

**Studii
literare și
culturale**

**Andrei BODIU
Rodica ILIE
Adrian LĂCĂȚUȘ
(coordonatori)**

Dilemele identității

*Forme de legitimare a literaturii în discursul
cultural european al secolului XX*

**Editura
Universității
Transilvania
din Brașov**

Dilemele identității.
Forme de legitimare a literaturii
în discursul cultural european al secolului XX

Lucrările Conferinței Asociației de Literatură Generală și
Comparată din România
Brașov, 14-15 iulie 2011



Volum apărut în cadrul proiectului
Excelență Culturală Academică Brașoveană,
finanțat de Primăria Municipiului Brașov

Rodica Ilie, Andrei Bodiu, Adrian Lăcătuș
coordonatori

**Dilemele identității.
Forme de legitimare a literaturii
în discursul cultural european al secolului XX**

Conferința Asociației de Literatură Generală și Comparată din
România
Brașov, 14-15 iulie 2011

Editura Universității Transilvania din Brașov
2011

© 2011 Editura Universității Transilvania din Brașov

Corectura: Ecaterina Pavel, Dan Țăranu
Tehnoredactare: Ecaterina Pavel, Dan Țăranu
Coperta: Camelia Mihai

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

*Dilemele identității. Forme de legitimare a literaturii
în discursul cultural european al secolului XX*

/ coord.: Rodica Ilie, Andrei Bodi, Adrian Lăcătuș. - Brașov :
Editura Universității Transilvania, 2011

ISBN 978-973-598-986-6

I. Ilie, Rodica (coord.)

II. Bodi, Andrei (coord.)

III. Lăcătuș, Adrian (coord.)

821.135.1.09

Volum apărut cu sprijinul financiar al ANCS, UEFISCDI si CNCS
prin contractul nr. 863/19.01.2009 al grantului de cercetare PNII
IDeI_760, *Discursuri culturale și forme de legitimare a literaturii
europene a secolului XX*, coord. Rodica Ilie

Cuprins

<i>Conferința ALGCR, pentru a doua oară la Brașov</i>	
Andrei Bodiu	9
<i>Patrimoniul nostru moral și simbolic</i>	
Mircea Martin	11

STRATEGII IDENTITARE ÎN CULTURA ROMÂNĂ

<i>Metamorfoze spirituale. Reconfigurări identitare. Două cazuri: N. Steinhardt și Jonathan X. Uranus (Mihail Avramescu)</i>	
George Ardeleanu	24
<i>Codificări ale intimității în primele romane românești</i>	
Alina Buzatu	34
<i>Mitologii ale tinereții transgresive în romanele „tinerei generații” interbelice</i>	
Paul Cernat.....	41
<i>B. Fundoianu/ Benjamin Fondane – Spre o identitate mai cuprinzătoare sau Drumul fără întoarcere al lui Ulise</i>	
Dumitru Chioaru.....	48
<i>Un scriitor de stânga în lumea comunistă</i>	
Sanda Cordoș.....	56
<i>Haimanale — provocarea unui deficit de legitimitate</i>	
Iulian Costache	66
<i>Dimensiuni identitare în publicistica literară a exilului românesc: eseistica lui Horia Stamatu</i>	
Dan Anghelescu	78
<i>Tragediile lui Victor Eftimiu – model antic și justificare contemporană</i>	
Alexandra Ciocârlie	86
<i>Dileme ale alegerii Maestrului. Mihail Sebastian între Camil Baltazar și Nae Ionescu</i>	
Mihai Iovănel.....	94

<i>Victor Brauner: o dihotomie identitară sub cupola suprarealismului</i>	
Petrișor Militaru	103
<i>Radu Cosașu - identitatea ca exercițiu al memoriei (despre lecturile unui supraviețuitor)</i>	
Catrinel Popa	113
<i>Cioran între supraomul german, răul românesc și plictisul franțuzesc</i>	
Oana Soare	120
<i>Comunitatea contra individului la Sburătorul. Reversul unui proces de legitimare</i>	
Ligia Tudurachi	128
<i>Norman Manea - A deveni evreu</i>	
Claudiu Turcuș	136
<i>Ion Caraion și heteronimul lui, Paul Norbeck</i>	
Mihaela Alecu	144
<i>Dana Dumitriu în dosarele Securității</i>	
Adriana Bărbat	151
<i>Heterotopie și ficționalizare a spațiului la Mircea Nedelciu</i>	
Ramona Hărșan	160
<i>Conceptul de „scriitură corporală” în opera lui Gheorghe Crăciun</i>	
Naomi Ionică	171
<i>Metamorfozele romanului istoric în perioada comunistă</i>	
Andreea-Olivia Matei	177

CONCEPTE ȘI PERSPECTIVE TEORETICE

<i>Limba - unic reper identitar în literatura exilului românesc (?)</i>	
Mihaela Albu	185
<i>Rescrierea critică a ideii de realitate</i>	
Șerban Axinte	193
<i>Comportamente identitare din perspectiva memoriei interculturale, o memorie cu urme multiple</i>	
Lăcrămioara Berechet	203

<i>Narațiunile tăcerii. Un scenariu privind relansarea literaturii</i>	
Alexandra Crăciun.....	212
<i>Critica literară și dilemele identității ei de gen</i>	
Caius Dobrescu.....	218
<i>Poziționări în jurul ideii de „specific național”. Cazul scriitorului reprezentativ</i>	
Teodora Dumitru	236
<i>Mutațiile criticii postbelice și ecouri românești. Cazul Adrian Marino</i>	
Alex Goldiș.....	252
<i>Neutrul pur. Teorie și literatură în Franța contemporană.</i>	
Alexandru Matei	266
<i>Identitatea ca fapt de stil</i>	
Angelo Mitchievici.....	274
<i>Autorul, o ficțiune necesară?</i>	
Ilie Moisuc	286
<i>Literatura contra legii. Despre deșurarea legitimității prin literatură</i>	
Adrian Tudurachi	293
<i>Identitatea literaturii/în literatură ad usum delphini (devenit între timp Xman/woman sau homo zappiens)</i>	
Luminița Medeșan, Titiana Zlătior.....	301
<i>Literatura lui Mai 1968 în Franța</i>	
Vasile Spiridon	307

TEME ALE IDENTITĂȚII ÎN LITERATURILE EUROPEI

<i>Universurile reziduale și identitățile descompuse. Reprezentări în romanul central-european postbelic</i>	
Adriana Babeți.....	314
<i>Moartea romanului, moartea cititorului?! (Death of the Novel, Death of the Reader?!)</i>	
Ruxandra Cesereanu.....	323

<i>Romanele lui Max Frisch. Alteritatea ca posibilă soluție a tensiunii identitare</i>	
Emanuela Ilie	328
<i>Poetica prezenței. Estetica persoană a autenticității</i>	
Rodica Ilie	345
<i>Dileme ale identității la Julian Barnes</i>	
Aura Sibișan	355
<i>Forme de legitimare a literaturii maghiare din România</i>	
Tapodi Susana-Monica	361
<i>Milan Kundera: autoreflexivitate și rescrierea istoriei romanului european</i>	
Dumitru Tucan	369
<i>Romanul ca no man's land: frontiere non-ficționale</i>	
Mihaela Ursa	382
<i>Efectul de corp străin în obștea izolată. Influență și dislocare</i> (C. F. Ramuz – Radu Țuculescu)	
Cristina Balinte	389
<i>Mitologia romanului în discursul cultural european contemporan. Michel Houellebecq și romanul insular</i>	
Irina Georgescu	396
<i>Comunitatea și romanul. Agregare și autonomie în romanele scriitorilor germani din România</i>	
Adrian Lăcătuș	404

Conferința ALGCR, pentru a doua oară la Brașov

Andrei Bodiu

În miez de vară, timp de două zile, 14-15 iulie, *Asociația de Literatură Generală și Comparată* din România s-a reunit, pentru a doua oară, după 2004, la Brașov. Facultatea de Litere a Universității Transilvania a organizat acest eveniment cu finanțarea Primăriei Brașov și împreună cu alți sponsori și parteneri, în cadrul unui proiect amplu, *Excelență Culturală Academică Brașoveană*. În aprilie avusese loc a șaptea ediție a Colocviului Național Universitar de Literatură Română Contemporană, ai cărei invitați fuseseră Eugen Negrici și Cornel Ungureanu iar în iunie prima conferință internațională de literatură comparată, *Legitimation of Literature in Totalitarian Regimes*, parte a unui proiect coordonat de Rodica Ilie. Conferențiarilor invitați ai întâlnirii internaționale au fost Toma Pavel, Mircea Martin și Caius Dobrescu. Așa cum se poate observa și din conținutul acestei cărți, în 2011 Brașovul filologic și -a consolidat imaginea, definită programatic, de centru academic de excelență al dezbaterii culturale actuale. Au fost, cel puțin o dată, la Brașov în 2011: Eugen Negrici, Cornel Ungureanu, Toma Pavel, Mircea Martin, Paul Cornea, Mircea Anghelescu, Călin Andrei Mihăilescu, Dumitru Radu Popa, Adriana Babeți, Sanda Cordoș, Corin Braga, Dumitru Chioaru, Angelo Mitchievici, Ruxandra Cesereanu, Mircea A. Diaconu, Vasile Spiridon, Ion Simuț, Nicolae Oprea, Ileana Marin dar și George Ardeleanu, Andrei Terian, Mihai Iovănel, Crina Bud, Teodora Dumitru, Mihaela Ursa, Cristina Balinte, Alex Goldiș, Adrian și Ligia Tudurachi și mulți, mulți alții. La reușita celor trei manifestări au concurat colaboratorii mei cei mai apropiați Adrian Lăcătuș, Rodica Ilie și Georgeta Moarcăs, dar și colegii Alexandru Mușina, Virgil Podoabă, Ovidiu Moceanu, Romulus Bucur, Mihai Ignat, Ruxandra Ivănescu. O mențiune specială pentru Caius Dobrescu, care continuă să fie, deși predă la București, nu numai participant de excelență, dar și coorganizator al evenimentelor noastre.

Au fost două zile intense, s-au expus comunicări de calitate și au fost derulate dezbateri aprinse. Am reușit să aducem la Brașov, cercetători din centrele importante ale filologiei românești. În plus, mi s-a părut extraordinară prezența, cu puține excepții, a celor mai buni tineri din domeniul cercetării românești în domeniu.

Aceste întâlniri au fost adevărate școli de formare pentru doctoranzii facultății care au contribuit nu numai cu lucrări, dar și cu redactarea cărților care au rezultat din cele trei întâlniri. De altfel, vreau să le mulțumesc lui Dan Țăranu și Ecaterinei Pavel care au redactat, cu responsabilitate și efort susținut, acest volum.

Tema conferinței, *Dilemele identității. Forme de legitimare a literaturii în discursul cultural european al secolului XX*, a fost abordată din puncte de vedere diverse și complementare. Volumul se deschide cu excelenta conferință a profesorului Mircea Martin, urmată de trei secțiuni: *Strategii identitare în cultura română*, *Concepte și perspective teoretice* și *Teme ale identității în literaturile Europei*. Avem în această carte nu doar o dezvoltare a temei, dar și a nivelului cercetării filologice românești în anul 2011.

Patrimoniul nostru moral și simbolic

Mircea Martin

Universitatea din București

Președintele Asociației de Literatură Generală și Comparată din România

O decădere a simbolicului se perpetuează și se agravează în societatea noastră. Capitalismul nostru primitiv, aflat încă într-o neînchipuit de lungă, prelungită și neostoită acumulare sălbatică, nu pare dispus să recunoască existența unui capital simbolic, să-l prețuiască și să-l cultive. Asistăm la o forfotă patrimonială materială – și atât. Cât despre devalorizarea valorilor morale, ce să mai vorbim? Punerea însăși a problemei, în condițiile date, frizează ridicolul.

Precaritatea simbolicului - spre a nu zice chiar absența lui - se verifică și în slăbirea, în disoluția *ideologicului*, care ar fi putut juca un rol cât de cât integrator, așa cum se întâmplă în societățile normale. Cu experiența comunismului real în spate și sub impresia eșecului grandios al ideologiei sale, noi ne raportăm astăzi la ideologic doar ca la o inițiativă mistificatoare. Și câtă vreme ideologicul va sta sub dominația *politicului*, în loc să-l domine, adică să-l călăuzească, să-l scoată din conjunctural și improvizație, nu va avea altă soartă. E destul să privim peisajul politic autohton, unde absența ideologiilor – definite și respectate cu o minimă consecvență – este strigătoare. Spre a nu mai vorbi de lipsa – încă mai strigătoare – a moralității (aproape) tuturor agenților din câmp.

De altfel, însăși epoca în care trăim este nefavorabilă *rememorărilor* și *bilanțurilor simbolice*. Am început să intrăm într-un timp care „nu (mai) are răbdare” pentru astfel de întreprinderi. Ritmul de viață, viteza ei mereu în creștere, extraordinara mobilitate spațială, schimbările rapide mereu iminente, toate acestea intensifică, acutizează senzația provizoratului. Timpul pare că fuge vijelios înainte, dar și înapoi: trecutul se schimbă în reprezentările noastre pe atât de repede pe cât de repede se apropie de noi viitorul. Niciodată viitorul nu ne-a părut mai aproape, în sensul impresiei că trăim mai mult în viitor decât în prezent: lucrurile, situațiile nici nu apucă, parcă, să se cristalizeze, să prindă contur, că încep din nou să se lichefieze, să se topească într-o curgere imprevizibilă.

Nu e doar senzația cuiva care are experiența încremenirii în proiectul și în sistemul comunist, în retardarea și izolarea comunistă. Starea precedentă nu funcționează decât ca element de contrast ce pune în

evidența cea mai clară *viteza* vieții de acum, rostogolirea ei vertiginoasă și neproblematică. Ritmul crescut al schimbării e resimțit, de altfel, și în Occident, fără un asemenea element de contrast în trecut. Însăși complexitatea vieții noastre face ca fiecare moment să fie înglobat într-o altă combinație virtuală sau chiar actualizată.

O schemă temporală generică poate fi închipuită, dincolo de întrupările ei diferite în America de Nord, în Europa Occidentală ori în Europa de Est: prezentul nu (ni) se mai dă ca *prezent*, în care să ne instalăm, să-l luăm treptat în posesie, să-l locuim, ci ca un fel de aptitudine de viitor, ca producție continuă, neîncetată a viitorului; ca proiecție (în sensul tare al termenului) în viitor, altfel spus, ca *aruncare în viitor*. Un viitor pe care nu-l mai poți proiecta, în care ești proiectat.

Viitorul este deja prezent în *prezent*, nu doar ca potențialitate, nici ca proiect – ca până acum, – ci, pur și simplu, ca proiecție, ca proiectare, ca suvoi ineluctabil. Absența posibilității reale de proiecție în sens de previziune poate crea o impresie contrară, de lipsă de viitor, de impas. Este impresia multor tineri care se plâng astăzi – cum s-au plâns și în 1968 – de lipsă de viitor, de lipsă de speranță.

Dar viitorul există fără a fi remarcat ca atare tocmai pentru că nu mai poate fi despărțit de prezent. Mișcările studențești din 1968 din Franța, Germania și Elveția – state aflate atunci în plin avânt economic și social – au fost primul simptom al acestei ere noi în care viitorul începe să devină parte a prezentului.

„No future” au strigat tinerii din Occident, dar tot ei au proclamat și ruptura cu trecutul, *anticonvenționalismul* radical: „Îl est interdit d'interdire”. Mișcările acestea sociale au fost, de altfel, anticipate de inițiativele literare și artistice ale Avangardei de la începutul secolului trecut. „Să ne ucidem morții”, clama poetul român într-un elan similar de revoltă împotriva tradiției.

Interferența viitorului în prezent are consecințe și asupra trecutului care devine, la rândul lui, fluent și nesigur, susceptibil de a fi reconstituit în funcție de mereu alte repere și exigențe. Prezentul a remodelat dintotdeauna trecutul, dar acum această acțiune capătă o intensitate nouă. De acum se poate spune cu deplină îndreptățire că *trecutul este cu totul și cu totul imprevizibil*. Nu întâmplător, cam din acest moment a și început să circule această butadă – care nu conține doar sarcasm îndreptat împotriva nesocotirii adevărilor istorice, dar și resemnare în fața unei realități psihice și mentale incontestabile.

Raporturile tradiționale se inversează, nu trecutul influențează, prin ponderea lui, prezentul și viitorul, ci viitorul modifică trecutul ca efect al

înseși propulsiei sale. De aici și separația care se adâncește uneori până la proporțiile unei cezuri între noi, cei de acum, și trecutul nostru imediat. Oricum, nu mai căutăm antecedente în trecut spre a aproxima un viitor incert, nu ne mai sprijinim pe o tradiție spre a imagina o evoluție. Moștenirea pare mai mult să ne încurce, ne țină pe loc, decât să ne ajute să mergem înainte. Modelele vechi nu ne mai stimulează, nu ne mai inspiră. Reperele noastre nu se mai află astăzi în trecut. Tendința dominantă a epocii pare să fie scuturarea de tradiție ca de un lest ce îngreunează adaptarea, flexibilitatea în fața provocărilor din prezentul-viitor. Se prefigurează un nou concept al timpului, al unui timp care tinde să nu mai aibă trecut.

Acesta este un cadru general (cât se poate de schematic) pentru o lume pe care noi, aici, în România, încă n-o locuim, dar căreia încercăm – prin cei tineri – să-i (de)prindem mentalitățile și reflexele. Mai ales în mediile celor tineri funcționează, se pare, cu multă eficiență, un fel de mecanism al *amneziilor induse* prin însăși aglomerarea informațională enormă, haotică, neselectivă, deseori ne semnificativă. Atunci când e vorba de informații privitoare la trecut, acestea sunt „împachetate” rapid și împinse la spate, fără alegere, fără implicare, fără problematizare. Trecutul dispare din conștiința multora, se duce direct în vid, în neant, fără să fi lăsat vreo urmă; poate, cel mult, confuzie ori deriziune. În felul acesta, tot ce a fost se poate reinventa: mistificarea este, în cazul unora, inocentă, în cazul altora – interesată. Trenul vieții înaintează cu viteză maximă spre satisfacția celor ce se văd astfel scăpați de povara unor păcate grele, de ispășirea lor și chiar de o îndoielnică, necreditabilă căință.

În era comunicațiilor și a comunicării generalizate, nu pare să mai rămână prea mult loc pentru o *comunicare simbolică*. Spre a fi autentică, „adevărată”, comunicarea trebuie să fie cât mai directă cu putință și, în orice caz, concretă (*keep in touch*). Medierile simbolice sunt resimțite – îndeosebi de către tineri – și nu fără motiv, uneori – ca deviate, alienante.

Și tot ca o consecință a vitezei sociale, astăzi se mizează pe (și se lucrează cu) strategii, nu pe convingeri; e vorba, în realitate, mai mult de tactici și mai puțin de strategii. Opțiunile sunt practice, conjuncturale, depinzând de șansele unei reușite imediate, nu consolidate și durabile. Abia secolul acesta, secolul XXI, este secolul vitezei, nu cel anterior: abia acum viteza s-a extins pretutindeni, în toate domeniile și la toate nivelele vieții sociale, inclusiv în viața intimă; secolul reacției rapide și al comunicării rapide.

Norbert Elias observa (în *Societatea indivizibilă*) că omul contemporan este mult mai înclinat spre exterior decât spre interior, în comparație cu ceea ce se întâmpla în secolele anterioare. Procesul acesta de exteriorizare s-a intensificat în ultimele decenii peste tot în lume și cu atât mai mult acolo unde eliberarea de totalitarism l-a încurajat puternic după ce l-a făcut posibil.

Problema care se configurează, însă, tot mai amenințător la orizont, este aceea că diminuarea interiorității are loc în paralel cu aceea a reflexivității. Reflexivitatea, în care un Anthony Giddens vedea o caracteristică a epocii moderne, tinde să se dilueze. Oferta informațională, ca și aceea comunicațională sunt de o diversitate care deconectează și, mai grav, dezorientează. Și, pentru părți largi ale populației, ele se profilează tot mai mult ca agresii împotriva reflexivității înseși.

Omul obișnuit din societatea contemporană devine tot mai ușor manipulabil, lipsit de grila unei judecăți personale, de capacitate de opțiune pusă în act. Apare aici un cerc vicios, deși ar trebui să fie unul virtuos; alegem și, implicit, ne alegem, ne definim, în raport cu provocările contextului, vrem să fim noi înșine. Numai că, mai nou, vrem să fim noi înșine fără prea mare efort, fără să gândim prea mult. Reflexivitatea ar constitui o probă de inautenticitate: să ne dispensăm de ea, să ne relaxăm, ca să devenim cu adevărat ceea ce suntem! Efortul de interpretare, chiar efortul de cunoaștere ne complică inutil existența, ne abat de la ceea ce a devenit unul dintre obiectivele majore – distracția. Apetitul pentru cunoaștere tinde să fie înlocuit cu o evidentă curiozitate pentru frivolități. Autenticitatea e înțeleasă în tot mai mare măsură ca o denudare spirituală și corporală, de fapt, ca *exhibiționism*.

Liniile descripției de mai sus sunt, desigur, îngroșate, exagerate, dar simptomele care le-au stat la origine există și sunt ușor accesibile experienței noastre cotidiene. Exhibiționismul se infiltrează și în teritoriile ferite ale intimității. Acestea nu suportă numai încălcările spațiului privat prin interceptări instituționale abuzive sau prin agresii provocate de lipsa de educație a semenilor, dar renunță deseori la o elementară autoprotecție. Băile de mulțime pe care le luăm zilnic ne aduc în situația de a observa că oamenii se exhibă în spațiul public, se exteriorizează cu asupra de măsură, vorbesc tare spre a fi auziți de cei din jur, nu neapărat de interlocutorul apropiat; nu mai evoc înjurăturile proferate din limuzine, nici expresiile vulgare care se aud la tot pasul pe stradă din guri de băieți și de fete care se duc sau se întorc de la școală. Telefonul mobil a devenit instrumentul unei largi disponibilități

confesive la care, în autobuz, în metrou, devii martor involuntar. Asculți convorbiri angajate în tot felul de anecdotici domestice, mesaje fără conținut, supralicitări ale funcției fatice a limbajului. Dar și destăinuri pe care, în alte veacuri, le primea numai duhovnicul. Și, în plus, cu detalii ce lezează adeseori pudoarea ascultătorului fără voie.

Intimitatea riscă să dispară, să-și piardă, în orice caz, aura, misterul. Misterul însuși e valorizat numai ca *secret*, nu ca un dar al naturii și al ființei. Frivolitatea, ușurătatea, brutalitatea, grosolănia ajung să treacă drept manifestări ale autenticității, iar cinismul ca o formă supremă de luciditate. Încă o dată, nu vreau să generalizez, iar dacă atrag atenția asupra unor astfel de confuzii, o fac și pentru că există intelectuali care le încurajează. E varianta lor de populism.

Pe acest fundal, înțelegem mai bine de ce se înmulțesc și se întăresc mijloacele de manipulare în masă și de ce la bursa valorilor culturale și artistice publicitatea joacă un rol decisiv.

*

Intrarea într-o asemenea epocă găsește România într-o situație cât se poate de critică, în măsura în care ea este departe de a-și fi elucidat chiar și trecutul recent. Experiențele totalitare prin care a trecut nu s-au soldat cu deslușiri majore și asumări consecutive.

În România nu a avut loc un proces al comunismului, după cum nu a avut loc nici un proces veritabil al fascismului, dacă e să avem în vedere analiza, în condiții de libertate și democrație, a tuturor formelor, implicațiilor și consecințelor lui. Ambele procese ar trebui – ar fi trebuit – montate într-o simultaneitate a perspectivelor și concepute ca etape ale unei *autocritici naționale*. Căci, oricât (cât?) de departe am fi astăzi de ideologiile care au condus la ororile cunoscute – ca și la cele încă necunoscute sau nerecunoscute – nu ne putem îngădui să considerăm cele două extremisme ca fiindu-ne cu totul străine, impuse din afară împotriva firii și a voinței noastre, neasimilate, neacceptate de organismul național.

Procesul comunismului (căci pentru fascism nu prea mai există supraviețuitori) se cuvine interiorizat, dramatizat înlăuntrul fiecărei conștiințe individuale. Ceea ce nu înseamnă că deliberările individuale sunt suficiente – în cazul fericit în care există – că ele ne-ar scuti de un examen colectiv, de o dezbatere publică extinsă. Dar autentificarea morală a rezultatelor unei asemenea dezbatere vine tocmai din asumările personale ale participanților – în strânsă dependență de gradul implicării lor în treburile vechiului regim.

Regimurile totalitare își deresponsabilizează cetățenii și îi aruncă în marasmul duplicității. De aici, impresia generală de exterioritate, de non-participare și de victimizare. Și tot de aici, dorința de a uita – de a uita, în primul rând, umilința. Uitarea poate fi o soluție pentru o memorie traumatizată, dar și rememorarea publică ar putea fi. Există mai multe feluri de uitare, inclusiv uitări vinovate, după cum există tot felul de mărturii, inclusiv expiatoare.

E greu astăzi, la noi, nu numai de construit, ci și de imaginat o memorie colectivă cât de cât unitară, o memorie cât de cât mai larg împărtășită, privitoare chiar la trecutul recent. Memoria colectivă este spațiul unor tensiuni și dispute, la fel și spațiul colectivității înseși. În general vorbind, nu cred că mai există în epoca noastră o memorie colectivă monolitică; tradiția însăși ni se revelă ca o sumă de tradiții adeseori concurente. Nici memoria colectivă, nici tradițiile nu sunt date ca atare – și nu sunt date pentru totdeauna. Ele sunt construcții mentale inevitabil selective și uneori agonale.

Evenimente istorice relativ recente au parte de interpretări diferite până la opoziție și de asumări în consecință. Actul de la 23 august e, în acest sens, un exemplu cât se poate de elocvent. Memoria învinșilor e radical diferită de aceea a învingătorilor. Și însăși stabilirea învingătorilor se vădește uneori a fi un proces de o tulburătoare complexitate. Să ne gândim, de pildă, la poziția actuală a unui social-democrat din anii '40 – în cazul, extrem de rar, în care ar fi supraviețuit închisorilor și persecuțiilor regimului comunist. Astăzi ar trebui să fie considerat – și să se considere el însuși – un învingător. Dar, comparându-i destinul cu acela al unui activist de partid sau securist de aceeași vârstă – și comparând și situația descendenților respectivi – mai poate fi el considerat învingător altfel decât într-o ordine morală? Și s-a produs în societatea noastră o reală schimbare a reperelor morale și o reșezare a valorilor?

Cu toate acestea, eu cred că unul dintre factorii care condiționează o comunitate (umană, socială) este chiar *comunitatea memoriei* (spre a relua termenul lui Pierre Nora), pe care nu o concep ca o omogenitate monolitică, dar ca o convergență simbolică rezultată din opțiuni dificile, din dispute prelungite și depășite. O asemenea memorie comună se construiește printr-o lucrare asupra memoriei, menită să reducă partizanatele și resentimentele, presiunile deviante sau distructive. Iar în centrul acestei comunități de memorie situez ceea ce numesc *patrimoniul moral și simbolic*.

Cred în necesitatea și actualitatea acestei teme, deși constat că nimeni nu o abordează; dimpotrivă, mulți par să o desconsidere. Preocupări mult mai spectaculoase și inedite țin ecranul actualității. Condiționările social-politice au fortificat și intensificat o înclinație mai veche spre deriziune, autoderiziune, (autodenigrare chiar) și dezinteres pentru treburile publice (*res-publica*) – componentă a complexului bine numit de Constantin Noica „netrebnicia românească”. Așa se face că, aflați într-un moment de răscruce al existenței lor, românii par să întâmpine provocările integrării europene și riscurile globalizării fără un patrimoniu moral și simbolic, de care să fie conștienți și pe care intelectualii lor să-l asume și să-l propună, oricât de parțial și diferențiat.

O asemenea evaluare este cu atât mai necesară cu cât vine după patru decenii de *stâlcire*, la început, a istoriei și a memoriei, de *scâlcire* a lor mai apoi. Ani în care logica istoriei nu s-a prea suprapus cu logica dreptății: dar când am putea spune că a avut loc o asemenea fericită suprapunere și cât de durabilă va fi fost ea? După toate acestea și după mai bine de patru lustri de tranziție haotică și dizolvantă, ani în care s-au petrecut drame istorice și nenumărate tragedii individuale, omenеști, este, cred, momentul să încercăm un bilanț. Ce luăm cu noi spre a duce mai departe, la ce renunțăm? Care este moștenirea pe care o primim și o asumăm?

Nu e vorba de o moștenire culturală sau, ca să fim exacti, e vorba de o moștenire culturală *specială*. Altfel spus, am în vedere nu o moștenire culturală în sensul creației intelectuale și artistice, ci în acela al exemplarității morale și al semnificațiilor simbolice. „O moștenire de îndemnuri”, spre arelua formula blagiană. Rămânând, prin urmare, tot în domeniul larg al culturii, înțeleg prin patrimoniu moral și simbolic acel depozit de umanitate pe care îl reținem din istoria mai îndepărtată sau mai recentă pentru că îl considerăm purtător de semnificație, de valoare și de exemplaritate.

Se înțelege că un asemenea patrimoniu nu se primește și nu se transmite de la sine: identificarea lui presupune un act de conștiință, o dezbateră, o alegere. Alegem și, implicit, ne alegem în raport cu patrimoniul pe care îl recunoaștem și în care ne recunoaștem. Dar, evident, înainte de recunoaștere este nevoie de cunoaștere. Mai cu seamă în acest domeniu, recunoașterea este periclitată de ignoranță ori pur și simplu de indiferență. Nu numai patrimoniul cultural și artistic tangibil se deteriorează din cauza neglijenței noastre, ci și acela intangibil, spiritual.

Ca și actul de conștiință care îl identifică, patrimoniul moral și simbolic poate fi individual sau colectiv. Raporturile între cele două nu sunt exclusiv cantitative, iar diversitatea individuală nu este ireductibilă. Peste înclinații naturale și preferințe subiective, peste interese personale sau de grup, educația publică în sensul ei larg (școlar și i extrașcolar) exercită o funcție unificatoare. Dacă există o comunitate a memoriei, există neîndoielnic și i o comunitate de patrimoniu ca nucleu al ei dur.

Spre a evita confuzii posibile, e nevoie să precizez că acest patrimoniu este unul virtual, imaginar. Îl purtăm cu noi, așa cum purtăm și i amintirea unei lecturi, a unor emoții artistice puternice, fondatoare sau restructuratoare. El se modifică de la o vârstă la alta, dar se coagulează în adolescență. Putem vorbi de un patrimoniu (moral și simbolic) imaginar, așa cum vorbim de o *bibliotecă imaginară* sau de un *muzeu imaginar* (Malraux). Ultimul termen mă obligă la încă o precizare: ca și în cazul muzeului imaginar, nu e vorba de o muzeificare, ci de o prezență *vie și activă*. Patrimoniul nostru moral și simbolic – individual sau colectiv – structurează o memorie identitară și fixează o conștiință identitară. Prin intermediul lor ne legitimăm în fața noastră înșine și în fața altora.

Este neapărat nevoie să adaug faptul că patrimoniul (moral și simbolic) individual nu este – și nici nu e recomandabil să fie – unul fondat exclusiv pe valori naționale. Cu cât formația unui individ este mai temeinică, mai bogată, cu atât aria referințelor lui simbolice se lărgeste și șansele de a alege sunt mai numeroase. Nici măcar patrimoniul (moral și simbolic) colectiv nu se compune numai din elemente furnizate de istoria națională. Adoptarea unor repere ale universalității și i, desigur, confruntarea cu ele reprezintă acte cu atât mai necesare, mai indispensabile în cazul țărilor mici, al culturilor mici, necunoscute și nerecunoscute, obligate mereu la un efort legitimator suplimentar.

A cultiva astăzi un patrimoniu moral și i simbolic înseamnă, fără îndoială, a rezista ritmului aiuritor, alienant al cotidianului, frivolității lui aplativante, disprețului crescând față de valori, indiferentismului moral, tendinței tot mai vizibile – nu de dezeroizare sau demitizare, ci, pur și simplu, de bagatelizare. Respectul pentru figuri sau fapte eroice, respectul pentru valori și cultivarea acestora reprezintă moduri de a ieși din robia facticității.

Nu e vorba de un cult al trecutului, nici al tradiției, cu atât mai puțin al originilor, nu e vorba de o proiecție regresivă. Cred, dimpotrivă, în actualitatea acestui patrimoniu virtual, mai bine zis, în nevoia actualizării lui. Bilanțul istoric a ceea ce trece în patrimoniul

moral și simbolic nu trebuie să fie în întregime unul pozitiv: nu e vorba de a conserva numai realizările, ci și eșecurile. În cuprinsul lui s-ar cădea să intre și bătăliile pierdute, nu numai cele câștigate. Se înțelege că am în vedere un patrimoniu al reflecțiilor și al semnificațiilor pe care înțelegem să le desprindem din istorie. Ceea ce contează aici este exemplaritatea.

E vorba de o pedagogie de care o comunitate – și cu atât mai mult o societate – nu se pot dispensa. Știu că reacția antipedagogică este irepresibilă la orice intelectual român care se respectă, dar nu mă gândesc aici la fapte sau figuri pe care să le aducem sau să le menținem în prezent prin îndârjirea voinței noastre, ci printr-o raportare a noastră la ele, printr-un du-te-vino fără de care trecutul nostru încetează să ne mai aparțină, să ne mai fie viu, să ne mai spună ceva. Este nevoie, așadar, de o prezentificare a trecutului, nu de muzeificarea lui (deși și aceasta din urmă e necesară). Memoria constituie un receptacol testamentar, dar ea este și un act de conștiință individuală și colectivă, de conștientizare individuală și colectivă. Iar dacă vorbim de un patrimoniu moral și simbolic al zilelor noastre, acesta trebuie să se (re)formuleze în funcție de reperele democrației. Experiențele trecutului și exigențele prezentului ar trebui să ne conducă la ceea ce am putea numi democratizarea memoriei înseși. Nu o memorie exclusivistă, pătimăș etnicistă, egoistă, ci una dispusă să rețină și să înțeleagă și i memoria celuilalt, suferința celuilalt, să accepte confruntarea și dialogul.

Constituția simbolică și aptitudinea simbolică ale societății noastre sunt însă cât se poate de slabe, din păcate. Singurele puncte tari, rezistente, din această perspectivă, sunt construite ale naționalismului comunist, printre ele reminiscențe ale cultului voievodal, dacă nu chiar decebalic sau zalmoxiac. Nu astfel de amintiri sau disponibilități îmi propun să trezesc.

Până la urmă, discuția ajunge (deși nu se reduce) la o problemă de *opțiune intelectuală*. Patrimoniul moral și simbolic nu presupune cultivarea unor personaje istorice până la glorificare sau mitizare, nu presupune ridicarea lor la rangul de îndrumători și salvatori ai neamului în sens teleologic. Nu e vorba de „a-i prinde în structurile sacralității”, cum zice Lucian Boia, nici de a-i introduce în „zona mistică a imaginarului”. Nu e vorba, mai ales, de a-i considera „altfel decât noi”.

Aici e problema. Noi oscilăm între bagatelizare, zeflemea, ironie stupidă prin inadecvare, pe de o parte, și glorificare, mitificare, pe de

alta. Pentru noi, oamenii care au marcat destinul nostru istoric nu sunt *la fel ca noi*. Dar această diferență noi o facem în sensul dezangajării, al demobilizării, al dezimplicării. Atitudinea lor, gesturile lor nu ne privesc; nici măcar în plan imaginar noi nu ne punem întrebarea dacă – la rândul nostru – le-am fi putut săvârși. Or, soluția firească ar fi fost ca, respectând asemenea fapte și asemenea figuri emblematice, perpetuându-le memoria, să ne raportăm la ele, să ne recunoaștem măcar potențial în ele, să credem că ne reprezintă în idealitatea ființei noastre.

Mă îndoiesc, din păcate, că un asemenea proces se produce în mințile românilor obișnuiți. De ce? Pentru că păstrarea și prelucrarea memoriei colective se fac la noi aproape numai în sens encomiastico-sacralizant. Dacă în zorii tardivei noastre modernități această atitudine era îndreptățită – și răspândită, de altfel, și în Occident – de nu l-am avea în vedere decât pe Michelet ori pe Carlyle, – mai târziu ar fi fost cazul să apară o abordare lucidă, critică. Ceea ce nu s-a întâmplat decât rareori în afara junimismului.

Iorga și Pârvan, cu suflul lor patetic, au prelungit această exaltare a trecutului dincolo de spiritul epocii lor și dincolo de caracterul științific real al propriilor contribuții. Atitudinea exaltantă a continuat cu generația lui Eliade și Cioran, căci, pe de o parte, poziția lor critică se manifesta mai cu seamă față de prezent, iar, pe de altă parte, atât critica prezentului, cât și cea a trecutului atingeau, la ei, asemenea accente hiperbolice, încât se transformau adesea dintr-o negație într-o denegație exaltată.

După marasmul istoriografic de tip Roller și pe fondul frustrării naționale produse de o asemenea grosolană răstălmăcire, naționalismul ceaușist a preluat exaltarea trecutului și a oficializat-o într-o politică de stat: de fapt, într-o componentă a cultului personalității. Eroizarea voievozilor constituia eșafodajul necesar pentru eroizarea lui Ceaușescu însuși.

În aceste condiții și cu aceste tradiții, la ce ne putem aștepta – ca atitudine comună sau majoritară – decât la evlavie și mitificare, în cazurile în care există o minimă conștiință istorică, și la indiferență și ignoranță în rest. Căci, să ne înțelegem: am în vedere masa de români, pe cetățenii obișnuiți de la orașe și sate, nu pătura, oricum subțire, a intelectualilor, care, la rândul ei, este departe de a fi omogenă.

Pe linia prevederilor doctrinare comuniste, Ceaușescu era prezentat ca un exponent al poporului român, dar, în această funcție exponențială, el era făcut să întrunească toate virtuțile istorice și

toate calitățile prezente, ca o expresie în același timp sintetică și deplină a românității – ceea ce nu mai intra în tipicul comunist. De fapt, caracterul cu totul excepțional al apariției lui Ceaușescu era un aspect al *excepționalismului românesc*.

Căci, în paralel cu mitizarea lui Ceaușescu, s-a lucrat și la mirul poporului român ca entitate eroică, lovită și trădată mereu de istorie, ca purtătoare a unui destin ce scapă reperelor și măsurilor comune. Între erou și victimă, nicio contradicție nu era resimțită, victimizarea însăși era un mod de eroizare și se placa perfect pe fatalismul tradițional. Conștiința colectivă era astfel absolvită de orice răspundere și, cu atât mai mult, conștiința individuală. „Asta e situația!” este replica generică și exponențială a românului.

Dispoziția lui funciară este aceea de a delega răspunderea, atât pentru soarta comunității sale, cât și pentru propria lui soartă, Conducătorului – iubit sau detestat, n-are importanță, – guvernului, statului. Dacă la persoana Conducătorului românii se raportează, în genere, ca la o întruchipare a binelui sau a răului – Salvatorul absolut ori (mai rar) Vinovatul absolut, – statul reprezintă alteritatea absolută, o entitate abstractă și ostilă care, cu oricâte riscuri, trebuie înșelată și furată fără scrupule.

Recunoaștem aici expresia unui ruralism funciar, aflat de multă vreme într-un proces de destrămare, dar încă persistent – spre a nu zice virulent, de o virulență cu atât mai stranie, cu cât restul lumii „înaintează”, vorba poetului. Din acest punct de vedere, în România se observă nu numai două (numai două?) viteze, două ritmuri de viață, ba chiar două moduri de viață, două lumi într-o singură țară.

*

Mă voi opri în continuare la câteva exemple care arată cum ne raportăm noi la un potențial simbolic existent în istoria noastră, cum înțelegem să primim acea „moștenire de îndemnuri”. Din mai multe motive, mă voi limita la istoria recentă și mă voi referi chiar și la istoria contemporană; în felul acesta, va reieși mai clar, probabil, ce înțeleg prin patrimoniu moral și simbolic.

Pentru început, țin să evoc numele și personalitatea lui Mircea Vulcănescu, autor, cum știm, al unor cărți de filosofia culturii, dar și al unui gest de o relevanță simbolică extraordinară. Condamnat și închis de comuniști, se spune despre el că s-a oferit, la un moment dat, să se culce pe pardoseala umedă a celulei spre a proteja astfel un coleg de suferință care contractase deja o pneumonie. A murit până la

urmă și el, nu înainte de a transmite următorul îndemn cu valoare testamentară: „Să nu ne răzbunați”.

Actul generos, sacrificial, a fost comis de un intelectual de marcă, responsabil nu numai de destinul său și de al familiei sale, dar și de acela al operei sale. El nu s-a gândit însă nici la familia sa, nici la opera sa, nici la sine; s-a gândit doar la comandamentul creștin al ajutorării aproapelui. Și a împins acest ajutor acordat semenului până la sacrificiu de sine. Nu cred că există multe asemenea cazuri în istoria intelectualității de la noi și de aiurea. În plus, el a cerut o memorie nezălogită de răzbunare. Dacă vom numi *eroic* acest comportament, înseamnă, oare, că ne-am pierdut simțul măsurii?

Nu o asemenea dilemă intelectuală este însă importantă, ci faptul că astfel de gesturi – păstrate doar în amintirile unor deținuți politici și ale câtorva intelectuali solidari cu suferințele lor – rămân fără urmă, adică fără urmări – oricât de potențiale, – pentru memoria și conduita unui public mai larg.

Alte figuri și fapte încă mai apropiate de noi riscă să se piardă în ignoranța și indiferența generală. Mă gândesc la pictorul Liviu Babeș, care, în iarna lui 1987, după revolta muncitorilor de la Brașov și reprimarea ei dură, însoțită de condamnări la închisoare și dislocări, a decis să-și riște viața spre a sensibiliza astfel opinia publică din țară și din străinătate. El și-a dat foc pe pârtia de schi din Poiana Brașov (unde se aflau și turiști din Occident), pe care a coborât-o arzând ca o torță vie, după ce a lăsat în punctul de plecare un mesaj de protest împotriva lui Ceaușescu și a regimului său.

Îmi este îngăduit să-l consider un erou, un vestitor incredibil (în mai mult de un sens incredibil) al Revoluției din decembrie? Întrebarea care urmează pare de un retorism ieftin, deși este de un tragism copleșitor: câți tineri din România de astăzi știu cine a fost, cine este Liviu Babeș? Ce s-a făcut, ce am făcut pentru perpetuarea memoriei lui?

Îmi vine în minte cazul similar al lui Jan Palach, tânărul care, în iarna anului 1969, după invazia sovietică și înăbușirea „Primăverii de la Praga”, și-a dat foc în Waczlawske Namesti, piața centrală a orașului, spre a protesta nu numai față de opresiune, dar și față de acceptarea ei de către concetățenii săi. O lume întreagă a aflat de această jertfă, la mormântul său au avut loc, în plină restaurație comunistă, pelerinaje de mii de oameni, numele său a intrat în cărțile de școală, în patrimoniul moral și simbolic al cehilor și al slovacilor; și prin însuși respectul lor, în

patrimoniul tuturor celor pentru care libertatea nu este negociabilă. Jan Palach a devenit un erou european, universal.

Nimic din toate acestea nu s-a întâmplat în cazul - cu nimic mai puțin eroic - al lui Liviu Babeș. Nimic din curajul lui, din dispararea lui nu a trecut în memoria noastră, nu s-a fixat în conștiința noastră. Ecranele noastre, inclusiv cele imateriale, sunt pline de isprăvile unor vedete de un sezon și ale unor politicieni de duzină.

Să-l mai pomenesc pe Călin Nemeș, actorul-erou care, pe 20 decembrie 1989, în centrul Clujului, a înfruntat plutonul ce primise ordin să tragă în populație? Și care, scârbit de ticăloșiile postrevoluționare, și-a pus, mai târziu, capăt zilelor!? Cine își mai amintește astăzi de ei? Dacă un reporter străin n-ar fi surprins scena în care el înaintea cu pieptul gol în fața armelor întinse și dacă fotografia n-ar fi apărut în „Paris Match”, am fi fost dispuși să credem că gestul respectiv n-a avut loc și că nici Călin Nemeș n-a existat. Ne recunoaștem noi în eroii Revoluției recente sau îi considerăm doar niște victime inocente – în cazul fericit în care nu îi credem dezaxați? Oricum, raportate la mentalitatea noastră dominantă, asemenea gesturi par neverosimile. Cine să se recunoască în tragicul lor conținut, asumat? Și totuși, Călin Nemeș și Liviu Babeș n-au murit pentru idei frumoase și vagi, ci pentru o libertate concretă, pentru o demnitate umană concretă. Uitarea lor este o nedreptate uriașă, o jignire adusă memoriei înseși. Nu e vorba aici de martirologie, ci de echilibrul moral al comunității și al persoanei, de o minimă loialitate civică.

În ciuda a tot ceea ce se opune astăzi unei asemenea integrări – și punerii înseși a problemei, – numele și faptele lor se cuvine să intre în patrimoniul moral și simbolic al fiecărui cetățean român și al culturii românești în ansamblul ei. Ar fi un mod de a autentifica însăși libertatea de care ne bucurăm cu atâta inconștiență.

Între gestiunea valorilor simbolice și gestiunea libertății este o legătură asupra căreia trebuie să mai medităm.

STRATEGII IDENTITARE ÎN CULTURA ROMÂNĂ

Metamorfoze spirituale. Reconfigurări identitare. Două cazuri: N. Steinhardt și Jonathan X. Uranus (Mihail Avramescu)

George Ardeleanu
Universitatea din București

Să vorbești despre trecerea de la o credință la alta, să lămurești prin semne și semnificații ceea ce ține numai de har, înefabil și taină este oare cu puțință? Să spui de ce, să dai un răspuns precis și clar? E tot atât de puțin verosimil și probabil să izbutești pe cât este să explici în termeni coerenți pentru care pricină este universul ori ce vrea să zică în ultimă instanță eul acela, în numele căruia vorbim și făptuim, ciudata entitate noțională aflată în corelație sub denumirea de conștiință.

(N. Steinhardt¹)

Pentru că prima sintagmă din titlul acestui Colocviu vizează „dilemele identității”, am ales să aduc în discuție un fenomen care pune „în scenă”, interoghează, problematizează prin excelență astfel de dileme, și anume convertirea. Iar, când actorii acestei piese sunt doi scriitori, e drept, de notorietăți diferite, provocarea este cu atât mai mare, intensitatea interogativă capătă un grad mai înalt. În contrapartidă, graba de a formula niște certitudini este cu atât mai inoperantă. Iată de ce m-aș detașa de o afirmație a regretatului Î.P.S. Bartolomeu Anania făcută la Rohia, în 3 aprilie 1993, cu ocazia constituirii Fundației N. Steinhardt: „Din punct de vedere bisericesc [N. Steinhardt] este un convertit prin excelență, și anume dintr-un neam despre care Sfânta Evanghelie ne spune că înainte de Sfârșitul veacurilor se va creștina. Ei bine, cel puțin din generația noastră, după două convertiri care au eșuat, și mă gândesc la Mihail Wieder și la Mihail Avramescu, părintele Nicolae Steinhardt este singurul

¹ „Mărturisire” în vol. *Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pinte, Ed. Dacia, Cluj-Napoca, 1993, p. 167.*

convertit care a biruit și a biruit întru lumină.”² Cele trei nume invocate aparțin – după cum se știe – unor clerici sau intelectuali evrei convertiți la creștinismul ortodox. Dintre aceștia, cel mai puțin cunoscut este Mihail Wieder, autor al unei cărți intitulată *Convertirea Sf. Apostol Pavel* (Diecezana, Arad, 1940, 110 p.), fost rabin devenit preot creștin (dacă informațiile lui Steinhardt din *Primejdia mărturisirii*³ sunt corecte) și reconvertit ulterior la iudaism. În ceea ce-l privește pe Mihail Avramescu (fostul Ionathan X. Uranus), acesta trece într-adevăr, la sfârșitul deceniului al șaselea, printr-o profundă criză existențială (convertirea se produsese în 1936) și își conservă o anumită componentă guénonistă și în textele cu tematică creștină, dar sunt acestea proba unui eșec?

Voi analiza în continuare traseele identitare și spirituale ale celor doi intelectuali, încercând să pun în lumină disjuncțiile și punctele în care destinele lor se intersectează. Mă voi opri mai puțin, de data aceasta, asupra cazului N. Steinhardt, din două motive: în primul rând, pentru că este un caz mai bine cunoscut, dat fiind că și -a descris conversiunea în textele sale autobiografice (*Jurnalul fericirii*, „Notă autobiografică”, redactată pentru *Dicționarul neconvențional al scriitorilor evrei de limbă română* de Al. Mirodan, Editura Minimum, Tel Aviv, 1986, „Autobiografie”, „Mărturisire” etc.); în al doilea rând, pentru că am analizat în detaliu acest proces în monografia *N. Steinhardt și paradoxurile libertății* (Ed. Humanitas, 2009) și ar fi lipsit de „smerenie” să reiau întreaga demonstrație.

Să spunem pentru început că „primul Steinhardt”, cel din anii treizeci, este un tânăr profund implicat în problemele civilizației și spiritualității iudaice, publicând în 1935 și în 1937, împreună cu prietenul său Emanuel Neuman, două volume de iudaism în franceză (*Essai sur une conception catolique du judaïsme* și *Illusions et réalités juives*). Cele două cărți sunt scrise concomitent cu tentativele celor doi prieteni de a se integra în Sinagogă, deci de a-și asuma identitatea iudaică până la capăt. Tinerii își procură accesoriile ritualului iudaic, frecventează Templul Choral, învață ebraica... Fapt semnificativ în „economia” destinului lui Steinhardt: în cele două volume de iudaism, atât fenomenul asimilării cât și botezul creștin sunt luate în răspăr. Până la urmă, tentativele lui Steinhardt și

² v. N. Steinhardt sau fericirea de a fi creștin. *Caietele de la Rohia* (I). Ediție îngrijită și note de Florian Roatis, Ed. Helvetica, Baia Mare, 1999, pp. 93-95.

³ ed. cit., p. 122.

Neuman eşuează, iar drumurile spirituale ale celor doi prieteni se despart: Manole Neuman va merge spre agnosticism, iar N. Steinhardt va merge, străbătând o lungă „perioadă de mlaștină”, spre creștinism.

Ideologic vorbind, „primul” Steinhardt este un liberal-conservator, încercând să concilieze maioreșcianismul cu lovinescianismul. Este un admirator al doctrinarilor francezi, al Monarhiei din Iulie și al parlamentarismului britanic. Pledează pentru valorile burgheze, pentru moderație, respingând anormalitatea, civilizațiile „spasmodice”, iraționalismul, inconștientul, vitalismul, „fatalitățile naturiste”, noile forme de „orientalizare a lumii” (nota bene!), „mistica” maselor, politicile popularității, protecționismul, statul-providență ș.a. În articolele sale din *Revista burgheză*, *Revista Fundațiilor Regale*, *Libertatea*, în cele două volume de iudaism ori în teza sa de drept constituțional din 1936 (*Principiile clasice și noile tendințe ale dreptului constituțional. Critica operei lui Léon Duquitt*), el dezavuează ambele totalitarisme care au marcat secolul 20. Se situează într-o relație polemică atât cu tinerii intelectuali de dreapta (Mircea Eliade, Emil Cioran, Constantin Noica etc.), cât și cu stânga avangardistă sau socialistă de tip Geo Bogza, Sașa Pană, Petre Bellu, Panait Istrati ș.a. (fapt relevat de volumul de parodii *În genul... tinerilor*, cu care a debutat în 1934).

După cel de-al doilea război mondial, pentru N. Steinhardt începe... războiul. Suportă toate consecințele refuzului de a săvârși „pactul cu diavolul”: marginalizare, detenție politică, în urma încarcerării sale în lotul „Noica-Pillat” (între 4 ianuarie 1960 și 3 august 1964), permanenta urmărire de către Securitate, experiența cenzurii și a interdicției (*Jurnalul fericirii* a fost confiscat de două ori de către Securitate) etc. Ajunge de aceeași parte a baricadei cu cei pe care îi contestase în tinerețe (Eliade, Noica, Cioran, dar și cu Bogza prin eseul monografic pe care i-l consacră în 1982), pledând însă pentru valorile liberale până la capăt. Cunoaște, în același timp, cea mai spectaculoasă metamorfoză spirituală și identitară a vieții sale: convertirea la creștinism (încununată prin botezul săvârșit în regim de „hold-up”, la 15 martie 1960, în celula 18 a închisorii de la Jilava). Convertirea sa este însă una dificilă, sinuoasă, lentă, cu momente de incertitudine, de angoase, de dileme, de orbecăiri, de chemări nedeslușite, așadar o convertire diferită decât cea care s-a produs pe drumul Damascului. Convertirea sa – așa cum reiese din *Jurnalul fericirii* – înseamnă deopotrivă descoperirea unui „după”, și

descoperirea unui „înainte”, a unor semnale anterioare ale apropierii sale de creștinism care până atunci fuseseră bine ascunse (așa se explică „clivajul” dintre textele sale de dinaintea convertirii, în care nu întrezărim astfel de semnale, și cele post-conversie). Este și acesta un fenomen specific convertirii, de vreme ce un Julien Green, un Max Jacob, un Adolphe Retté și alții vorbesc despre aceeași procesualitate.

N. Steinhardt nu se oprește aici, având vocația drumurilor parcurse până la capăt, iar la 16 august 1980 intră în viața monahală, la mănăstirea Rohia din Maramureș. Este însă un călugăr de tip Zosima (nu Ferapont), neîntorcând spatele, prin această reclusiune, nici „tribului”, nici culturii laice (este chiar mai „lumesc” în cultură decât prietenul său Constantin Noica). Se păstrează, așa-zicând, într-un fel de „centralitate” modernă și... luminoasă.

Importanța celor două volume de iudaism din 1935 și 1937 nu trebuie minimalizată, așa spune în încheierea primei părți a comunicării. Ele ne arată că spectaculoasa conversie a lui N. Steinhardt nu este una de la „zero” la creștinism (ceea ce ar fi fost ușor), ci un traseu între două spiritualități puternice. Prin conversie, N. Steinhardt internalizează în mod exemplar calea de la Vechiul Testament la Noul Testament.

Dar Jonathan X. Uranus?

Născut la 17 ianuarie 1909 (numele real: Marcel Avramescu, Marcu Avramescu – în buletinul de identitate, Marc-Mihail Avramescu – într-o ultimă autobiografie), deci cu trei ani înaintea lui N. Steinhardt, el beneficiază de timpuriu „de instrucție talmudică, de un început de inițiere cabalistică”.⁴ Nu-și va problematiza însă identitatea iudaică, spre deosebire de Steinhardt, nu va scrie texte de filozofie identitară, excepție făcând unele articole din timpul celui de-al doilea război mondial publicate în *Democrația*, deci într-un moment de criză istorică, cel al persecuțiilor antisemite. Tocmai de aceea e mai greu să analizezi *mobilitățile* trecerii de la o secvență la alta în procesul devenirii sale.

Trei ar fi treptele acestei devenirii/metamorfoze.

Există în primul rând o *fază avangardistă* (1926-1931), când colaborează cu așa-zise „exerciții verbale” la majoritatea revistelor de avangardă și nu numai (*Orizontul* – unde debutează în clasa a cincea

⁴ Andrei Ujică, „Sub cerul stelelor fixe: părintele Mihail Avramescu”, în *Limite*, nr. 46-47, Paris, mai 1985, p. 14.

de liceu cu schița *Urangutanul din calorifer*, *Bilete de papagal*, *Radical*, *Zodiac*, *Ulise*, *Contimporanul*, *Viața literară* etc.)⁵. Își ascunde încă de acum identitatea sub o mulțime de pseudonime precum Mark Abrams, Ionathan X. Uranus, I. X. U., Ionathan N. Uranus și/sau de extensii patronimice gen „Serafim și boxer”, „Serafim și bohem”, „Frate siamez”, „Contele Asfalt”, „Fost tramvai pe linia 15 la STB și statuie în Olimp”, „Calistrat”, „Totog” etc. Tipul acesta de exerciții ludice va continua și în textele următoare, numărul pseudonimelor – după calculul lui Dorin-Liviu Bățfoi – ajungând undeva în jur de șaizeci: Ierusalim X. Unicornus, Astro-Magul, Marduk Salom, Mihail Salom Abraham, Carmel Mascaveru ș.a. Procedeu a fost comparat excesiv cu cel al *heteronimilor* lui Fernando Pessoa (comparație respinsă pe bună dreptate de D.-L. Bățfoi în prefața volumului din 2005). În realitate nu e vorba aici de multiple identități ficționale ca la poetul portughez, ci de tot atâtea moduri de camuflare, de secretizare a identității, chiar dacă avem de-a face cu o identitate *fluidă*, revelată și de textele propriu-zise [v. de exemplu, „Ionathan X. Uranus către Ionathan X. Uranus (Scrisoare deschisă)”, „Către Ionathan X. Uranus (autorul lui Totog)”, „Răspuns deschis” etc.]. Iată, de pildă, un fragment din „Răspuns deschis”, publicat în *Bilete de papagal*, Nr. 431/Sâmbătă 6 iulie 1929 (text neinclus în vol. *În potriva veacului*): „Prin scrisoarea apărută în «Bilete de papagal», acum câteva zile, pretinzi că Ionathan X. Uranus ești D-ta și nu Eu. Eroare, Ionathan X. Uranus sunt Eu, de altfel e și Calistrat, după cum poate fi și Totog, dacă s-ar amuza să devie. O generalizare: fiecare ins, pe lângă bărbier, catolic sau piele-roșă, poate fi Ionathan X. Uranus.” Majoritatea comentatorilor au situat aceste texte ludice, „absurde”, în descendență urmuziană (Urmuz este frecvent invocat chiar de autorul lor ca un prim avatar al lui Ionathan X. Uranus), alții au respins situarea lor în orizontul avangardei (Alexandru Paleologu⁶), alții au văzut aici un „avangardism atipic” prin faptul că I.X.U. nu face din gratuitate o miză, ci propune o viziune (Marcel

⁵ Aceste texte au apărut în vol. *În potriva veacului*, Ediție îngrijită de Mariana Macri și Dorin-Liviu Bățfoi, Ed. Compania, Buc., 2005.

⁶ „Părintele Mihail”, prefață la Mihail Avramescu, *Fragmente reziduale disperate din CALENDARUL ÎNCENDIAT AL LUI IERUSALIM UNICORNUS trândav și neiscusit aspirant ucenic al Sfintei Smerenii*, Ed. Anastasia, Buc., 1999, pp.9-16.

Tolcea⁷), alții vorbesc de „cealaltă față a avangardei”, de „modelul spiritual” pe care ni-l propune avangarda (Cornel Ungureanu⁸, prieten și poate cel mai fervent exeget al lui M. Avramescu). Personal, aș lega această experiență de cea de-a doua treaptă a devenirii autorului nostru și aș vorbi de componenta *ezoterică* a avangardei (într-o anumită măsură legătura este făcută și de Cornel Ungureanu și de Marcel Tolcea). Poate tocmai acesta e motivul pentru care Jonathan X. Uranus rămâne mai degrabă la periferia avangardei interbelice. Așadar, antitraditionalismul „canonic” al avangardei trebuie privit cu nuanțe: avangarda nu neagă *orice* tradiție, ea neagă tradiția istorică, însă se poate întoarce la Tradiția primordială, anistorică, ocultă. În aceeași paradigmă ar intra, cred eu, și *Calea șarpelui*, poemul inițiativ din 1947 (publicat doar în 2001) al lui Gellu Naum.

În 1931, în nr. 214 al revistei *Vremea*, Marcel Avramescu publică un „Necrolog. Pentru răposății Jonathan X. Uranus și Mark Abrams”, textul prin care întoarce în mod radical spatele experienței sale avangardiste (totuși unele texte, probabil mai vechi, vor apărea și în 1932). Începe astfel a doua secvență a biografiei ale, *perioada ezoterică* (semnale ale acesteia se pot identifica încă din etapa anterioară). Încă din perioada liceului, Avramescu împrumutase de la profesorul său Nd. Locusteanu revista *Le voile d'Isis* (devenită ulterior *Études traditionnelles*), apoi de la Mircea Eliade, cu care era prieten, cărțile lui René Guénon, *L'ésotérisme de Dante* și *Le Roi de monde* (procurându-și apoi *L'homme et son devenir selon Vedanta* și celelalte cărți ale lui Guénon). Face acum parte din ceea ce s-a numit „generația ezoterică”. Întreține, ca și Mihail Vâlsan ori Vasile Lovinescu, o substanțială corespondență cu Guénon, convertit la islamism și stabilit din 1930 în Egipt (M. Vâlsan și V. Lovinescu se vor converti ei înșiși la islamism). Editează între 1934 și 1935 revista *Memra* (cinci numere grupate în două fascicule), singura revistă de tradiție ezoterică din România, unde va publica articole cu alte pseudonime: Yang, Memra, Mem, M. etc., dar și cu numele său real. E de la sine înțeles că revista se lansează într-o critică la adresa „haosului lumii moderne”, a Occidentului, iar remediile pe care le

⁷ „Câteva repere ale unui destin crucial”, postfață la Mihail Avramescu, *Comedia infra-umană. Fragmente din Eseul poliautobiografic al lui Ierusalim X. Unicornus*, Editura Brumar, Timișoara, 2004, pp. 73-87.

⁸ *Imediata noastră apropiere*, vol. 2, Ed. Facla, Timișoara, 1989, pp. 109-128.

propune: întoarcerea la Tradiția Spirituală Eternă, Orientul (civilizațiile autentic tradiționale: islamică, hindusă, tibetană, chineză) ca model paradigmatic al salvării de la disoluția contemporană. Concomitent cu perioada în care N. Steinhardt, după cum am văzut, dezavua „noile forme de orientalizare a lumii”, modelele asiatică care devin „apanaje atât ale bolșevismului rus cât și ale Germaniei naziste”. De altfel, în nr. 7/1935 al *Revistei burgheze*, la rubrica „Da și Nu”, nesemnată, însă redactată, probabil, chiar de Steinhardt, revista *Memra* este luată în răspăr: „Fakirul Avramescu/ Un tânăr din capitală perseverează în caraghioslăc publicând MEMRA, publicație de profeții glumețe și revelații indice înspăimântătoare.”

Ezotericul Avramescu rămâne în memoria contemporanilor (Petru Comarnescu, Ieronim Șerbu ș.a.) ca un personaj extrem de complex și totodată straniu, practicant al hipnozei, magiei, ocultismului, grafologiei, astrologiei, fizionomiei, chiromanției etc.

Paradoxal, ceea ce-i reușise lui Guénon în cazul lui M. Vâlsan ori V. Lovinescu nu-i va reuși în cazul lui Marcel Avramescu, pentru că în 1936 acesta se convertește, împreună cu familia, la ortodoxie (concretizând o idee mai veche din 1931, dar care fusese amânată din motive familiale). Un posibil semnal anticipator în acest sens l-ar putea constitui articolul „Gânduri despre o limpede înțelegere a problemei mântuirii”, publicat în revista *Contemporanul*, Nr. 101/1931.

După o licență în Litere și Filozofie obținută în 1934 cu o teză despre Nicolaus Cusanus, Mihail Avramescu (Mihail este numele primit la botez) se va înscrie în 1939 la Institutul Teologic Ortodox, însă va fi nevoit să-și întrerupă studiile din motive rasiale. Își va obține licența zece ani mai târziu cu o teză intitulată – semnificativ! - *QUABBALAH. Gnosa Tradițională a Legii Vechi*.

În timpul celui de-al doilea război mondial înființează în cadrul Institutului Central de Statistică o secție de Statistică Cosmobiologică, unde își vor găsi adăpost mulți tineri evrei (Paul Cornea este doar unul dintre subordonații lui I.X.U.). Publică în 1943-1944 și 1944-1945 articole de atitudine în *Fapta* (lui Mircea Damian), respectiv *Democrația* (lui Anton Dumitriu), apoi în *Dimineața* (1945-1947). Dincolo de orientarea spre stânga, de firească atitudine antifascistă, de combaterea antisemitismului, întâlnim în aceste articole o bizară combinație de spiritualism și de exaltare a Revoluției din 1917, așa-zicând, o viziune spiritualistă asupra

Revoluției sovietice (v. de ex. „Implicațiile spirituale ale Revoluției”, în *Democrația*, nr. 6/1944, pp. 1, 2). După 1947 dispare complet din peisajul publicistic, fără să revină vreodată, confirmându-și statutul de „erou al penumbrei”, de „el hombre segredo”, cum îl caracterizează Cornel Ungureanu, diferit de mulți dintre colegii săi de generație, mai degrabă oameni „ai scenei”, „ai spectacolului”.

Într-un fel va merge și el până la capăt, devenind preot în 1951 și slujind la mai multe biserici din București: Biserica Albă, Biserica Stavropoleos și mai ales, între 1952 și 1956, la Schitul Maicilor, unde se vor regrupa o parte dintre membrii *Rugului aprins* (după ce acest grup fusese interzis) și unde va fi frecventat și de N. Steinhardt în anii apropierea sale de creștinism. Va fi apoi transferat la Biserica Udricani, după care trece printr-o mare criză existențială, în urma unui „accident” extraconjugal (v. N. Steinhardt, *Jurnalul fericirii*, Mănăstirea Rohia și Editura Polirom, Iași, 2008, pp.223-224, 561-562 sau Mihail Constantineanu, „În loc de postfață” la vol. Mihail Avramescu, *Fragmente reziduale disperate din CALENDARUL INCENDIAT...*, ed. cit., pp.106-107). Primește spre sfârșitul deceniului al șaselea o parohie la Tulcea, apoi din 1960 la Văliug (în Banat) și din 1962 la Jimbolia (unde este frecventat de Șerban Foartă, Cornel Ungureanu, Marcel Tolcea, Andrei Ujică ș.a.) până în 1976, când se pensionează. Va reveni în București în 1981, după moartea celei de-a doua soții (Sabine), la una din fiicele sale, Mariana Macri. Se stinge la 30 august 1984.

Scrierile sale de după convertire, apărute postum (*Calendarul incendiat...* – 1999, *Monolog nocturn...* – 2001 și *Comedia infra-umană...* – 2004), readuc în scenă același spirit ludic, năstrușnic, iconoclast „nedogmatic” și ... ezoteric.

În opinia mea, spiritualitatea ezoterică este o *constantă* a scrierilor sale. Jonathan X. Uranus (alias Marcel Avramescu, alias Mihail Avramescu) este un guénonist și în textele de avangardă, și în cele din *Memra* și în cele de spiritualitate creștină. După cum afirmă unii dintre cunoscuții săi (printre aceștia, doctorul Mihail Constantineanu), el nu vedea, nici în ultima parte a vieții, vreo relație de incompatibilitate între ortodoxie și guénonism. Dincolo de acest contorsionat parcurs cultural și spiritual, să rămânem cu „inefabilul surâs” al părintelui Avramescu și cu replica sa consemnată de Andrei Pleșu. „Cu lucrurile astea nu se glumește! Prin urmare, nu le lua prea în serios...”

Bibliografie:

Ardeleanu, George, N. Steinhardt și paradoxurile libertății, Editura Humanitas, București, 2009.

Avramescu, Mihail, *Fragmente reziduale disparate din CALENDARUL INCENDIAT AL LUI IERUSALIM UNICORNUS*, trândav și neiscușit aspirant ucenic al Sfintei Smerenii, volum apărut cu binecuvântarea Î. P. S. Nicolae Corneanu, Mitropolitul Banatului. Prefață de Alexandru Paleologu. Postfață de Mihail Constantineanu, Editura Anastasia, București, 1999.

Avramescu, Mihail, *Monolog nocturn despre Suverana Slobozenie a Singurătății între neființă și nebunie*, Ediție îngrijită de Mariana Macri. Prefață de Andrei Pleșu, Editura Paideia, București, 2001.

Avramescu, Mihail, *Comedia infra-umană. Fragmente din eseul poliautobiografic al lui Ierusalim X. Unicornus*, Prefață de Șerban Foarță și Floriana Avramescu. Postfață de Marcel Tolcea, Editura Brumar, Timișoara, 2004.

Avramescu, Mihail (Uranus, Ionathan X.), *În potriva veacului. Textele de avangardă (1936-1932)*. Ediție îngrijită de Mariana Macri și Dorin-Liviu Bățoi, Editura Compania, București, 2005.

Avramescu, Mihail (Uranus, Ionathan X.), „Răspuns deschis”, în *Bilete de papagal*, Nr. 431 / Sâmbătă, 6 iulie 1929, p. 2.

Avramescu, Mihail (Memra), „Criterii”, în *Memra*, Anul I, Nr. 1 / Decembrie 1934, p. 1.

Avramescu, Marcel Mihail, „Implicațiile spirituale ale Revoluției”, în *Democrația*, Anul I, Nr. 6 / Duminică, 12 noiembrie 1944, pp. 1,2.

Godo, Emmanuel (coord.), *Convertirea religioasă*, trad. rom. de Nicoleta Petuhov, Editura Anastasia, București, 2002.

Steinhardt, Nicolae, *Jurnalul fericirii*, Argument de P. S. Justin Hodea Sigheteanul. Ediție îngrijită, studiu introductiv, repere biobibliografice și indice de Virgil Bulat. Note de Virgil Bulat și Virgil Ciomoș. Cu „Un dosar al memoriei arestate” de George Ardeleanu, Mănăstirea Rohia și Editura Polirom, Iași, 2008.

Steinhardt, N., Neuman, Emanuel, *Essai sur une conception catholique du judaïsme*, Bucarest, „Cultura românească” S.A.R.. 1935.

Steinhardt, N., Neuman, Emanuel, *Illusions et réalités juives*, Librairie Lipschutz, Paris, 1937.

Steinhardt, N., Neuman, Emanuel, *Eseu despre o concepție catolică a iudaismului. Iluzii și realități evreiești*. Ediție bilingvă. Trad. rom. de Giuliano Sfichi. Ediție îngrijită, studiu introductiv, note, referințe

critice și indici de Ioan Chirilă. Repere biobibliografice de Virgil Bulat, Mănăstirea Rohia și Editura Polirom, Iași, 2011.

Steinhardt, N., *Primejdia mărturisirii. Convorbiri cu Ioan Pinte*, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.

Șerbu, Ieronim, *Vitrina cu amintiri*, Editura Cartea Românească, București, 1973.

Ujică, Andrei, „Sub cerul stelelor fixe; părintele Mihail Avramescu”, în *Limite*, Paris, Nr. 46-47, mai 1985, p. 14.

Ungureanu, Cornel, *Imediata noastră apropiere*, vol. 2, Editura Facla, Timișoara, 1989.

Ungureanu, Cornel, *Istoria secretă a literaturii române*, Editura Aula, Brașov, 2007.

Ungureanu, Cornel, *Șantier 2. Un itinerar în căutarea lui Mircea Eliade*, Editura Cartea Românească, București, 2010.

Codificări ale intimității în primele romane românești

Alina Buzatu

Universitatea Ovidius, Constanța

Punctul de plecare al acestui studiu este fixat de metodologii și concepte din istoria mentalităților comparate, pragmasemioticele narativului și descriptivului, antropologia corpului⁹. Ideea liminară este că, internalizând obiecte, stări, fenomene, oameni din lumea reală, textul de ficțiune este întemeiat de ceea ce (după Michel Foucault) numim *epistemă* – condiția de posibilitate a discursurilor, acel aparat strategic ce întemeiază rostirea și validează relevanța unor enunțuri în coordonatele specifice ale unei epoci. Reprezentarea estetică poartă în sine, sublimată, informația istorică, socioculturală, științifică, psihologică, mentalitară. În țesătura unui text se străvăd figurile lumii căci, în termenii aceluiași Foucault, „limbajul nu este un semn arbitrar; el este depus în lume și face parte din ea, atât pentru că lucrurile înseși își ascund și își manifestă enigma ca un limbaj, cât și datorită cuvintelor ce se propun oamenilor ca niște lucruri de descifrat.”¹⁰

Am ales drept studiu de caz fragmente din romanele lui Duiliu Zamfirescu pentru că acestea transcriu – în ordinea discursului – identități, roluri, comportamente umane ce vădesc mentalul unei epoci. Am preferat un roman al începuturilor tocmai pentru a măsura distanța dintre două moduri de gândire și reprezentare; știind că semnele unui text se împlinesc în proiecțiile unui subiect, încercăm să acredităm ideea că cititorul emancipat trebuie să se plaseze în orizontului primului public, cel al epocii.

Corelăm romanele *În război*, *Îndreptări*, *Anna*, ultimele din așa-numitul *Ciclu al Comăneștenilor* cu un indice mic de valoare¹¹. Istoriile

⁹ Câțiva autori m-au inspirat cu precădere – îi menționez doar pe Niklas Luhmann și pe David LeBreton; conceptele degajate din textele lor sunt puse în premisă; undeva, în surdină, intervine și jargonul studiilor de gen, dar cred că, în acest moment de teorie literară, acesta trebuie să fie ponderat cu umor.

¹⁰ Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, București, Univers, 1996, p.7.

¹¹ Aparițiile princeps sunt înregistrate între anii 1897 și 1906 – romanele fiind publicate în foileton în revistele *Convorbiri literare* și *Literatură și artă română*. Ediția de lucru este cea din 1984 (București, Minerva).

literare¹² au semnalat exigent mixtura neomogenă de realism convențional, schematic și sentimentalism Biedermeyer, punerile în intrigă și rezolvările narative inadecvate, și arjele de retorism. Deficiențele sunt explicate circumstanțial, mergând de la puțina experiență a romanului românesc până la lipsa de amplitudine a formulei scripturale în discuție. Codurile sunt vizibile, dar reprezentarea lor estetică este, adesea, precară.

Interesul meu merge în altă parte. În încercarea de a vedea în ce măsură și cum aceste texte – printre altele – scenografiază comportamentele afective ale unor generații, mi-am propus să figurez un parcurs textual în care evenimentele-cheie să fie cele ale sentimentului, să redesenez raporturile actanțiale calculând distanțele dintre actorii definiți de emoții și sentimente. Altfel spus, am rescris povestea textului decupând doar acele secvențe pe care se poate lipi eticheta tematică „iubire”.

O precizare de metodă este necesară: adoptând poziția lui Niklas Luhmann din *Love as passion. Codification of intimacy*¹³, iubirea nu va fi definită ca sentiment (deși acest sens este conservat în subsidiar), ci în calitatea sa de cod simbolic prin care ni se arată cum să ne comunicăm trăirile¹⁴. Astfel conceput, un cod este acel model supraordonat care validează trăirile individuale, o cheie de acces universală prin care oamenii acced la propriile lor agregări afective. Fără acest numitor comun, mulți oameni nu ar atinge unele stări pentru că le-ar lipsi expresia – iar formele de expresie sunt forme de conținut. Aceasta este și funcția textului de ficțiune: manual de trăire; mulți sunt aceia care și-au recunoscut trăirile, altfel indistincte, nediscriminate, fără expresie, prin identificare cu Werther, Anna Karenina sau Emma Bovary. Codul simbolic are două funcții esențiale:

1. Pe de o parte, arhivează variatele sensuri contextuale ale termenului *iubire*: de la *amour passion*, exaltarea cea mai lăcitată, până

¹² Eugen Lovinescu, G. Călinescu *et alii*.

¹³ A se vedea ediția din 1986, Harvard University Press, Cambridge, Massachusetts.

¹⁴ „(...) love as a medium is not itself a feeling, but rather a code of communication, according to the rule that which one can express, form and simulate feelings, deny them, impute them to the others, and be prepared to face up to all the consequences which enacting such a communication may bring with it.” *op. cit.* p. 21.

la mult mai calma iubire conjugală definită drept *companionship*, ce mizează pe un tip de empatie – în multe cazuri, empatia femeii față de bărbat, care răspunde cu un soi de simpatie condescendentă.

2. Pe de altă parte, codul rezolvă asimetria ireductibilă a experiențelor interioare, „supraveghează”, făcând posibil sensul în comunicarea erotică; fiecare gest este validat supraindividual, pentru fiecare mișcare a sufletului există un precedent pus în discurs.

E interesant de urmărit cum se formulează scenariile evenimențiale dacă criteriul de ordonare este interacțiunea sentimentală (de altfel, iubirea este o dominantă tematică): în fiecare poveste avem un bărbat și mai multe femei, niciodată altfel. În *război* livrează povestea lui Mihai Comăneșteanu, înconjurat de Sașa – sora lui, surogat de mamă, Natalia – amanta dintr-o relație în eclipsă și Anna Villara – în rol de ingenuă cu temperament. Supratema iubirii este conjugată adesea în literatură cu cea a războiului; pare că aici războiul este doar pretextul prin care protagonistului i se conferă semnele masculinității, care sunt puse la risc în scenele intime. În dăra unei lungi tradiții mentale ce persistă și în zilele noastre, iubirii i se desenează un statul anormal, iubirea pasională este un fel de boală, alienare prin scurt-circuitarea funcționării normale – pierderea capului sau furtul inimii, *folie a deux*.

Pentru a rescrie diegeza în cheie afectivă, am selectat acele secvențe care pot primi – la prima vedere – eticheta semantică „iubire”; după decantarea evenimentelor, romanul *În război* dă relief unui joc în trei, între Mihai, Natalia și Anna. Termenii ce numesc și reprezintă corpul – ceea ce vom numi *markeri aisthetici*¹⁵ – se dovedesc puțini, redundanți și convenționali.

Astfel, dacă refacem, bunăoară, paradigmele nominale ce trimit la corp, observăm că sensul este transportat de lexeme – *inimă, piept, mână* etc. - ce funcționează metonimic, ca embleme ale comportamentului afectiv, – iar mecanismele retorice au puțină diferență specifică față de romanul sentimental european cu care intertextualizează. Nici formularea macropropozițiilor care rezumă scenele-cheie ale ceremonialului amoros nu a ajutat prea mult. În

¹⁵ Introducem acest termen suprapunând ludic atât ideea (legitimată de etimologie) de cunoaștere prin simțuri, cât și pe aceea de re-prezentare artistică. *Markerul aisthetic* ar trimite și la trăirea vie, captivă / captată în semn și la semnul care o instituie, obnubilând-o.

mod onest, conservând sensul denotat, acestea sunt: *Ei se plimbă. Ei tac. Ei (se) privesc.*

Mihai Comăneșteanu este ezitant atât în fața Nataliei, de care îl leagă o complicitate amoroasă implicită în text, niciodată marcată, cât și în fața Annei, de care este sedus. Femeile sunt cele care pun iubirea în act. Natalia îl caută, îl convoacă – bărbatul ezită -, ea îl interoghează – el răspunde „cu ochii în pământ, jenat”, ea cere confirmări ale iubirii – el se descompune în melancolie, ea sabotează iubirea născândă pentru Anna, răspândind zvonul că ar avea o amantă și copii la Paris – el este paralizat de indignare. Confruntat de o Natalie exasperată, Mihai e inert. Iată un răspuns epitomatic:

- Va să zică e adevărat, Mihai, că nu mă mai poți iubi?... El, încurcat, se uita la dânsa:

- E mai mult surprinzător decât adevărat.¹⁶

Și relația lui Mihai cu Anna emerge în forme deturnate. Sintaxa narativă ne desenează roluri: ea îi promite că o s-o aibă mereu, asumând fără echivoc rolul de complement; dacă există sugestie a desfătării amoroase, acesta este furnizată de descriptiv, nu de narativ.

Comăneșteanu și Annicuța se primbau prin curte, prinși de braț. Ei tăceau. Ochii lor se ridicau spre lună, atrași de taina discului ceresc. Fiecare simțea în sine atâtea porniri frumoase către celălalt, și cu toate acestea nu îndrăznea să le spună, jenat parcă de mărturia luminii.

- Ce curioasă e luna! zise Comăneșteanu. Mă farmecă și mă hipnotizează. Aș avea parcă atâtea lucruri să-ți spun și nu îndrăznesc.

- Nu-i așa? adăogă Anna repede, ca și cum vorbele lui ar fi răspuns, întocmai, gândurilor ei. [...] Anna îi luă mâinile și i le strânse cu putere:

- O să mă ai întotdeauna, întotdeauna!... Apoi, dusă ca de o forță căreia nu-i putea sta împotrivă, se aruncă la pieptul lui, tremurând:

- Nu-i așa?¹⁷

¹⁶ Zamfirescu, Duiliu, *În război. Indreptări, Anna*, București, Minerva, 1984, p. 22.

¹⁷ *Ibidem*, p. 64.

Din nou iubirea este codificată drept o coincidență a trăirilor inexprimate – e greu să scăpăm de impresia că devenirea afectivă a indivizilor este altceva decât o istorie a reprimării. Ni se vorbește despre iubire pasională, dar este doar ceremonial discursiv și joc al privirilor. Apropierile dintre cei doi îndrăgostiți, expurgate de senzualitate sau sexualitate, sunt reprezentate ca un balet eteric, diafan. Gestul de iubire este, cu necesitate, cast: mână peste mână, sărut pe frunte, atingere vagă. Se pare că acesta este limbajul inimii, singurul posibil. Limbajul corpului nu este învățat, căci epoca în care scrie Duiliu Zamfirescu nu deține cifrul reprezentativ. Intimitatea este un teritoriu încă necartografiat.

O întrebare rămâne: De unde vine totuși această persistentă senzație a tematizării erosului, în ciuda tăcerilor, a gesturilor reprimite, a corpului vag etc.? Un posibil răspuns rezidă, probabil, în faptul că cititorii epocii fac apel la o enciclopedie mentalitară, la o carte de coduri care îi ajută să umple spațiile albe ale textului. Codul este, observam anterior, manualul care indică acele manevre discursive care pun în act gestul de iubire și, totodată, dicționarul prin care o serie de gesturi sau enunțuri incomplete pot fi „traduse”. Codul dă consistență pragmatică actelor indirecte de limbaj și „varsă” pe scena vieții ceea ce limbajul eclipsează sau reprezintă parțial. Cu toate acestea, cititorul actual, posesor al altor strategii și valori afective, scapă cu greu de impresia de neverosimil. Escamotând iluzia, textul de ficțiune ionalizează cititorul pe durata lecturii – aceasta este ambiția supremă; or, în fragmentele supuse analizei convențiile reprezentative sunt atât de transparente, încât “trezirea” dezamăgită se petrece repede.

Slaba realizare estetică a textelor în discuție duce la efecte paradoxale. Sunt secvențe în care sensul intenționat de autor se „frânge” – în sensul derridean al termenului – și lasă să se vadă o posibilitate de sens contrar. Astfel, într-o lectură oblică, subversivă, apare că scena cu cel mai mare coeficient de corporalitate este între cele două femei. Natalia vine la moșia soților Milescu din gelozie exasperată, pentru a fi în prezența celor doi (reacția bărbatului este, în notația naratorului, „Comăneșteanu iubea pe Annicuța, așteptând venirea Nataliei ca un aiurit”). Noaptea, cu sufletul plin de emoții amestecate, Natalia se duce în camera Annei să o vadă încă o dată dormind. Aici e petrece cea mai intens corporală dintre scenele

romanului – Duiliu Zamfirescu o considera reușită, mai târziu, G. Călinescu, nu.

(...) Natalia se sculă din pat. Aprinse lumânarea, o ridică încet de pe masă în mână, nehotărâtă. Tremura toată. [...] Atunci ea înaintă spre pat. Se gândi să lase lumânarea jos, dar gândul nu fu urmat de acțiune, ca și cum clapele voinței n-ar mai fi prins notele. [...] întinse mâna și ridică tremurând, colțul învelitoarei de pe pieptul fetei. [...] Mai ridică încă puțin... Bustul Annei apăru întreg.

Cum iscă câteodată din mintea unui gânditor fericit o poezie desăvârșită, așa parcă ieșise, din puterea creatoare a naturii, umerii și chipul acela – marmură cu suflet, fildeș cioplit (...); liniile erau de o frumusețe, de sine stătătoare, trăgându-și valoarea din îmbinarea armonică a curbilor. [...]

Natalia era uimită. În loc de gelozie și ură, ea se simți răătăcită ca într-un vis neclarificat. Făcu o mișcare falsă și o picătură de ceară căzu pe brațul fetei. [...] Anna aprinse în grabă lumânarea. Cea dintâi pornire fu de a se repezi la ușă și a striga. [...] O privire aruncată asupra Nataliei o făcu să se oprească. Natalia își reveni numaidecât în simțiri. [...] Rușinată, umilită, ea nu mai avu altă putere decât să plângă. Căzută grămadă într-un colț, își ascunse ochii în mâni.

Anna nu mai știa ce să facă. Pe brațul Nataliei se vedea o dără de sânge. Se lovise căzând.¹⁸

Dialogul dintre cele două femei reia toate enunțurile de manual despre iubire, care e alienare, iluzie, deșertăciune, pierdere de sine. Reținem și ideea – persistentă în multe ideologii ale sentimentului – că idealitatea iubirii interzice trăirea i-mediată, că iubirea este în afara vieții. Și aici markerii aisthetici – adică acele semne care reprezintă cunoașterea prin simțuri – sunt stereotipi, diluând intensitatea scenei și dând vizibilitate codului.

Scena dintre femei va lucra subteran, astfel încât, în ultimul roman al ciclului (*Anna*), într-o poveste reduplicată, Anna joacă rolul Nataliei față de un alt Comăneșteanu, Alexandru. Ambele ocurențe narrative sunt amprentate de aceleași codificări ale afectelor. Însă o exigență de valoare estetică ar fi cerut nu doar o supralicitare a situației narrative inițiale, ci o reperspectivare, o preluare parțială,

¹⁸ *Ibidem*, p. 85.

contrapunctuală a unor detalii semnificative. Într-un mod vag penibil și consternant, aflăm în finalul romanului că pe Alexandru Comăneșteanu îl iubesc *toate* femeile din poveste. Chiar și eficiența codului sucombă în fața unei asemenea doze de improbabil.

Prin urmare, rămâne în grija altor texte narative – ulterioare romanelor lui Duiliu Zamfirescu - să pună mai bine în semn intimitatea.

Bibliografie:

Zamfirescu, Duiliu, *În război. Îndreptări. Anna* [romane], București, Minerva, 1984, postfață de Valeriu Cristea.

Corbin, Alain, Courtine, Jean-Jacques, Vigarello, Georges, *Istoria corpului*, vol.II, București, Editura Art, 2008, traducere din limba franceză de Simona Manolache, Gina Puică, Muguraș Constantinescu, Giuliano Sfichi.

Le Breton, David, *Antropologia corpului și modernitatea*, București, Cartier, 2006, traducere din limba franceză de Liliana Rusu.

Iser, Wolfgang, *Actul lecturii. O teorie a efectului estetic*, Pitești, Paralela 45, 2006, traducere din limba germană de Romanița Constantinescu.

Luhmann, Niklas, *Love as Passion. The Codification of Intimacy*, Cambridge, Massachusetts, Harvard University Press, 1986, translated from German by Jeremy Gaines, Doris L. Jones.

Mitologii ale tinereții transgresive în romanele „tinerei generații” interbelice

Paul Cernat

Universitatea din București

Alături de publicistică, romanul – apropiat, adesea, de jurnalul intim sau hibridat cu el – oferă terenul predilect de manifestare al „mitologiilor tinereții” prin care noua generație a lui Eliade & Co s-a impus în conștiința receptării autohtone. În fapt, sensibilitatea ei dominantă este, prin excelență, una adolescentă. În anii '20, pe filiera amorsată în ultimele decenii ale secolului XIX de Dostoievski (*Adolescentul*) și continuată prin A. Gide (*Falsificatorii de bani*) sau Giovanni Papini (*Un om sfârșit*), fără a mai vorbi de popularul *La Garçonne* al lui Victor Margueritte, dar mai ales sub presiunea modificărilor de mentalitate socială, apar (și) în literatura română primele „romane ale adolescenței”. „Ale adolescenței”, și nu doar „cu adolescenți”. Înainte de Primul Război Mondial, această vârstă ingrată a crizei de creștere apare sporadic în proza românească, prin figuri romanțioase de idealști inadaptați la real (la Vlahuță, Delavrancea, Brătescu-Voinești ș.a.). După câteva realizări minore ca *Nevinovății viclene* – romanul lui Luca Ion Caragiale și Ionel Dobrogeanu-Gherea – fără a uita experiența literară a Hortensiei Papadat-Bengescu din *Femeia în fața oglinzii* (1921), mitologia adolescenței va iradia în rândul unor categorii tot mai largi de public prin trilogia *La Medeleni* (1925-1927) a lui Ionel Teodoreanu. Impactul războiului are consecințe semnificative asupra mentalului celor ce vor deveni adolescenți în „anii nebuni”. Interesant e modul în care unii dintre ei se raportează la (anti)modelul prozei lui Teodoreanu. În „romanul adolescentului miop”, Mircea Eliade consemnează la cald puternica impresie pe care i-a lăsat-o lectura *Uliței copilăriei*, în urma căreia a... plâns. Dificila cucerire a virilității se manifestă, în cazul său, prin reprimarea laturii „moldovenesti” și „feminine”, cu accesoriile aferente: lirism, sentimentalism, melancolie, pasivitate contemplativă, împodobire metaforică. Soluția literară va fi, la rândul ei, marcată prin consemnarea experiențelor existențiale într-o scriitură autobiografică de tip diaristic. Însă efectul Teodoreanu va continua să lucreze, dovadă, între altele, schimbul de scrisori din 1928 dintre virtualul debutant și proaspătul romancier ieșean de succes. Rezultatul e dezamăgitor. Deși îi apreciază talentul,

Teodoreanu îl deconsiliază să-și publice romanul autobiografic (era vorba de *Gaudeamus*), pledând pentru literatura înțeleasă ca „minciună” feminină. În *Memorii*, Eliade își va aminti cu obiectivitate episodul: „L-am dat lui Ionel Teodoreanu cu speranța ca-i va plăcea și-l va prezenta Editurii Cartea Românească. Îl întâlnisem deja pe Ionel Teodoreanu cu un an înainte la Iași și, deși publicasem articole destul de rezervate despre ultimele două volume din *La Medeleni*, rămăsesem buni prieteni; îmi dădea semn de viață de câte ori treburile îl aduceau la București. După câteva săptămâni, Ionel Teodoreanu mi-a înapoiat romanul, însoțit de o scurtă, caldă scrisoare. Îmi spunea că l-a citit pe nerăsuflăte, așa cum se bea un pahar cu must. Dar, adăugă, vinul bun, bătrân, nu se bea ca mustul, ci se soarbe pe îndelete. Lăsa să se înțeleagă că romanul meu nu era încă o operă literară, era doar strigătul unui tânăr care suferă din multe și neînțelese motive. Evident, avea dreptate. Când, patru-cinci ani mai târziu, am recitit *Gaudeamus*, mi s-a părut totodată liric și frenetic, pretențios, de o indiscreție timidă, fără grandoare”. Drept urmare, va alege să debuteze editorial cu un roman „exotic” – *Isabel și apele diavolului* – în care autobiograficul nu e direct asumat. Chiar și articolele sale programatic antilirice au ceva din lirismul flamboiant al lui Teodoreanu, așa cum F.T. Marinetti păstra, inclusiv în manifestele sale futuriste, ceva din pletora stilistică a lui D’Annunzio. Din nou, *Memoriile* confirmă acest proces de refluxare: „Literatura nostalgică a autorilor moldoveni – Sadoveanu, Ionel Teodoreanu, Cezar Petrescu – care evocau copilăria și viața patriarhală de altădată, era iarăși un prilej de tristețe. (...) Și furia cu care am scris mai târziu foiletonul *Împotriva Moldovei* era doar suprema încercare de a transmuta o sensibilitate care-mi surpa lent sănătatea sufletească. De aceea am citit cu atâta sete prozele vijelioase ale lui Papini, pamfletele din *Maschilata și Stroncature*. Mă regăseam acum printre «ai mei» - printre cei pe care i-aș fi vrut cu adevărat ai mei -, oameni de «piatră», ca Dante și Carducci, iar nu de «miere», ca Petrarca și romanticii. Lungul și hibridul eseu *Apologia virilității*, pe care l-am publicat în *Gândirea*, în anii studenției, era și el tot un gest de apărare împotriva Moldovei pe care o purtam în sânge”. Prin ruptura polemică față de paradigma „moldovenească” desuetă, Eliade inaugura o nouă literatură a adolescenței, pe măsura sensibilității generației crescute în „epoca jazzului”. Mizele sunt expuse retrospectiv, cu franchețe: „Nu mă sfiam să închin un lung capitol descoperirilor erotice, și aproape tot credeam eu și colegii mei

despre sex, dragoste, Dumnezeu, sensul existenței și toate celelalte probleme care ne frământau se afla notat acolo, fără fard, aproape în stare brută. Asta era, de altfel, marea mea ambiție: să arăt că noi, adolescenții de atunci, nu eram asemenea fantezelor pe care le întâlnisem sporadic în literatură; eram treji spiritualicește și trupește, dar lumea în care ne-ar fi plăcut să intrăm nu mai era lumea părinților noștri. Voiam altceva, visam la altceva – deși singurul care părea a ști ceva precis despre acel «altceva» era autorul romanului”. Avem de-a face, și în *Romanul adolescentului miop*, și în *Gaudeamus* (ambele – rămase scrieri „de sertar”!), cu o literatură veristă, a cărei „nudită” se opunea „falsificării” estetizante a generației anterioare, o generație al cărei epicureism era încă grefat pe o patriarhală „cultură a pudorii”. Pe de altă parte, „miopia” adolescentină indică un handicap ce se cerea depășit.

Relatarea performanțelor livrești – exerciții spirituale împinse, cantitativ, până la insuportabil – nu are echivalent (în schimb, episodul umilitor al inițierilor virile de la bordel are echivalențe multiple în proza românească interbelică). Mitologia personală a tânărului sfâșiat între frenezia ascetică a erudiției și voluptățile orgiastice, dionisiace, va fi amorsată în autenticismele ciclului indian, în *Maitreyi* (1933) și, mai ales, în „romanul indirect” *Șantier* (1935), singurul în care formula jurnalului intim, cu „pactul autobiografic” aferent, e asumată până la capăt, chiar selectiv și retrospectiv. Experiențele extreme devin, aici, instrumente ale transgresiunii și „instrumente de cunoaștere”, fie că e vorba de explorarea exotică de *terrae incognitae* (i.e. indiene), fie că e vorba de experiențe spirituale, extatice, erotice, în cadrul unei identități deschise, aflate în căutare de sine. „Adolescentului miop” din mansarda de pe Strada Melodiei și Doctorului – „diabolicul” manipulator erotic din *Isabel...* îi ia locul exploratorul alterității radicale. Deja în *Isabel...* cosmopoliții protagoniști experimentau drogurile și homosexualitatea, erosul ilicit fiind instrumentat în vederea testării posibilităților Răului. În romanele „generaționiste”, *Întoarcerea din rai* (1935) și *Huliganii* (1936), confesiunea autobiografică e abandonată, iar fresca naturalistă omniscientă apelează la tehnicile moderne ale contrapunctului și monologului interior. Anarhismul amoralist și vitalismul legitimat biologic sunt memorabil teoretizate de câteva personaje (Alexandru Pleșa în primul rând) sub semnul „experienței huliganice”. Lăsând la o parte sexualitatea dezlănțuită a artiștilor („apostolilor”) nihiliști - Petru și Pavel Anicet, adevărata noutate e

reprezentată aici de experimentarea „extatică” a extremismului în stare pură: pentru tinerii entuziasmați de spectacolul distrugerii revoluționare și al maselor dezlănțuite, angajarea constituie o formă estetizată de extaz vital – ieșire din sine, trăire orgasmică, pură manifestare a forței și a virilității paroxistice. Eroii bucureșteni trăiesc, în anii Marii Crize și ai marilor derive, eliberarea unei „barbarii” dionisiace. E de remarcat faptul că Eliade depolitizează, abstractizează și, la limită, mitologizează termenul de „huligan”, atribuit în epocă agitatorilor antisemiți. Tehnica pozitivării stigmatului nu e singulară: o vom regăsi în cazul „trăirismului”, termen prin care Șerban Cioculescu încerca să persifleze noua generație, și care era asumat de membrii acesteia ca blazon identitar. Mitologiei adolescenței îi ia locul, acum, mitologia „huliganului” tânăr – noul barbar anarhic, rebel pentru orice fel de cauză, dar incapabil de iubire (căreia îi preferă aventura sexuală *per se*, ca expresie a dominației „stăpânului” asupra „sclavei”) și de angajarea „matură” în slujba unui ideal.

Un alt caz simptomatic pentru „ura de sine” a sentimentalului dintr-o generație antisentimentală este cel al lui Mihail Sebastian. Ostil în principiu față de proximitatea metaforică a prozei ionelteodoresciene, pe care o taxează în câteva articole de întâmpinare, el se dezvăluie, în *Orașul cu salcâmi* (1935, scris însă între 1929-1931), ca un romancier liric al ieșirii din adolescență și al provinciei. Evadarea din provincie echivalează aici cu trecerea de la „minorat” la „majorat”. Altfel decât autobiograficul roman al transgresării identității etnice din *De două mii de ani*, delicatul *Oraș cu salcâmi* crește din experiența transfigurată abstract a Brăilei natale și se află pe aceeași lungime de undă cu autorul *Medelenilor* din volumul doi al trilogiei sale. Trebuie spus totuși că „ieșirea din provincie” e parțial eșuată: principalii protagoniști – Adriana și Gelu – își consumă fizic iubirea (începută ca idilă în orașul D.) abia la București, tânăra optând finalmente pentru întoarcerea „acasă”, într-o căsnicie comodă alături de vărul său Paul Mladoianu. Reușita „transgresiunii” aparține aici doar bărbatului, nu și femeii. Șarjat-ironic în redarea mediilor bucureștene (cu travestiuri identitare vodevilești, răsturnări forțate de situație și personaje în consecință: compozitorul mitoman Cello Viorin alias funcționarul Tache Poporeată, „blonda Agnes” alias gospodina Elisabeta Donciu etc.), romanul rezistă aproape exclusiv prin poezia plimbărilor adolescente din târgul D. (episodul „evadării” naturist-edenice a

cuplului Gelu-Adriana pe insula riverană „dintre Vii” este prima dintre ipostazele „utopiei insulare” a lui Sebastian) și prin procesul maturizării trupești a nubilei (descrierea primei menstruații a Adrianei *Întâiul sânge* – cea dintâi experiență de acest fel din proza noastră – dovedind nu doar „îndrăzneală” artistică, ci și o fină acuitate senzorială, pe care Sebastian nu o va mai regăsi niciodată).

„Împăcarea” între literatura adolescenței pe modelul Eliade-Sebastian și cea a generației anterioare, brevetată de Ionel Teodoreanu, se produce la începutul anilor '40, prin *Jurnalul unui adolescent* al lui Dinu Pillat (1941) și romanul său de debut *Tinerețe ciudată*, 1943, cu o prefață semnată de același Teodoreanu. Tânărul Pillat dezvoltă o proză existențialistă a vidului adolescenței vegetative, în care un gidism afin filozofiei lui Jaspers e proiectat pe fundalul intim al vieții „de familie”. Procesul va fi continuat în anii următori prin *Moartea cotidiană* (1946) și clandestinul *Așteptând ceasul de apoi*, roman al „tinereții legionare”, confiscat în anii '50 de Securitatea comunistă.

Imagini autenticiste ale adolescenței rebele întâlnim și în alte romane ale tinerei generații interbelice: de la *Tinerețe* de Lucia Demetrius sau *Într-un cămin de domnișoare* de Anișoara Odeanu la *Ambigen* de Octav Șuluțiu, *Călătoria unui fiu risipitor* de N. Steinhardt sau chiar în modestul *Adolescenții din Brașov* de Pericle Martinescu. Un nou tip de personaj intră în scenă: studenta „modernă” plictisită, lucidă și dezabusată. Pentru prima dată, prin Anișoara Odeanu, intră în literatura română căminul de fete, printr-un roman diaristic scris cu o directete plictisită. Asumarea banalului condiției feminine e însoțită, aici, de un sentiment existențialist al inutilității și al ratării, din care fantasma sinuciderii nu lipsește. Și, dacă liceenii lui Pericle Martinescu, cu obsesiile lor erotice „turgescențe”, exacerbează truculența din *Corigent la limba română* a lui Ion Minulescu (reluată, cu vioiciune „populară”, de Mihail Drumeș în *Elevul Dima dintr-a șaptea*), romanul editat postum al tânărului N. Steinhardt este conceput pe o formulă radical-experimentală: un roman „de familie” cu caracter etnic (medii bucureștene de burghezie intelectuală evreiască), dar și un roman al „fugii de-acasă”, cu caracter ludic și livresc, anunțând narațiunile optzeciste via *Supraviețuirile* lui Radu Cosașu. Un campion al revoluției sexuale din romanele tinerei generații e Octav Șuluțiu care, însă, în *Ambigen*, practică un soi de transgresiune inversă, orientată împotriva codurilor „tari” ale virilității, asumându-și – prin intermediul protagonistului său Di,

indecis între patru femei – lipsa inițiativei sexuale și impotența condiționată psihic. Bărbatul devine, aici, o victimă efeminată a femeilor (de la prostituate la femei „cumsecade”) ce se folosesc de el ca de un obiect. Identitatea adolescentină constituie un numitor comun al romanelor „trăiriste”. În câteva dintre ele ea capătă însă și un caracter ontologic sau/și metafizic. În *Interior* (1934) de Constantin Fântâneru, protagonistul Călin Adam rătăcește solitar la marginile existenței, fie găzduit sporadic în „interioarele” prietenilor/prietenelor, fie izolându-se în natură. Cu o structură dostoevskiană, acest protagonist neurastenic (poate chiar schizofrenic) depășește limitele umanului către o „subrealitate” aflată în proximitatea „irealității” lui Blecher. Transgresarea limitelor subiectului are un corespondent în chiar formula acestor „romane” confesive în care narațiunea își asumă un caracter indeterminat - poetic, eseistic, diaristic, de meditație existențială. În legătură cu *Întâmplări în irealitatea imediată* (1936), au fost invocate vecinătăți filozofice existențialiste, de la Buber la Kierkegaard și de la Jaspers la „greața” sartriană. Străbătând, la marginile târgului său de provincie, felurite „locuri rele”, dar și în intimitatea propriei încăperi, protagonistul-adolescent suferă ieșiri din real pe care nu le poate controla; iluzia consistenței lumii se destramă în efecte de perspectivă ce duc la suspendări angoasante într-un fel de vid ontologic, cu conștiința captivității într-o lume străină, ostilă. Ca la Fântâneru, contactul cu materialitatea „fecundă” a glodului compensează senzația de artificializare a existenței. Pe urmele lui Ion Vineanu din *Paradisul suspinelor* (1930), dar fără poetizările sale pletorice, Blecher împinge foarte departe – pentru prima oară la noi într-o narațiune autobiografică – asumarea sexualității infantile, legând precocitatea conștiinței erotice de experiența „bolii necunoscute” (ce o prefigurează pe cea relatată romanesc în *Inimi cicatrizate* și diaristic în postuma *Vizuina luminată. Jurnal de sanatoriu*). Nu numai epicul își pierde relevanța, ci și personajele, *Întâmplări...* fiind, în definitiv, reportajul discontinuu, caleidoscopic al unor stări desfășurate în decoruri crepusculare de bălci și interioare populate cu obiecte vechi. Și la Blecher, și la Fântâneru, adolescentul e un cobai „eratic”, marionetă a existenței și experimentator aproape pasiv de stări-limită ale conștiinței.

Asumarea narativă obsedantă a adolescenței și primei tinereți în aceste romane poate fi interpretată și ca simptom al refuzului vârstei mature, eșuării în platitudinea convențiilor burgheze. Faptul e vizibil

și în preferința pentru stilul nud (*i.e.* neipocrit), pentru poematizarea și eseizarea romanului, pentru experiment și virtualitate în defavoarea stabilității canonice, în fine – pentru „intim” în detrimentul „publicului” (având drept reflex privilegierea confesiunii autobiografice). „Transgresiunea” poate viza norme morale și sociale, y *compris* politicul și sexualitatea (în cazul „huliganismelor”) sau umanul însuși, mistica trăirii întâlnind, agonice, obsesia morții (înțeleasă ca anihilare totală), sub semnul autenticității și al intensității subiective.

Text inclus în cadrul Programului Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013 („Investește în oameni!”), finanțat de Fondul Social European. Domeniul major de intervenție 1.5 „Programe doctorale și postdoctorale în sprijinul cercetării”. Titlul proiectului: „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”. Numărul de identificare al contractului POSDRU/89/1.5/S/59758 Beneficiar: Academia Română.

B. Fundoianu/ Benjamin Fondane – Spre o identitate mai cuprinzătoare sau Drumul fără întoarcere al lui Ulise

Dumitru Chioaru

Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

Până la plecarea sa din țară, în ianuarie 1924, și nu în 1923, cum aflăm din prezentarea pe care Ion Pop o face recent în *România literară*¹⁹ cărții *Cu Benjamin Fondane, dincolo de istorie*, publicată de eseista belgiană Monique Jutrin, autoare de asemenea a eseului critic *Benjamin Fondane sau periplul lui Ullise*, numele lui B. Fundoianu – pseudonimul literar al lui Benjamin Wechsler (n. 1898, la Iași) – intrase deja în conștiința publică românească datorită volumului de critică și eseuri *Imagini și cărți din Franța*, apărut la Editura Socec în 1922. Această carte s-ar fi bucurat, probabil, de altă primire pentru cunoașterea foarte bine orientată a literaturii franceze contemporane, dacă nu ar fi fost însoțită de o prefață ce conținea – ca să-l cităm pe Mircea Martin, singurul critic român care i-a acordat până acum lui Fundoianu atenția cuvenită într-o micro-monografie apărută în 1984 – „o apreciere infamantă la adresa literaturii române”²⁰. Fundoianu pornea în această prefață de la ideea că literatura română este produsul imitației literaturii franceze, susținută și de personalități critice ca Nicolae Iorga, condamnând însă falsitatea ei prin devierea de la valorificarea specificului național, sau de Eugen Lovinescu, pentru care imitarea modelelor străine are un rol pozitiv, reprezentând prima treaptă în perspectiva sincronizării unei literaturi în formare cu marea literatură a lumii. Dar teza sa devine infamantă abia în momentul în care autorul neagă credința că literatura română ar avea vreo identitate, considerând-o un exemplu de „simplu parazitism”²¹, ceea ce a atras încercarea repetată de a-i aplica o corecție critică chiar din partea lui Lovinescu, din a cărui manta teoretică despre sincronism pare a fi ieșit tânărul critic, ironic botezat Nerone, care ținea „cronica ideilor” chiar în *Sburătorul literar*: „Literatura română nu se prezintă deci ca o suprapunere de individualități, ci ca o sumă, ca o totalitate organică și armonică de

¹⁹ Ion Pop, *Cu Benjamin Fondane, dincolo de istorie*, în *România literară*, nr. 18/ 2011.

²⁰ Mircea Martin, *Introducere în opera lui B.Fundoianu*, Ed. Minerva, București, 1984, p. 5.

²¹ B. Fundoianu, *Imagini și cărți*, Ed. Minerva, București, 1980, p. 24.

însușiri etnice, virtuale în producțiunea populară și realizate în literatura cultă prin artiști de un talent neîndoios. Între cei patru pilaștri (Eminescu, Creangă, Coșbuc și Caragiale) ai expresiei artistice a sufletului românesc se întinde rețeaua unei întregi literaturi reprezentative. Departe de a păși în pragul Europei cu mâinile goale, pășim nu numai cu posibilitățile unui suflet original, și ca fond, și ca formă, ci cu afirmații categorice, solidare între ele, dar diferențiate în cromatica literaturii universale”²². Dar Fundoianu adăuga în aceeași prefață că viitorul literaturii române este să devină „o colonie a literaturii franțuzești”, propunere care l-a scandalizat și pe Pompiliu Constantinescu, determinându-l să-l eticheteze pe Fundoianu însuși drept „colonist”²³. Reacțiile de respingere a unei asemenea provocări, venite din partea celor mai deschise și echilibrate spirite critice ale vremii erau, fără îndoială, îndreptățite.

Scandaloasa apreciere a lui Fundoianu se producea într-un moment istoric când, abia realizându-se idealul unității naționale, România pășea pe drumul afirmării ei ca națiune modernă, în care cultura în general și literatura în special, mai ales prin aportul marilor scriitori din jurul Junimii lui Maiorescu, fixaseră deja o identitate, de pe poziția căreia aspirau la un dialog cu celelalte. Sustinea oare Fundoianu – spre a-l cita de astă dată pe Olivier Salazar-Ferrer, ca autor al unei monografii franțuzești despre Benjamin Fondane apărută la OXUS Editions în 2005 și, simultan, în traducere românească la Editura Junimea – „o teză iconoclastă”²⁴, în spiritul teribilist al avangardei la care teoretic aderasă prin articolele publicate în diverse reviste ale vremii? Sau este vorba numai de o atitudine programatic excesivă, în sensul afirmației făcute în articolul *Spre clasicismul cel nou*: „A fi excesiv: iată singura puțință de a fi nou”? Am putea răspunde afirmativ la fiecare din cele două întrebări, dacă ideea ce urmează în prefață nechibzuitei propuneri: „Atârnăm de literatura franceză din pricina *bilingvității* noastre – cel puțin a clasei suprapuse. Nu putem scrie în franțuzește, ceea ce ar fi singura conduită logică – iar în românește, unde imită în «cercul nostru strâmt», nu aducem culturii generale nici o contribuție și nici un folos. Cu literatură personală, nu putem interesa pe nimeni. Va trebui să convingem Franța că intelectualicește suntem o provincie

²² Eugen Lovinescu, apud. Mircea Martin, *op.cit.*, p. 56.

²³ Pompiliu Constantinescu, apud. Mircea Martin, *op.cit.*, p. 58.

²⁴ Olivier Salazar-Ferrer, *Benjamin Fondane*, Ed. Junimea, Iași, 2005, p.104.

din geografia ei, iar literatura noastră un aport, în ce are mai superior, la literatura ei”²⁵, n-ar oferi altă cale de interpretare și înțelegere. Chinuit, ca și mulți alți contemporani ai săi, de a se fi născut într-o cultură periferică, minoră, Fundoianu descoperă în bilingvismul româno-francez al societății culte românești din acea vreme șansa noastră de a deveni parte a unei culturi majore, universale. Căci – reflectează mai departe autorul prefetei – „citești deci pe francezi ca pe niște scriitori naționali mai mari, bucată dreaptă din tradiția noastră”, reflecție ce mă duce cu gândul, ca și comparatist, la eseul *Tradiția și talentul personal* publicat în 1917 de T.S. Eliot, care în aceste afirmații: „simțul istoriei te obligă să scrii având nu numai generația ta în sânge, dar și sentimentul că întreaga literatură europeană de la Homer și, în cuprinsul ei întreaga literatură a țării tale au o existență simultană și alcătuiesc o ordine simultană”²⁶, conține, cu toate diferențele ei de perspectivă, o idee asemănătoare. Fundoianu pledează, așadar, pentru o *identitate mai cuprinzătoare*, care să ridice specificul național la universal.

Citită din perspectiva vremii noastre, când literatura română a parcurs o istorie în care identitatea ei s-a lămurit, iar ideea integrării într-o identitate mai cuprinzătoare, europeană, tinde să devină realitate, prefața lui Fundoianu își dezvăluie nu fața iconoclastă, ci fața ei constructivă. El propunea cu aproape un veac în urmă integrarea într-o Europă modernă dominată de cultura/ literatura franceză, cu care cultura/ literatura noastră are, începând cu originile latine comune, certe afinități. Am putea astăzi spune că, prin inițiativele unor scriitori de-a adopta limba franceză și prin succesul operelor acestora în Franța, iar în unele cazuri, în întreaga lume, crezul său programatic a fost, atât cât era cu putință, împlinit. El însuși a contribuit la realizarea acestui proiect, lăsând o operă bilingvă, română și franceză, care, după o eclipsă de o jumătate de veac de la tragica lui dispariție în 1944 în lagărul de exterminare de la Auschwitz-Birkenau, a revenit în actualitate, receptată fiind cu o mai adâncă înțelegere în ambele literaturi care-l revendică. Opera lui se bucură din nou de o creștere a receptării, prin contribuțiile românești ale lui Mircea Martin și Ion Pop, dar și franceze, datorită cercetărilor de arhivă și studiilor realizate de Michel Carassou și Petre Răileanu.

²⁵ B.Fundoianu, *op.cit.*, p.155.

²⁶ T.S.Eliot, *Eseuri*, Ed. Univers, București, 1974, p. 22.

Cum poate fi însă înțeleasă atitudinea lui Fundoianu, devenit între timp scriitor francez sub numele Benjamin Fondane, față de poezia sa în limba română marcată de publicarea volumului *Priveliști* (1930), la șase ani de la plecarea sa din țară? „De ce dar – se întreabă el însuși în prefața volumului intitulată în răspăr *Câteva cuvinte pădurețe* – o tipăresc astăzi? Ca să o ucid doua oară, să lichidez un trecut de care aș voi să-mi fie mai mult rușine”²⁷. El încerca să-și asume astfel nu numai despărțirea de origini, ci și de trecutul său literar românesc. În opinia lui, poetul B. Fundoianu murise în momentul plecării din țară, iar volumul *Priveliști* însemna opera lui postumă, așezată peste el ca o piatră tombală. Prin urmare, între Fundoianu și Fondane n-ar mai exista nicio legătură. Fondane era un alt scriitor, cu identitate dobândită de publicarea volumelor scrise în limba franceză: *Ulysse*, *Titanic* etc., care dezvăluiau în locul tradiționalistului/ expresionistului din *Priveliști* un avangardist nealiniat vreunei grupări.

Istoricii literari din posteritatea sa critică s-au situat pe poziții diferite în această problemă, unii vorbind de *ruptura* dintre cei doi autori independenți, de notat fiind în acest sens Laurențiu Ulici care afirmă; „În Fundoianu nu coexistă doi poeți, ci se succed doi poeți, unul urmând celuilalt, dar fără a fi pregătit de acesta și aflându-se între ei în relații de perfectă independență”²⁸, iar alții de *continuitate*, în realizarea căreia admit – ca și Mircea Martin²⁹ – că între cei doi există doar o „cezură”, în care unul îl pregătește pe celălalt. Existența unei continuități și nu a unei rupturi definitive este dovedită, de altfel, și de faptul că scriitorul a continuat să publice poezii și articole în revistele românești de avangardă și după stabilirea sa în Franța.

În studiul *B. Fundoianu/ Fondane – în revistele românești de avangardă*, Ion Pop prezintă amănunțit aceste tribulații ale scriitorului care publică, alături de poezii scrise în limba română înainte de plecare, pregătind apariția *Priveliști*-lor, și poezii în limba franceză, însemnând „o fază de trecere între poezia românească și opera lui ulterioară”.³⁰ Poeziile scrise în franceză reprezintă, spre a

²⁷ B.Fundoianu, *Poezii*, vol. I, Ed. Minerva, București, 1983, p. 9.

²⁸ Laurențiu Ulici, *Arghezi, Bacovia, Barbu, Blaga, Fundoianu, Maniu, Pillat, Vineanu, Voiculescu prezentați de...*, Editura enciclopedică română, București, 1974, p. 222.

²⁹ Mircea Martin, *op.cit.*, p. 20.

³⁰ Ion Pop, *Din avangardă spre ariergardă*, Editura Institutului Cultural Român, București, 2010, p. 41.

prelua titlul uneia publicate în revista *Contimporanul*, un *exercice de français* pregătitor afirmării sale ca scriitor în limba de adopțiune. Imagisticii rurale din *Priveliști* îi ia locul una urbană, structurând viziunea poetică într-o manieră stilistică apropiată de a expresioniștilor germani. Mă opresc însă la poemul *Nature morte*, în care poetul trece de la descriptivismul vizionar de tip expresionist la o formulă colocvială, confesivă, în vers liber, practică apoi consecvent. Fragmentul următor: „tu es si seul que tu as oublié ton rôle/ de quoi voulais-tu bien parler la terre bouge/ voilà déjà qu'elle crie dans ta peau -/ une bouteille et une banjo/ et cette voix sans bouche/ tout mon passé est là dont je n'ai plus que faire/ son sang troue la neige -” („ești atât de singur și ți-ai uitat rolul/ despre ce anume vrei să vorbești pământul se clatină/ iată că strigă-n pielea ta -/ o sticlă și un banjo/ și glasul ăsta fără gură/ e-acolo tot trecutul meu cu care nu mai am ce face/ sângele lui găurește zăpada” – În românește de Virgil Teodorescu, în antologia B. Fundoianu, *Poezii*, Editura pentru literatură, București, 1965), indică starea de spirit a poetului, marcată de acea singurătate și neliniște proprie omului dezrădăcinat și emigrant, care-l vor urmări ca o fatalitate pe tot parcursul vieții. Dar nu transmit oare și *Priveliști*-le aceeași neliniște în fața vidului existențial, proiectată în decorul unei naturi de o primitivitate rustică? Să ne amintim versurile meditative din *Herța*, IV: „Trecutu-i lângă lampă/ și plină e oglinda cu cute în obraz/ E-așa de lungă vremea de când nu mai e azi/ și stearpă și molâie ca o convalescență/ Aștepți în toată seara aceeași diligență/ care debarcă aceeași ovrei ce se întorc/ În case, știu vapoare ce pleacă spre New York”, conținând o stare de spirit asemănătoare celei din poemul *Nature morte*. „Priveliști”-le sale nu descind din *Pastelurile* lui Vasile Alecsandri, ci din *Florile răului* de Charles Baudelaire, cultivând programatic estetica urâtului și chiar anti-poezia. Există, așadar, o continuitate între Fundoianu și Fondane, dezvoltându-se mai întâi la nivelul fondului sufletesc.

Poetul a încercat să reprezinte drama omului modern dezrădăcinat, străin, continuu emigrant într-un simbol/ arhetip cultural. El nu o descoperă, așa cum ne așteptăm, ținând cont de originea sa etnică, în figura mitică a evreului rătăcitor, deși sub ocupația germană se identifica el însuși cu Isaac Laquedem, numele medieval-occidental al lui Ahasverus, ci în cele mai adânci straturi culturale europene, în personajul central al *Odiseii* homerice, Ulise, căruia îi atribuie la un moment dat origine evreiască: „tu erai evreu,

Ulise". Ca și alți mari scriitori ai secolului XX: James Joyce, Nikos Kazantzakis, ori conaționalul său Ilarie Voronca devenit de asemenea poet de limbă franceză, el actualizează figura eroului homeric înscriindu-l – remarcă Olivier Salazar-Ferrer – „într-o perspectivă postnietzscheeană”³¹. Identificarea cu Ulise apare foarte timpuriu în conștiința lui Fundoianu, așa cum relevă câteva dintre primele încercări poetice românești rămase în manuscris și restituite de Paul Daniel și Gheorghe Zarafu în ediția de *Poezii* apărută în 1983, implicând unele modificări și semnificații noi ale mitului. Iată, de pildă, finalul sonetului *Ulisse* din 1914: „Și eu ascult divinele ispite/ Ce sufletu-mi îl fură și-l dezmiardă -/ Pîn' lacomă prăpastia mănghite”, reprezentând un Ulise care se eliberează voluntar de catargul rațiunii pentru a se contopi dionisiac, în sensul nietzscheean al termenului, cu iraționalul naturii/ cosmosului, idee reluată în terținele altui sonet din același an, intitulat *Sirenele*: „Dar eu ascult cu sufletul extatic/ Căci glasul lor, vrăjit și singuratic/ E-otravă, dacă-l sorbi... dar e și miere...// Prăpastie-i, o știi! Dar stau pe proră/ Și-ascult și pier în undele efemere/ În vraja din suprema-mi auroră”, în care extazul dionisiac se dezvoltă în coincidența contrariilor/ extremelor. Și tot din același an al adolescenței lui Fundoianu datează poemul *Galera lui Ulise*, mărturisind alături de sonete aceași identificare obsesivă cu imaginea inversată a eroului antic.

Dar *Ulyse* este titlul primului volum de poezii în limba franceză, apărut la Bruxelles în 1933, prin care Benjamin Fondane intra în conștiința publicului occidental. Volumul este o *Odisee* modernă, proiectând în figura lui Ulise neliniștile și obsesiile unui eu revoltat împotriva limitelor sale empirice și cognitive, descoperindu-se vizionar, pe urmele lui Arthur Rimbaud, căruia Fondane i-a consacrat cartea *Rimbaud, le voyou* din aceeași nevoie de identificare cu un arhetip al poeziei moderne, în alteritate. Ulise-le său îi însumează pe toți rățăcitorii sau vizionarii porniți în căutarea Absolutului, sfârșind – ca să vorbim în termenii lui Hugo Friedrich din *Structura liricii moderne* – într-o „transcendență goală”³², pe care o putem desluși în versurile: „ O fericire neștiută îmi cuprinsese, lin, mijlocul/ strigam că-s liber, fericit, dar groaza/ îmi arunca un soare crud/ ce putrezea când l-atingeam cu mâna/ Ce-aș fi putut să fac

³¹ Olivier Salazar-Ferrer, *op.cit.*, p. 104.

³² Hugo Friedrich, *Structura liricii moderne*, Editura pentru literatură universală, București, 1969.

decât/ să izbucnesc în râs, cu poftă?/ SINGUR! Eram deodată-n lume singur/ eu numai și cu râsul meu/ singur eram și mă căzneam să aflu unde-i Dumnezeu/ Sertarele-n sfârșit deschise, toate/ unde s-ascunde? Sfășiam/ mucavaua ce-nvelea neantul/ Unde se-ascunde, unde se strecoară?/ Unde să dau de cel/ ce pleopa-mi apăsase-atâta vreme?". Acest Ulise modern este în continuă schimbare/ metamorfoză, care provine nu din conștiința unei identități imuabile a omului, întorcându-se la sine din aventura cunoașterii spre recunoaștere, ci din căutarea ei febrilă, pe un drum fără întoarcere, a cunoașterii fără recunoaștere. Dacă homericul Ulise se întoarce după 20 de ani de aventuri în Ithaca natală, regăsindu-se același/ identic, Ulise-le fondanian nu va mai reveni niciodată la Herța, o Ithacă degradată, pe unde „șoseaua ca o talpă s-a rupt de-atâtea ploi/ Trec porcii, cei cu suflet de baltă, spre noroi/ trec porci urâți, să doarmă stupid într-o băltoacă -/ ca haosul pe lume din nou să se desfacă" (Herța, V). El se va îndepărta fără întoarcere de ea, ca-ntr-o continuă fugă de sine, descoperindu-se mereu altul. Dar această experiență a alterității nu înseamnă renunțare la identitatea sa ca unitate a ființei închisă în ea însăși, ci o reafirmare a unei identități mai cuprinzătoare, deschisă, concepută platonice drept ființa ca unu și multiplu. În virtutea pluralității ființei, Ulise este rătăcitorul/ trecătorul om și i, totodată, martorul existenței sale, ambii fiind integrați în lume ca într-un labirint de oglinzi: „Lumea e-n fața mea, o văd, dar eu, eu unde sunt?/ Trec, și nimic nu mai rămâne din ce fusese în oglindă/ nimic, măcar o singură spărtură/ strigătul meu n-aruncă o umbră pe pavaj/ și totuși, stânci de piatră-mi strivesc sub ele somnul/ o mână nevăzută îmi smulge pleoapele/ nu pot să-nchid un ochi/ și trebuie să strig mereu pân' la sfârșitul lumii/ nu pot să dorm o clipă pîn' la sfârșitul lumii/ nu sunt decât un martor...". Volumul se încheie însă cu o despărțire a poetului de Ulise: „E vremea să ne despărțim, Ulise; pământul s-a sfârșit.../ Trecut-a timp destul de când ne-au ronțait otgonul șobolanii/ și din ureche ceara ne-au ciugulit-o pescărușii/ Singuri să ne legăm cu funii ar fi un lucru prea de tot!/ Vrei să ne aruncăm, Ulise, de bună voie-n apa mării?/ Abia aștept s-aud cântecul care ucide!", versuri care trimit la sonetele scrise în adolescență de poet, exprimând aceeași dorință de contopire extatică cu iraționalul existenței.

În cânturile acestei moderne epopei, asemănătoare unor secvențe dintr-un film de lung metraj, structurate pe respirația lungă a ingambamentului care înglobează adesea imagini constructiviste sau

suprarealiste, se amestecă trăirismul filosofic al autorului cărții de eseuri *Conștiința nefericită* cu aspecte livrești atât de diverse, încât freneticul lor discurs elaborat alternativ la toate persoanele vorbirii pare a totaliza existența într-un mod analog *Cantos*-urilor lui Ezra Pound. *Ulysse* este opera unui poet modern pentru care tentația avangardistă din *Cine-poeme*-le scrise mai înainte în franceză sub impactul experienței sale de regizor de film este doar o aventură asimilată unei formule poetice mult mai cuprinzătoare. O poezie exploratorie a lumii, dar și a culturii, scrisă într-o limbă universală, confirmând ceea ce lui însuși îi plăcea să spună că „pentru artist nu există decât o singură patrie: cea lingvistică”³³.

³³ Mircea Martin, *op.cit.*, p.19.

Un scriitor de stânga în lumea comunistă

Sanda Cordoș

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj

Cu un debut precoce în presă (la 17 ani, în 1912), redactor, colaborator și, mai ales, creator de reviste (numele său fiind legat pentru totdeauna de „Contemporanul”, publicație de avangardă fondată în 1922 și menținută până în 1932, și de „Facla”, preluată în 1930 de la N. D. Cocea și patronată timp de un deceniu), Ion Vinea s-a impus, până în pragul celui de-al Doilea Război Mondial, ca unul dintre cei mai importanți (cu varianta frecventă: străluciți) scriitori și publiciști de stânga din România.

Explicații pentru această recunoaștere schițează mai mulți dintre cei care l-au cunoscut. Nicolae Carandino, tovarășul cel mai apropiat din redacția „Faclei” și, mai apoi, în anii războiului, din cea de la „Evenimentul zilei”, subliniază autenticitatea lui intelectuală: „Desigur, în ierarhiile oficiale ale timpului, Ion Vinea nu figura [...]. Dar tinerii îl cunoșteau. Comunicarea cu Ion Vinea nu împrumuta nici căile de atâtea ori vulgare ale glumei, nici pe acelea ale culturalismului ostentativ. Ea avea sau nu avea loc, de la suflet la suflet. Nimeni nu știa să tacă în felul lui Ion Vinea și nimeni nu știa să acorde unui cuvânt oferit mai mult preț de aur”³⁴. Aflat între tinerii fascinați de figura sa, Eugen Ionescu îi va face, după mai bine de douăzeci de ani, un portret care păstrează atașamentul de altădată și desprinde acea trăire a libertății în măsură să-i asigure puterea de seducție: „Păstrez despre el amintirea unui senior. Era frumos, vorbea puțin, era sensibil, inteligent, nu era fascist ca cei mai mulți dintre «intelectualii» din țara lui. Când extrema stângă s-a instalat la putere, el s-a dat de-o parte. Era o reacție sănătoasă, de onestitate. Nu voia să se lase imbecilizat, nu voia să se lase cumpărat. A fost un om liber care iubea, totodată, și libertatea celorlalți”³⁵ (subl. mea, S.C.).

Liniile acestui portret își găsesc destule confirmări; în schimb, interpretarea absenței lui Vinea din viața publică de după 1945 ca retragere seniorială este reductivă, deși, desigur, o anumită

³⁴ N. Carandino, *Nopti albe și zile negre*, București, Eminescu, 1992, p. 157.

³⁵ Eugène Ionesco, *Jurnal în fărâme*, traducere de Irina Bădescu, București, Humanitas, 1992.

retractilitate (de nu chiar lipsa combativității în nume propriu), ce pare să fi fost proprie personalității scriitorului, își va fi spus cuvântul. Prestigioasa și autentică sa activitate de stânga, desfășurată timp îndelungat, îl califica măcar pentru statutul de tovarăș de drum, dacă nu pentru acela de corifeu în noul regim. Ce-a însemnat această activitate o spune cel mai bine (și mai concentrat) scriitorul însuși, într-un memoriu adresat C. C. al P. M. R. (nedatat, dar redactat probabil la sfârșitul anilor '50 sau începutul deceniului următor):

Pentru a nu intra în recapitulări autobiografice de amănunt, declar că am fost prezent la ceasul potrivit și la locul datoriei la toate luptele și campaniile organizate de mișcarea muncitorească și în funcție de scopul ei final. (Greva generală, grevele parțiale, apărarea celor arestați și trimiși în judecata marțială, veștejirea atrocităților polițienești, combaterea prigoanei). Mă refer la activitatea mea gazetărească între anii 1918-44, atât în publicațiile create sau susținute de mine (*Facla*, *Chemarea*, *Luptătorul*, *Contemporanul*, etc.), cât și în cele cu care am colaborat întâmplător (*Adevărul*, *Cuvântul Liber*, *Cuvântul*, *Dreptatea* din 1927, *Evenimentul*, etc.). Am luat parte la București și Iași la campaniile, luptele și încăierările Ligii Drepturilor Omului. Am participat la acțiunea de protest din 1933, am fost atacat, devastat și rănit în 1936; am ținut la dispoziția conducerii muncitorești o rubrică permanentă, scrisă de Sahia, Ghempet și alții, am fost singurul conducător de ziar care până în 1940 (anul suspendării definitive) am publicat cu regularitate extrase politice din *Pravda*, *Isvestia*, *Krasnaia Armia* și fragmente din literatura sovietică. Am dus la *Facla* campanie constantă contra hitlerismului, contra Axei Roma-Berlin”³⁶.

Cu toate acestea, în 1945, este epurat din presă din ordinul Ministerului Propagandei. În anul următor (1946) se produce – tot cu expresia lui Ion Vinea, de data aceasta dintr-un memoriu adresat președintelui Uniunii Scriitorilor – „Anularea ordinului de

³⁶ Provenind „din hârtiile pe care mi le-a încredințat doamna Vinea”, textul (nedatat) a fost publicat de Dumitru Hîncu, „Polemistul Ion Vinea”, în *România literară*, nr. 9, 2008.

suspendare printr-un jurnal al Consiliului de Miniștri. Nu am mai reintrat în presă”³⁷. Despre trecerea nedorită de scriitorul însuși dintr-o tabără politică în alta și, în consecință, despre marginalizarea lui, dau seamă, în limbajul lor precar și primejdios, câteva note ale polițiilor politice. Potrivit uneia redactată de Siguranța Statului, datată 16 decembrie 1942, Vinea „figurează în tabelul nominal de indivizi suspecti” (cu varianta, în altă dactilogramă: „tabelul mondial de indivizi suspecti”), întrucât: „Este cunoscut pentru ideile sale de stânga”, adică: „Are (1941) strânse relații cu elemente comuniste de notorietate publică, printre care Mihailof și Petre Pandrea” (subl. în text) și, mai mult, se crede că: „În anul 1939, este unul din membrii Partidului Comunist din România, luând parte la consfătuiri intime ce s-au ținut în localul cofetăriei «Nestor»”(subl. în text)³⁸. Într-o a doua notă, de nici trei ani mai târziu (25 iulie 1945), care probabil fundamenta epurarea din presă, Vinea este calificat drept „oarecum de stânga” (subl. mea, S.C.) prin activitatea sa de la „Facla” și cu atitudine de dreapta prin cea de la „Evenimentul zilei”, aceeași pe care Siguranța o identificase drept subversiv comunistă: „Din 1941, I. Vinea colaborează la ziarul «Evenimentul zilei» a lui P. Șeicaru, schimbându-și și mai mult atitudinea spre dreapta sub influența lui Șeicaru, în articolele lui apărând atitudinea anti-sovietică ce se desprinde mai ales din articolul D-sale «Moartea unui viteaz» în *Evenimentul* din 11 decembrie 1942 și articolul «Râsul lui Lenin»”³⁹ (subl. mea, S. C.).

Lucrurile devin transparente: mutarea scriitorului pe eșichierul politic de la stânga la dreapta nu se datorează prezenței sale la *Evenimentul zilei*, ziar aparținând unui trust de presă condus de Pamfil Șeicaru, acolo unde, de altfel, Vinea a adus colaboratori de stânga⁴⁰ și unde a publicat destule texte în care se manifestă atenția

³⁷ Memoriu nedatat, conținând o pagină dactilografiată, cu semnătură olografă, adresat președintelui Uniunii Scriitorilor din România, ca urmare a omisiunii sale de „pe listele nou-întocmite” ale instituției, consultat la Muzeul Național al Literaturii Române, București, nr. de inventar 11791.

³⁸ Document consultat în arhiva CNSAS, dosar Iovanache Ion Vinea, Dosar I. 234866, filele 24-25.

³⁹ Dosar CNSAS, I. 234866, filele 2-3.

⁴⁰ În memoriul adresat președintelui Uniunii Scriitorilor, Ion Vinea face o enumerare grăitoare a colaboratorilor săi de stânga (fără a-i numi explicit astfel) de la „Evenimentul zilei”: „1941. Mobilizat din ordinul M[arelui].St[at].M.[ajor] la Evenimentul. Completez redacția cu Șt. Voitec, N. Carandino,

lui pentru problemele sociale, ci articolelor sale notorii antisovietice și antistaliniste. Cu alte cuvinte, deși continuă să fie pe lista (nominală sau mondială) a indivizilor suspecti, Vinea oferă un alt motiv de suspiciune: *nu face parte din stângacanonică a zilei, prosovietică*. Că atitudinea de stânga exclude, în cazul lui Vinea (deloc singular printre intelectualii români ai vremii), admirația pentru marele vecin de la Răsărit era un fapt cunoscut în epocă. Miron Radu Paraschivescu reține (contrariat) o convorbire purtată „pe chestia: U. R. S.S. sau Anglia”, într-o seară petrecută la Marcel Iancu (însemnare de jurnal din 8 aprilie 1940), în care scriitorul ar fi afirmat: „Prefer să fiu lacheu într-o casă mare, decât sluga unor țoape ca Molotov și Stalin!”⁴¹. Ideile acestea, Ion Vinea le susține, cu argumente, dincolo de taifasurile între amici, în textele publicate în „Evenimentul zilei”. Pentru ele și faima lor, în măsură să împietzeze asupra noii mitologii sovietice, plătește, fără îndoială, Ion Vinea, prin epurarea din presă din 1945 și cu toți anii de marginalizare, privațiuni și hărțuială care vor urma. Despre aceasta vorbește deschis Henriette Yvonne Stahl în convorbirile purtate, în ultimii ani ai vieții, cu Mihaela Cristea: „Păcatul, așa-zis păcatul, pentru care, mai târziu, după 1946, Ion Vinea a fost învinuit, dat la o parte și a suferit mizerie și pușcărie, a fost nu vreo trădare a convingerilor lui de stânga, ci un articol, și el celebru la vremea lui, publicat tot în «Evenimentul», în timpul ocupației germane, în 1940, scris împotriva nu a regimului, ci împotriva greșelilor regimului stalinist din acea vreme: *Râsul lui Lenin*”⁴². Pe lângă *Râsul lui Lenin* (apărut în 1944, nu în 1940, dată la care, de altfel, scriitorul nu intrase încă în redacție – cum cu o aproximație, perfect explicabilă după aproape jumătate de secol, își amintește Henriette Yvonne Stahl), Vinea a publicat în „Evenimentul zilei” o serie de articole, cele mai multe concentrate în toamna anului 1941, așadar în plină campanie a armatelor românești împotriva U.R.S.S.. Aș spune că aceste articole – ca și, în general, publicistica lui Vinea de până după război – vădesc atât calitățile de scriitor (printr-o ingeniozitate și expresivitate care le fac, nu o dată, memorabile), cât și pe cele de analist politic ale autorului. Nu intenționez să fac

Victor Kernbach, Miron Radu Paraschivescu, C. Suter, Ivanovschi etc. Ocazional, Victor Eftimiu, M. Sadoveanu”. (MNLR, nr. de inventar 11791).

⁴¹ Miron Radu Paraschivescu, *Jurnalul unui cobai*, ediție îngrijită de Maria Cordoneanu, prefată de Vasile Igna, Cluj, Dacia, 1994, p. 49.

⁴² Mihaela Cristea, *Despre realitatea iluziei. De vorbă cu Henriette Yvonne Stahl*, București, Minerva, 1996, p. 98.

aici o analiză a procedeelor folosite, dar vreau să subliniez că Vinea recurge la instrumente bogate, diverse și eficiente pentru a incrimina și demitiza Uniunea Sovietică. Articolele sale de la „Evenimentul zilei” pun sub semnul întrebării ideile și figurile grandioase pe care se va construi, câțiva ani mai târziu, și în România, imaginea triumfalistă și paradisiacă a U.R.S.S..

În portretul pe care i-l face, de exemplu, lui Lenin, în *Lenin călătorește*⁴³, acesta e văzut ca un mic-burghez sfios, dominat de nevăastă, și dublat de un fanatic ideologic: „O existență și o înfățișare de mic-burghez: e amintirea lăsată de Wladimir Ilici Ulianoff zis și Lenin tuturor celor cu care a avut de-a face și cu care nu s-a apucat să discute probleme de politică socială. Se pare că numai pe acest teren mielul se metamorfoza în lup și devenea, dintr-odată, neînduplecat și fioros. În micul burghez mic, chel, firav, cu cravata roasă și periat cu îngrijire, se cuibărise, pasă-mi-te, un ideal sau o idee fixă, după cum e greu de deosebit un idealist de un nebun oarecare”. Pentru a ajunge la „demolarea imperiului moscovit, artificial și putred”, Lenin s-a înconjurat de „o mie de desperați, de imbecili și de fanatici. Fiindcă aceasta e metoda răzbunătorilor: să organizeze în jurul lor o mie-două de aventurieri cărora restriștea le-a dat curajul disperării și, printre aceștia, câteva zeci de debili mintal, estropiați fizici și morali, în sufletul cărora prinde rădăcini, cu ușurință, aberația măsluită în ideal [...] Nu vreau să susțin că în jurul lui Lenin nu s-au strâns și o duzină de oameni de valoare. Dar acest amănunt nu infirmă nimic. Face dimpotrivă să reiasă sceleratețea eternei metode”.

Cu aceeași necruțare, Ion Vinea analizează și posteritatea lui Lenin, întreținută printr-un scenariu grotesc de către Stalin: „Din acest Lenin, reformator social, distrugător de idoli, inamic al oricărei evlavii și al oricărei idolatrii, n-a mai rămas, după moarte, decât o momâie. O momâie cenușie și pipernicită, expusă într-un sicriu de cristal, singură, la o amenințătoare înălțime, sub cerul nepăsător, la Moscova, în Piața Roșie”. Acest cult roșu este, de fapt, explică Vinea, nu o fervoare autentică, ci „un foarte lucid calcul politic. Copleșit de moștenirea haosului revoluționar, Stalin s-a priceput să o reducă la

⁴³ Ion Vinea, „Lenin călătorește”, în *Evenimentul zilei*, an III, nr. 894, duminică 2 noiembrie 1941, pp. 1- 2. Fragmente din acest articol au fost republicate de Nicolae Țone în notele care însoțesc „Interviu inedit cu Vlaicu Bârna despre Ion VINEA - poet, prozator și ziarist de mare clasă”, în *România literară*, nr. 26, 2002.

cultul lui Lenin. Și, în ochii maselor proletare, a devenit păstrătorul și preotul sfintelor moaște ale ideologului marxist, puse în raclă și cocoțate pe un eșafodaj roșu”. În momentul în care Moscova e asediată, sarcofagul e încărcat într-un tren blindat și, astfel, alăturat retragerii ruse, Lenin călătorește. În lectura lui Ion Vinea, imaginea devine „supremul simbol a ceea ce a fost și a ceea ce rămâne de pe urma socialismului încăput pe mâinile grosolane și asasine ale lui Iosif Stalin: un biet cadavru chircit și hurducat, fără rușine, pentru liturghiile profane și sângeroase ale moscovitismului”.

Dacă în acest articol sunt demitizate marile figuri revoluționare, în altă parte Ion Vinea denunță caracterul nevrotic și orgiastic al revoluției sovietice: „revoluția și comunismul au însemnat într-adevăr libertatea, dar libertatea à la russe: marea promiscuitate generală, dezmațul unanim, orgia dionisiacă scăldată însă în sânge. Jack Spintecătorul în milioane de exemplare. Rasputinismul pe scară națională.”⁴⁴. Gazetarul de la „Evenimentul zilei” nu ignoră nici consecințele nefaste pe care le are politica lui Stalin asupra vieții poporului. În *Tragedia poporului rus*⁴⁵, acesta analizează „caracter[ul] exterminator” pe care tactica de retragere adoptată de guvernul sovietic o are asupra propriului popor: „N-au importanță milioanele de vieți jertfite, vechile orașe și cetăți distruse, Rusia incendiată și pustiită... Retragerea în adâncime nu are scopuri militare, ci numai politice: să rămână undeva, în fundul Uralilor sau al Taigiei siberiene, o poliție, o armată și o autoritate sovietică. [...] Dar prețul ei e exterminarea poporului rus și reducerea a ceea ce a fost Rusia la *tabula rasa*” (subl. în text).

În „*Făcuți de fete mari*”, Vinea pleacă de la o scrisoare primită din Tiraspol, de la „un tânăr savant”, „profesorul S.” (cel mai probabil Henri H. Stahl, fratele Henriettei Yvonne Stahl) pentru a descrie un ținut – Transnistria – în care „colectivismul sovietic a distrus totul”. Pe lângă descrierea modului de viață (de la gospodărie la vestimentație), jurnalistul reține panica permanentă în care se trăiește, inoculată de arestările și deportările în Siberia: „Locuitorul, fie el moldovean, rutean, neamț sau bulgar a trăit, și trăiește încă, sub impresia amintirilor recente, într-o panică permanentă. Când

⁴⁴ Ion Vinea, „În lupanarul moscovit”, în *Evenimentul zilei*, an III, nr. 921, sâmbătă 29 noiembrie 1941, p. 1.

⁴⁵ Ion Vinea, „Tragedia poporului rus”, în *Evenimentul zilei*, an III, nr. 898, joi 6 nov. 1941, pp. 1-2.

ajungi să-l liniștești, îți povestește, într-o moldovenească foarte curată [...] că această spaimă e pricinuită de «duba neagră», care se oprea în fața caselor, încărca pe locuitorii suspecti, sau care s-au făcut suspecti de cel mai mic delict și îi făceau nevăzuți. Se spunea că arestații erau trimiși în Siberia. Nu există sat din care să nu fi fost deportați treizeci, patruzeci de inși în Siberia. Autoritatea politică la sate își justifica, față de stăpânire, activitatea prin deportări.”⁴⁶

De fapt – consideră Vinea – singurul principiu care guvernează viața sovietică este „vechiul principiu nemărturisit, al tuturor oligarhiilor: o națiune săracă se guvernează mai ușor. [...] Ca să nu observe, ca să nu gândească, poporul trebuie ținut cu capul în pământ, aplecat în truda lui fără sfârșit. I se oferă în schimb amăgitoare satisfacție de a contempla, la răstimpuri, podurile, gările, uzinele [lecțiune incertă], ecluzele și locuințele model ale temnicerilor regimului, ca pe niște anticipațiuni ale paradisului de mâine. Pentru că într-un regim despotice totul e în funcție de acest mâine, totul e făgăduit pentru viitor și pentru generațiile viitoare”⁴⁷.

Dacă analizele sale referitoare la dictatura lui Stalin și la administrația sovietică vor fi confirmate de supraviețuitori, istorici și politologi, în schimb, optimistele sale predicții vor fi infirmate brutal de istorie. Desigur, Ion Vinea se înșela când scria că „Rusia, la încheierea păcii, va fi încetat de a mai exista ca putere militară, așa cum a mai încetat și în 1918”⁴⁸. Din contră, logica fiind învinsă de abis (ca să utilizez cuvintele din titlul articolului), România devine și ea un „paradis” după model sovietic, iar scriitorul ajunge el însuși să experimenteze ce înseamnă să trăiești „ținut cu capul în pământ”. Cum nu mai poate publica, este silit, potrivit expresiei proprii (din memoriul publicat de D. Hîncu) să lucreze „ca ghipsar, hamal, magazioner și «negru» literar”⁴⁹. Hărțuirile au fost, însă, și de altă natură. Pe lângă alte materiale aflate la CNSAS care atestă că, în anii '50, Securitatea culegea și prelucra informații despre scriitor, există și o notă potrivit căreia: „În dec.1956 a fost propus pt. recrutare și a fost adus la 15 ian.1957” (prescurtările în text), însă „Nu a fost

⁴⁶ Ion Vinea, „Făcuți de fete mari. Pe urmele administrației staliniste”, în *Evenimentul zilei*, an III, nr. 886, 25 octombrie 1941, p. 1.

⁴⁷ Ion Vinea, „Minciunile despotismului”, în *Evenimentul zilei*, an III, nr. 913, vineri 21 noiembrie 1941, p. 1.

⁴⁸ Ion Vinea, „Între logică și abis”, în *Evenimentul zilei*, an III, nr. 941, vineri 19 decembrie 1941.

⁴⁹ Dumitru Hîncu, *Polemistul Ion Vinea*, în loc. cit.

recrutat, neprimind acest lucru”⁵⁰. În vara anului 1959, este arestat și anchetat la Direcția Generală a Miliției pentru delictul de a-i fi vândut, în perioada 1950-1952, lui Petru Dumitriu, două sute zece monede de aur, provenite de la Elisabeta Rizescu, mama Elenei Oghină (femeia alături de care trăia și care îi va deveni soție în ultimul an al vieții). E foarte posibil ca ancheta să fi fost, de fapt, doar un pas pregătitor pentru incriminarea lui Petru Dumitriu; cel puțin, spre această idee conduc atât procesul-verbal de interogatoriu, cât și două scrisori adresate de Ion Vinea lui Petru Dumitriu, toate datate 29 august 1959. Cel mai mare interes îl prezintă scrisorile olografe, care au, în dreapta sus, aceeași mențiune: „Dată în fața noastră. Lt. de mil., M. Enache”, așadar cerute și supravegheate de către anchetatori. Versiuni ale aceluiași mesaj (respectiv, i se cere mai tânărului confrate să predea monedele de aur), textele conțin unele diferențe care atestă intervenția anchetatorului pentru a suprima notele personale. Citez, spre ilustrare, din prima variantă: „Dragă Petrule, Mă aflu împreună cu Leana [Elena Oghină], în arest. Sunt nouă zile și tot atâtea nopți de când *țin piept unei necurmăte anchete*. Între timp *Leana s-a îmbolnăvit grav, și din pricina slăbirii inimii și a forțelor fizice și nervoase, nu știu cât va mai putea rezista*. Am căutat din răputeri și i cu *prețul unor mari suferinți*, să evit de a-ți rosti numele în legătură cu faptele ce mi se impută. Astăzi însă a trebuit să spun adevărul. Știu că-ți voi pricinui o mare durere și dezamăgire. [...] Să știi ca n-ai dreptul să mă disprețuiești. *Sunt cât se poate de nenorocit*”⁵¹. (subl. mea, S. C.) În convorbirile purtate cu George Pruteanu, Petru Dumitriu (care fusese sumar anchetat) își amintește că Vinea „a fost arestat. Și bătut. Bătut la tălpi. De nu putea să meargă”⁵².

Un alt martor al acestui episod dramatic, Henriette Yvonne Stahl, mărturisește că, după eliberare, a fost obligat „să scrie în *Glasul Patriei* articole ce nu i se potriveau, articole absolut neconvingătoare, penibile”⁵³. Revenirea lui Ion Vinea în presă după 15 ani de absență

⁵⁰ Notă consultată în arhiva CNSAS, Dosar EFTIMIU VICTOR și alții, I.073558, Vol. 8, fila 164.

⁵¹ Documente consultate la CNSAS, dosar Dumitriu Lila, P.000207, Vol.1, filele 148-160.

⁵² George Pruteanu, *Pactul cu diavolul. Șase zile cu Petru Dumitriu*, București, Albatros, Universal Dalsi, 1995, p. 79.

⁵³ Mihaela Cristea, *Despre realitatea iluziei. De vorbă cu Henriette Yvonne Stahl*, p. 100.

are, ca atâtea dintre întâmplările vieții dintr-un regim totalitar, un statut ambiguu, duplicitar: este o pedeapsă și o recompensă, este un prizonierat și o eliberare. Începând din 1960, numele autorului poate fi regăsit în mai multe reviste, semnând articole și texte literare, dar, în mod consecvent, el colaborează la *Glasul patriei*, organ al Comitetului Român pentru Repatriere (cu formula de pe frontispiciu), care se adresa românilor aflați în emigrație. Lăsând la o parte pamfletele consacrate lui Petru Dumitriu⁵⁴, care la acea dată părăsise România (acestea, ca și relația foarte complexă dintre cei doi, nu fac obiectul acestei investigații), Vinea scrie aici, în intervalul 10 septembrie 1961 – 20 octombrie 1963, texte care să dovedească existența paradisului comunist. Parte dintre acestea sunt publicate la rubrica *Pe mândre plaiuri românești* și au titluri în consecință: *Bicaz-Port*, *Uzina pulberei fine*, iar când nu scrie la rubrică, e ca și cum ar face-o, publicând texte de propagandă, adică de feerie socialistă, precum: *Prin cetatea reionului*, *Concursul brutarilor*, *Într-o fabrică nouă*, *Pe căile belșugului* etc.

Nimic din subiectele, argumentele și limbajul acestor texte nu-l mai amintește pe publicistul de altădată. Reintegrat în stânga comunistă, Vinea folosește limbajul de lemn al epocii, temător, probabil, să recurgă la nuanțe și accente personale. De exemplu, în primul text care deschide seria colaborărilor la gazetă, *În marginea unui expozeu*, jurnalistul pleacă de la discursul (expozeul) făcut de Gh. Gheorghiu-Dej la Marea Adunare Națională a R. P. R. și schițează un tablou al prezentului românesc prin intermediul platitudinilor curente: „Adevărul adevărat e că pe nesimțite s-a petrecut o mare schimbare. Nu numai schimbarea dimprejurul nostru, nu numai ciclopicele zidiri și mărețele furnale, nu numai vastele fațade și terase, și arcuitele poduri de piatră și metal, și miile de schele ce pornind din miezul pământului străpung văzduhul, nu numai gările și aerodromurile noi, și elegantele și lucioasele autostrade, ca niște chingi de asfalt printre holde, nu numai tot ce-ți cântă în auz și -ți răsfăță vederea... Dar mă gândesc la ceea ce s-a petrecut în sufletul nostru milenar de resemnați și de sceptici. La omul de avânt care s-a dezbărat de somnolența lui larvară și a zidit

⁵⁴ Este vorba despre articolele lui Ion Vinea, „Petru Dumitriu – havfugul”, în *Glasul patriei*, anul VII, Nr. 23 (241), 10 august 1962 și „Metamorfozele lui Petru Dumitriu”, anul VIII, 18 (272), 20 iunie 1963.

tot acest început.”⁵⁵. Nici când lucrează cu subiecte banale, autorul nu părăsește același limbaj, de compunere școlărească: „Răsfoind când și când cartea cerului, ea [primăvara] a deprins pentru noi o pagină de aur care a tremurat în genele soarelui câteva minute. Și n-a fost suflet să nu înțeleagă, pe necitite, această făgăduință trimisă cu zefirii într-aripați”⁵⁶.

În chip fericit, Ion Vinea a reușit să publice, sporadic în ultimii ani ai vieții, în presa vremii, și în mod special în revista „Steaua” și alt fel de articole (mai ales evocări) și chiar fragmente literare. Dar paginile publicate în „Glasul patriei” dau seamă, cu asupra de măsură, că regimul comunist nu avea nevoie de un scriitor de stânga liber, ci de un propagandist care să repete ideile oficiale. Tinerii continuau, însă, să fie fascinați de prezența lui, de libertatea acelor vremuri prin care trecuse, de prezența lui care continua să fie, pentru alte generații, seniorială. La câteva luni după moartea sa, Matei Călinescu semna un portret în „Steaua”: „Poetul avea, ca om, o solitudine caldă, o rezervă inițială pe care, tânăr sufletește și, în felul lui propriu, delicat expansiv, o învingea repede, evocând cu un farmec neegalat momente de viață literară antebelică, trăite de el cu intensitatea unui participant activ la evenimentele ei. [...] Ion Vinea avea o memorie prodigioasă a faptelor de viață concrete, a situațiilor umane prin care trecuse, a tuturor particularităților și nuanțelor lor. Poetul vorbea: cu o minuție de filigran, cu o subtilă și corozivă inteligență sfâșietoare de miraje, și totuși, cu o putere de contagiune care e atributul unei percepții lirice a realului, începeau să se desfășoare imagini vechi și totuși proaspete. Lui Ion Vinea îi plăcea să povestească – uneori ore întregi – și ascultătorul avea sentimentul că asistă la o adevărată creație orală, splendidă și prin efemeritatea ei”⁵⁷.

Acest studiu a fost realizat în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758.

⁵⁵ Ion Vinea, „În marginea unui expozeu. O lume fără arme”, în *Glasul patriei*, anul V, nr. 26 (172), 10 septembrie 1960, p. 1.

⁵⁶ Ion Vinea, „Muguri”, în *Glasul patriei*, Anul VIII, 10 (264), 1 aprilie 1963, p. 1.

⁵⁷ Matei Călinescu, „Ion Vinea”, în *Steaua*, an XV, nr. 9 (176), septembrie 1964, pp. 102-103.

Haimanale - provocarea unui deficit de legitimitate

Iulian Costache

Universitatea din București

Retorica incipitului – ambreierea unei legitimități culturale

Ca orice narațiune, și istoria literaturii își construiește rețetarul propriului discurs pornind de la ingrediente cu valoare de stereotip, care în ciuda deprecierii datorate uzurii la care sunt supuse, îndeplinesc, în fond, rolul unor mărci de acreditare ale unei specii literare, în interiorul unor reguli de gen. Astfel, formulele de deschidere ale unui medalion de autor, ale unui capitol de scriitor într-o istorie a literaturii sau într-un dicționar al literaturii, puternic stereotipizate, întocmai precum setul limitat al variantelor de mutări de deschidere ale unei partide de șah, conservă gesturi verbale devenite, în cele din urmă, printr-un intens uz obștesc, banale clișee. Nimic mai previzibil, așadar, într-o deschidere de text precum: „Ion Caragiale se naște în comuna Haimanale (Prahova), la 30 ianuarie 1852, ca fiu al lui Luca și al Ecaterinei, fiica negustorului brașovean Mihail Alexovici.”⁵⁸

Prin urmare, în cadrul protocolului de prezentare a unui autor, referințele la data și localitatea de naștere sunt inevitabile și chiar dacă nu apar întotdeauna în chiar paragrafele inaugurale, nu vor întârzia să apară, prezența lor fiind condiționată de retorica incipitului, care transformă referința geografică și a datei nașterii / morții în „fatalități” ale discursului istoriografic. Or, dacă medalionul de autor din istoriile literare admite unele permisivități în legătură cu această regulă a incipitului, infidelitățile retorice ocazionate chiar și într-un astfel de caz sunt limitate, restrângându-se la antepunerea, în deschiderea capitolului □ ca o regulă de gen □ a istoriei ascendenților scriitorului, în fond o veritabilă lecție de genealogie

⁵⁸ Tudor Vianu, *I.L.Caragiale*, în Șerban Cioculescu, Vladimir Streinu, Tudor Vianu, *Istoria literaturii române moderne*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1971, p. 238. Vezi, de asemenea, capitolul *Ion Luca Caragiale*, în *Dicționarul literaturii române de la origini până la 1900*, Editura Academiei R.S.România, București, 1979, p. 157: „Caragiale, Ion Luca (30.I.1852 sau 1.II.1852, Haimanale, azi I.L.Caragiale, jud. Dîmbovița - 22.VI.1912, Berlin), scriitor”.

heraldică⁵⁹. Pentru situația retorică a prezentării de dicționar, trebuie subliniat însă că nu se admit rabaturi de la „etichetă”, formula laconică și seacă de prezentare a informațiilor privind nașterea și moartea autorului, circumscrisă spațiului restrâns al unei paranteze, fiind codificată sub autoritate de „lege” a genului.

Aceste uzanțe liminare ale introducerii unui autor în fața publicului, circumscrise unei anumite retorici a discursului istoriografic, trebuie înțelese în descendența epistemologică a secolului al XIX-lea, context care i-a adus istoriografiei literare impunerea ca gen de discurs și a consacrat o serie de tabieturi și reflexe mentale.

Ca atare, autorul – un ficționar prin excelență, reținând drept definitorie capacitatea acestuia de a genera discurs ficțional – este oferit publicului spre cunoaștere începând cu cercurile exterioare ale identității sale, acreditând prin urmare convenția unei ființe determinate în termeni pozitivi, înscrisă într-o logică a cauzalității. În acest context, scriitorul poate fi prezentat ca fiind, totuși, o ființă pozitivă, circumscrisă unei logici a cauzalității: nimic nu este în individ înainte de a fi fost în afara acestuia – în mediu, în antecesorii, de nu chiar în specie (de aici justificarea insertului genealogiei în poziția inițială a prezentării de autor).

În același timp, alături de prezentarea mediului sau a genealogiei, consemnarea zilei și a localității de naștere are rolul de a întregi un discurs non-ficțional, cu aparență „obiectivă”, dacă nu chiar „științifică”, fundamentat pe certitudini referențiale „fără dubiu”, demn de o adevărată convenție a „veridicității”. Astfel, cu instrumente geografice și date de calendar se construiește, în fond, legitimitatea unui discurs cultural, ce frizează „veridicitatea”. Referința geografică a localității de naștere asumă – mai cu seamă în condițiile labilității datei de naștere specifică unor contexte culturale

⁵⁹ „Cel mai vechi ascendant al lui I.L.Caragiale este bunicul său Ștefan, adus în țară de Caragea, zice-se, ca bucătar”, în G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 488; „Obscură este încă și obârșia paternă. Afirmatiile scriitorului – colorate în general glumeț – sânt contradictorii: grec, albanez. Știm că mama lui, Ecaterina Karaboa, se trăgea dintr-o familie de negustori brașoveni., cf. Silviu Iosifescu, *Caragiale*, în *Istoria literaturii române*, Editura Academiei RSR, București, 1973, p. 305; Șerban Cioculescu, în *Viața lui I.L.Caragiale – Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1977, dedică un întreg capitol introductiv Obârșiei și ascendenților (pp. 13 - 23).

ce nu au excelat în rigoare și precizie administrativă – rolul ultimului reazem al unei episteme pozitivistice, ce în acest fel capitalizează credibilitate pe baza riscului indus de labilitatea referinței datei de naștere⁶⁰.

În plus, logica siamezității brandului de autor și a brandului de localitate, face ca cele două mărci de identitate să funcționeze în perechi solidare. Astfel, numele lui Goethe este legat de Weimar, al lui Dante de Florența, în timp ce numele lui Cervantes evocă Alcalá de Henares, iar Shakespeare nu poate fi disociat de Stratford-upon-Avon. Tot astfel, în cazul culturii române, Rășinariul devine sinonim cu numele lui Cioran și Goga, Humuleștiul cu cel al lui Creangă, Ipoteștiul cu Eminescu, iar Haimanale cu I.L.Caragiale.

Ceea ce frapează în seriile de mai sus este faptul că în timp ce în toate cazurile avem informații factuale referitoare la localitățile de naștere ale celorlalți scriitori, despre localitatea de naștere a lui I.L.Caragiale - Haimanale, la nivelul imaginarului colectiv, pare să nu se fi reținut nimic în afară de faptul că acolo s-a născut Caragiale (în 1852), iar ulterior (în 1952) localitatea a luat numele autorului. Între cele două date, preț de un secol, nimic semnificativ nu pare să se fi auzit despre Haimanale. Dar nici ulterior, căci dacă întrebăm printre oamenii de cultură din preajma noastră care este ultimul „breaking news” de care ne amintim cu referire la Haimanale se prea poate să obținem în loc de răspuns un sincer ridicat din umeri⁶¹. Singura informație referitoare la această localitate ține de memoria culturală a numelui localității, evocând schimbarea de nume realizată la un moment dat, din Haimanale în Caragiale, fapt evocat de o zicere de-a lui Nichita Stănescu căzută în folclor: „Caragiale, Caragiale / Dacă nu erai matală, / Rămâneam tot Haimanale”.

Or, având în vedere faptul că localitatea Haimanale (devenită I.L.Cargiale) pare să lipsească din imaginarul colectiv ca referință a

⁶⁰ În cadrul epocii „marilor clasici” este de menționat faptul că atât în situația lui Eminescu, cât și a lui Caragiale, se înregistrează, simptomatic pentru epocă, aceeași ezitare pentru fixarea inechivocă a zilei de naștere, în cazul lui Eminescu oscilându-se între 22 decembrie 1849 și 15 ianuarie 1850, iar în ceea ce îl privește pe I.L.Caragiale, între 30 ianuarie și 1 februarie.

⁶¹ Cu valoare de test, merită menționat faptul că la ediția din 2011 a reuniunii ALGCR, de la Brașov (15 - 16 iulie), nici unul dintre colegii filologi prezenți la secțiunea în cadrul căreia a fost prezentată lucrarea nu a putut să își amintească o referință concretă trimițând la existența veridică a localității Haimanale / I.L.Caragiale.

unei geografii veridice, ar părea să indice că avem motive să ne întrebăm dacă nu cumva avem de-a face, în fapt, cu o utopie, cu un spațiu consacrat la nivelul discursului cultural (tot elevul trecut prin școală, care a deschis manualul de literatură știind că I.L.Caragiale s-a născut la Haimanale) neidentificabil însă ca atare prin vreo mărturie directă și nici la nivelul memoriei colective. N-o fi cumva Haimanale vreun moft de/al lui Caragiale, o planetă literară care nu există decât pentru oamenii de cultură, ca referință de istorie literară? N-o fi cumva Haimanalele lui Caragiale vreun fel de Xanadu de-al lui Coleridge?

Ce am căutat și ce am găsit: de la relicvele unui brand la istorii demne de un roman senzational, plin de mistere.

Intrigat de acest deficit de referențialitate al Haimanalelor lui Caragiale (în literatură, în cultură nu se pierd doar scrisori, așa cum se întâmplă în teatrul lui I.L.Caragiale, ci se pierd și identități: drept dovadă, Haimanale reprezintă o comunitate cu o identitate pierdută!) am plecat în urmă cu câțiva ani, alături de câțiva studenți, să dăm de urma Haimanalelor și, dacă chiar există, să le pipăim și să strigăm: este! Iar de nu există, să ne angajăm cu perseverența unor arheologi într-un demers de descoperire a Haimanalelor lui Caragiale. Recucerirea, reinventarea Haimanalelor lui nenea Iancu era într-o intersecție și ezita: între varianta Xanadu-ului lui Coleridge (suspiciunea de utopie) și strategia arheologică a lui Schliemann, pusă în slujba incredibilei descoperiri a Troiei. Unde aveam să ajungem?

Nu pot spune că mă așteptam să găsim în Haimanale chiar ceea ce ne învață pe noi astăzi „Ooropa” (în grafia lui Caragiale), adică tocmai „turism cultural”. Dar mi-ar fi făcut plăcere să identificăm fie și o mică și firavă manifestare a acestuia, sau altfel spus: dacă nu puteai să presupui că vei găsi un fluviu, încununat cu o deltă, la vărsarea unui mit cultural personal într-o mitologie colectivă, fie măcar să găsești și un firicel de apă izvorând cu ezitări, dar care să poată constitui temeiul mitului din aval. E drept că turism cultural nu am prea găsit, căci singura specie de turism practică în zonă este ... turismul de penitenciar! Într-adevăr, cea mai importantă instituție a s(t)atului și, în același timp, singurul așezământ animat de vizitatori este: ... penitenciarul! Penitenciarul Mărgineni din I.L.Caragiale! Sosind noi la vreme de weekend, când probabil densitatea vizitatorilor crește, de altfel ca în orice stațiune care se respectă, am avut ocazia de a ne bucura ochii de o defilare a jeep-

urilor care ridicau praful pe șosea, poposind într-o așteptare răbdulie în fața porții Penitenciarului.

Dar e bine să ne ținem uimirea, căci cu asta nu am spus totul: acest penitenciar, aveam să putem documenta mai târziu, este ridicat pe... ruinele unei foste mănăstiri: Mănăstirea Mărgineni, ridicată în secolul al XV-lea pe moșia boierului Drăghici Mărgineanu, fost postelnic, spătar și apoi vornic al Țării Românești între 1471 și 1497. Mănăstirea are o istorie lungă și accidentată. Se numără printre mănăstirile închinat (Muntelui Sinai), primind deopotrivă importante danii din partea domnitorilor succesivi ai Țării Românești. Iar în secolul al XIX-lea, mănăstirea folosește ca spațiu de reclusiune pentru preoți căzuți în neascultări și pentru laici certați cu ordinea publică, pentru aceștia din urmă figurând chiar ca închisoare. Paradigma mănăstirii Văcărești se repetă, iată, și aici, la Mărgineni, unde regăsim pattern-ul mănăstirii transformate în închisoare. La Mărgineni, în 1840 îi găsim închiși pe unii dintre fruntașii revoluției de la 1848, pe Nicolae Bălcescu, Ion Câmpineanu etc. Dintre VIP-urile mai noi, merge vorba că ar fi trecut prin Penitenciarul Mărgineni, în vremea din urmă, și Miron Cozma, supranumit și „Luceafărul huilei”, precum și alte nume celebre, astăzi⁶². Este drept că, la această știre, era imposibil să nu vezi cu ochii minții un „breaking news” de zile mari, care orice s-ar zice ar fi recompus, aici, în Haimanale, bipolaritatea romantică dintre personajele lui Eminescu și Caragiale, reluând cuplul Mitică și Hyperion, exploatat intens de critica literară⁶³, sub o nouă ipostază: *Luceafărul huilei, în satul lui Mitică!*, neignorând faptul că respectivul luceafăr va fi fost, probabil, chiar vecin de celulă, de nu chiar coleg, cu Bălcescu, în absolut, căci, în fapt, între cele două personaje pare a fi o diferență de contingent ce nu prea iese la socoteală.

Dar nici cu asta nu am spus totul, căci în această mănăstire și-a avut rezidența stolnicul Constantin Cantacuzino, iar aici s-a aflat chiar și celebra sa bibliotecă, cuprinzând manuscrise deosebit de valoroase, cărți obținute prin procuratori de prin toată Europa,

⁶² Memoria colectivă a satului vorbește despre trecerea prin acest penitenciar de maxima securitate a unor persoane precum: Cornel Penescu, Gheorghe Constantin și Liviu Făcăleată, binecunoscute staruri din lumea fotbalului, ori Gabriel Bivolaru, cunoscut deputat.

⁶³ Vezi între altele, studiul lui Laurențiu Ulici, *Mitică și Hyperion*, Ediție îngrijită de Aurelia Ulici, prefată de Doina Uricariu, Editura DU Style, București, 2000.

alături de hărți pe piele comandate la Padova, unde stolnicul își făcuse studiile. Biblioteca însăși are o istorie accidentată: dincolo de donația inaugurală de carte făcută în beneficiul Academiei Domnești de la Sfântul Sava⁶⁴, biblioteca a trecut din proprietar în proprietar, de la stolnic la Nicolae Mavrocordat ș.a.m.d., fiind urmărită și diminuată, din când în când, de câte un incendiu, împărțindu-se mai apoi în trei mari fonduri: unul la Patriarhie, unul la Biblioteca Academiei Române și un al treilea la BCU București. Ultimul a mai ars încă o dată, în decembrie '89, când tunurile care trăgeau după teroriști au nimerit în cărțile de la BCU. Iată, pe scurt, un fel de istorie a unui *Fahrenheit 451* autohton, tras la șapirograf după cel al lui Ray Bradbury, în care focul se ține scai după o bibliotecă celebră, vânând-o cu orice prilej.

Dar istoria senzațională a Haimanalelor lui nenea Iancu nu se termină nici aici, căci încă nu am spus totul: nu v-am spus încă cine este primar în satul lui Caragiale: însuși domnul Adrian ...Năstase! E drept că nu este cel cunoscut pentru colecțiile de pictură și carte rară, ci ... Adrian Năstase, omonimul, cel care gospodărește comuna, beneficiind de încrederea oamenilor de mai mulți ani. Și ca și când toate aceste date curat senzaționale nu ar fi fost suficiente pentru un roman de mistere, mai adăugăm încă o pricină de mirare la cele de până aici: doamna profesoară cu cea mai longevivă carieră din sat și care este o adevărată arhivă vie a comunității, care a prins, copil fiind, inclusiv manifestările din 1952, organizate cu ocazia Centenarului Caragiale, se numește nu altfel decât ... Tamara Năstase. Personaj plin de bunăvoință și umor, doamna profesoară ne-a istorisit din repertoarul acestor memorii locale, explicându-ne cum se face că știe atât de multe: „...doar eu sunt «mătușa Tamara», nu?”

Desigur, o serie de alte informații ce țin de referințe istorice sau de istoria orală al comunității le-am aflat prin amabilitatea părintelui Cosmin Damian, preotul paroh din I.L.Caragiale, și a părintelui Savin Liță, preotul Penitenciarului Mărgineni, care funcționează sub autoritatea și oblăduirea IPS Nifon Mihăiță, Arhiepiscop al Târgoviștei, Mitropolit onorific și Exarh Patriarhal pentru relațiile Patriarhiei Române cu instituțiile creștine internaționale și cu instituțiile europene, care a onorat echipa noastră cu înalta sa

⁶⁴ Sit arheologic astăzi decopertat în proximitatea Universității din București, care lasă să fie admirate cărămizile din fundația vechii Școli Domnești.

binecuvântare pentru încercarea de a restitui memorialul acestei comunități.

Desigur, acest mic subcapitol nu poate ambiționa să ofere aici o istorie a Haimanalelor, așa cum istoricul comunității ar merita din plin, fiind doar cel mult o schiță realizată din câteva linii. Pe de altă parte o altă datorie ar fi consta în realizarea unei analize a discursului muzeal oferit prin intermediul Expoziției permanente I.L.Caragiale, realizată după un concept al profesorului Nicolae I. Simache, pentru care însă, de asemenea, va trebui sa revenim cu o altă ocazie.

Cum este gestionată relația dintre brandul de autor și brandul de localitate?

Situația tipică este a relației de siamezitate dintre brandul de autor și brandul de localitate, determinând o funcționare în pereche a celor două mărci de identitate, numele localității beneficiind de un supliment de identitate furnizat ca efect al nașterii în acea localitate a unei importante personalități. Dar, chiar și în acest caz, cele două branduri rămân distincte, beneficiul rezultat fiind cel al potențării reciproce dintre ele, în interiorul unor perechi de branduri: Goethe și Weimarul, Dante și Florența, Cioran și Rășinariul ori Eminescu și Ipoteștiul.

O altă situație se referă însă la cazurile în care transfuzia de legitimitate de la numele unei persoane la numele localității poate merge până la transformarea persoanei într-un erou eponim, numele acesteia fiind transferat comunității ca atare. Astfel, Bucureștiul și-a luat numele de la – o știe toată lumea – un cioban, numit Bucur, în timp ce capitala Greciei și-a luat numele de la numele zeiței Atena. Tot astfel, Haimanalele și-au schimbat, în 1952, numele în I.L.Caragiale, conferindu-i acestuia o dimensiune de erou comunitar, care răzbună astfel un nume mai puțin fericit, care nu dă bine în CV sau în buletinul de identitate. Statistic, probabil că plasarea scriitorilor într-o postură de eroi eponimi în raport cu comunitatea este ceva mai rară, mult mai frecventă fiind situația utilizării eponimului unor scriitori pentru numele rezervate unor străzi sau unor școli. Astfel, un sat din vecinătatea Bucureștiului, Săftica, pare a excela prin atenția deosebită oferită numelor de scriitori, fiind practic un sat ale cărui ulițe sunt burdușite cu nume de scriitori, dicționarul de istorie a literaturii fiind puternic de onomastica acestor colnice.

Convenția incipitului discursului istoriei literaturii statuează o anumită relație (tradițională) între brandul de autor și brandul de localitate, în virtutea căreia lista scriitorilor canonici este proiectată de pe axa valorii pe o axă geografică, generând, cu tot riscul unor torsionări anamorfotice, hărți simbolice. Desigur, acestea întrec în prestigiu reperele geografiei fizice, conferind legitimitate simbolică toponimiei propriu - zise. Astfel, lista scriitorilor canonici este secundată de o rețea analogică de localități cu încărcătură simbolică, energizând circuite ale producției simbolice ce pot anima ceea ce se numește îndeobște turism cultural. În acest mod, literatura vădește o vocație secretă, aceea de a genera semnificație inclusiv în raport cu spațiul, considerat câteodată tern și inert din punct de vedere simbolic, ceea ce se vede că nu este cazul. Iată, spre exemplu, mărturia lui G. Călinescu referitoare la considerarea literaturii ca sursă de legitimare a unei geografii simbolice, așa cum spunea în prefața *Istoriei sale*;

„În aceste timpuri de suferință națională (prefața era scrisă în 1941 – n.n. I.C.), o astfel de carte nepărtinitoare trebuie să dea oricui încrederea că avem o strălucită literatură, care pe de altă parte, în ciuda tuturor efemerelor vicisitudinii, se produce pe teritoriul României Mari, una și indivizibilă, slujind drept cea mai clară hartă a poporului român. Eminescu în Bucovina, Hașdeu în Basarabia, Bolintineanu în Macedonia, Slavici la granița de vest, Coșbuc și Rebreanu în preajma Năsăudului, Maiorescu și Goga pe lângă Oltul ardelean sunt eternii noștri păzitori ai solului veșnic. Și după toate, după o prea lungă desconsiderare de noi înșine, e timpul de a striga cu mândrie, împreună cu Miron Costin: «NASC ȘI ÎN MOLDOVA OAMENI!»”⁶⁵

Dacă aceasta este situația tradițională ce ține de generarea hărților simbolice, sub presiunea transfuziei de semnificație dinspre literatură către geografia fizică, este, totuși, necesar să ne punem și o altă problemă: ce se întâmplă în cazul riscului unei delegitimării apriorice a unui autor, risc ce poate veni dinspre o toponimie precum Haimanale, ce transmite conotația apriorică a unui stigmat? Cum poate fi gestionată o astfel de situație? Desigur, aici se pune chiar mai acut o problemă de putere: o putere simbolică, dar, în fine, totuși, o problemă de Putere! Căci, vorba lui Nichita: „Dacă nu erai

⁶⁵ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 6.

matale/ Rămâneam tot... Haimanale". Or, dacă astăzi este mai ușor vizibil deznodământul acestei bătălii simbolice, care a sfârșit propunând o schimbare la nivelul destinului simbolic al unei comunități, am avea însă toate motivele să ne întrebăm cu ce cost personal se vor fi întâmplat toate acestea pentru Caragiale însuși, având în vedere că, în stricta sa contemporaneitate, oricâtă genialitate ar fi putut să i se prezume, punctul de start al identității sale simbolice era: *geniul din Haimanale!* Care vor fi fost costurile personale ale confruntării cu riscurile acestui deficit de legitimitate preluat în chip aprioric, odată cu nașterea pe fundalul unui astfel de toponim?

Întocmai precum identitatea lui Ulise a fost revelată, la întoarcerea în Itaca, grație descoperirii cicatricii din copilărie de către doică, scena respectivă fiind un fel de punct geometric de la care plecând devine lizibil sensul întregii epoei, tot astfel în cazul lui I.L. Caragiale putem spune că cicatricea sa este reprezentată de toponimul Haimanalelor, cel care relevă deopotrivă o suferință, un stigmat, o lacună de identitate, dar și încercarea de a „umple” această breșă a identității, nu doar pentru sine, cât și pentru o comunitate a cărui destin poate merita și o altă șansă.

Cum a gestionat I.L.Caragiale recursul la propria biografie?

Caragiale a încercat să pună între paranteze localitatea sa de naștere. Mai mult chiar, a încercat să sugereze în mai multe rânduri faptul că s/ar fi născut în Ploiești („sunt copil al Ploieștilor”, „...orașul meu natal”, „de fel sunt ploieștean”.) Dacă e să argumentăm în versuri de cântece, ne vine să credem că nenea Iancu, care a fugit ca naiba de tămâie de numele Haimanale, nu i-ar fi putut trece prin minte să cânte: „Mai bine haimana decât trădător ...”, ci, parcă, tot mai degrabă o parafrază, chit că stângace, dar mai eficace, a celebrului refren, în chipul următor: „Mai bine ploieștean, decât... haimanaleștean! ” Astfel, se pare că singura ocazie în care a pomenit corect numele localității de naștere a fost la oficierea căsătoriei cu Alexandrina Burelly, când, prezentând actele, nu se mai putea truca nimic în fața ofițerului stării civile.

Altfel, în tot felul de alte ocazii, Caragiale a evitat, cu tot felul de motive și argumente, să facă mărturii referitoare la biografia sa, lucru cu atât mai de înțeles în cadrul unei epoci în care interpretarea sociologizantă a literaturii putea să derapeze, în numele argumentului „științific”, foarte ușor, intrând în teritorii riscante.

Iată ce răspundea printr-o scrisoare lui Horia Petra – Petrescu, în perioada în care acesta din urmă se arăta interesat de realizarea unui doctorat având drept temă viața și opera lui Caragiale: „Ce-are a face familia mea, care nu e nobiliară, cu operele mele ? Și eu socotesc că dumneata despre aceste opere vrei să faci un studiu critic de literatură și artă — iar nu despre umila mea familie vreunul heraldic”.⁶⁶

Altădată, într-o amintire ce-i avea drept protagoniști pe Vlahuță, Goga, Coșbuc și I.L.Caragiale, codirectorul *Vieții românești*, Paul Bujor, povestește că centrul atenției al întâlnirilor de acest gen era negreșit Caragiale, cel care cu ironia și umorul său făcea deliciul seratelor: „la dânsul, durerea cea mai tragică, în loc să izbucnească în plâns sau în jelanie, cum se întâmplă comunilor muritori, izbucnea în hohot de glumă”. Or, tocmai după una din asemenea seri, în care I.L.Caragiale alimentase cu verva sa scânteietoare o întâlnire a prietenilor ce avusese loc în apartamentul lui Vlahuță din palatul funcționarilor din piața Victoriei, după ce toți ceilalți petrecăreți se retrăseseră la culcare (respectiv Goga și Coșbuc), ILC „cu o figură de om suferind”, ar fi mărturisit:

„Voi, toți, sunteți totuna. Nimeni nu ține cu mine (...)”, la care Bujor ar fi replicat: „Mă miră mult ce-mi spui, când știi cât de mult ești iubit de noi toți”. Caragiale ar fi răspuns: „Da, iubit! Țineți la mine, fiindcă vă distrez cu glumele și poveștile mele. Ia, sunt și eu acolo ca un biet străin, pripășit printre voi, care vă face să râdeți și să vă veseliți.”. Iar comentariul lui Bujor continuă: „În vorbele acestea (...) simțeam în adevăr un suflet profund îndurerat.”⁶⁷

Cum a gestionat discursul istoriei literaturii tema Haimanalelor?

Istoria literaturii a încercat să gestioneze, cel mai adesea, în cheie minoră, umorescă, toponimul Haimanalelor, tratându-l ca pe o glumă malițioasă a destinului, comentariul generic fiind că genialul scriitor nu se putea naște decât într-un sat cu rezonanță comică. Astfel, Geo Bogza opina, într-una din tabletele sale, că desigur I.L.Caragiale nu se putea naște decât într-un sat cu nume umoristic.

⁶⁶ I.L. Caragiale, *Opere VII, Corespondență*, Editura Fundația Regală pentru Literatură și artă, București, 1942, p. 217.

⁶⁷ *Amintiri despre Caragiale*, antologie și prefată de Șt. Cazimir, Editura Minerva, București, 1972, p. 36.

Trebuie să recunoaștem că nici G. Călinescu nu izbuteste să se delimiteze de acest reflex interpretativ, adăugând că, de fapt, Caragiale era „el însuși haimana sangvină”: „Scriitorul se născu la Haimanale (haimana sanguină el însuși), la 29 ianuarie 1852, spre zorile următoare.”⁶⁸ Iar în altă parte notează despre tatăl lui I.L. Caragiale: : „Prin 1850 Luca intră secretar la mănăstirea Mărgineni din jud. Prahova, stabilindu-se în satul cu nume suspect de Haimanale.”⁶⁹

Perioada copilăriei lui I.L.Caragiale din Haimanale devine un eufemism în cadrul tuturor biografiilor dedicate lui I.L.Caragiale. G. Călinescu și pe urmele sale toți istoricii vor considera că „în sat Caragiale își petrecu doar joasa copilărie, apoi trecu la Ploiești, pentru școala primară”.

În acest context, încercarea de a inventa o copilărie pentru Caragiale în Haimanale, dă efecte de un idilism convențional și, oricum, de neînviat: „Micul Ion Luca a zburdat, pînă a fost dat la școală, prin poienile pădurii mănăstirești; dacă este adevărat că de la vîrsta cea mai fragedă se fixează trăsăturile temeinice ale firii, copilul își căuta camarazi oriunde, fără ifose de domnișor, cu țigănușii și odraslele țăranilor după el; îl vedem, cu închipuirea, isteț și voluntar, organizînd jocurile și punînd la cale pozne de tot felul. Cînd avea trei sau patru ani, i s-a născut o surioară, Elena, botezată așa după numele bunicii materne și mîngîiată de familie cu diminutivul Lenei. În climatul dulce al locurilor păduroase, ferite de vînturi, cu zăpezi tîrzii, copiii stăpîneau peste raiurile de verdeață și poalele dealurilor, apele Cricovului dulce și ale pîrîiașului Racila, pe care le treceau cu piciorul. Bunii părinți n-ar fi putut stăpîni pornirile zglobii ale lui Ion, desigur nesupus și pîrdalnic, a cărui istețime nativă era privită cu admirație și indulgență”.⁷⁰

Din păcate, discursul istoriei literaturii nu a izbutit să surpindă riscul delegitimării apriorice provenit dintr-o toponimie malfamată, precum și deficitul de legitimitate indus de un astfel de toponim. Fără să fi epuizat aici tema Haimanalelor, rămâne încercarea de a marca momentul unui prejudiciu simbolic inaugural, ca va fi făcut impracticabilă asumarea serioasă (din perspectiva teoriei tropilor) a

⁶⁸ G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent*, Editura Minerva, București, 1982, p. 489.

⁶⁹ *ibidem*.

⁷⁰ Șerban Cioculescu, *Viața lui I.L.Caragiale – Caragialiana*, Editura Eminescu, București, 1977, p. 24

unei sintagme de tipul “geniul din Haimanale”, pentru neamul Caragiali, de la Costache la Mateiu, via Ion Luca, deficitul de legitimitate al “haimanalei” operând ca o cicatrice ce oferă fiecărui erou șansa unei relegitimări specifice.

Dimensiuni identitare în publicistica literară a exilului românesc: eseistica lui Horia Stamatu

Dan Anghelescu

Universitatea „Spiru Haret” – București

Introducere

Nu am putea vorbi despre o dimensiune identitară – și cu atât mai puțin despre un specific al literaturii noastre interbelice – fără a aduce vorba și despre fenomenul discret (dar persistent) al prezenței unei anumite incandescențe mistice. Impregnând, pe multiple planuri, ethosul întregii spiritualități românești, aceasta se cuprinde și se exprimă, complex și totodată lapidar, în ideea de *Ortodoxie*. Eliade văzuse în *Ortodoxie* „...acel sens sublim al omului și al vieții la care se ajunge fie pe cale mistică (experiență individuală), fie pe calea etică (experiență delimitare a individului); fie prin contact cu Dumnezeu, fie prin contact cu umanitatea. Și – spune el – cred că la ortodoxie se vor opri cei mai mulți din ultima generație pentru că ortodoxia rezolvă antagonismul dinamic dintre Iisus și Apollon-Dionysos; pentru că sensul creștinismului e cel mai perfect *spiritual*, așadar cel mai real și mai fecund. Dar, problema ortodoxiei, a misticii și eticii ortodoxe se leagă de o sumă de întrebări care nu pot fi lăsate fără răspuns⁷¹.”

Vorbim în fond despre o *stare spirituală* ale cărei efecte s-au văzut în apropierea create între generațiile de scriitori. Intelectualitatea tânără a generației interbelice (Mircea Eliade, Vintilă Horia, Ștefan Baciuc, Petru Comarnescu, Horia Stamatu, Noica, André Scrima, Dumitru Stăniloae) își continua spiritualmente antecesorii: L. Blaga, Nichifor Crainic, V. Voiculescu, iar aceștia, la rândul lor, îi urmau pe marii gânditori ai ecleziei sud-est europene: Lossky, Dionisie Areopagitul ori Grigore Palamas. Ortodoxia părea să ofere unica soluție capabilă să contracareze dominația și supremațiile *gândirii pozitivistice*. Se deschideau orizonturi de natură apofatică în modul de a gândi relația cu *Transcendența* vizibile în scrierile lui Blaga, Crainic, Voiculescu, Stăniloae și – în fapt – în tot ceea ce au gândit și au scris cei ce se revendicau din trena ideatică a revistei *Gândirea*. Dar nu numai.

⁷¹ Mircea Eliade, *Sensul „Itinerariului spiritual”*, în vol. Mircea Eliade, *Profetism românesc*, (vol.1), ed. Roza Vînturilor, București, 1990, p.68.

2. Horia Stamatu: „întâlnirea cu religiosul”

Ca poet și eseist, Horia Stamatu aparține tinerei generații de intelectuali interbelici și face parte din categoria rară a acelor scriitori despre care s-a putut spune că „ating, printr-o metafizică profundă și originală, starea de religiozitate/.../ (și că) ajung la un anumit prag de reflecție lirică și de expresivitate, la o metafizică de tip liric în care miticul și religiosul se împletesc și se confundă/.../ acolo unde se sfârșește previzibilul, determinantul. Întâlnirea cu religiosul este în acest mod indirect posibilă /.../ fără concepte teologice”⁷². Într-adevăr, eseurile lui, impregnate de o extraordinară forță de comunicare cu vaste orizonturi adâncite în timpul aural, se disting prin aceea că simt și pre-simt traiectoriile și vobletele spirituale ale devenirilor fenomenului cultural românesc.

2.1. Eseistica lui Horia Stamatu și dimensiunea identitară

Problematica vizând dimensiunea identitară constituie una dintre preocupările constante ale eseisticii lui. Cu prilejul publicării, în traducere proprie, a celebrei conferințe intitulată *Hölderlin și esența poeziei* (*Hölderlin und das Wesen der Dichtung*), susținută de Heidegger la Roma în 1936, notele eseistului român deveneau ele însele o veritabilă disertație. Desigur, dimensiunea identitară era abordată la momentul acela oarecum subsidiar, prin prisma unor analize asupra fenomenului de disoluție a spiritualității. Vorbind despre lumea ce îi era contemporană „... zdrobită de industrie, ideologie și destrucție ecologică”⁷³ și operând trimiteri la spiritualitatea din scrierile lui Jacob Böhme (*Aurora*), Novalis (*Die Christenheit oder Europa* și poemul inițiativ *An Tieck*), Horia Stamatu evoca mișcarea romantică ce descoperise în lumea culturii superioare folclorul. Dar atenția lui se concentra asupra esențelor dimensiunii identitare întrezărită și ca vocație profetică a poetului (*poeta vates*). Trimiterile îl vizau pe Eminescu, „ultimul romantic al lumii”, în ipostaza celui care „a intuit ieșirea lumii din regimul cuvântului” ca să intre într-un regim „care nu mai întemeia nimic/.../ În locul unei permanente întemeieri, afirmă eseistul, s-a instituit desființarea totală ca anti-esență a istoriei...”⁷⁴

⁷² Simion, Eugen. (1997), *Fragmente Critice*, vol.1. Craiova: Scrisul românesc, p.137.

⁷³ Horia Stamatu, *Hölderlin și esența poeziei* de Martin Heidegger, în *Revista Scriitorilor Români*, nr.18/1981, p.191.

⁷⁴ *Ibidem*, p.192.

Pornind de aici, înțelegerea dimensiunii identitare se vădea legată indisolubil de străvechi experiențe spirituale ce trimiteau la spațiul spiritual traco-helenic, din care poezia, religia și filozofia izvorăseră îngemănate sub irepresibila nevoie a umanului de a se comunica plenar. Dintr-o asemenea *întâlnire și iluminare* de sensuri, *accentul identitar* se revendică impregnat de tensive și întregitoare idei. Să-l amintim pe C. Noica, cel care adună laolaltă *Comuniunea, Comunicarea și Cuminecarea*. Dar și pe H.G. Gadamer atunci când spune: „...ca orice fel de experiență, trăirea poetică, precum și cea religioasă resimt nevoia cuvântului. Acestui fapt îi corespunde sensul grecesc primordial al cuvintelor respective: poezia este *facere* prin cuvânt, iar *teo-logia* este *vorbire* despre divinitate. Nu trebuie să presupunem pur și simplu că avem de-a face aici cu *două lucruri deosebite, cu vorbirea poetică sau cu cea religioasă*. Este clar că nu se poate distinge cu ușurință între limbajul poeziei și cel al tradiției mitologice⁷⁵.” Dar perspectiva și temeurile prin care eseistica lui Horia Stamatu abordează dimensiunea identitară constituie o contracarare a unui specific – din ce în ce mai pronunțat în modernitatea noastră – pe care îl sesizaseră încă Shelling și Hölderlin: *înnoptarea temeiului metafizic al sensului când timpul devine sărac (Zeit der Dürftigkeit)*. În lumea traversată de o prăbușire a esențelor și a valorilor fundamentale, *dimensiunea identitară* afirmă insașiabila *voință* de sens (the will of meaning), sensul capabil să-i definească și să-i exprime irepetabilul, unicitatea trimițând la mereu neliniștită și neliniștitoare interogație heideggeriană despre *Esența Temeiului (Vom Wesen des Grundes)*. Așadar, dimensiunea identitară capătă o iradiație de marcă specială a lumii spirituale, de inefabilă pecete a *căderii prin timp* și totodată refuz și ieșire din actualitatea lipsită de plenitudine a unui „timp oropsit (dürftig) pe care îl trăim în istoria lumii de azi”⁷⁶, *Timpul în care Zeii au părăsit lumea*. Se conturează aici elementele care, vizând esența *Poeticului*, îl fascinează și îl apropie – ca și pe Heidegger – de Hölderlin. De altfel, alegațiile sale au o deosebită limpezime: „Urmând pe Hölderlin, Martin Heidegger se depărtează de ceea ce știm despre *poiesis*, termen originar grec, fără să-l contrazică, ci numai răscolind mai adânc în

⁷⁵ Hans-Georg Gadamer, (2000), *Experiența estetică și cea religioasă*, în vol. *Actualitatea Frumosului*, Iași: Polirom, p. 127.

⁷⁶ Horia Stamatu, *Hölderlin și esența poeziei* de Martin Heidegger, în *Revista Scriitorilor Români*, nr.18/1981, p.175.

căutarea semnificației ultime a *actului poetic*/.../așa că nu ne oferă încă o teorie, ci cu totul altceva, mult mai profund⁷⁷. Dimensiunea identitară devine astfel pentru Stamatul modalitatea gravă de interogare a literaturii ca lume aparte. Specificul se distinge în reflexivitatea obstinată cu care o investighează aspirând să o surprindă în amplitudinea unor semnificative construcții simbolice. Este probabil aspectul pe temeiurile căruia s-a spus că în eseistica lui transpare un *lirism al cunoașterii* ce ar avea multe *ecouri blagiene*⁷⁸. Despre poemele lui Horia Stamatul în *Istoria* lui Ion Negoitescu se afirmă că ele conturează o *veritabilă theodicee*. Este evident că și eseistica lui *vine* din spre sacralitate respirând puritatea dintru începuturi a lumii și neprihănitele lumini ale increatului. De unde și impresia de *minune a lirismului absolut* pe care o resimțise Negoitescu⁷⁹. Explorând astfel tărâmurile *Poeticului*, înțelegem că și dimensiunea identitară nu poate fi gândită decât prin aceeași profundă și esențială apropiere cu sacralitatea. Atât pentru poet, cât și pentru eseist s-a spus că „religia are, constitutiv, o excelență estetică. Și în religie, și în literatură, trăirea se exprimă printr-o mare tensiune simpatetică, deși activă în domenii marcate de o anumită ambiguitate între imanent și transcendent, numen și natural. /.../ Față de sacru, literatura/arta, beneficiază de un impuls ludic apt de a instaura cât mai convingătoare universuri alternative.”⁸⁰

Dimensiunea identitară – din perspectiva în care o abordează eseistul – se revendică cu temeiuri profunde survenite din cu totul alte teritorii decât cel al literaturii: „De-a lungul timpului trecut de la adoptarea creștinismului în limba latină de către strămoșii românilor (sec. IV), spune el, s-a dovedit cu prisosință că pentru civilizația românească primordială nu au fost formele religioase, ci spiritul creștin. Lipsa războiului religios la Români este cea mai importantă notă caracteristică a civilizației lor.”⁸¹ Tot ca o trăsătură identitară distinge el în faptul că civilizația românească *s-a centrat mai mult în*

⁷⁷ *Ibidem*, p.175.

⁷⁸ Mircea Popescu, 1971, *Dialogurile lui Horia Stamatul*, München, Revista Scriitorilor Români, nr. 10, p.143, 144.

⁷⁹ Ion Negoitescu, *Istoria literaturii române*, vol.I, București, ed. Minerva, 1991, p.335.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 143.

⁸¹ Horia Stamatul, 1979, *Între utopia orfică și hieratismul mioritic*. München, Revista Scriitorilor Români, nr. 16, p.144.

sacru decât în juridic. Ceea ce ar fi influențat mult limba românească, această centrare fiind nu formală, ci de tip organic. Românii, subliniază eseistul, au fost dintotdeauna toleranți față de alte credințe religioase, la ei nu s-ar fi putut nicicând întâmpla o noapte a Sfântului Bartolomeu.

Absența dimensiunii divinului nu poate avea drept consecință decât disoluția și inevitabila extincție a dimensiunii identitare. Aceasta este gândită și ca esență istorică participând la un anume tip de ființare. Utilizând o veritabilă arheologie a cuvintelor, autorul amintește de cultul antic Hestia-Vesta, cult al „*vetrei*”, al „*căminului*”, care este simbolul casei, al familiei, al continuității familiale sau chiar civice, cum era cultul roman al focului păzit de Vestale. În orice caz este vorba în această rădăcină de ideea permanenței...”⁸²

Latura identitară are o legătură esențială cu *Poetul* înțeles în ipostaza de *întemeietor prin cuvânt*. Dintr-o asemenea perspectivă el reamintește dialogul lui Socrate cu Hermogenes din Cratylus în care se sublinia că *poezia este izvor de realitate, întemeiere prin cuvânt, că poetul este dător de noimă (nomothet), legislator, dat fiind că poezii sunt cei care au dat nume zeilor*. Atunci când Hölderlin susține că „omul trăiește poetic pe acest pământ” se subînțelege că a fi poet înseamnă a poseda harul prevederii, al unei deschideri spre viitor, ceea ce presupune *profeția*.⁸³ Prin urmare, identitarul se deslușește începând cu *Nomogenetica*, cu nașterea numelor, un fenomen deosebit de complex și încărcat de unicitate. Aici „sacrul se împletește cu umanul prin *inspirație* și numai astfel ființa umană se definește inconfundabil ca atare, adică atunci când omul s-a găsit pe sine *identificându-se*, l-a găsit și pe Zeul ce se confundă cu *este*, deci *Vesta*. Cel care, asemenea descoperitorului de izvoare, găsește și este purtătorul acestei permanențe a calității pe care o numim *este* și pe care o ține ca pe un potir în *cuvânt* e poetul. Așa cum focul Vestei, simbol al permanenței lui *este* nu trebuie să se stingă, nici cuvântul poetului nu trebuie înăbușit. /.../ *este* rămâne etern, prezent și inefabil cu *Cel ce este mai înainte de toți vecii*.”⁸⁴

Dintr-o perspectivă apropiată sunt expuse ideile din eseul *Între utopia orfică și hieraticul mioritic*. Disoluția dimensiunii identitare se petrece în timpul în care lumea, spune Stamatu, este „zdrobită de

⁸² *Ibidem*, p. 188.

⁸³ *Ibidem*, p.176.

⁸⁴ *Ibidem*, p. 188.

industrie, ideologie și destrucție”, iar poeții nu mai umblă „prin noaptea cea sfântă” să vestească ceva pe urmele foștilor preoți. Ei și-au pierdut darul profetic. De unde și întrebarea gravă pe care comentatorul o decupează din poemul lui Hölderlin: *La ce bun poeți în vremuri oropsite?* (*Weiss ich nicht und wozu Dichter in dürftiger Zeit?*). Răspunsul apasă asupra întregii noastre epoci. Întoarcerea la *poeta vates* care – asemenea vestalelor – trebuie să întrețină temeiul (esența!) existenței noastre în *Logos*. Aceasta a devenit o necesitate imperioasă, având în vedere că, în locul întemeierii (deci al esenței), timpul nostru e dominat de anti-esența istoriei.

Horia Stamatu încearcă să pună în lumină o înțelegere nu doar a fenomenului literar, ci – într-o măsură egală – și a interdependențelor ce operează în stările actuale ale lumii: „Cine reduce *istoria la politică* face o gravă eroare. Istoria este fundamental *logos* (de la *lego*, a aduna, a lega, a pune împreună). Dar astăzi politica este tot mai departe de *logos* / / În lipsa *logosului* politica nu mai are de apărut nimic decât pe ea însăși, adică nu e decât o persistență a forței care constrânge, însă nu leagă.”⁸⁵ Actualitatea, clarviziunea și profunzimea acestor aserțiuni sunt tulburătoare. Nu mai puțin uimitoare sunt analizele pe care le întreprinde asupra fenomenului literar al exilului românesc: „Poezia exilului nostru este la cea mai înaltă expresie când ajunge la contingențele ei naturale cu oracolul, profeția și apocalipsa. / ... / Vorbind de *Oficiul poetului*”⁸⁶, un mare poet german de la începutul declinului acestei modernități pe care o înmormântăm azi ne amintește exemplar care sunt temeiurile poeziei, adresându-se celor ce îndeplinesc acest *Oficiu*: de ce oare, poete, vei fi ascultat profeții Orientului și imnurile Helenilor, și mai de curând tunetul? Într-adevăr, acestea răsună în cea mai mare parte a poeziei românești din exil, și în raza lor de luptă poeții, cum spune Dumitru Ichim, pentru întoarcerea *logosului* la el acasă, aceasta fiind ultima speranță a popoarelor amenințate cu dizolvarea, de a-și veni din nou în fire. / / Când puterea lumii nu mai are nimic de-a face cu poezia, cu poeții, când este deci ruptă de *cuvânt*, din putere a lumii se transformă în agent al neantului. / / Istoria este în mit,

⁸⁵ Horia Stamatu, 1985, *Sub semnul poeziei*, Ontario, Canada, revista *Cuvântul românesc*, anul 10, nr.110, p.13.

⁸⁶ În germană *Dichterberuf* termen pe care Horia Stamatu l-a preluat din scrierile lui Hölderlin și pe care, în eseul intitulat *Între utopia orfică și hieraticul mioritic* îl explică astfel: cuvânt întreg care cuprinde și sensul de *oficiu*, și de *mesagiu*, și de *meșteșug*, și de *vocație*. (Stamatu, 1979: 155)

mitul în cuvânt, și cel mai adânc operează în cuvânt poezia. Genocidul nu este doar masacrarea unor corpuri vii, ci este și vitriolarea miturilor unui neam, și chiar ale unei lumi.”⁸⁷

Este cât se poate de limpede: conservarea identității, așa cum o înțelege eseistul, impune *întoarcerea Logosului la el acasă*. Ceea ce ar echivala cu o mutație taumaturgică menită „să scoată oamenii din sălbăticia din care nici măcar creștinismul nu-i mai poate scoate.”⁸⁸ Continuându-și ideea, Stamatu mai spune că această mutație pe care ar fi s-o așteptăm de la Orfeu, ar fi forțată prin ceva ce „toda sciencia transcendiendo”⁸⁹, depășește orice știință, filozofie sau religie. El reia afirmațiile unuia dintre personajele lui Eliade în care „sensul mesagiului lui Orfeu” susține că „*Poesia* este nu numai o soteriologie, dar și o tehnică politică. Numai poezia ne mai poate mântui, mai poate schimba omul...”

Analizele eseistului au o adresă clară: epoca destrămărilor actuale, epoca ale cărei baze au fost puse de Revoluția Franceză. De atunci încoace *sălbăticirea* – ni se spune – a făcut un enorm și monstruos progres. Este evident că toate aserțiunile și demonstrațiile autorului aflat în exil se instrumentează cu un limpede gând la ceea ce se petrecuse – și continua să se petreacă – în România.

Bibliografie:

Eliade, Mircea, *Sensul Itinerariului spiritual*, în vol. „Profetism românesc” (vol.1), București, ed. Roza Vînturilor, 1990

Gadamer, Hans-Georg, *Experiența estetică și cea religioasă*, în vol. „Actualitatea Frumosului”, Iași: Polirom, 2000

Manolescu, Florin, *Enciclopedia exilului literar românesc, 1945-1989*, București, Ed. Compania, 2003

Negoîtescu, Ion, *Istoria literaturii române*, vol.I, București, ed. Minerva, 1991

Noica, Constantin, *Meditații introductive asupra lui Heidegger*, în vol. Martin Heidegger, 1995 („Originea operei de artă”), București: Humanitas .

Popescu, Titu, *Horia Stamatu*, București, Criterion publishing, 2006

⁸⁷ Horia Stamatu, 1985, *Sub semnul poeziei*, Ontario, Canada, revista *Cuvântul românesc*, anul 10, nr.110. p.13.

⁸⁸ Horia Stamatu, *Între utopia orfică și hieraticul mioritic*, în *Revista Scriitorilor Români*, nr.16, 1979, p.156.

⁸⁹ Citat din versurile lui San Juan de le Cruz pe care Horia Stamatu l-a tradus în întregime în limba română.

Popescu, Mircea, *Dialogurile lui Horia Stamatu*, München, Revista Scriitorilor Români, nr. 10, 1971
Simion, Eugen, *Fragmente Critice*, vol.1. Craiova: Scrisul românesc, 1997
Stamatu, Horia, *Între utopia orfică și hieratismul mioritic*. München, Revista Scriitorilor Români, nr. 16, 1979
Stamatu, Horia, *Hölderlin și esența poeziei de Martin Heidegger*, München, Revista Scriitorilor Români, nr.18, 1981
Stamatu, Horia, *Sub semnul poeziei*, Ontario, Canada, revista *Cuvântul românesc*, anul 10, nr.110, 1985
Stamatu, Horia. *Timp și literatură*, München, Revista Scriitorilor Români, nr.14, 1977

Tragediile lui Victor Eftimiu – model antic și justificare contemporană

Alexandra Ciocârlie

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G.Călinescu”

O secțiune distinctă din dramaturgia lui Victor Eftimiu include trei tragedii cu subiect antic: *Prometeu* (1919), *Thebaida* (1924) și *Atrizii* (1939). Autorul va traduce ulterior lucrări reprezentative ale tragicilor elini reunite în volumul *Trei clasici* din 1944 (Eschil – *Eumenidele*, Sofocle – *Edipos-Tiran* și Euripide – *Helena*). El se inspiră și în creația proprie din operele acestora și revalorifică mituri antice. În prefața la *Atrizii*, Eftimiu pune problema paternității literare și susține că s-a simțit îndreptățit să scrie despre eroii Greciei, întrucât ei au devenit figuri marcante ale patrimoniului universal. De vreme ce aceștia nu reprezintă invenția personală a unor mari poeți, el și-a scris tragediile eline cu aceeași libertate cu care a tratat basmele românești, legenda lui Don Juan sau personajele celui de-al nouălea veac bizantin. Ideea apare și într-un interviu din *Rampa* din 2 martie 1925: „*Antigona* a aparținut lui Sofocle tot atât cât îmi aparține mie Făt-Frumos.” Dincolo de legitima exploatare a unui fond comun, Eftimiu recunoaște, în explicațiile preliminare la *Atrizii*, că a practicat și împrumuturile directe din tragediile clasice: pentru a avea picioarele bine înfipite în țărâna augustă a Greciei, el a preluat din opera marilor înaintași momente dramatice, ulterior comasate sau lărgite, și chiar unele replici menite să redea climatul spiritual al vremii. Scriitorul român se întoarce la izvoarele tragediei eline pentru a evidenția valorile perene ale antichității. După cum declară în prefața la *Thebaida*, el închină astfel „celor de mâine lucrări cu oameni de ieri și cu învățături din vecii vecilor.”

În prefața la *Atrizii*, autorul semnalează mijloacele prin care a transformat tragediile eline luate drept model: „o justificare contemporană a faptelor eroilor, condensarea mai multor piese într-una singură, acumularea într-un răstimp redus a unor evenimente ce se succedau pe vaste întinderi și transformarea corului antic în două personaje vii, participând la acțiune”. Dramaturgul român recurge la un procedeu folosit din antichitate de scriitorii latini care adaptau un model elin: contaminarea, adică îmbogățirea intrigii principale cu elemente preluate dintr-o sursă secundară. Combinând un număr mare de opere dramatice eline, Eftimiu complică excesiv firele

narative. În *Thebaida*, el întrebuințează trei surse principale și două secundare pentru a oferi o variantă condensată a istoriei Labdacizilor. În primele două acte, el prezintă, în conformitate cu scenariul lui Sofocle din *Oedip la Colonos*, sfârșitul suferințelor lui Oedip prin transformarea damnatului în garant al bunăstării cetății care acceptă să-i adăpostească mormântul. În actul al III-lea, unde surprinde înfruntarea dintre băieții lui Oedip, Eteokles și Polinikes, el urmează, în linii mari, cursul evenimentelor din tragedia lui Eschil *Șapte contra Thebei*. În ultimele două acte, el sintetizează, după modelul tragediei omonime a lui Sofocle, drama Antigonei, fiica lui Oedip, dispusă la orice sacrificiu pentru a-și înmormânta fratele în pofida interdicției formulate de autoritățile civile. Pe lângă izvoarele principale, Eftimiu se inspiră și din două piese ale lui Euripide. Din *Fenicienele*, el preia tentativa zadarnică a Iocastei de a-i împăca pe Eteokles și Polinikes, mediere a conflictului pe care o atribuie însă Antigonei; din *Rugătoarele*, el împrumută considerațiile despre opoziția dintre civilizația ateniană și barbaria tebană. Coerența intrigii țesute din atâtea fire diferite este asigurată de figura centrală a Antigonei, prezentă în toate momentele cheie ale acțiunii. Fidelitatea lui Eftimiu față de modelele sale variază în funcție de împrejurări. Uneori, el reproduce aproape exact replicile originale, de pildă când Antigona își sintetizează convingerile: sentința formulată de eroina lui Sofocle *Iubirea-i crezul vieții mele! Ura nu!* este transpusă în forma *Nu m-am născut din ură, nici pentru ură, eu! Prin jertfă, pentru jertfă, și milă și iubire! Mă îndârjesc în ele în ele* (III). Alteori, însă, el introduce inovații importante la nivelul acțiunii, cum ar fi supraviețuirea Antigonei, miracol care îi permite eroinei să rostească profeția privitoare la destinul glorios al Atenei (V). Călcând pe urmele precursorilor sau abătându-se de la drumul deschis de aceștia, Eftimiu are mereu în vedere tragediile eline alese drept suport al propriilor piese.

Autorul modern elimină elemente caracteristice ale tragediei grecești mai puțin adecvate secolului al XX-lea. Dintre acestea, corul antic este înlocuit de personaje secundare cu nume exotic. Reprezentanți ai poporului teban, Than și Li iau parte la acțiune, ca atunci când Than află mormântul lui Polinikes (IV). Cei doi preiau atribuțiile tradiționale ale corului de prezentare și comentare a acțiunilor: ei relatează lupta dintre Eteokles și Polinikes sau deplâng consecințele războiului care ruinează orașul (III). Întruchipare a opiniei publice, singurele personaje din piesă create integral de

dramaturgul român – cum semnaleză chiar el în interviul din *Rampa* – manifestă trăsături specifice pentru omul din mulțime umilit, lingușitor îngrat și arogant. Pe lângă eliminarea corului, Eftimiu încalcă reguli ale genului, de pildă interdicția reprezentării omorurilor pe scenă: spre deosebire de Eschil, el prezintă în direct, cu accente naturaliste, uciderea reciprocă a fraților aspiranți la tronul Tebei.

Unele din ideile tragediei antice se dovedesc de o tulburătoare actualitate. De pildă, încrederea exprimată de Euripide în superioritatea Atenei civilizate asupra Tebei războinice poate fi nutrită și de cei ieșiți dintr-un conflict mondial nimicitor. După cum arată în prefața la *Thebaida*, Eftimiu e convins că secolul al XX-lea, deși „început prin cel mai cumplit măcel pe care l-a cunoscut omenirea, rămâne, în preocupările sale înalte”, cel mai idealist, căci după război „lumina viitoare se vestește albă și îmbălsămată.” Din această perspectivă optimistă, sunt semne bune pretutindeni: „Atena artistică și ospitalieră supraviețuiește, prin veacuri, Thebei zdrențuită de pofte și arsă de ciumă.” Autorul modern împărtășește astfel unele din opiniile celui antic.

Alteori, preluarea unor scene implică deplasarea accentelor. La Sofocle, confruntarea dintre Antigona și Creon presupune invocarea unor legi diferite. Creon se supune rânduielilor cetății care îi tratează diferit pe apărătorul patriei și pe atacatorul ei. Antigona cinstește, în schimb, vechile credințe și cultul morților, norme nescrise mai presus de hotărârile omenești. La Victor Eftimiu, se insistă asupra opoziției dintre umanitatea Antigonei și comportamentul despotice al lui Creon: „Și eu îți spun, tirane, că-l voi înmormânta! / Sunt ordine mai nalte decât voința ta!”. Înfruntarea dintre cele două moduri de a se raporta la rânduielile civice și cele divine apare la ambii scriitori, dar interpretarea acestei antinomii capătă inflexiuni diferite.

Între tragedia antică și cea nouă se reduce ponderea fatalității și a elementului religios înlocuite prin voința omenească determinantă. La Eschil și la Sofocle frații rivali știu că vor sfârși în mormânt fără a putea evita împlinirea blestemului Labdacizilor. Eteokles speră doar să-și salveze cetatea prin sacrificiul personal (Eschil, *Șapte contra Tebei*), Polinikes ține să-și respecte cuvântul dat soldaților chemați la bălălia pentru cucerirea Tebei (Sofocle, *Oedip la Colonos*). În *Thebaida* autorului român, frații își urmează setea de putere, orgoliul și ambiția fără margini, neluând seama la chemarea destinului lor potrivit („Mă trag din regi, și regii să fiu tiran să fiu mă-nvaț! /

Vreau să domnesc în slavă, bogat, iubit, temut” – III). Motivația omenească prevalează parcă în fața fatalității, ca și în cazul Antigonei care acționează mai ales din afecțiune fraternală și din respect pentru făptura umană dincolo de moarte.

În textele lămuritoare adiacente piesei sale, Eftimiu interpretează în sens creștin faptele eroilor antici. În prefața la *Thebaida*, el compară *figura sfântă* a Antigonei cu cea a Electrei, altă fiică iubitoare, lipsită însă de *înălțimea morală* a descendentei Labdacizilor: Electra e *numai răzbunarea*, Antigona e *numai sacrificiu și iubire*, reprezentând *cea dintâi martiră creștină*. Autorul român se oprește asupra unei figuri antice înzestrate cu idealurile altei epoci din istoria umanității: „alături de Prometeu, Antigona ni se pare figura cea mai măreață – în sensul eroic-creștin – pe care ne-a dat-o antichitatea.” În interviul din *Rampa*, dramaturgul stabilește și alte analogii între personajele sale și cele din Vechiul și Noul Testament: prorocul Tiresias, vestitorul nenorocirilor Tebei, seamănă cu Irmiah care deplânge viitoarea cădere a Ierusalimului, în timp ce suferințele lui Oedip sunt menite să aducă civilizația ateniană „după cum martiriul lui Isus a născut creștinismul.” Chiar dacă apropierea par uneori forțate, Eftimiu privește miturile antice prin prisma valorilor creștinismului.

Ca și *Thebaida*, *Atrizzii* reprezintă tot o contaminare a mai multor izvoare grecești. Varianta lui Eftimiu oferă un rezumat al *Orestiei* lui Eschil, de la vestea căderii Troiei și a întoarcerii lui Agamemnon la remușcările matricidului Oreste. Modelul principal este combinat cu numeroase elemente din surse secundare, căci dramaturgul român împrumută de la Sofocle personajul surorii Electrei, blajina Chrysotemis (*Electra*), iar de la Euripide scena sacrificării Ifigeniei (*Ifigenia în Aulida*), substituirea adevăratei Elena cu o umbră care l-a însoțit pe Paris la Troia (*Elena*), prevestirile funebre ale Kasandrei, roaba troiană îndrăgită de Agamemnon (*Troienele*), personajul țăranului ales de Clitemnestra drept soț al Electrei, ca și subterfugiul tinerei de a-și înștiința mama că a născut, pentru a o atrage în cursă (*Electra*). Desigur, complicarea excesivă a intrigii se realizează în dauna tensiunii dramatice, iar pitorescul se substituie profunzimii. Suntem aici la antipodul simplității lui Eschil, la care neliniștea se acumulează lent pe măsura înaintării fatale a acțiunii.

Imitarea modelelor merge uneori până la preluarea unor replici. Agamemnon refuză să păsească pe covorul de purpură întins de soție la întoarcerea de la Troia pentru că nu apreciază o extravaganță pe gustul unui suveran oriental. Argumentul folosit de personajul lui

Eschil („Să nu mă-ntâmpini ca pe un barbar, cu fruntea în țărână, strigând cu glas înalt. Să nu-mi întinzi covoare pe un drum ce-ar deștepta invidie” – *Agamemnon*) apare, într-o formulare similară, și la autorul român („Nu sunt un rege barbar! Nu vreau covoare/ De purpură, parfumuri și flori lingușitoare!” – I). Tot astfel, când Ifigenia caută să-și înduplece tatăl să nu o jertfească, ea îi amintește momentele tandre din pruncie. Eroina lui Euripide spune: „Dacă aş avea, tată, vocea lui Orfeu ca să cuceresc inimile cântând, [...] la mijlocul acesta aş fi recurs. [...] Sunt prima care te-am numit tată, pe care ai numit-o fata ta” (*Ifigenia în Aulida*). Protagonista lui Eftimiu afirmă în chip asemănător: „Eu n-am frumosul cântec și vraja lui Orfeu,/ Dar ți-am rostit întâia cuvântul dulce: tată” (II). *Atriziise* îndepărtează alteori sensibil de modelele eline, cea mai notabilă schimbare fiind deplasarea în timp a sacrificării Ifigeniei. De data aceasta, omorul ritual este săvârșit după încheierea războiului troian, ceea ce modifică miza jertfei menite inițial să asigure plecarea sub bune auspicii a oștii grecești spre cetatea asiatică și înfăptuite, în varianta modernă a tragediei, doar pentru a favoriza reîntoarcerea lui Menelaos și a Elenei la Sparta.

Eftimiu semnalează frecvent caracterul fictiv al evenimentelor relatate. Than se îndoiește de mobilul mitic al războiului troian („Povestea cu Elena nu e decât poveste [...] / Suntem prea mulți pe-o stâncă săracă, n-avem grâu,/ Și vite prea puține, și Troia e bogată” – I). Casandra crede că istoria cu năluca Elenei e pură născocire („Vom trâmbița povestea! [...] / N-ar fi scornit-o însuși istețul Odiseu!” – II) pentru ca mai apoi cea în cauză să-și recunoască înșelătoria („Dacă am scornit povestea cu umbra mea fugară,/ Am spus-o pentru fala întoarcerii în țară” – III). Clitemnestra respinge vestea substituirii pe altar a Ifigeniei cu o căprioară („Nimeni nu-ți va trăda minciuna./ Minunea va rămâne minune totdeauna” – III) și descifrează imediat rostul plăsmuirii („Acel care-a scornit/ Povestea înălțării la cer știa prea bine/ Că le voi cere trupul” – III). Personajele pun sub semnul întrebării legendele în care sunt implicate. Eftimiu complică acțiunea inspirată din autorii greci și spre a contesta verosimilitatea faptelor înfățișate de ei. Efectul este oricum unul de subminare implicită a dimensiunii mitice.

Corul antic este din nou eliminat, iar rolul de comentator al evenimentelor revine aceluiași personaj secundare, slujitorii Than și Li. Implicați în acțiuni minore, cum ar fi disputa dintre Than și fratele său, plugarul ales drept soț al Electrei, cei doi anunță acțiunile

protagoniștilor, de pildă revenirea lui Agamemnon de la Troia (I). În același timp, ei reflectează asupra evenimentelor, ca atunci când Li judecă urmările războiului (I) sau ale blestemului Atrizilor (IV). Dintre elementele specifice tragediei antice, Eftimiu renunță și la intervențiile divine *ex machina*. Din punctul de vedere al unui modern, salvarea Ifigeniei prin apariția zeiței Artemis care o înlocuiește pe altar cu o căprioară este neverosimilă, încât nu surprinde excluderea unor astfel de scene.

Rolul divinității se reduce mult în piesa lui Eftimiu față de originalele antice. Oamenii, iar nu zeii, declanșează conflictele. Departe de a fi impusă de Artemis drept sancțiune pentru uciderea unui cerb consacrat ei, sacrificarea Ifigeniei este urzită de Kalkhas, a cărui fiică s-a sinucis după ce a fost necinstită de Agamemnon (III). Apollo nu-i mai cere lui Oreste să-și răzbune tatăl prin comiterea matricidului, Electra fiind singura responsabilă pentru instigarea la crimă (V). E adevărat că în final Oreste are viziunea Furiilor venite să-l pedepsească, dar ultimele versuri distonează oarecum cu restul piesei și marchează mai mult convențional legătura cu modelul eschilian. Mai sugestive pentru poziția autorului român sunt, parcă, unele replici ale Klytemnestrei. Ea constatare imposibilitatea celor de sus față de sentința nedreaptă împotriva Ifigeniei („Dreptate cui i-aș cere?/ Nu mai veghează nimeni? Nu-i nimeni peste zei?/ Atuncea piară zeii și cosmosul cu ei!” – III), pentru ca apoi să proclame absența zeilor dintr-un Olimp plăsmuit („Olimpu-i o minciună/ L-au născocit tiranii și preoții în cor,/ S-acopere cu slavă ticăloșia lor!” – III). Scepticismul amar al reginei este reprezentativ pentru o piesă în care voința omenească pare să prevaleze asupra celei divine.

De fapt, ceea ce declanșează tragedia, în noua interpretare, nu mai este blestemul Atrizilor sortiți să se ucidă între ei pentru a ispăși un păcat originar și nici necesitatea realizării unei justiții sângeroase. Locul fatalității l-au luat pasiunile – iubirea, ura, gelozia, mândria rănită – încercate de personaje defel maiestuoase. Eventualul surplus de autenticitate umană astfel realizat antrenează reducerea dimensiunii eroice. Din dorința de a-și păstra tronul, Agamemnon refuză îndemnul Klytemnestrei de a fugi pentru a o salva pe Ifigenia („Să-mi las măriri, avere, coroană și să fug?/ Gândească toate acestea o minte de femeie/ Nu leul Argolidei” – II). Regele îl îndepărtează pe Egistos de la curte de teamă ca acesta să nu-i fure simpatia populară („Ești prea iubit, în toate/ Mi-ai face umbră mâine și-aceasta nu se poate!” – II), dar și fiindcă i se pare că el s-ar strecura în

inima Kasandrei („nu-mi prea plăcea/ Cum te privea Kasandra” – III). Klytemnestra e jignită de soțul infidel („O sclavă poleită la masa mea a pus:/ În patul meu, pe tronul cetăților atreie,/ Călcându-mi în picioare mândria de femeie” – V), dar decide să îl omoare ca răzbunare pentru sacrificarea Ifigeniei. Ea ajunge astfel la crimă din simțul matern ultragiă („Sunt mamă, Agamemnon, sunt mai presus de zei!” – II), ceea ce nu o împiedică ulterior să își dușmănească ceilalți copii: se bucură de vestea falsă a morții lui Oreste, ca și de îndepărtarea Electrei printr-o nuntă degradantă, tocmai din dorința de a savura în liniște legătura cu Egistos („pot trăi în pace.../ Dușmanul zace-n urnă, cealaltă-n zdrențe zace...” – V). Electra acționează mai puțin din instinct justițiar și din iubire pentru tatăl ucis, cât din ură și ranchiună față de Klytemnestra și amantul ei: ea o detestă pe mama ei ca pe o rivală la dragostea lui Egistos („mi-ai furat bărbatul pe care l-aș fi vrut” – IV); îi poartă pică lui Egistos pentru amăgitoarele lui promisiuni de iubire („Tu m-ai vrăjit pe mine și m-ai lăsat în floare/ Când alta mai frumoasă și mai ispititoare/ Ca mine, o regină, în ochi te-a fulgerat” – I) și resimte umilința suferită prin impunerea unui soț de condiție socială inferioară drept justificare suplimentară a aversiunii ei patologice („Mă osândești la patul unui țăran, ei bine,/ Am să primesc osânda! Nici scârbă, nici rușine!/ Cu ură-mprospătată eu te voi aștepta” – IV).

Personajele animate de sentimente violente întrebunțează cel mai adesea un limbaj familiar care înlocuiește exprimarea solemnă uzuală în genurile înalte, această mutație lingvistică consfințind abandonarea eroicului. Mitul se banalizează, iar tragedia, odinioară determinată de destin și de voința divină, se transformă într-o țesătură de intrigi și slăbiciuni omenești. Iubirea înșelată, devenită mobil al tuturor acțiunilor, pare să fie acea *justificare contemporană a faptelor eroilor* de care vorbea autorul în prefața sa. În tragediile cu subiect elin ale lui Victor Eftimiu, factorul uman este mai important decât acțiunea divinităților sau mecanismul implacabil al fatalității.

Acknowledgment

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului “Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758

Bibliografie:

Aderca, Felix, *Contribuții critice*, I, București, 1983, p. 561-563

Eftimiu, Victor *Tragediile eline: Prometeu, Thebaida, Atrizii*, București, 1947

Lovinescu, Eugen *Istoria literaturii române contemporane. 1900-1937*, București, 1937, p. 335-341

Mohanu, Constantin, *Victor Eftimiu*, București, 1999.

Dileme ale alegerii Maestrului. Mihail Sebastian între Camil Baltazar și Nae Ionescu

Mihai Iovănel

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”

Pe 9 mai 1934, în ziarul „Reporter” apare o cronică⁹⁰ de Mihail Sebastian la cel mai recent volum al lui Camil Baltazar, *Întoarcerea poetului la uneltele sale*. Este mai mult un exercițiu autobiografic decât o recenzie propriu-zisă, întrucât Sebastian evocă influența poetului evreu asupra sa în timpul adolescenței: „Baltazar [...] era «poetul», pur și simplu. *Vecerniile* lui, care tocmai apăruseră, au fost abecedarul meu de poezie. [...] Cine știe ce înseamnă o pasiune va înțelege câtă intoleranță, câtă violență, câtă agresivitate intră în apărarea ei. [...] poezia aceasta era lumina prin care citeam pe atunci orice carte, era scutul pe care îl puneam înaintea propriei mele simțiri”.

Data la care apare cronica nu este oarecare. La începutul lui mai 1934, apariția romanului *De două mii de ani...* este foarte aproape (romanul va ieși pe 26 iunie). Sebastian vede ultimele ș palturi; primise sau urma să primească prefața de la Nae Ionescu, care fusese eliberat pe 15 martie din închisoare (fusese arestat la începutul anului pentru a fi contribuit moral la asasinarea de către legionari a președintelui Consiliului de Miniștri, I.G. Duca). Prefața i-a provocat o traumă puternică lui Sebastian, evocată de Mircea Eliade în *Memorii*⁹¹. În anii care vin, Sebastian va intra într-o lungă depresie pe care o atestă jurnalul păstrat. Nae Ionescu, în ciuda unor neplăceri (interzicerea semnăturii, din nou închisoare – și nu doar o dată), va continua să aibă putere, ca eminentă cenușie a Mișcării Legionare și ca maestru al Tinerei Generații care începe să se instituționalizeze, dar nu va mai fi niciodată cel dintre 1930-1933, perioada în care

⁹⁰ Mihail Sebastian, „Camil Baltazar, „Întoarcerea poetului la uneltele sale”, în *Reporter*, 9 mai 1934, reprodus în *Eseuri. Cronici. Memorial*, ediție îngrijită și prefată de Cornelia Ștefănescu, Editura Minerva, București, 1972, pp. 235-238.

⁹¹ „Sebastian venise într-o după-amiază să mă vadă, palid, aproape desfigurat. «Mi-a dat Prefața», mi-a spus. «E o tragedie. E o condamnare la moarte», a adăugat, întinzându-mi manuscrisul Profesorului” (Mircea Eliade, *Memorii 1907 – 1960*, ediție revăzută și indici de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 2004, p. 288).

făcuse parte din camarila lui Carol II. Și pentru Camil Baltazar, în 1934, momentul lui de glorie din anii '20, când fusese vârful de lance al canonului simbolist întocmit de E. Lovinescu în *Poezia nouă* (1923), expirase. În anii '30 scrie din ce în ce mai prost și mai rar. Va trece printr-o criză de demență, consemnată de Sebastian în jurnal, eșuând în anii '50 pe malurile realismului socialist. În mai 1934, așadar, atât Nae Ionescu, cât și Camil Baltazar și Mihail Sebastian își trăiseră cea mai bună parte a vieții, deși, desigur, încă nu o știau.

Sebastian îi cunoscuse pe Baltazar și pe Ionescu aproximativ în aceeași perioadă. În 1926, Sebastian îl are pe Nae Ionescu, brăilean și el, ca președinte de comisie la Bacalaureat; profesorul îi remarcă, cu un oarecare entuziasm, lucrarea la limba română⁹². Este anul debutului absolut pentru Sebastian, care în aprilie își vede tipărită în revista ieșeană „Lumea. Bazar săptămânal” o poezie în stilul lui Baltazar, intitulată „Static”: „În orașelul nostru timpul s-a oprit în loc/ și ca să nu-i aduc aminte, că prea e lung popasul,/ a pironit inert și semnificativ cu gest de proroc/ la catedrala din grădina mică, ceasul.// Se pare că în arcu, care-a plesnit în orologiu,/ orașul și-a pierdut sistemul său nervos.// De pe un soclu, eternizat în piatră, un om ilustru/ silabisește poate un funerar elogiu/ (căci nu se poate ști nici când ce scrie-n jos/ pe pagina de piatră citită de statui).// Orașul nostru tace și nu-i/ pe stradă nimeni să-i tulbure tăcerea/ căci oamenii aicea tac, așa cum/ tac figurile de ceară într-un panopticum”. Sebastian nu era singurul admirator brăilean al poetului: prietenul său Isac Rosenzweig (care va semna Andrei Tudor și împreună cu care Sebastian va traduce din Francis Jammes) făcea și el parte din micul *fan club* al lui Baltazar. Spre deosebire de Sebastian, Andrei Tudor, poet și el, va publica un volum de versuri în 1937. Acest volum, intitulat *Amor 1926*, e deosebit de prețios – nu pentru calitățile sale propriu-zise, ci pentru că, fiind compus din poezii scrise între 1926-1928, conservă ca în chihlimbar atmosfera și lecturile epocii brăilene, pe care le împărtășea cu prietenul său apropiat. De pildă, un poem numit „Drum cu *Le Grand Meaulnes*” este un ecou al romanului lui Alain-Fournier, iar un ciclu de trei poeme se numește „Paludes”. Stilul din *Amor 1926* reprezintă o colecție relativ omogenizată de influențe argheziene, barbiene și camilbaltazariene. La fel ca Andrei Tudor, Sebastian este și el un

⁹² v. capitolul „Nae Ionescu” în *Cum am devenit huligan*, 1934.

mimetic⁹³. Din cele trei poezii selectate de Vicu Mîndra în volumul al doilea din *Opere alese* (1962), una este minulesciană („Primăvară provincială”, inedită, datată „iunie 1925”), una barbiană („Imn”, în „Universul literar”, 12 februarie 1928) și una argheziană („Cântec incert”, în „Universul literar”, 18 martie 1928). Alte texte rămase în „Universul literar” sunt și ecouri camilbaltazariane, de pildă în „Declin”: „Eu mă gândesc de-aici nedumerit și singur/ la despărțirea care acum deabea se ’ntâmplă,/ ca un răspuns târziu în ceasul acesta când/ în amintire pierd un ochi, o stea și-o tâmplă./ / De-ar stărui acum aceleași ceruri vechi,/ și drumul cunoscând în care parte duce,/ neîndurat și aspru, eu te-ași opri în cale,/ să nu mai vii să tulburi tăcerea mea de cruce./ / Dar dacă trebuia în sinea mea să arzi/ pe ruguri, să te lepezi de tine, pământeală,/ de ce nu pot acum, călugăresc să uit/ și să mă regăsesc, cucernic, în sutană?”. Poate nedumeri, în cazul acestei poezii, „amprenta religioasă – cu tentă ortodoxistă”⁹⁴. De fapt, ea atestă nu atât prezența unui sensibilități ortodoxiste la Sebastian, cât influența lui Baltazar, la care nu-s rare „cuminecătura”, „apostoli”, „împărtășanii”, „iconița”, „Cina cea de taină” (chiar un ciclu de poeme se numește așa, cuprinzând versuri în care o natură văzută încă eminescian este receptată în metafore creștine: „luceafărul fu cuminecătura/ ultimă a nopții de mărgăritar”, „stelele în înțeleaptă irosire/ fostu-ne-au apostoli la împărtășanii”). Dar, fundamental, nici la Baltazar vocabularul ortodox nu aveau un altfel de rol decât acela de a desena atmosfera târgușoarelor de provincie despre care își scrie o bună parte a poeziilor. Ce îl atrăgea pe Sebastian la autorul *Vecernii*-lor? Cel mai probabil, tocmai evocarea provinciei, făcută în *ostinato* pe tonuri foarte melancolice. Tânărul brăilean va fi găsit atașant un poem precum „Vecernii” din volumul cu același nume (publicat în 1923), descoperindu-se în adresant cu pasiunea cu care adolescenții se identifică în eroii și eroinele din cărți: „Prietene din orașelul de provincie,/ eu te evoc în casa ta patriarhală,/ șezând cu ai tăi și cu

⁹³ Acestea fiind datele, cuvintele lui Geo Șerban dintr-unul din puținele articole ce insistă asupra calităților de poet ale autorului apar ca exagerate: „Va rămâne o taină pentru totdeauna de ce Sebastian n-a perseverat în aceste încercări de tinerețe” (Geo Șerban, „Mihail Sebastian și poezia”, în *Gazeta Literară*, nr. 13(159), 28 martie 1957). „Taina” stă în lipsa de vocație reală pentru poezie.

⁹⁴ Paul Cernat, „Mihail Sebastian, liricul vulnerabil”, în *Observator cultural*, nr. 568, 2011.

sara la masă, în sufrageria/ adumbrită de a lămpii galbenă mijeală.
 /.../ Acuș, în sara care se îngheșuie, ca o mogâldeată,/ să puie
 hoituri negre la geamuri,/ haracii viței scriu gemete pe cărțile
 văzduhului, iar nucii frâng ultimele însticlite ramuri.// Aceeași
 noapte vine ca un regret de cimitir în toamnă,/ și luminișuri stinse se
 întind în sufragerie./ Mama lucrează la o bonetă pentru nepoțica,/
 iar sora are obraji – palidă ie, // de par'că tot sufletul i s-a brodat pe
 față/ cu toate slovele lui de tristeți nelămurite./ Tu cetești *Sora
 Beatrice* a lui Maeterlinck/ cu mâinile lumânări liniștite, // cari
 mângâie cu adumbriri moi/ filele și slovele din carte;/ iar ochii ți se
 culcă printre rânduri: obosite foi...". Dar mai există ceva în poezia
 lui Baltazar care îl va fi atras pe Sebastian. Atât în *Vecernii* (1923), cât
 și în *Reculegeri în nemurirea ta* (1925) Baltazar recurge la un tip de
 ambiguitate erotică fără precedent în poezia românească. În poemul
 „Tristeți de ftizic”, care deschide *Vecernii*, tuberculoșii dintr-un
 sanatoriu fraternizează „sub plăpămi” într-o comuniune extrem de
 conotată sexual⁹⁵: „Vecinule de pat,/ În astă sară să faci lampa mai
 mică,/ Și când va fi de-a binelea înnoptat/ Îți va spune glasul meu
 pe de-a 'ntreg/ Tot ce în nopți de chin încețoșate/ Te-au lăsat să
 bănuie/ Cuvinte frânte de jale și printre dinți sdrumicate. /.../ Ci în
 noaptea asta vom sta de veghe/ Cu paturile mai mult alăturate,/ Și
 ca să ne simțim mai bine/ Vom împleti mâinile în chip de frățietate./
 Și cu cât vorbele vor fi mai de tristeți ingeruite/ Cu-atât mâinile s-or
 prinde mai în căldură./ Și așa de frățesc le vom strânge/ Că sufletele
 amândurora vor pluti, sincere, pe gură...// Și dacă va fi prea
 dureros spusă povestea-mi,/ Iar noi ca un singur trup, sub plăpămi
 ne vom strânge,/ Va fi așa de mult noapte, și în noi așa de mult
 tristețe/ Că lampa se va stinge...” *Reculegeri în nemurirea ta* conține
 un ciclu de poeme închinat unui băiat mort; nimic neobișnuit, doar
 că poemele sunt erotice: „Copil romantic de douăzeci de ani,/ Mâinile
 tale cum s-au vestejit înghiocate,/ pleoapele tale cum s-au
 sărutat pe veci,/ neluminate.// Mâinile lasă-mă să ți le deschid,/ Mâinile
 tale, flori neștiute./ și-n sara cu lumina chipului tău,/ sufletu-ți cu inele
 de argint să mă sărute”. Ov. S. Crohmălniceanu a

⁹⁵ Am în vedere nivelul discursului, independent de intenția poetului – care, în lipsa documentelor, nu poate fi probată.

semnalat aici asemănări apropiate cu ciclul lui Georg Trakl *Cântec pentru Elis*⁹⁶, atribuindu-le influenței directe a austriacului⁹⁷.

Această tensiune a raportării homoerotice îi va fi spus ceva lui Sebastian, care nu o traduce în sens sexual, ci o reinvestește în erotica relației cu maestrul pe care îl caută. Liceanul Sebastian îl abordase pe Baltazar la începutul lui 1927, când acesta venise în Brăila pentru o conferință: admirându-i poezia, îl întrebase dacă poate să-i scrie și, răspunzându-i-se pozitiv, începuse, într-un stil patetic de adolescent, o relație epistolară⁹⁸. Prima scrisoare⁹⁹ păstrată, datată „Brăila, în 8

⁹⁶ „Camil Baltazar ajunge în propria-i producție lirică să «traklizeze»; versurile din volumul *Reculegeri în nemurirea ta* (1925), ca și poeziile «Stundenlied», «An den Knaben Elis», «Elis», sunt pline de prezența fantomatică a unui adolescent angelic care a murit; ființa lui închipuie o o mitică și fragilă îngemănare de purități nepământene; copilul «cu pleoapele de-argint subțire» e tainicul tovarăș al singurătății poetului; un sentiment tulbure, în care prietenia cea mai castă capătă ciudate inflexiuni erotice, plutește printre rânduri, amestecându-se cu astrale sublimități” (Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul*, Editura Eminescu, București, 1971, pp. 223-224).

⁹⁷ Baltazar citea în germană și de altfel Trakl fusese tradus încă din 1922, inclusiv cu poeme din ciclul „Elis”, de către Ion Pillat și Oskar Walter Cisek, ultimul semnând și un eseu despre poetul austriac (O.W. Cisek, „Georg Trakl”, în *Cugetul Românesc*, nr. 6, septembrie 1922, pp. 554-556), în care îl apropie de un „poet român prea puțin cunoscut” – Bacovia. Într-o scrisoare din 14 noiembrie 1925 către Ludwig von Ficker, care edita revista *Der Brenner*, Cisek introduce informația că poezia lui Trakl a influențat cele două volume recente ale lui Baltazar. Baltazar avea să traducă el însuși din Trakl („Cântec de sară”, în *Tiparnița literară*, nr. 2, 1928). Scrisoarea lui Cisek a fost publicată în *Manuscriptum*, nr. 2, 1975. Pentru informații despre detaliate privind corespondența Cisek-von Ficker și traducerile din Trakl ale echipei Pillat-Cisek, vezi Ion Pillat, *Opere*, vol. 4, ediție îngrijită, tabel sinoptic, note, variante, notă asupra ediției de Cornelia Pillat, Editura Du Style, București, 2002, notele de la pp. 753-754.

⁹⁸ v. Camil Baltazar, „Amintiri despre Mihail Sebastian”, în *Evocări și dialoguri literare*, Editura Minerva, București, 1974, p. 150. Baltazar notează aici cu orgoliu că „Sebastian făcea parte, alături de Benador și Andrei Tudor, din grupul «baltazarian» al Brăilei”.

⁹⁹ „Domnule Baltazar, Am în fața mea o pagină mărunț și grăbit scrisă pentru d-ta. Nu am curajul s-o trimit. Păstrez încă o înțeleasă pudoare a cuvântului. Romantism, dacă vrei, dar întrucât îmi este propriu Țiu la el. Încercasem adineauri să-ți scriu. Nu era numai o cuviincioasă datorie, dar îmi pare că zilele trecute în aste două săptămâni (necesități de calendar mă obligă să spun 14 zile, când eu simt că au fost 365) merită să fie adnotate. Acum nu o pot face. Sunt dezabuzări pe care le trăiește jalnic, dar

februarie 1927", nu a fost însă publicată în volumul de *Scrisori către Camil Baltazar* (1965) îngrijit de adresant. De ce? Explicația stă în faptul că scrisoarea lui Sebastian e aproape o declarație de dragoste – de altfel, *nota bene*, se încheie prin formula „cu dragoste cuviincioasă, Iosy Hechter”. La rândul său, Baltazar îl îndeamnă pe tânărul său admirator, în scrisoarea din 8 aprilie 1927: „să venim unul spre celălalt așa cum d-ta într-adevăr dorești. Așa că scumpul meu mezin, scrie-mi cu penița d-tale cea mai subțire și mai caldă [...] Pentru cât ne cunoaștem, putem scrie fără jenă de a literaturiza. Ne înțelegem, s-o știi. Și încă bine”. Nu-mi propun să extrag astfel de rânduri din chimia benignă a eroticii maestru-discipol, deși „penița” l-ar putea stârni pe un freudian. Amintesc totuși că, în 1942-1943, Sebastian va ține la Liceul Evreiesc un curs despre Shakespeare și i, când vine rândul sonetelor, decriptează „oarecari elemente de confesiune, elemente de biografie, într-un anumit sens, ele sunt jurnalul intim al lui Shakespeare – singurele lui dezvăluiri, singura fereastră spre propria-i personalitate, care ni se deschide”¹⁰⁰, fără a ocoli amănuntul că primele 126 sunt „scrise pentru un prieten, «a boy»”¹⁰¹:

„Ele se numesc *Sonetele prieteniei*, deși această denumire e puțin prea prudentă, puțin prea inocentă. Mă întreb dacă existența prietenului lui Shakespeare, cântat cu aprinderi lirice, pe alocuri cu violențe pasionate, cu izbucniri de gelozie, a preocupat îndeajuns critica. Mi se pare că este un caz de ambiguitate amoroasă, de confuzie sentimentală destul de stranie, pentru că acest personaj al primelor *Sonete* este un fel de ființă androgenă, nici bărbat nici femeie – sau și bărbat și femeie, către care se îndreaptă una din cele mai stranii, mai tulburi pasiuni din câte cunoaște istoria literaturii. Sunt uimit că Freud nu s-a ocupat de problemă. [...] Este vorba de o ființă ce plutește parcă între bărbat și femeie, la hotarul dintre feminitate și bărbăție. De altfel sonetul 20 spune destul de lămurit acest lucru:

trebuincios cineva care, venind din locuri unde respirația este agitată, reintră în case fără presiune atmosferică. Viața luată cu încetinitorul. Ai văzut vreodată un meci de box filmat «au ralenti»? Lovitura ultimă, knockout este întru atât de rotund schițată, încât mângâie, nu zguduie. Din afară nimic nu se poate întâmpla aici. Lăuntric – o răzvrătire va fi cândva posibilă. O aștept. Cu dragoste cuviincioasă, Iosy Hechter”.

¹⁰⁰ Petre Solomon, „Am să povestesc cândva aceste zile...” Pagini de jurnal, memorii, însemnări, Editura Vinea, București, 2006, p. 162.

¹⁰¹ *Ibidem*, p. 161.

tânărul băiat pe care poetul îl iubește este în același timp și «master» și «mistress» – *maître et maîtresse*”¹⁰².

Sebastian se înscrise la Facultatea de Drept din București din toamna lui 1926, dar din lipsă de mijloace rămăsese în Brăila, ducându-se în capitală doar pentru examene. Deși student, se simțea, prin legătura ce n-o putea rupe, din motive meschine, cu orașul său de provincie, un licean întârziat. În scrisoarea din 10 octombrie 1927, Sebastian pune toată disperarea – deloc exotica în epocă – ce putea răzbate din „scrisorile unui provincial”¹⁰³. Tânărul provincial se lega de poetul evreu din capitală cu speranța că acesta, prin relațiile pe care disperarea dar și ingenuitatea lui Sebastian le exagera, îi va putea procura o sursă de venit: „Vreau să fug de aici. Îmi trebuie un mijloc modest de a-mi câștiga un trai mai puțin decât modest. [...] D-ta ai relații, cunoști lume, care nu-ți poate refuza servicii, o obligi doar prin cunoștința d-tale. Întreb cu o mare teamă și cu o imensă jenă: nu-mi poți dăruia d-ta acest mijloc de trai, care însemnează pentru mine singurul mijloc de a trăi?”¹⁰⁴. În același timp, Sebastian, care în august debutase în *Cuvântul*, se interesează la Baltazar dacă o angajare acolo n-ar fi posibilă și dacă condiția lui de evreu, pe care cei de la *Cuvântul* nu o cunoșteau, n-ar fi un impediment¹⁰⁵. Baltazar îi răspunde foarte repede, scrisoarea parvenindu-i pe 14 octombrie 1927 lui Sebastian, care îi mulțumește pe 15 octombrie pentru

¹⁰² *Ibidem*, p. 163.

¹⁰³ „Îți spunem astă-vară cât de esențial e pentru mine să plec din orașul ăsta, unde timp de douăzeci de ani am trăit egal același trai. Este un târg de liceeni. Eu l-am cunoscut în tot ce poate da și bun, și rău. Aici am citit cea dintâi poezie și am sărutat cea dintâi fată. Aici am cunoscut seri de iarnă petrecută – ca în romane rusești – în discuții și «idealuri» /.../. Până într-un timp, toate au fost bune. Astăzi toate astea mi se par omorător de străine și false. Vreau să plec. Vreau să știu viața așa cum se cuvine la vârsta mea. Poate mai sporită în mizerie, dar cu siguranță în sporită bogăție. Îmi trebuie o mulțime de lucruri noi. D-ta chiar îmi reproșai stângăcii și naivități. «Bucureștii vor fi singurul leac», sunt vorbele d-tale. Ai avut dreptate. Acum mai mult ca oricând. Târgul se depopulează, prietenii – cum sunt – pleacă; fetele se mărită. Mă amenință această grozavă ratare a unui trai închis între cărțile de școală și plimbările de duminică, între cinstite relații de «lume», și săptămânal ordonate incursii în strada «damelor»” (*Scrisori către Camil Baltazar*, Editura pentru Literatură, București, 1965pp. 107-108).

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 108.

¹⁰⁵ *Ibidem*, p. 108.

„bucuria [...] mare adusă de veștile de ieri”¹⁰⁶. Baltazar îi oferea un post cu jumătate de normă la *Cultura Națională* condusă de Simionescu-Râmniceanu¹⁰⁷. Până la urmă, din această promisiune nu se va alege nimic și Sebastian îi va aduce reproșuri prietenului său mai mare pentru speranțele ce i le oferise¹⁰⁸. În scurta perioadă pe care o petrece la București¹⁰⁹, agățându-se de promisiunile lui Baltazar, îl vizitează împreună pe E. Lovinescu, patronul cenaclului *Sburătorul*. Vizita e consemnată în *Agendele* criticului la data de 12 noiembrie¹¹⁰. Pe 15 noiembrie, conform acelorași *Agende*, Baltazar, întors de unul singur la Lovinescu, îl părăște pe Sebastian care s-ar fi arătat decepționat de cenaclu¹¹¹. Funcționează în această reacție de respingere, așa cum s-a spus¹¹², mâna invizibilă a lui Nae Ionescu, aflat într-o veche gherilă cu Lovinescu? Probabil că da, cu atât mai mult cu cât, decepționat de Camil Baltazar, ale cărui legături cu Lovinescu nu mai trebuie subliniate, trebuie să caute o sursă de venit în altă parte. Iar Nae Ionescu este cel care îi va oferi lui Sebastian, în 1929, după o lungă serie de colaborări retribuite, un post de redactor la *Cuvântul*, extrăgându-l astfel din provincia care îl sufoca. Sebastian îi va rămâne toată viața recunoscător.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 109.

¹⁰⁷ v. nota 1 de la pag 110 din *Scrisori către Camil Baltazar*.

¹⁰⁸ Camil Baltazar, „De vorbă cu autorul cărții ce apare în editura «Naționala Ciornei» la 25 februarie”, în „România literară”, nr. 54, 25 februarie 1933.

¹⁰⁹ Sebastian ajunge la București pe 26 octombrie, după cum îl anunță pe Baltazar în scrisoarea datată 21 octombrie 1927. Planul era să-și treacă examenul programat pe 29 octombrie, după care să preia slujba promisă de poet.

¹¹⁰ „Baltazar cu M. Sebastian, foiletonist de la «Cuvântul»” (E. Lovinescu, *Sburătorul. Agende literare*, vol. 2, ediție de Monica Lovinescu și Gabriela Omăt, note de Alexandru George și Gabriela Omăt, Editura Minerva, București, 1996, p. 94. Până la acea dată Sebastian publicase doar zece foiletoane în ziarul lui Nae Ionescu.

¹¹¹ „Baltazar după volum (...). Aflu că tânărul Sebastian ne înjură!” (E. Lovinescu, op. cit., p. 95).

¹¹² Marta Petreu, *Diavolul și ucenicul său: Nae Ionescu – Mihail Sebastian*, 2009, p. 193: „Tânărul Sebastian, acceptat la «Cuvântul» și fermecat de personalitatea lui Nae Ionescu, a primit fără nici o precauție influența acestuia, de la tonul și ideile articolelor la unele reglări de conturi (...)”. La pp. 191-192, Marta Petreu, care dedică un întreg capitol relațiilor dintre Lovinescu și Sebastian (pp. 191-206), realizează și o sinteză a conflictului Lovinescu – Ionescu.

E un motiv de reflecție felul în care Sebastian își alege maestrul. Prima opțiune este, categoric, Baltazar, care joacă o vreme pentru Sebastian acest rol. Nae Ionescu este, cronologic, opțiunea a doua. Baltazar (n. 1902) și Ionescu (n. 1890) n-ar fi putut fi mai diferiți. Primul era evreu, poet, modernist (conform *Istoriei literaturii române contemporane* a lui E. Lovinescu), inapt pentru politică. Al doilea era român verde, logician, organicist, neosămănătorist și antimodernist (în plus, îl detesta pe Lovinescu), pasionat de politică. Deși alegerea lui Sebastian este, după cum am sugerat, efectul unei condiționări materiale, ea poate fi văzută și alegoric, drept alegerea dintre Literat și Ideolog. Sebastian se îndreaptă către ideolog. Dacă, în cazul lui, această alegere este un reflex contingent, în deceniul următor asta va fi alegerea generală.

Victor Brauner: o dihotomie identitară sub cupola suprarealismului

Petrișor Militaru

Universitatea Spiru Haret, București

Încă de la început ținem să precizăm că la niciunul din artiștii plastici suprarealiști evenimentele importante din viața sa nu s-a suprapus atât de bine cu operele sale reprezentative, ca în cazul lui Victor Brauner. În al doilea rând, ceea ce vom urmări să demonstrăm este faptul că Brauner va fi *consumat în interior* de propria căutare identitară, fie că se va afla în România, fie că se afla în Franța și va trebui să își creeze atât în plan concret, ca și în plan artistic, o modalitate de transfigurare a realității exterioare și a celei interioare pentru a-și depăși *dihotomia identitară* ce i-a marcat întreaga existență.

Victor Brauner s-a născut pe 15 iunie 1903 la Piatra-Neamț, într-o familie evreiască, fiind cel de-al patrulea fiu al lui Herman (fabricant de cherestea) și Debora. În planul mitologiei personale notăm că s-a născut în zodia dualistă a Gemenilor, guvernată de Mercur, patronul comunicării dintre planurile divin și uman, dintre văzut și nevăzut – deci al medierii prin excelență. De asemenea, zeul purtător al caduceului este și cel care guvernează limbajul ermetic, alchimia, răscruciul sau răspântiile, fiind în același timp protectorul hoților, aici noi îndreptându-ne atenția spre sensul *prometeian* al hoției, mai precis spre cei capabili să folosească în opera lor focul *artei spagirice*¹¹³: „Brauner împărțea formele naturii și le aduna, după ce

¹¹³ Atributul „spagirică” provine din limba greacă de la „spao e ageiro” ceea ce înseamnă „separă și unește”(în latină „Solve et Coagula”), făcând trimitere la două din operațiile fundamentale ale alchimiei. „Arta spagirică” este o sintagmă folosită pentru prima dată de Paracelsus pentru a-și descrie doctrina sa medicală – bazată pe principiile alchimiei, al naturii și al fenomenelor biologice – în care diferitele produse „chimice” erau folosite pentru rolul lor terapeutic. Pe scurt, pentru Paracelsus orice corp din univers este alcătuit din *Tria Prima*, cele trei principii fundamentale constitutive: sare (elementul fizic), sulf (elementul combustibil) și mercurul (elementul volatil). Pentru a separa și a uni aceste trei principii este nevoie de focul alchimic, cel de-al treilea pilon al doctrinei lui Paracelsus alături de pilonul filosofic și cel astrologic. De exemplu, dacă vom arde o bucată de lemn, ea se va descompune în fum (*mercurul* ca agent transformator, reprezentând fuzibilitatea și volatilitatea), flacără (*sulful* ca agent de legătură între substanță și transformarea ei, reprezentând inflamabilitatea) și cenușa (*sarea*

despărțea ceea ce era pur de ceea ce era impur. Devenit alchimist, pictorul opera fuziunea spețelor”, observă Sarane Alexandrian¹¹⁴.

Tot legat de locul nașterii lui Brauner, se cuvine să specificăm că numeroasele povești și legende folclorice specifice orașului de pe valea râului Bistrița vor avea ecouri în opera sa artistică, după cum va vedea ulterior. Tot referitor la aspectul biografic, vom sublinia că la vârsta de 6 ani participă împreună cu familia la inaugurarea parcului zoologic de la poalele dealului Cozla, unde Victor va vedea pentru prima oară cuștile cu lupi și urși. Această experiență pare să-l fi marcat pe copilul Victor, dacă ne gândim că *Lupul-masă* (*Le Loup-table*, 1939-1947), una din cele mai cunoscute opere ale sale, reprezintă un hibrid imaginat de Brauner inițial în alte două picturi de-ale sale, *Fascinație* (*Fascination*) și *Spațiu psihologic* (*Espace psychologique*), ambele din 1939. De fapt, acesta este unul din anii productivi au mișcării suprarealiste dacă ne gândim că tot atunci Brauner creează și lucrarea *Himeră* (*Chimère*), Roberto Matta – *Morfologie psihologică* (*Morphologie psychologique*), Dali – *Enigma lui Hitler* (*Enigma de Hitler*) – de altfel pe baza elementelor „hitleriste” din tablourile sale el va fi și exclus din grupul suprarealist parizian chiar în același an –, *Tanguy – Gânduri secundare* (*Arrières-pensées*), iar Man Ray – *Frumoase vremuri* (*Le Beau Temps*) etc.

Prima lucrare asupra căreia ne vom opri atenția se numește *Fascinație* (1939) și aparține „suprarealism secundar” sau „perioadei himerelor sau a crepusculilor”¹¹⁵ din creația lui Victor Brauner. Tonuri discrete de maro și de ocru decorează o cameră austeră în care nu este decât un obiect de mobilă, jumătate masă, jumătate lup. La această masă este așezat un personaj feminin ce pare să aștepte să fie servit. Părul ei se buclează în sus formând capul unei păsări cu gât ca de lebădă care se confruntă cu capul de lup ce se ivește dintr-un capăt al mesei. La celălalt capăt al mesei se poate vedea coada și scrotul animalului-masă. În această etapă a creației Brauner a produs o serie de picturi locuite de personaje hibride și stranii, de cele mai

ca agent al solidificării, reprezentând stabilitatea și non-inflamabilitatea). Vezi Franz Hartmann, *Paracelsus – viața și învățătura*, traducere de Ilie Iliescu, Colecția „Logos”, Editura Herald, București, 2006.

¹¹⁴ Sarane Alexandrian, *Victor Brauner*, traducere din limba franceză de Luminița Potorac, Editura Junimea, Iași, 2005, pp. 139-140.

¹¹⁵ Sarane Alexandrian, *Centenarul lui Victor Brauner*, ediție și traducere de Nicolae Tzone, Ioan Prigoreanu și Marilena Munteanu, Editura Vinea, București, 2006, p. 31.

multe ori fiind vorba de femei, animale sau obiecte. Aceste personaje ce trec limitele raționalului au un aer absurd și halucinant, constituind fantezii specifice enigmaticei lumi a artei suprarealiste, în care imaginația vizuală se eliberează de constrângerile sale raționale și logice, făcând loc asocierilor spontane și iraționale. Viziunea suprarealistă își propune să valorifice impulsurile inconștiente pentru a produce imagini șocante, intrigante, inedite și revelatoare.

Însă, obiectul suprarealist *Lupul-masă*¹¹⁶ a fost realizat tridimensional din lemn și blană de lup, la cererea lui André Breton, pentru *Expoziția internațională a suprarealismului* din 1947, de la Paris. Asemănător cu un ready-made duchampian din cauza mesei care este un obiect fabricat în serie, dar beneficiind de intervenția animalului din familia canidelor¹¹⁷ ca „objet trouvé”, un concept propriu suprarealismului, operația va avea ca rezultat un obiect ce îl surprinde pe spectator datorită unei puternice conotații simbolice. Aceste implicații simbolice sunt potențate artistic în limba franceză prin faptul că numele *Loup-table* evocă lexemul „redoutable” („înfricoșător”, „de temut”). Pornind de la această asociere sonoră André Breton a considerat că această operă de artă este un semn premonitoriu al celui de-al doilea război mondial : „Pe atunci numai Victor Brauner a mizat pe frică, și a făcut-o folosindu-se de o masă cu care noi suntem obișnuți... Acest interval din opera sa ne aduce fără îndoială mărturia cea mai lucidă a acelei perioade, singulare prin anxietatea sa generală față de timpurile ce vor veni.”¹¹⁸

Din punctul nostru de vedere, *Lupul-masă* sugerează că obiectul la care omul își devorează propria hrană se poate transforma, la un moment dat, într-un obiect care îl poate devora chiar pe acela care o stăpânește inițial. Într-un mod foarte straniu, obiectele capătă în imaginația suprarealiștilor trăsături instinctive care le animă și le fac să fie potențial violente, având o aură devoratoare sau vampirică. Masa, un obiect banal, este investită simbolic cu o încărcătură *fagofobică*, aducând aminte de acea credință mitică numită licanthropie¹¹⁹ și care vorbește despre oameni cu o identitate natură:

¹¹⁶ André Breton, *Le Surréalisme et la Peinture*, Éditions Gallimard, Paris, 1965, p. 124.

¹¹⁷ Din familia canidelor fac parte câinii, lupii, vulpile, șacalii și cioiții.

¹¹⁸ André Breton, *op.cit.*, p. 124.

¹¹⁹ Lexemul „licantropie” este compus din două cuvinte grecești „lykos” („lup”) și „anthropos” („om”).

una diurnă, solară, rațională, umană și una nocturnă, lunară, instinctivă, animalică. De fapt, această dualitate a ființei umane va fi una din temele fundamentale ale operei lui Victor Brauner. Reținem tendința suprarealistă de a atribui obiectelor attribute supranaturale¹²⁰, din sfera credințelor totemice, cu diferența că aici obiectul își inversează rolul protector. De altfel, la finalul poveștii *Capra cu trei iezi* a celebrului scriitor moldovean, lupul este înghițit de masa-capcană pe care capra-mamă i-o întinde lupului-devorator. Credem că povestea, publicată pentru prima dată de Ion Creangă în 1875, era destul de cunoscută pe meleagurile nemțene astfel încât să fie cunoscută și de Victor Brauner în copilărie.

Tot în 1909, când micul Victor făcea cunoștință cu lupii și urșii de la grădina zoologică, află pentru prima dată de ședințele de spiritism organizate de tatăl său¹²¹: „Încă de la o vârstă fragedă Victor Brauner a avut parte de tot felul de experiențe care i-au marcat copilăria datorită personalității tatălui său. Acesta, plecând din țara sa de origine, România, își ocupă adesea timpul cu practici spiritiste care vor lăsa puternice urme în imaginarul tânărului său fiu. Ca adult, Victor Brauner va evoca în scrierile sale zânele și vampirii (strigoi) cu care era familiarizat. În aceeași ordine de idei menționăm că Munții Carpați reprezintă atât locul de origine al lui Brauner, cât și locul de reședință al Contelui Dracula”¹²². Trecând peste confuzia dintre vampiri și strigoi, dar și peste asocierea exotică cu celebrul vampir, vom sublinia că în jurul anului 1940 imaginarul lui Brauner va fi populat de ființe fantomatice sau zânatice care populează tablouri ca *Fascinație* sau *Spațiu psihologic*. Astfel, intrăm într-un univers populat de ființe hieratice (femei cu un trup foarte puțin dens) care infuzează realitatea artistică cu viziuni onirice și fascinante sau animale tenebroase (șarpele, peștele, pisica sau găina) ce țin de interesul lui Brauner pentru filosofia ocultă, căreia Sarane

¹²⁰ A se vedea în această direcție subcapitolul „Hybrides”, în cartea *Bestiarul suprarealiștilor (Le bestiaire des surréalistes)* de Claude Maillard-Chary, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994, pp. 188-190.

¹²¹ Emil Nicolae, *Victor Brauner - la izvoarele operei (album monografic)*, prefată de Amelia Pavel, Editura Hasefer, București, 2004.

¹²² Chantal Fernex de Mongex, în *Victor Brauner, un surréaliste européen*, catalogul expoziției de la Musée des Beaux-arts din Chambéry, Un, Deux... Quatre éditions, 2007, p. 6.

Alexandrian îi va consacra o carte¹²³, esențială pentru a înțelege opera pictorului suprarealist de origine română. Explorarea zonelor uranice sau plutonice ale psyche-ului uman, reprezentate fie de ființe diafane și ignice, fie de animale htonico-acvatice se va dovedi a fi o altă constantă a universului suprarealist braunerian. Remarcăm cum dualismul de la nivel psiho-artistic se reflectă în dihotomia de la nivelul reprezentării vizuale: personajele din lucrări contrastează prin alăturarea ființelor subtile și străvezii cu animale mitice ce trimit la credințe religioase cunoscute în istoria religiilor sub numele de „religii de mistere”, ca în litografiile lui Brauner ce ilustrează manuscrisul cu poeme intitulat *Quatre fascinants* (1950) al lui René Char.

În 1910, cometa Halley se apropie de Terra, acesta fiind unul din cele mai mediatizate evenimente ale aceluia an date fiind conotațiile apocaliptice pe care le avea acest eveniment astronomic pentru o mare parte a populației. Cometa Halley va întruchipa în desenul *Psychoflorine/ Hyppoflorine* (1943) „locul corespondențelor cosmice”¹²⁴, emblemă a transcendentului care coboară, ca să folosim o sintagmă blagiană. Apoi, în vara lui 1912, familia Brauner se mută la Viena, încercând să se stabilească definitiv în capitala austriacă. Aici, Victor va studia, în limba germană, la o școală particulară. Însă 1914, în preajma izbucnirii primului război mondial, familia Brauner revine în țară și se instalează la București. Astfel în 1916, frecventează cursurile liceului evanghelic din Brăila, iar în vacanță Victor călătorește la „unchiul Jacques” de la Fălticeni. Aici este martorul unui caz de somnambulism care l-a marcat profund după cum se poate observa în lucrările *Proiect pentru Inițiere* (1942), unde apare un personaj feminin ce întruchipează arhetipul preotesei somnambule ca și în *Mitotomie* (*Mythotomie*, 1942). Este cunoscut că somnambulismul ca și stare de vis implică o coexistență a activității inconștiente și a somnului profund, ceea ce pare să favorizeze accesarea celor mai adânci straturi ale ființei umane de la anumite evenimente din copilărie care ne-au marcat prin impactul pe care l-au avut asupra noastră, până la cele mai intime credințe ale noastre ce se materializează în cazul de față când ia forma lui „homo

¹²³ Sarane Alexandrian, *Istoria filosofiei oculte*, traducere de Claudia Dumitru, Editura Humanitas, București, 1994.

¹²⁴ Emil Nicolae, *Victor Brauner - la izvoarele operei (album monografic)*, ed.cit., p.52.

divinans” ce relevă în același timp voința divinității și evenimentele din viitor. Dacă acest caracter premonitoriu al artei lui Victor Brauner va pluti ca o aură în jurul picturilor sale începând cu anul 1938, când își pierde un ochi deoarece intervine să ia apărarea unei prieten de-al său și, în urma acestui eveniment, lucrarea sa *Autoportret cu un ochi rănit* (*Auto-portrait a l’oeil enucleé*, 1931), cu care a participat la Salonul III al „Supraindependenților”, va putea fi interpretată ca o premoniție, atunci hieratismul operei sale – atât în sensul de limbaj artistic ce are conotații sacre, unele elemente fiind extrase chiar din vechile credințe egiptene, cât și în sensul că personajele reprezentate vor fi surprinse în posturi sau ipostaze statice ce evocă implicarea acestora într-un proces ritualic sau inițiativ – nu va deveni evident decât odată cu expoziția postumă intitulată *Victor Brauner: hieroglifă suprarealiste* de la Houston Museum (Texas) între 12 octombrie 2001 și 6 ianuarie 2002, în care arhetipul picto-poetului este el însuși un *Le Bateleur* sau *Magus*, prima din Marile Arcane ale Tarotului, evocând atât puterea creatoare sau transfiguratoare, cât și pe cea divinatorie sau magică.

Revenind la partea biografică, este cazul să subliniem că, dacă în prima expoziție de la Casa de Artă din București Victor Brauner va expune lucrări în care dominau subiectele sociale, înfățișate într-o tehnică modernistă, în următoarea etapă artistică (1924-1931) se va accentua atitudinea critică la adresa societății, exprimată într-o formă ușor fantastică „sub forma unor fabule vizuale: oameni fără brațe (deoarece nu au nimic de făcut) sau fără cap (incapabili să gândească), vor evolua printre case care nu sunt locuite și care seamănă cu niște *carcase fantomatice*”¹²⁵ (s.n.). Din această perioadă face parte lucrarea *Doamna cu câțelul*, o „fabulă socială” ce ne înfățișează o doamnă goală acoperită numai de niște volane care este însoțită de un domn scheletic, fantomatic, al cărui accesoriu definitoriu este un joben. Jobenul și volanele sunt atributele lor reprezentative, iar goliciunea lor exterioară este un semn al vieții lor interioare lipsite de conținut precum oamenii-coajă din romanul alegoric al lui Daumal¹²⁶.

¹²⁵ Sarane Alexandrian, „Fabule ale societății asociale”, în *Victor Brauner*, traducere din limba franceză de Luminița Potorac, Editura Junimea, Iași, 2005, p.136.

¹²⁶ Vezi René Daumal, *Muntele Analog* - „roman de aventuri alpine, non-euclidiene și simbolic autentice”, prefață de Basarab Nicolescu, traducere de Marius-Cristian Ene, Editura Niculescu, București, 2009.

Așadar, în plan biografic, până la vârsta de 16 ani, tânărul Victor Brauner este martorul încercărilor familiei sale de a-și găsi o identitate socială și o stabilitate financiară mai întâi în România, apoi în Austria și din nou în România. Apoi, în iulie 1919, părinții săi, Herman și Debora Brauner, obțin „încetățenirea” în România, ce se acorda evreilor (sau urmașilor) ce aveau merite deosebite în războiul de independență (1877-1878) sau au participat la primul război mondial (1914-1918). Pentru a încheia prima etapă biografică, i) cea româno-austriacă (1903-1924) și pentru a trece la ii) etapa franceză (1925-1966), vom sintetiza spunând că sunt trei mari evenimente importante ce marchează prima parte a vieții lui Victor Brauner: revolta din Moldova, ședințele de spiritism ale tatălui său la care el asista în secret și starea contradictorie de neliniște și fascinație provocată de trecerea cometei Halley, ce părea să anunțe, pentru cei superstițioși, sfârșitul lumii.

Așadar, în 1925 Victor Brauner pleacă în prima sa călătorie la Paris, rămânând acolo timp de un an și jumătate. În noiembrie 1925 vizitează prima expoziție suprarealistă, găzduită de *Galerie Pierre Loeb*, unde ia contact cu lucrări semnate de artiști avangardiști ca Giorgio de Chirico, Max Ernst, Man Ray, Joan Miro sau Pablo Picasso. Însă în 1932 Brauner va intra în grupul suprarealist grație lui Yves Tanguy și va începe să lucreze la o serie de tablouri în care apare ca element redundant un ochi enucleat. La nivelul operei artistice *Suicid la apus* (*Suicide au crépuscule*, 1930) este probabil prima pictură în care apare în mod clar motivul dedublării sau al dublului și a fost creată în 1930, când Brauner a plecat din nou spre Paris datorită regimului fascist care câștiga teren în țara sa natală. Tabloul prezintă explicit un personaj dedublat într-un mod care pare să îi fie fatal, ceea ce ne facem să credem că bărbatul de vârstă medie este divizat împotriva lui însuși. Personajul masculin plutește cumva într-un vid negru străbătut de benzi nuanțate de gri în partea de jos și de sus a tabloului. S-a spus că imaginea amintește cumva de un basm popular românesc în care un pustnic comunică cu dublul său malefic, dar la Brauner este mai degrabă înfățișată o luptă cu sine sau o naștere din sine, dar fiind faptul că ruptura are loc chiar la nivelul ombilicului. În mod cert, există un conflict cu sine, iar lupta este pe viață și pe moarte. Cu toate că în 1932 el se va întâlni, la Paris, cu membrii grupului condus de André Breton, o lucrare ca *Suicid la apus* ne arată că el deja îndeplinea cel puțin una din caracteristicile clasice ale unei opere suprarealiste: putea să dea expresie unei realități

interioare, fie ea fantastică și contradictorie sau onirică, nesupusă gândirii conștiente. În noiembrie 1940 precaritatea vieții materiale îl va constrânge pe Brauner să utilizeze puținele materiale pe care le avea la dispoziție. Din acest motiv el se va folosi de ceară, material care va contribui și el la încărcătura esoterică și alchimică a lucrărilor sale. După izbucnirea celui de-al doilea război mondial, Brauner s-a refugiat în sudul Franței și, din lipsa materialelor, a lucrat la diferite tipuri de colaje. În operele din perioada postbelică, el român s-a inspirat din imagine cărților de tarot, din iconografia hieroglifelor egiptene sau din motivele arhaice mexicane. Lucrarea *Gemini* (1938) este edificatoare pentru modul în care Brauner înțelege să pună în relație motivul dublului în relație cu starea androginală: un bărbat și o femeie stau unul lângă celălalt ca într-o fotografie de nuntă: mâna stângă este pe umărul stâng al femeii, gâtul lor este ca o liană în timp ce capul este comun. Pe gâtul bărbatului cresc țepi, în timp ce pe gâtul și corpul femeii intră țepi. Țepii sunt o trimitere la *Rosa Mundi*, unitatea macrocosmică ce se reflectă la nivel microcosmic sau uman în unitatea alchimică a androgenului: trandafirul este, pe de o parte, simbolul armoniei contrariilor (*conjunctio* în limbaj alchimic, *nunta* la Brauner), trandafirul roșu fiind yang/ solar/ plus și cel alb yin/ lunar/ minus¹²⁷, iar pe de altă parte trandafirul reprezintă unitatea transcendentă, realizarea *individuației* jungiene ce în imaginarul occidental ia forma unei mandale ce geometrizează imaginea roții sau a rozei¹²⁸. Această *coniunctio triptativa* se referă la androgen (Mercurius), femeie (Luna) și bărbat (Sol) și va avea și alte avataruri în imaginația suprarealistă a lui Brauner: în mai multe lucrări (ca *Leul dublu*, *Triumful îndoiiții*, 1946, sau *Mesagerii numărului*, 1947) comuniunea ermetică va fi prezentă prin celebrul sceptor LunaSol, devenit unul din emblemele artei lui Victor Brauner. De asemenea, există lucrări în care trimiterea la operațiile alchimice este chiar în titlu tabloului (*Nașterea materiei*, 1940) sau altele în care soarele apare

¹²⁷ Vezi referirile la *Septimana Philosophica* (1620) din prefața la din Michael Maier, *Atalanta fugiens. Emblemele filosofice ale secretelor naturii*, traducere de Gabriela Nica și Marius Cristian Ene, Editura Herald, București, 2010. *Septimana Philosophica* are forma unui dialog între Solomon, regina din Saba și Hiram, având ca temă secretele universului. Pe parcursul a șase zile (deoarece în ziua de sâmbătă nu au loc astfel de discuții), cele trei personaje biblice cei doi vorbesc despre toate regnurile existente în natură, începând cu cel vegetal și sfârșind cu ființele omenesti.

¹²⁸ C.G. Jung, *Alchemical Studies*, pp. 294-295.

în mâna dreaptă și luna în mâna stângă a personajului (*Poet în exil*, 1930).

Cât timp Parisul s-a aflat în anii '40 sub ocupație nazistă, artistul de origine română era retras la poalele Pirineilor Orientale de unde venea frecvent la vila Air Bel pentru a se întâlni cu ceilalți membri ai grupului suprarealist, însă în actele eliberate de autoritățile din „zona liberă”, Brauner nu se declară nici român, nici evreu, ci de origine alsaciană¹²⁹. Apoi, din cauza circumstanțelor ostile Brauner se va retrage în 1948 la Ronco, în Elveția. Cu această ocazie, în lucrarea *Ultratablou biosensibil* (1948) reface într-un mod aproape narativ traseul său biografic și spiritual ce culminează cu episodul „Victor la ceremonia de inițiere”. Brauner a murit la Paris, în 1966, după ce, pe parcursul anilor '50, călătorise în Normandia și în Italia, expunând la Bienala de la Veneția în 1966.

În concluzie, se poate spune că întâlnim în cazul lui Victor Brauner o dihotomie identitară ce se manifestă, pe de o parte, la nivel biografic: născut în 1903 la Piatra Neamț și având o origine evreiască. Victor Brauner se va muta în 1930 în Franța, iar după ce trece prin etapa elvețiană, va primi în 1963 cetățenie franceză la intervenția lui Gaëtan Picon, șeful de cabinet al lui André Malraux, care era între 1958-1969 ministru de stat și ministru pentru probleme culturale. Pe de altă parte, dihotomia identitară a lui Brauner se manifestă în plan artistic în lucrări ca *Suicid la apus* (1930), *Gemenii* (1938) sau *Leul dublu* (1946) în care se reflectă natura dublă a eului artistic, întărită de prezența aproape obsesivă a ș arpelui, devenit emblemă a transformărilor interioare pe care schimbările alternative de piele le sugerează, culminând cu intruziunea acestuia chiar în numele pictorului luând, de această dată, forma literei N, un N răsturnat în oglindă sub forma sa originală așa cum se poate vedea în opera sa intitulată chiar *Număr* (1943). Dihotomia ce se manifestă atât la nivel biografic, cât și artistic se reflectă atât la nivelul scindării permanente a eului ce revine la nivel artistic asupra unor teme ce reflectă această tendință de unificare interioară, de unde și imaginea dublului, a gemenilor, a androgenilor, a ființelor jumătate-om, jumătate-animal: dihotomia este deci atât diviziune, cât și bifurcare

¹²⁹ Victor Brauner, *Écrits et correspondences 1938-1948*, Les archives de Victor Brauner au Musée National d'Art Modern. réunis et établis par Camille Morando et Sylvie Patry, Centre Pompidou, Institut national d'histoire de l'art, Paris, 2005.

materializată în plan social prin căutarea unei noi identități, ca evreu în România și, apoi, ca român în Franța. Tensiunile create de identitatea sa etnică de „étranger-juif” (ca să folosim termenul expresiv creat de Gherasim Luca cu referire la sine), dar și de o permanentă căutare de sine ce va trebui să țină seama și de faptul că aderarea la grupul suprarealist din 1933 îl va costa prietenia cu Brâncuși și Fundoianu, apoi părăsirea grupului suprarealist (1948) și reintegrarea sa cu fast (1958) vor genera, până la urmă, una din cele mai originale creații plastice din cadrul mișcării suprarealiste. Sub cupola suprarealismului Victor Brauner își va găsi propria cale, o adevărată „mitologie personală” ce este rezultatul unei terapii a destinului menită să îl transforme interior atât pe creator, cât și pe cel ce va ști să descopere *sensurile operei*, încifrate în imagini asemănătoare misterioaselor reprezentări din tratele alchimice medievale.

Bibliografie:

- Alexandrian, Sarane, *Victor Brauner*, traducere din limba franceză de Luminița Potorac, Editura Junimea, Iași, 2005.
- Alexandrian, Sarane, *Centenarul lui Victor Brauner*, ediție și traducere de Nicolae Tzone, Ioan Prigoreanu și Marilena Munteanu, Editura Vinei, București, 2006.
- Alexandrian, Sarane, *Istoria filosofiei oculte*, traducere de Claudia Dumitru, Editura Humanitas, București, 1994.
- Breton, André, *Le Surréalisme et la Peinture*, Gallimard, Paris, 1965.
- Daumal, René, *Muntele Analog - „roman de aventuri alpine, non-euclidiene și simbolic autentice”*, prefață de Basarab Nicolescu, traducere de Marius-Cristian Ene, Editura Niculescu, București, 2009.
- Hartmann, Franz, *Paracelsus – viața și învățătura*, traducere de Ilie Iliescu, Colecția „Logos”, Editura Herald, București, 2006.
- Maillard-Chary, Claude, *Le bestiaire des surréalistes*, Presses de la Sorbonne nouvelle, 1994.
- de Mongex, Chantal Fernex, *Victor Brauner, un surréaliste européen*, catalogul expoziției de la Musée des Beaux-arts din Chambéry, Un, Deux... Quatre éditions, 2007.
- Nicolae, Emil, *Victor Brauner - la izvoarele operei (album monografic)*, prefață de Amelia Pavel, Editura Hasefer, București, 2004.

Radu Cossașu - identitatea ca exercițiu al memoriei (despre lecturile unui supraviețuitor)

Catrinel Popa
Universitatea din București

*Dintre toți strigoii puși în mișcare de ideologie, limba de lemn reprezintă cel mai mare pericol.*¹³⁰

Că Radu Cossașu este un scriitor greu de „clasat”, mînuitor abil al paradoxului, calamburului și ironiei – ca să enumerăm doar câteva dintre numeroasele trucuri infailibile ale „fichionarului” – s-a observat de către majoritatea comentatorilor operei sale; că amestecă până la indistinție ficționalul și autobiograficul, etalând un amplu evantai de teme identitare și existențiale, s-a arătat, de asemenea, destul de des. Mai rar s-a insistat însă asupra împrejurării că toate aceste aspecte – inclusiv disputa cu sine în care autorul se află mereu – se leagă, în mod evident, de ceea ce s-ar putea numi, cu o expresie împrumutată de la Françoise Thom, „disgrația memoriei”¹³¹. Mai exact, demersul scriitorului (prin tot ceea ce îl singularizează, de la subminarea ireverențioasă a poncifelor, prejudecăților și ideilor primite de-a gata, până la elogierea – implicită sau explicită – a contradicției), își are punctul de plecare în răfuiala sa cu limba de lemn, și i la limită, cu ș tergerea memoriei pe care o urmărea programatic întregul aparat represiv comunist. Cel care susținuse, încă din anii '50, teza „adevărului integral” (practic primul act de dizidență ideologică românească, cu atât mai subversiv cu cât venea din interior), nu putea să ignore evidența că limba de lemn stă în calea constituirii eului, că ea reprezintă unul dintre cele mai redutabile mecanisme angrenate în procesul de mistificare, prin care ideologia totalitară încerca să abolească realitatea (cine nu-și amintește acea formulă care sintetiza foarte bine obsesia maladivă a autolegitimării prin minciună a sistemului „dacă realitatea

¹³⁰ Françoise Thom, *Limba de lemn*, trad. de Mona Antohi, studiu introductiv de Sorin Antohi, Humanitas, București, 2005, p.226

¹³¹ *Ibidem*, p. 152

contrazice ficțiunea propagandistică, cu atât mai rău pentru realitate”!).

Într-un asemenea context, în care duplicitatea ajunsese să reprezinte una dintre puținele – dacă nu singura – rețetă salvatoare (duplicitatea autorului, duplicitatea cititorului, în fine, duplicitatea ca releu de comunicare), nu e de mirare că Radu Cosașu recurge, în proza din ciclul *Supraviețuirilor* la felurite arme cu două tăișuri, cum ar fi: (auto)ironia, teatralitatea și dialogismul rememorării (memoria ca modalitate de a recupera și de a armoniza diversele ipostaze ale unui *eu* polimorf, prins în vertijul prefacerii neconținute), într-un cuvânt la arsenalul acelei „viclenii creatoare” elogiată, de altfel, într-un articol din 1980, intitulat *Suflul prozei*.¹³²

Așadar, dacă limba de lemn urmărea în primul rând să facă memoria tabu, deopotrivă periculoasă și dureroasă – după cum afirma Françoise Thom – „periculoasă pentru că fiecare consemn se vrea definitiv, la ordinea zilei, de la începuturi și pentru că a pune aceasta la îndoială înseamnă a comite un act de disidență; dureroasă pentru că fiecare a comis în existența sa publică o lașitate sau o josnicie tocmai cu ajutorul limbii de lemn și pentru că, în consecință, amintirea poate atrage dezgustul de sine”¹³³ – „viclenia” artistului poate consta tocmai în abilitatea cu care ocolește dezgustul de sine, conciliază viața și cărțile, memoria și uitarea, „infernul univoc și paradisul unilateral”¹³⁴.

În acest scop, prozatorul recurge adesea la metoda infailibilă a ridiculizării poncifelor vehiculate de propaganda de partid. În *Telefoane și tangouri*, de pildă citind într-un buletin al Ambasadei Coreei, cum că medicii nord coreeni ar fi reușit „să stingă toate focarele de epidemii și nenorociri inerente, după un război provocat de imperialiști și de marionetele lor”¹³⁵, naratorul mărturisește, cum l-a urmărit, ca o traumă de nevindecă, ideea că o marionetă poate provoca nenorociri. Recunoaștem aici nu numai tentația dinamitării clișeelelor, dar și i pe aceea de a restitui cuvintelor sensurile lor neperversitate propagandistic, de insufla o viață adevărate semnelor mult prea tocite, cum nu se întâmplă în prea multe texte din epocă.

¹³² Radu Cosașu, *Suflul prozei*, în *România Literară*, nr. 47/ 1980

¹³³ Françoise Thom, *op.cit.*, p.152

¹³⁴ Radu Cosașu, *op.cit.*

¹³⁵ Radu Cosașu, *Ficționarii (Supraviețuiri IV)*, Cartea Românească, București, 1983, p. 88.

Nu este întâmplătoare, în acest context, nici opțiunea pentru formula autobiografică, nici permanenta revizuire a structurii și componenței volumelor din ciclul *Supraviețuirilor* și nici preocuparea sistematic clamată pentru „adevărata viață”, până la urmă o construcție la fel de livrescă precum celelalte, după cum s-a remarcat.¹³⁶ Fiindcă, în ultimă instanță, „adevărata viață” ajunge să se confunde – nu-i așa? – cu „viața frazei” „Mult mai târziu am înțeles că dacă nu voi trăi ca-n cărți, viața nu va avea sens”¹³⁷, mărturisirea, în aceeași ordine de idei, scriitorul însuși, lăsându-ne să ghicim, printre rânduri, dincolo de faldurile autoironiei, sensul grav al acestei reflecții. Așa cum o umbră de ironie (amară) își face loc și printre rândurile anunțului de mică publicitate din finalul nuvelei antologice *Fine del primo tempo*: „DISPĂRUTĂ. Femeie frumoasă, cu palton de vulpe argintie (bogat înspicată), șal verde pe cap, fardată, pantofi de șevro, răspunde la numele de Maria de Mangop. Telefonați la 14120, sau comunicați în strada Remus 16”¹³⁸, unde farmecul desuet al trecutului, recuperat în toată savoarea sa lexicală, reușește să fisureze șablonul anunțului gazetăresc.

Că raporturile dintre prezent și trecut, dintre fervoarea revoluționară și „rămășițele mic-burgeze” sunt la Radu Cosașu mai complexe și mai complicate decât am fi tentați să socotim la o privire superficială, o demonstrează și modul în care se raportează el la cărțile trecutului, de la *Craii de Curtea Veche* la *Huliganii*, încumetându-se chiar să rescrie, într-o manieră personală și în altă cheie, desigur, o memorabilă scenă din romanul matein. Iată un episod care merită citat *in extenso* întrucât poate constitui un argument în sprijinul acestei afirmații:

Am străbătut drumul înapoi, am găsit, erau două cabine slab luminate, dar mirosind puternic a cafea bună, m-am deschiat tremurând din toate încheieturile, m-am așezat și m-am văzut pe vine, cu o carte ascunsă la piept, în păduricea dintre Poiana Țapului și Bușteni, locul unde mă pălise, pentru prima oară

¹³⁶ Mihai Zamfir, „Ironia contemporană: condiția ei stilistică”, în *Viața Românească*, nr. 7-8/ 1978, p. 56.

¹³⁷ Radu Cosașu, „Secondo tempo”, în *Ficționarii. Supraviețuiri*, IV, ed. cit., pp. 41-42.

¹³⁸ Radu Cosașu, *Fine del primo tempo*, în *Meseria de nuvelist. Supraviețuiri*, III, Cartea Românească, București, 1980.

această alarmă interioară. Glasurile unor femei răzbiră peste imaginile și producțiunile minții mele, și i nu numai ale ei, auzind din ce în ce mai coerent că «*nimeni nu se omoară din asta*», «*mai dă-le dracu' de cărți*», «*trebuie să fii prost, dar el e mai deștept decât ei, nu vrea decât să-i sperie*» [...] Am început să mă pipăi febril, eram în cămașă subțire, de bumbac, fără buzunare, am alergat spre picioare, am vârât degetele, cu imensă speranță, în buzunarele pantalonilor descheiați și căzuți, am descoperit – gândindu-mă fulgerător că la schimbarea numelui meu n-am simțit nimic deosebit [...] – împăturite în patru hârțile înguste dintr-un blocnotes, vreo zece foi pe care-mi însemnasem, dimineață, la redacție, pe ascuns, pentru prima oară, sub o *Scânteie* care acoperea perfect volumul din *Fundațiile Regale*, lungi citate din *Craii de Curtea Veche*, carte prohibită, despre care auzisem, încă din Școala de Literatură cele mai rele păreri; de câte ori auzeam acest titlu, *Craii...*, o temere încăpățânată îmi șoptea *Huliganii*, hotărâsem să rup această vrajă și-mi extrăsesem pasaje superbe, cu un sentiment senzual, abia mărturisit, și el prohibit, al compatibilului [...]¹³⁹

Sunt mai multe motive pentru care am ales să stăruie asupra acestui episod care face parte – după cum se știe – din *Viața frazei* (*Supraviețuiri* IV). În primul rând pentru că el probează magistral modul de funcționare a celui tip de viclenie creatoare, „fără de care nu există talent adevărat”.¹⁴⁰ De la cadrul derizoriu, reprezentat de W.C.-ul din sediul unei redacții literare (de altfel, cabina de toaletă reprezintă frecvent în proza lui Cossașu un spațiu al evenimentelor cruciale!), până la tonul – jucat, desigur – de confesiune stânjenitor de intimă (pandant al autodelațiunii masochiste – și ea jucată – din *Meseria de nuvelist*), pasajul mizează nu doar pe extravaganță și insolit, ci și pe efectele provocate de introducerea în ecuație, acolo unde te-ai aștepta mai puțin, a livrescului („grefa ironică pe trunchi

¹³⁹ Radu Cossașu, *Viața frazei*, în *Ficționarii. Supraviețuiri IV*, ed. cit., pp. 116-117.

¹⁴⁰ Radu Cossașu, *Suflul prozei*, loc. cit.; despre această “viclenie” autorul afirmă în același loc că nu trebuie confundată cu “viclenia derizorie, pedestră, a micilor și marilor șmecherii, concesiile sau calcule de mântuială sau mântuire a textului.”

intelectual”¹⁴¹). De la bun început autorul evocă o experiență de lectură clandestină din adolescență (relatăată pe larg în *Înmormântări* și reluată în alte câteva împrejurări-cheie), în urma căreia, de teama de a nu fi prins, cititorul vinovat îngroapă într-o pădure din apropierea Buștenilor *Întoarcerea din rai* a lui Mircea Eliade¹⁴², după ce citise pe nerăsuflăte, romanul *Huliganii* împrumutat, tot „la negru”, din aceeași sursă, între timp dată în vileag.

Replica prezentului revoluționar, se materializează, contrapunctic, în imperativul „mai dă-le dracului de cărți”, rostit de glasurile feminine, confirmând aplecarea scriitorului către dialogism și abilitatea sa când vine vorba de recursul la principii comune cu cele ale performării teatrale. Pe bună dreptate Mihai Zamfir observa: „asumându-și toate personajele în scene cruciale, eroul lui Radu Cosașu găsește mijlocul de a nu se identifica cu niciunul dintre ele, dar de a le «juca» pe toate”¹⁴³. De prisos să adăugăm că, pe această cale a simulării iconoclaste, eul exclus din limbă (și din discurs), își ia revanșa, schimbând măști după măști, într-o reprezentație ce nu exclude posibilitatea de a-i identifica o ipostază predilectă – „le portrait de l’artiste en saltimbanque” – ar spune Jean Starobinski, sau, pur și simplu, *FICȚIONARUL*.

Revenind la motivele pentru care fragmentul citat mi se pare semnificativ, trebuie spus că, nu multe rânduri mai jos, apare, ca într-o efigie, cuvântul acesta straniu *FICȚIONARII*, la plural așadar, cum îl regăsim și în titlul volumului din 1983. Este rostit – în replica (ofensatoare în intenție) a femeii de serviciu care, surprinzându-l pe intrus în cabina de toaletă îl întreabă, revoltată, cine-i acolo, apoi, convinsă că „e unul care nu-i de la noi”, îi strigă „aici e numai pentru redactori, «nu pentru toți ficționarii de pe stradă»”¹⁴⁴. Eticheta – o ocară vulgară în intenție, rostită de o „țată cubică în halat albastru”¹⁴⁵ – e asumată cu voluptate livresc-perversă de eroul lui Cosașu (m-am rugat unei necunoscute zeițe (...) să mai rostească acel vocativ divin”), provocându-l să rescrie, în imaginație, episodul din primele pagini ale romanului matein, când Pena Corcodușa le strigă în noapte celor trei bărbați «CRAILOR!»

¹⁴¹ Mihai Zamfir, *op.cit.*, 56.

¹⁴² Vezi și Sanda Cordoș, „Lectura clandestină în România comunistă”, în *Dilemateca*, nr. 52/ septembrie 2010.

¹⁴³ Mihai Zamfir, *op.cit.*, p.54.

¹⁴⁴ Radu Cosașu, *Viața frazei*, ed. cit., p.117.

¹⁴⁵ Radu Cosașu, *ibidem*.

În paranteză fie spus, fascinația provocată de romanul lui Mateiu Caragiale pare 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”¹⁴⁶. Așa se face că Matei Călinescu, de pildă, își mărturisește și el, în mai multe rânduri, tentația de a transforma *Craii*... într-un fel de carte-fetiș, în măsură nu numai să înlesnească evadarea din realitatea golită de sens, dar și să contracareze efectele de *brain-washing* ale unei limbi de lemn „înjositoare și mincinoase”¹⁴⁷.

Concluzii:

În proza lui Radu Cosașu se observă, dincolo de acea melancolică intuiție a imanenței literarului, a faptului că totul a mai fost spus cândva, într-o carte, într-un text, într-un film, că lectura, (mai cu seamă atunci când vine vorba de cărți prohibite) dobândește și un rol terapeutic. Dacă spiritul acesta iconoclast se închină totuși unei divinități, fie ea zeița necunoscută din *Viața frazei* sau, mai des, „Tatăl-nostru-cel-din-rafturi-de-cărți”, împrejurarea dovedește că devoratoarea furie a livrescului poate servi ca antidot eficient pentru îmblânzirea spaimelor.

Cel care afirma tranșant, în mai multe rânduri „Arta mea s-a născut din teamă”¹⁴⁸, întreținând în mod deliberat confuzia dintre identitatea personală și identitatea narativă, găsește forța și viclenia necesară pentru a rezista teribilei ofensive „împotriva formei și timpului”¹⁴⁹ reprezentate de lozincile prefabricate ale *Newspeak*-ului autohton. Numai astfel cărțile pot deveni personaje, iar identitatea – temă cu variațiuni.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Françoise Thom, *op.cit.*, p. 227

¹⁴⁷ Matei Călinescu, *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, p.15. Iată citatul *in extenso*: „La București, în întunecatul deceniu 1950-1960, lectura *Crailor*...se înscria pentru mine în țesătura unei vieți cotidiene secrete, paralelă cu celălalt cotidian poluat de comunism, în anii liceului și apoi ai facultății, în care trebuia să navighezi printre lozinci și formule, să te prefaci și să te ferești tot timpul de delatori, să folosești public o limbă de lemn înjositoare și mincinoasă.”

¹⁴⁸ Radu Cosașu, *O viațuire cu Stan și Bran*, Editura Eminescu, București, 1981, p.9.

¹⁴⁹ Françoise Thom, *op.cit.*, p. 227.

¹⁵⁰ În concepția lui Norman N. Holland, cel mai la îndemână mod de a înțelege dialectica identitate/ diferență ar fi acela de a recurge la analogia,

Bibliografie:

Călinescu, Matei, *Mateiu I. Caragiale: recitiri*, ediția a II-a, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca & Editura Polirom, Iași, 2007.

Cordoș, Sanda, *Lectura clandestină în România comunistă*, Dilemateca, nr. 52/ septembrie 2010.

Cosașu, Radu, *Meseria de nuvelist. Supraviețuiri*, III, Cartea Românească, București, 1980

Cosașu, Radu, *Suflul prozei*, România literară, nr. 47/ 1980.

Cosașu, Radu, *O viețuire cu Stan și Bran*, Editura Eminescu, București, 1981.

Cosașu, Radu, *Ficționarii. Supraviețuiri* IV, Cartea Românească, București, 1983

Holland, Norman, *Reading and Identity*, www.clas.ufl.edu/users/nholland/rdgident.

Thom, Françoise, *Limba de lemn*, traducere de Mona Antohi, studiu introductiv de Sorin Antohi, Humanitas, București, 2005.

Zamfir, Mihai, *Ironia contemporană: condiția ei stilistică*, *Viața Românească*, nr. 7-8/ 1978.

preluată de la Heinz Lichtenstein, cu raportul dintre o temă muzicală dată și variațiunile aferente. Altfel spus, fiecare individ poate face o serie de lucruri noi, dar fiecare dintre ele poartă pecetea stilului său personal. Nu putem repera diferența decât pe fundalul transformărilor suferite pe fundalul lui *Același* (Norman Holland, *Reading and Identity*, <http://www.clas.ufl.edu/users/nholland/rdgident.htm>).

Cioran între supraomul german, răul românesc și plictisul franțuzesc

Oana Soare

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G.Călinescu”

„Scrisorile” germane (1933-1934), *Schimbarea la față a României* (1936) și *De la France* (scris în 1941) – concepute pe durata a opt ani – au o geneză comună și sunt structurate după rețeta temei cu variațiuni. Mai mult, aceste scrieri surori încapsulează într-o manieră exemplară în cariera cioraniană tensiunea ciocnirii discursului și temelor antimoderne cu schemele și cântecul de sirenă al modernității.

Deși incomparabil reduse ca volum și întindere față de cele două eseuri, *Schimbarea la față* și *De la France*, „scrisorile” din timpul sejurului berlinez care precedă geneza ambelor (publicate în *Calendarul* și, mai ales, în *Vremea*), în care majoritatea au ca referent, prin contrast, realitatea românească, oferă câteva detalii pentru configurarea primului pol, Germania, investit de eseist cu atribuții majore, în funcție de care vor fi virulent contestate sau numai persiflate cu ironie celelalte două. Înainte de plecare (în a doua jumătate a anului 1933) și în timpul sejurului său acolo, Germania reprezintă pentru Cioran o proiecție aproape ficțională, un spațiu cultural și politic aproape ideal pentru profilul psihologic și grilele filosofice ale tânărului român. Așadar, Cioran se plimbă prin Berlin și München și descifrează realitatea germană prin grila *Lebensphilosophie*-ei; să lărgim această observație, formulată, mai întâi, de Marta Petreu.

Germania hitleristă nu este percepută neapărat ca o țară concretă, ci mai ales ca un spațiu aproape ireal, scurtcircuitat de discursuri pe care tânărul le receptează în special ca „vulgariz[are]” a „principiilor filosofiei vieții”, ca surse în Nietzsche, Simmel sau Klages, ca extaziere în fața iraționalității elanului vital, al exploziei frenetice.

De asemenea, percepția cioraniană asupra timpului și a epocii pe care o parcurge este la fel de impregnată teoretic. Cititor fidel al lui Spengler, tânărul era convins că era contemporan cu o epocă aflată la crepuscul; altfel spus că era contemporan cu sfârșitul modernității. În ultimă instanță, pentru Cioran sfârșitul modernității echivalează cu

„lichidarea sentimentului «francez» al existenței”, pentru care pledase încă de pe când se afla în România¹⁵¹.

În articolul *Germania și Franța sau iluzia păcii*¹⁵², anomalia politică a hitlerismului este înnobilită de Cioran prin circumscrierea ei unui imaginar al iraționalității, marcat de derivații ale *Lebensphilosophie*-ei: „toată mișcarea aceasta n-a făcut decât să vulgarizeze principiile filosofiei vieții (*Lebensphilosophie*), care de la Nietzsche până la Simmel, Scheler sau Klages n-a făcut decât să arate caracterul original al valorilor vitale față de caracterul derivat și inconsistent al valorilor spiritului, mobilitatea și elanul creator al vieții, față de consistența rigidă a spiritului”. Cu toate acestea, apologia dictaturii hitleriste și cultul Führerului reprezintă punctul cel mai jos în care Cioran a fost târât de dorința sa de a fi contemporan. O dată ieșit din acea perspectivă a eternității, pentru care pledase în câteva articole, acest fals contemporan se simte atât de inconfortabil în plasma actualității, încât lansează afirmații extreme sau ajunge chiar să utilizeze unele puncte forte ale paradigmei modernității (așa cum se va întâmpla, spre exemplu, în *Schimbarea la față*). Pe de altă parte, există încă de pe acum, din mărturiile din răstimpul sejurului german, unele afirmații derutante, unele delimitări, care se vor înmulți până în 1937, și care arată că Cioran nu se simte prea bine în interiorul acestor ideologii pe care le exaltă cu atâta forță dar, totuși, de nevoie, de dragul României, considerându-le singura ei cale de transfigurare. Într-unul din cele mai reprobabile articole germane, pe neașteptate, Cioran lansează fraza: „Defectul culturii germane este lipsa de universalitate. Cu național-socialismul a dispărut și iluzia de universalitate”¹⁵³. Această delimitare de orice raționalism în general – și, implicit, și de naționalismul românesc – se va păstra până târziu. „Superstiția infinitului”¹⁵⁴ este cea care îl ține departe de naționalism, pentru că: „Un om care s-a răsfățat în toate valorile Europei trebuie

¹⁵¹ v. articolul „Prea multă claritate!”, *Calendarul*, an II, nr. 294, 12 februarie 1933, p. 1; inclus în *Singurătate și destin. Publicistică 1931-1944*, cu un cuvânt înainte al autorului, ediție îngrijită de Marin Diaconu, Humanitas, București, 1991.

¹⁵² *Vremea*, Crăciun 1933, nr. 318, p. 7, 13, datat „Berlin, decembrie 1933”.

¹⁵³ „Hitler în conștiința germană”, *Vremea*, an VII, nr. 346, 15 iulie 1934, „Impresii din München, p. 3, datat „München, 4 iulie 1934”.

¹⁵⁴ „Între conștiința europeană și cea națională”, *Vremea*, nr. de Crăciun, 1937, p. 4.

să le înăbușe și să le îngroape în pasiunea de auto-îngrădire care e naționalismul. (...) De câte ori te hotărăști să renunți la universal, parcă-ți plânge Europa pe străfunduri...”

Pentru Cioran, contactul cu realitatea germană reprezintă ceea ce într-o reacție chimică ar juca rolul elementului care, introdus în soluție, o face să explodeze. Șocul de a observa că anumite concepții sau constructe cu punct de pornire filosofic pot fi puse în schemele pragmatice ale realității sociale sau politice îl face pe Cioran să confunde planurile și să propună, cu toate sintagmele – scut de obiectivare și de detașare, soluții extreme. Interesează acest fapt cu atât mai mult cu cât prin această cale antimodernul Cioran, aflat într-o perioadă-limită, ajunge chiar la schemele esențializate ale modernității, preluate ca atare, împinse pe pozițiile extreme ale avangardei, sau deformată tocmai prin substratul antimodern al eseistului, care explodează în forma sa cea mai acută și mai degradată, cea a extremei drepte.

Oscilațiile moderne și contrabalansările antimoderne se întrețes în acest eseu la tot pasul, modernul pare a o lua mai tot timpul înaintea antimodernului, care, totuși, până la urmă, pare a-și lua revanșa prin unele dintre soluțiile propuse. Eseul este, din acest punct de vedere, al presiunii pe care o exercită schemele modernității asupra unui antimodern, unul dintre cele mai ofertante din bibliografia autorului.

Așa cum a observat și Marta Petreu, punctul de pornire al scrierii se sprijină pe teoria spengleriană de morfologie a culturilor. Astfel, ar exista culturi mari și culturi mici, cele dintâi acționând asupra istoriei și creând-o, celelalte stagnând în sub-istorie și ascultând de impactul celor dintâi. Miza eseului este inventarea unei căi prin care România, o cultură mică (adică, în interpretare cioraniană, rurală, tradițională, suferind de adamism și de o țară psihologică originară) să intre în categoria culturilor mari, adică, prin „schimbarea la față”, să devină urbană, industrială etc. Din această cauză, Cioran contestă orice ține de trecut și de tradiție, aplaudă efectele și cauzele modernizării României, recomandă saltul în istorie, dar, pe de altă parte nu are încredere în progres, în democrație, deși împinsese bizareria (dacă ne gândim la întregul operei sale) până la a avea cuvinte de laudă la adresa Revoluției Franceze.

Nu întâmplător scrierea a deconcertat receptarea; bumerangul modernității era atât de neașteptat la discipolul lui Nae Ionescu, încât Călinescu îl așează în rândul forțelor revoluționare descrise de

adversarul său de idei, Lovinescu. După 1990, și Marta Petreu îl așează pe Cioran în tabăra modernilor. Însă vehemența lui Cioran în sensul modernității ține mai mult de acel moment-limită care coincide cu geneza eseului. Vorbind despre România, Cioran se agață de modernitate ca funia de spânzurat.

Tradiția – înțeleasă de Cioran nu numai ca dat cultural, ci și ca fundament al psihologiei și imaginarii colectiv – va fi contestată cu o forță paricidă. Tot ce ține de organicism sau reacțiune este identificat drept cauză primă a răului românesc, fiind echivalat cu însăși țara profundă a românității: „Concepția organicistă a evoluției firești ne condamnă la inerția, încetineala și somnolența care au construit în soarta noastră un mileniu de anonimat. Organicismul reprezintă opoziția teoretică la orice salt, încât ultimele lui consecințe elimină culturilor mici orice porțiță de scăpare” (p. 28). Cioran a avut mereu o ostilitate aproape viscerală față de reacțiune; chiar și mai târziu, când îl va comenta pe Maistre, deși sedus de verva fulminantă a antimodernului, se va delimita de câteva dintre punctele prin care consideră că acesta ar atinge reacțiunea.

Cu atât mai deconcertant este Cioran atunci când, fascinat de ideea de revoluție în sine – cum erau și Eliade și, înainte de toate, profesorul lor, Nae Ionescu, deși aceștia din urmă înțelegeau altceva prin aceeași noțiune – merge până la a lăuda Revoluția Franceză. Că o face într-o scriere extrem de subiectivă și polemică de la un capăt la altul este deja o nuanță; oricum, *Schimbarea la față* rămâne singurul eseu al lui Cioran în care Revoluția Franceză este acceptată fără murmur de contestare, pentru că este singurul text în care mizează pe lumea nouă pe care ar aduce-o timpul nou și în care ruptura violentă este legitimată ca valoare de sine stătătoare.

Acceptarea Revoluției Franceze înseamnă acceptarea pașoptismului românesc; Cioran este, probabil, singurul antimodern român care acceptă impulsul inovator al secolului al XIX-lea. „România este fructul unei pasiuni moderniste. Fără prejudecățile moderniste ale liberalismului românesc, andante-le devenirii noastre devenea funebru. Ceea ce în apus era *revoluție*, la noi era *modernism*” (p. 103). Iată, sintetizată, întreaga teză lovinesciană despre sincronism și revoluția împrumutată. Ortodoxia de sorginte bizantină, Bizanțul în general ar fi responsabil de orientarea anti-revoluționară a spiritului românesc: „sentimentul religios este prin esență nerevoluționar și omul profund religios a fost totdeauna un reacționar” (p. 76). Religia paralizează spiritul, îl blochează în timpul

eternității – pe care Cioran uită că îl recomandase în ofensiva sa antimodernă din publicistica anului 1932. Eseistul merge chiar până la a lansa următorul strigăt de apărare – în extremis, ca multe dintre afirmațiile sale din acest eseu – la adresa Revoluției Franceze – „Un singur țipăt din Revoluția Franceză este pentru noi un îndemn infinit mai mare decât toată spiritualitatea bizantină laolaltă” (p. 112), aceasta fiind „un vâl negru, care ne-a ascuns lumina, un doliu sinistru al mizeriei noastre naționale” (p. 111).

Analiza modernității românești are totuși unele accente concesive pentru că atunci când este modern, Cioran nu poate fi decât cu forța antimodernului care pe moment se iluzionează. De altfel, și mai derutant, Cioran nu se separă numai de tabăra tradiționalistă, ci și de cea modernistă; la fel de sterilă ca și cealaltă, deoarece era servilă și imitativă; însăși teoria formelor fără fond, este pentru Cioran lipsită de orice importanță: „Toate se ramifică din teoria fondului și a formei: orientarea spre Occident sau Orient, spre oraș sau spre sat, spre liberalism sau reacționarism, spre progresism sau tradiționalism etc. S-a creat astfel în teoria culturii românești un sistem de alternative, steril și iritant” (p. 105-106). Iată cum Cioran, care înainte îi transcriesese sintetic sistemul ideologic, se desparte și de Lovinescu.

Odată validată grila modernității (revoluție vs. bizantinism și adamism, reabilitarea pașoptiștilor, a Revoluției Franceze), ea este aruncată peste bord. Cioran reține doar ideea de revoluție, pentru care găsește exemple atât la stânga (elogiul Revoluției bolșevice și al lui Lenin), cât și la dreapta (reluând mai vechile apologii ale hitlerismului). În fapt, Cioran predică pentru singura formă politică pe care o crede capabilă de a asigura intrarea României în seria culturilor mari și totodată în istorie – iar această formă este dictatura: „Colectivismul național este singura soluție pentru România, singura ei ieșire”. Dar oare dictatura mai face parte din paradigma de bază a modernității?

De fapt, unele dintre sintagmele modernității, pe care, până la un punct, Cioran pare a paria, sunt fie acceptate prin infuzii care amintesc fie de avangardă, fie boicotate prin apelul la filosofia antimodernilor germani sau la anumite constante ale discursului antimodern, în general. Pentru Cioran, revoluția ar garanta „transfigurarea”, anihilarea tradiției pe care o propunea și avangarda. În plus, mesianismul lui Cioran respinge de la bun început raționalitatea și abordarea logic-pozitivistă a istoriei. „Singura lor obsesie trebuie să fie: *saltul istoric*” (p. 26); însă „saltul în

istorie” nu ar însemna nicidecum progres, concept care rămâne „o pată de neșters pe conștiința modernă” (p. 206). Apoi, această Românie transfigurată nu poate fi un produs al democrației. Și în *Schimbarea la față*, și în textele-pilot, valoarea pentru care se pledează este dictatura, care ar pune „națiunea la teasc”¹⁵⁵. Caracterizând-o printr-un concept nietzscheean – „un *amor fati* politic”, Cioran introduce și principalul amendament pe care i-l atribuie: „Una este a vorbi de dictatură ca salvare a României și alta ca formă în genere. De aceea, îmi este imposibil să am un entuziasm teoretic pentru dictatură, deși o cred singura ieșire a României”¹⁵⁶. În ultimă instanță, la fel cum se agăța de conceptele modernității, tot astfel apelează și la arsenalul ideologic al extremelor politice. De altfel, un alt pasaj din acest articol, posterior apariției *Schimbării la față*, în care este rememorat episodul german, este elocvent pentru ecuația pe care așează opțiunea pentru dictatură: „În Germania, pentru a nu fi intoxicat sau contagiat de hitlerism am început să studiez budismul. Decât meditația neantului m-a făcut să înțeleg, prin contrast, hitlerismul mai bine decât orice carte de ideologie. Pozitivitatea imediată și teroarea hotărârii în timp, lipsa totală de transcendent a politicului, dar mai cu seamă îngenuncherea nemiloasă sub imperiul devenirii se dezvoltă într-o dictatură până la exasperare. Un ritm de sufocare alternant cu o respirație de megalomanie îi creează o psihologie cu totul specifică. Profilul dictaturii este un clar-obscur monumental.”

Consonant ca arie tematică cu scrisorile germane și cu *Schimbarea la față* și racordabil, din punct de vedere al genezei simbolice, la perioada românească, pe care o și încheie, eseul *De la France*, scris în 1941 și publicat postum, în 2009 (la editura L’Herne), constituie reversul celor dintâi și pandantul neașteptat al celui de-al doilea. Așa cum *Schimbarea* era un pamflet care iubește, *De la France*, care se poate citi ca un manifest antimodern, este ceea ce însuși autorul însuși, în eseul despre Maistre, numea, folosind un splendid oximoron, “elogiul care ucide”. *De la France* este un necrolog al Franței văzută ca patrie care a inventat și a acreditat modernitatea. Fenomenul spiritual francez este citit după două grile diferite, ambele antimoderne. Cea dintâi, împrumutată de la Spengler, se

¹⁵⁵ „Cultul puterii”, *Vremea*, an VII, nr. 352, 26 august 1934, p. 3; inclus în *Singurătate și destin*, ed. cit.

¹⁵⁶ „În preajma dictaturii”, *Vremea*, an X, nr. 476, 21 februarie 1937, p. 3.

observă în proiectarea Franței ca ilustrare exemplară a fenomenului decadentei, al finalului unui ciclu de civilizație și cultură. Dacă Germania ar păstra strălucirea aurorală a barbariei, vitalității și ar fi astfel matrice a unui nou început, Franța ar fi chintesența sfârșitului, a amurgului unei civilizații. Cea de a doua contestă fenomenul francez din perspectiva valorilor pe care le-a impus, de la rațiune la mitul Revoluției, al progresului și al democrației. De altfel, faptul că referințele și sursele preferate ale lui Cioran din literatura franceză sunt antimodernii (Maistre în primul rând, apoi Baudelaire, în special cel din poemele în proză) face ca, spre deosebire de ceilalți antimoderni români, eseistul să se încadreze în chip fidel profilului propus de Antoine Compagnon¹⁵⁷.

Câteva locuri comune ale discursului antimodern apar și în critica pe care Cioran o face fenomenului francez: referirile polemice la secolul al XVIII-lea, la Revoluția franceză, sau denunțarea primatului rațiunii. Astfel, secolul al XVIII-lea ar fi o matrice a ideologiei revoluționare prin exaltarea virtuților rațiunii și prin elanul pozitivist concretizat în special în Enciclopedie. În *De la France*, secolul al XVIII-lea este proiectat ca ultimă etapă înaintea infestării cu virusul Revoluției: „La conclusion du XVIII^e siècle, non encore souillé par l'idée de progrès: l'univers est une farce de l'esprit" (p. 13-14). «La grande excuse du siècle» este una tragică, aceea de a fi «*oublié l'idée du péché*», iar de la uitarea păcatului original până la Revoluție, care mizează, într-un anume sens, pe ideea abstractă și perfectibilă de om nu mai este decât un pas.

Al doilea loc comun din discursul antimodern cioranian este critica principiilor și a ideologiei care au stat la baza Revoluției franceze. În ultimă instanță, pentru Cioran Franța înseamnă, în primul rând, Revoluția franceză. Însă modernitatea a devenit agonică, iar aceste principii, la a căror forță iluzionară eseistul nu aderă, „se sont altérés”, păstrând poate numai «une désuète grandiloquence» și, ficțiuni supreme, sfârșind ca o «vieillesse de l'esprit»: «Mais les idéaux de 1789 se sont altérés; il ne reste de leur prestiges qu'une désuète grandiloquence. La plus grande révolution moderne finit comme une *vieillesse* de l'esprit. Qu'a-t-elle été? Une

¹⁵⁷ Să precizăm aici că Sorin Alexandrescu, într-o scriere din 1999, *Privind înapoi modernitatea*, apărută la Univers, îl include pe Cioran, înaintea apariției studiului lui Compagnon, în categoria a ceea ce numește, luându-și suficiente precauții, spirite antimoderne.

combinaison de rationalisme et de mythes: *une mythologie rationaliste*. Plus précisément, la rencontre de Descartes et de l'homme de la rue» (p. 37).

De la France reactualizează răfuiala cu spiritul raționalist și pozitivist. Așa cum vina tragică a României era aceea de avea inoculat morbul culturii mici, vina Franței este raționalismul său, pe care îl socotește triumfător. Toate caracteristicile spiritului francez – de la cultul rațiunii și exilarea misterului, până la ridicarea „ochiului”, adică a formei și a aparenței la grad suprem – sunt tare infuzate de cartezianism. Filosofia franceză ar evita «les régions équivoques de la métaphysique personnelle ou d'une théologie subjective» și s-ar limita la un set prea restrâns de concepte, privilegiate fiind, desigur, cele de «*raison, expérience, progrès*». Pascal și Bergson, două excepții ale spiritului francez, nu au putut «déloger Descartes».

Din punct de vedere stilistic, franceza excelează însă în construcțiile sintactice specifice rațiunii, miniaturalului și eleganței, adică în maxime și paradoxuri, iar Cioran a găsit bune exemple în scrierile moraliștilor și în scriitorii secolului al XVIII-lea, mai mult, s-a străduit să folosească, în secolul XX, acest model elitist, elegant și aparent anacronic. Franța spirituală își ia revanșa în stilul cioranian.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758.

Comunitatea contra individului la Sburătorul. Reversul unui proces de legitimare

Ligia Tudurachi

Universitatea „Babeș-Bolyai” – Institutul „Sextil Pușcariu”, Cluj-Napoca

Ceea ce-mi propun e o interogație în marginea cercului sburătorist, aplicată atât asupra proiectului care a promovat imaginea grupării pe piața noastră literară, cât și asupra practicilor de cenaclu, așa cum au fost ele reprezentate în bogatul material documentar care a însoțit istoria vie de la *Sburătorul* pe toată durata ei. În mod specific, mă va interesa o analiză a sursei autorității la *Sburătorul* și a capacității grupării de a expune resorturi legitimize viabile. Cred că putem problematiza aceste implicații politice ale grupării sburătoriste plecând de la o observație pe care o făcea Roland Barthes într-una din ultimele sale reflecții în marginea comunității¹⁵⁸. Singurul motiv, crede Barthes, pentru care indivizi izolați, cu vocație spirituală, se orientează spre o grupare comunitară îl constituie speranța că, prin integrare, singularitatea lor nu va suferi o uniformizare, ci dimpotrivă, o punere în relief, o accentuare, la cote pe care ei înșiși, în propria lor solitudine, nu le-ar putea atinge. Cum poate un cerc construit pe asemenea aspirații să își reclame legitimitatea? Care poate fi sursa autorității într-un spațiu promis parcă de la început anarhiei?

Din chiar primul moment, proiectul grupării de la *Sburătorul* propune o utopie a singularității radicalizate. În 1919, în numărul inaugural al revistei, Lovinescu anunța că publicația pe care o fondează nu va ilustra o „formulă”, ci se va pune în slujba talentelor, în toată diversitatea lor. Ideea fusese anticipată într-o scrisoare către Mihail Dragomirescu. Tânărul critic îi împărtășea celui care urma să devină unul dintre principalii săi inamici că proiectează să creeze „o revistă cu desăvârșire selectă ca valoare, chiar cu riscul inaniției, dar care să îmbine toate valorile, toate talentele, oricât de deosebite ar fi”. Fondând așadar un cenaclu care să însoțească o revistă, Lovinescu nu vizează să constituie o formulă poetică, ci să realizeze o *atmosferă*, în care, cum va formula din nou în 1926, „talentele, oricare ar fi tendințele doctrinare și posibilitățile lor de afirmare, să se simtă

¹⁵⁸ *Comment vivre ensemble*, Paris, Seuil, 2002.

stimulate să producă". Procesul individualizării creatoare reprezintă astfel mobilul principal al comunității care se constituie la *Sburătorul*.

Nenumărate mărturii din epocă, dar și de mai târziu, atestă investiția imaginară în acest proiect. Isac Peltz vorbește de „revelația propriei personalități” după o lectură de duminică la cerc. Ioana Postelnicu scrie: „Timp de șase ani am fost nelipsită de la ședințele *Sburătorului*. Aici am debutat și m-am definit, am citit fragmente din romanele *Bogdana* și *Bezna*, din nuvelele apărute în revistele timpului, toate scrise sub imboldul cenaclului, al acestei atmosfere elevate, stimulante, creatoare”¹⁵⁹. Hortensia Papadat-Bengescu mărturisește că personalitatea ei s-a constituit „sub mână” lovinesciană, „ca un efect al sugestiei ce emană constant de la o prezență pentru care fapta literară e supremă”. Acestui sentiment interior al scriitorilor, de a-și vedea personalitatea sculptată de mentor, îi corespunde și o gesticulație critică definită, resimțită ca atare, de exemplu, de Șerban Cioculescu. În cenaclu, Lovinescu „nu îndreaptă” texte – notează Cioculescu în *Amintiri* –, nu le „corijează”, nu intervine cu mână forte, ci caracterizează individualități creatoare; după ce a asistat la lectură, criticul face „portrete pregnante”: „era inegalabil în puterea de a caracteriza specificul autorului, prin talentul formulării dense și expresive”.

Scriitorii răspund astfel proiectului cu care Lovinescu lansase *Sburătorul*. Ei se îndreaptă spre cenaclu atrași de posibilitatea unei reuniri care le sporește șansele de individualizare. Privesc grupul ca pe un mediu destinat să le pună în evidență singularitatea și capabil, prin efectele de rezonanță pe care le creează, să le întărească datele individualizante. În 1935, contemplând peisajul cercului, Camil Petrescu atestă și el, nu fără oarecare mirare, „succesul” procedurii lovinesciene: „Sunt oameni care devin excepționali efectiv fiindcă sunt tratați ca atare. Firește că nu le tăgăduiesc anumite însușiri, dar sunt mai curând virtualități care s-au amplificat prin jocul social și care ar fi rămas poate simple virtualități”¹⁶⁰.

Oarecum previzibil, proiectul sburătorist al producției de individualități se traduce printr-o etică a distanței. Existența sburătoriştilor izolează apartamentul lovinescian situat la celebra adresă din Cîmpineanu 40 de ansamblul celorlalte spații, ca pe un loc al experienței estetice care rămâne despărțit de spațiile cotidiene ale

¹⁵⁹ „Amintiri de la *Sburătorul*”, *România literară*, 5 dec. 1968, nr. 9.

¹⁶⁰ *Note zilnice (1927-1940)*, București, Cartea Românească, 1975, p. 90.

vieții. Încercând să redea starea de suspendare deasupra realității, într-un climat artificial în care protecția e asigurată, Bogdan Amaru lansează imaginea „coliviei cu sburători”. Isac Peltz evocă și el aceeași senzație a separației între lumi, într-o proiecție de astă dată etajată și infiltrată de mistic: „Jos, în lume, oameni trăind. Sus, la etaj, E. Lovinescu adună în juru-i figuri palide și credincioși laici, implacabili vizionari și închinători ai Cuvântului-plin”¹⁶¹. Locuind împreună acest spațiu, pe care îl izolează de restul lumii, ne-am aștepta ca „sburătorii” să-l și împartă. Nu vom găsi însă în aceste evocări urma nici unei idei de partaj. „Aderca citea – evocă Sanda Movilă. Aici era *casa* lui, olimpul lui, aici se simțea liber, demn și în deplină siguranță”¹⁶². Olimpul lui Lovinescu e în același timp Olimpul lui Aderca și casa lui Lovinescu e casa lui Aderca, în măsura în care pentru fiecare din cei doi scriitori acest spațiu se constituie ca un spațiu matricial al creației solitare. Respirând o intimitate străină – căci micul apartament de trei camere e chiar locuința lui Lovinescu – acest spațiu intim, care își deschide intimitatea, oferindu-se ca spațiu al grupului, ca spațiu comun, nu se constituie, totuși, nicio clipă ca loc al tuturor, al comunității, ci e apropiat, în aceste mărturii, ca spațiu exclusiv al fiecăruia dintre cei care frecventează cenaclul.

Acest mod de revendicare exclusivistă și egoistă a spațiului comun se prelungește într-o și mai explicită disociere în interiorul grupului, prin ipostazierea unor distanțe necesare. Într-o scrisoare pe care i-o trimite lui Ion Barbu, Vianu vorbește despre o juxtapunere a prezențelor în interiorul grupului: „cu tine am mereu, ca și la Cerc, percepția curată a unei juxtaprezențe”. În același sens, Ticu Archip propune metafora unui „templu fără nici un perete, acoperiș și pardoseală; *legate și despărțite* prin coloane subțiri de piatră”¹⁶³. Percepția lui Ticu Archip e „curată”, ca și cea a lui Vianu. Paralele, coloanele subțiri întrețin o „legătură”, rămânând în același timp „despărțite”, fără atingere. Acțiunea lor comună (susținerea templului) se întemeiază pe însuși faptul existenței lor individuale, distanțate. Ușoara agramare a formulării lasă și ea să transpară diferența între o instanță unică, abstractă, și esența ei plurală, diseminată. Descriind atmosfera cercului, Pompiliu Constantinescu

¹⁶¹ „Sburătorul văzut de...”, *Vremea*, 1932, nr. 232.

¹⁶² „Datoria unei atitudini militante, bărbătești”, *Lupta de clasă*, mai 1969.

¹⁶³ *Mărturia unei generații*, București, EPL, 1967, p. 17.

vorbește despre „magia învăluitoare”, care îi permite totuși participantului să-și mențină o poziție de spectator, exterioară, pur contemplativă: „Conversația se leagă pe nesimțite, lunecă cu grații ocolitoare, care cuceresc, [...] un păienjeniș subtil cu mii de ațe se țese *parcă* în jurul tău, invadează rafturile pline de cărți, însuflețește camera, *ca* o participare frenetică, dar pur contemplativă. [...]. E un farmec pe care toți l-am acceptat, l-am cultivat cu aviditate, din el iradiază un discret îndemn la muncă *sau* acea detașare de spectator curios”¹⁶⁴. Descrisă în termenii unei experiențe (estetice) împărtășite, participative, această atmosferă în care farmecul e „acceptat” și în același timp „cultivat cu aviditate”, prin urmare controlat de fiecare dintre participanți, rămâne, în mod fundamental, o experiență individuală. „Frenezia” nu antrenează empatie. Evitând orice formă de atingere între participanți, „legătura” rămâne și de astă dată o legătură la distanță.

Orice apropiere, orice formă de frenezie colectivă e resimțită, prin urmare, de scriitorii din grup, ca implicând riscul unei „contaminări” și al unei „contagiuni”. Trebuind să definească spiritul cenaclului, Camil Petrescu distinge în 1929 între scriitorii care trăiesc „în clan” (de pildă *Viața românească* și *Gândirea*) și scriitorii care „au talent”, aceștia din urmă la *Sburătorul*: „și au talent scriitorii care trăiesc izolat, individualizați – individualități”¹⁶⁵. În felul în care o imaginează membrii cercului, existența în grupul de la *Sburătorul* e, așadar, o existență comunitară, în care scriitorii își continuă, fiecare, un destin solitar. Grupul oferă un cadru comun unor vieți ce-și urmează cursul în izolare. Comunitatea asigură climatul prielnic scrisului, un „olimp” în care fiecare să „se simtă bine”. În consecință, odată înscris în grup, scriitorul va deveni preocupat de ceea ce-l ține departe de ceilalți, și nu de ceea ce-l apropie. În practică, proiectul lovinescian al singularizării creatoare dezvoltă astfel o strategie a dislocării. S-ar putea spune că ceea ce se comunică la *Sburătorul*, ceea ce împărtășește și este, în măsura în care este așa, și contagios, e exclusiv pasiunea singularității ca atare.

*

Exercițiul constant al acestei îndepărtări aduce însă cu sine o problemă majoră, care devine cu timpul tot mai preocupantă. Lucrul se întâmplă pe la mijlocul anilor '20. Încep atunci să se măsoare

¹⁶⁴ „Omagiu lui E. Lovinescu”, *Vremea*, 1930, nr. 148.

¹⁶⁵ *Mărturia unei generații*, p. 201.

efectele pe care le produce cenaclul. În 1931 și mai apoi în 1932, Rebreanu formulează insistent ideea unei „crize a solidarității” la *Sburătorul*; într-un interviu din *Lupta*, în paginile *României literare* și în cele ale *Vremii*, el vorbește de o „solidaritate imposibilă” și de o fatalitate a dezunirii. Pompiliu Constantinescu crede necesară în 1930 o depășire – în fapt, cu termenul său, o „sublimare” – a „individualismului” de la *Sburătorul* într-un „individualism al colectivității”. „Procesul-verbal” al ședinței de cerc din 28 februarie 1926 (cea în care se discută scoaterea unei noi serii a revistei) consemnează programatic obligațiile pe care membrii grupării le au față de revistă, înregistrând, cu ironie amară, imposibilitatea unei fidelități similare în relațiile de grup: „De au obligații față de revistă, membrii cercului n-au nici o obligație între dânsii: se pot deci contesta cât vor voi. Admirația reciprocă nu numai că nu e de rigoare, dar nu e nici chiar dorită”¹⁶⁶. În 1927, faptul că „zodia libertății de gând și temperament” pe care o încurajează *Sburătorul* „se învecinește cu anarhia” constituie pentru Felix Aderca o evidență: „dacă n-ar fi buna creștere și respectul reciproc, diversitatea de opinii ar duce la moarte de om”¹⁶⁷. În 1929 Lovinescu îi preia diagnosticul¹⁶⁸. Legitimitatea grupului se vede astfel concurată de propriul proiect, de propria utopie. Autoritatea conștientizează un deficit – neputința de a instaura un regim al unei ordini suprapuse. Anarhic în esența lui, proiectul cenaclului nu reușește să sprijine o autoritate, și prin urmare nu poate furniza un cadru legitimant. Regimul singularizării pe care Lovinescu îl propusese în 1919 se dovedește a nu fi un regim tenabil, ci doar o promisiune utopică. În miezul comunității stă un factor de risc care nu poate fi cu adevărat controlat.

O serie întreagă de neliniști derivă de aici. Și dacă ne uităm nu spre tinerii ce au venit purtați de idealul singularizării, care în fapt se adevrau perfect proiectului, ci spre vocile autorizate ale grupului, adică, urmând un criteriu empiric, spre acei scriitori care se simt mai responsabili decât alții de destinul comunității de la *Sburătorul*, vom observa, în cazul lor, tensiunile pe care le suportă grupul. Reflectând asupra procesului de individuație scriitoricească stimulat la cenaclu,

¹⁶⁶ E. Lovinescu, *Agende literare* II, Buc., Minerva, 1996, p. 248.

¹⁶⁷ „Cel mai nou critic modernist”, *Sburătorul*, martie 1927, nr. 9.

¹⁶⁸ „Acest respect al individualității, știi prea bine, deoarece ai spus-o d-ta însuși, merge până la anarhie” (*Mărturia unei generații*, p. 141).

acești câțiva membri încearcă să-l regândească, fără a reduce profilul marcat al scriitorului.

Lovinescu revine în 1929 asupra principiului individualității, pentru a statua o poziție a „membrilor esențiali” ai grupării, a căror cifră se ridică la 30. Această micro-structură e considerată responsabilă pentru „atmosfera” care s-a creat la *Sburătorul*. Criticul nu o apelează însă pentru a defini o autoritate, ci încercând să pareze o acuză de ilegitimitate. „Nu că ne-am atribui o competență literară fără greș, dar prezența a treizeci de oameni a căror preocupare exclusivă e literatura determină o atmosferă, care situează aproape de la sine; chiar tăcerea conține în ea un principiu de valorificare. *Utilitatea* unei asemenea atmosfere este neîndoioasă”¹⁶⁹. Nu e vorba de merite, ci de o carență: „Ceea ce caracterizează pe membrii esențiali ai grupării – aflăm – e tăria și totodată slăbiciunea în unele privinți”. E un deficit, pe care celor „30” li se cere să-l compenseze. Tratați ca un pluton de sacrificiu, în care Lovinescu se înrolează el însuși, acești „membri esențiali” vor fi obligați să se supună în mod regulat, săptămânal, unui exercițiu al dedublării, organizării publice a unei ieșiri din sine „prin acele *imponderabile* ce se desprind din orice colectivitate omenească”. Individualizarea va rămâne, în aceste condiții, privilegiul membrilor „neesențiali”, privilegiu plătit scump de „celula primară” a grupării. O solidaritate a grupului nu se poate obține decât printr-o asemenea forțare, cu acest sacrificiu.

Dezindividualizant se dovedește a fi mediul cercului și din perspectiva exigenței binecunoscute a inventivității neobosite. Criticul – notează Hortensia Papadat-Bengescu – „cere mereu altceva de la toți și nu acceptă să se citească în cenaclu decât inedite”. Acest imperativ al noului, implicând, neîncetat, o ieșire din sine, un abandon al propriului clișeu, pune o presiune insuportabilă asupra a ceea ce constituie personalitatea creatoare. Într-o mărturie a lui Ticu Archip din 1932 putem întrezări urmele unei terori trăite în fața acestei exigențe dezindividualizante: „E în viața aceste grupări și în legătura noastră cu ea ceva natural și trist ca o fatalitate biologică sau o semnare omenească, în sensul că niciunul dintre scriitori nu trăiește acolo prin ceea ce a produs sau prin opera lui toată, ci mereu prin ceea ce aduce *nou*”¹⁷⁰. Interesantă aici e reprezentarea figurată a comunității sub unghi biologic. Solidaritatea se exprimă sub forma

¹⁶⁹ *Ibidem*, p. 140.

¹⁷⁰ „*Sburătorul* văzut de...”.

unei fatalități darwiniene: raportate la scara evoluției speciilor și a selecției de noi attribute, individualitățile nu mai au prin ele însele nici un rol. A trăi prin ceea ce aduci nou nu mai e, în niciun caz, o formă de realizare a singularizării, ci doar exemplificarea accidentală a unei mutații. Solidaritatea e consecința inevitabilă (și implacabilă într-o ordine a determinismului biologic) a dezangajării personalității creatoare din procesul de producție a noutății.

Răspunzând aceleiași anchete din *Vremea*, Hortensia Papadat-Bengescu definește în mod explicit *Sburătorul* sub semnul partajului: „o solidaritate și un semn distinctiv, sentimentul de a trăi laolaltă dintr-un ce semnificativ”. După ce a evocat în treacăt relațiile care leagă grupul („firește, amiciții solide, camaraderii frumoase”), romanciera ilustrează, apelând la propria sa experiență, principiul care organizează această solidaritate. Contactele vagi și indiferente ori cele dușmănoase devin, prin simpla atingere cu grupul, legături puternice: „tresari în fața unor figuri ce îți amintești parcă a le fi văzut vreodată undeva – dar anume într-o împrejurare de seamă. Și adesea te repezi asupra unei informații de ziar despre succesul unui nume și om cunoscut la Cerc – înainte de a-ți aminti că îți e dușman – căci se întâmplă fiecăruia și oriunde; dar omenescul încadrat în memorie în atmosfera bonificatoare își păstrează interesul”. În locul unei centrări egoiste pe sine, Hortensia Papadat-Bengescu se reprezintă deschisă spre ceilalți, curioasă de umanitatea lor și „lăsându-se prinsă” în „lanțurile umane” care compun *Sburătorul*. Între planul general al reprezentării și cel al propriei existențe vom observa totuși o diferență. Relațiile pe care le invocă concret romanciera sunt, toate, marcate de negativitate. Figurile de care grupul o leagă pe ea singură, ca persoană, nu sunt ale celor cu care are lucruri în comun, ale celor dragi, apropiați, asemănători, ci ale unor dușmani; sau, dacă nu, sunt figuri indiferente. Pentru realizarea fuziunii comunitare, un efort de ștergere a memoriei, de reprimare a amintirii e obligatoriu. „Înainte de a-și aminti că îți e dușman” – formulează ea. Discutăm, în fapt, nu despre o strângere a legăturilor în interiorul grupului, ci despre o pervertire a relațiilor, despre o forțare a lor. Metafora „lanțurilor” care constituie *Sburătorul* își relevă astfel ambiguitatea. Solidaritatea pe care o proiectează Hortensia Papadat-Bengescu se realizează tot cu prețul unui sacrificiu de sine.

Această lucrare a fost posibilă prin sprijinul financiar oferit prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin Fondul Social European, în cadrul proiectului POSDRU/89/1.5/S/60189, cu titlul „Programe postdoctorale pentru dezvoltare durabilă într-o societate bazată pe cunoaștere”.

Norman Manea - A deveni evreu

Claudiu Turcuș

Universitatea "Babeș-Bolyai", Cluj Napoca

Deși este scriitor și cetățean român, limba interiorității rămânând, în exil, româna, deși n-are convingeri religioase sau mesianic-politice israeliene, deși literatura sa poate fi doar implicit corelată cu tematica Holocaustului, deși retractilitatea, scepticismul sunt trăsăturile sale definitorii, Norman Manea a fost perceput în anii optzeci, dar și după 1990, drept un militant pentru condiția evreiască. Faptul că, între timp, a dobândit și cetățenia americană nu modifică prea mult percepția, ci, mai degrabă, o întărește. Precedența originii (evreiești) în raport cu existența, ba chiar cu activitatea intelectuală, devine axiomatică. Este adevărat că pentru cei care nu i-au citit cărțile, dar și pentru ceilalți, cele două intervenții etic-civice (vizând antisemitismul naționalist al revistei *Săptămâna* sau angajamentul legionar al lui Mircea Eliade), asociate etniei iudaice, justifică o asemenea imagine nenuanțată. Drept care, pe fondul atmosferei apăsătoare, exasperante de la începutul deceniului nouă al secolului trecut, Norman Manea acceptă provocarea dureroasă, lansată de prietenul Leon Volovici, de a-și interoga identitatea evreiască. Mărturie a exilului interior într-o republică socialistă tot mai degradată, dialogul dintre cei doi scriitori reprezenta, pe atunci, un manuscris de sertar (metaforă a *închiderii*, dar și a *conservării*), unde incursiunea biografică urmează scenariul „eliberării” de evreitate, decantând, totodată, urmele iudaice ale propriei identități.

Pe de o parte, simptomatică este reticența lui Norman Manea față de ritualurile ebraice. Provenit dintr-o familie religioasă, practicantă, însă nu tocmai dogmatic-idilică, așa cum fusese, de pildă, cea a moldoveanului din Târgu-Neamț, Moshe Idel, copilul Noah acceptă, nu fără împotrivire ironică, inițierea de Bar Mitzvah, iar maturul Norman, exilat patru decenii mai târziu la New York, află cu o lună întârziere vestea decesului mamei, tatăl protejându-și astfel fiul, despre care știa că nu ar fi împlinit tradiționalul doliu evreiesc. „Eram, în adolescență - mărturisește Norman Manea - disputat între utopia comunistă și tradiția familiei, care, fără a fi habotnică, prezerva unele ritualuri iudaice mai importante. La 13 ani eram un adolescent comunist, visător și aprig, căruia familia vroia să-i

sărbătorească, neapărat, majoratul iudaic, intrarea în rândul bărbaților. La 17 ani eram deja vindecat de iluzii comuniste și nici nu era un merit deosebit: trebuia să nu fii orb, să nu fii sedus de viciul și aventurile minciunii, să nu vrei cu orice preț parvenire socială. Despărțirea de comunism n-a însemnat însă revenirea la tradiția iudaică¹⁷¹. Idișul, deprins fragmentar în lagărul din Transnistria și uitat ulterior, marcase descoperirea unei condiții inerent *diferite*, însă, după război, „intrat sub rigorile unei societăți care, principial, abolea diferența”¹⁷², tânărul se confruntă cu opțiunea universalistă a egalitarismului. Rămasă în urmă, sub retorica internaționalist-socialistă, soluția identitară evreiască nu a putut fi înlocuită nici măcar cu cea românească, deși „reînfrăținarea” în normalitatea de după pogrom se produsese prin limba română. Autorul *Întoarcerii huliganului* resimte anihilarea tradiției culturale evreiești drept o lacună identitară, i-ar fi plăcut să se despartă de propria iudaitate în cunoștință de cauză, nu brutal cum a fost, oarecum, silit de instaurarea regimului comunist. De asemenea, ar fi năzuit ca asumarea românității să nu fi întâmpinat ostilitatea unui fond adesea vulgar-naționalist ori antisemit. Oricum, înlocuite de miracolul limbii române, ritualurile ancestrale evreiești nu mai au puterea, pentru agnosticul Manea, de a sacraliza lumea. Discursul incertitudinii substituie credința celebrării divinității. Dumnezeu rămâne, cel mult, *one of us*, ipostaziat în chipul mamei evreice și invocat de adresarea, devenită strigătul „ovreiului” poet Paul Celan, un *Shma, Israel!* întors către o alteritate îndepărtată, dacă nu cumva absentă.

Pe de altă parte, „eliberarea” de evreitate survine pe fondul dezamăgirii față de oficializarea comunității evreiești sub totalitarismul socialist, coroborată cu politica ipocrită și antisemită a partidului (care încuraja, contra cost, firește, emigrarea în Israel). Autorul *Anilor de ucenicie* respinge „tăcerea acelor evrei cu funcții și autoritate «comunitară» care ar fi trebuit să întreprindă o acțiune publică de respingere a trucajelor și minciunilor «istorice»”.¹⁷³ Acceptând, totuși, provocarea unei „cure de iudaism și de contact cu

¹⁷¹ Norman Manea, „Viețuire și supraviețuire”, în *Casa melcului*, Hasefer, 1999, p. 131.

¹⁷² *Ibidem*, p. 50.

¹⁷³ Norman Manea, *Sertarele exilului - dialog cu Leon Volovici*, Polirom, 2007, p. 99.

obștea"¹⁷⁴, împreună cu Cella Manea, scriitorul a contribuit la alcătuirea Muzeului de Istorie a Evreilor din România, însă și această experiență, menită a-l reconecta originii, sfârșește decepționant, întrucât, constată Manea, „preocuparea culturală [a reprezentanților organizației] nu părea autentică. Autoritatea și aparențele primează, nu autenticitatea și substanța. [...] Nu este întâmplător de ce sunt evitate individualitățile puternice, cu adevărat valoroase, refuzând obediența de orice fel, de ce vezi la Comunitate mai curând pe fostul ministru evreu, pe fostul diplomat, pe fostul găunos profesor universitar evreu proletcultist sau nu știu ce vedetă evreiască a muzicii ușoare românești, decât un mare critic, un mare poet, un mare compozitor sau pictor. Nu m-a mirat, în consecință, nici criteriul alianțelor «românești». Am căutat să înțeleg de ce la recepțiile oficiale ale comunității puteau fi întâlniți invitați ca Dan Zamfirescu, Paul Anghel, Adrian Păunescu și niciodată Jebeleanu, Preda, Bogza, Gellu Naum"¹⁷⁵. Prin urmare, politizarea duplicitară, sărăcia spirituală ori caracterul îndoielnic al activiștilor mediului evreiesc sporesc înstrăinarea scriitorului, care se retrage din comunitatea birocratizată în comuniunea livrescă cu *ceilalți* i confrăți precum Lucian Raicu, Florin Mugur, Leon Volovici, Sonia Larian ori Mariana Marin. Familia extinsă reprezintă, de asemenea, un cadru sufocant, excesiv, unde tânărul Noah se simțea, mai degrabă, străin: „era prea multă ambiguitate, prea mult ghetou, prea mult trecut în familie"¹⁷⁶. Odată cu maturizarea, el înțelege că părăsirea acelui univers nu echivala cu ieșirea efectivă din evreitate, ci cu aspirația către o viață independentă (deghizată, în adolescență, dar exclusiv atunci, într-un militantism politic teatral - „am fost un soi de mică vedetă a orașului"¹⁷⁷ - abandonat pe la șaisprezece ani). Descoperind alternativa terapeutică a literaturii, Norman Manea respinge ideea plecării în Israel, resimțind, odată cu emigrarea succesivă a rudelor, o anume ușurare. Părinții, în schimb, formează nucleul comunitar intim/autentic, trioul Marcu-Janeta-Norman, reiterând, parcă, cvartetul Manea (verișoara Ruti fiind al patrulea membru) din vremea deportării în Transnistria și a reîntoarcerii în Bucovina.

¹⁷⁴ *Ibidem*, p. 67. Citatul face parte din întrebarea adresată de Leon Volovici.

¹⁷⁵ *Ibidem*, pp. 73-74.

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 338.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 338.

Un alt palier al redimensionării dubitative derivă din observațiile lui Norman Manea despre raportul dintre literatură și evreitate. „Nu sunt un scriitor al lumii evreiești”¹⁷⁸, avertizează autorul *Plicului Negru*, „sunt implicit, mai curând, nu explicit al unei spiritualități care este și iudaică”¹⁷⁹. Astfel că, dacă în perioada comunistă, titulatura de *scriitor evreu de limbă română* îi părea insultătoare sau cel puțin inadecvată, odată cu exilul american - unde evreitatea central-est-europeană constituie o prezență vie, chiar vizibilă -, Norman Manea resimte vechea încadrare drept semnul unei apartenențe culturale prestigioase, mai relevantă decât plasarea corectă, însă restrictivă, printre *scriitorii români de origine evreiască*. În aceeași logică relativizatoare, Manea afirmă că, la Bard College, nu predă cursuri cu „temă evreiască”¹⁸⁰. Fie că se numesc *Holocaust și literatură*, *Kafka și vecinii săi ori Exil și înstrăinare în proza modernă*, abordarea este preponderent estetică: concepția profesorului urmează vocația artistului. Situată organic în ambiguitatea funciară a artei, reflecția lui Norman Manea asupra iudaității rămâne mediată estetic, dând naștere unei reverii durrelliene: „M-am gândit, cutreierând Ierusalimul, că ar merita lucrat douăzeci de ani la un roman în felul *Cvartetului din Alexandria*, care să stratifice istoria, tăcerea, muzica, patima, amurgul, ficțiunea [...]. Fastuoasă, contrapunctică simfonie a existenței, colorată, mitică, aspră, misterioasă, fluidă.”¹⁸¹ De asemenea, în volumul de eseuri cu titlu celanian, *Laptele negru*, Manea abordează problematica evreiască comentând literatura lui Kafka, Fundoianu, Sebastian, Kertesz, Kafka, Schultz, Bellow, întărindu-se ideea că scriitorul se legitimează prin operă, iar nu prin emblemă etnică. Chiar experiențele-limită evreiești - Holocaustul, antisemitismul național-comunist, exilul - sunt potențate prin „experiența extremă a literaturii”¹⁸².

Scepticismul față de prezervarea ritualurilor religioase, critica oficializării comunității iudaice bucureștene ori denunțarea vulgarizării temelor evreiești nu-l conduc pe Norman Manea către negarea radicală a etnicității, ci reprezintă semnul unei autentice problematizări. Căci, observă scriitorul, chiar „ruptura presupune

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 261.

¹⁷⁹ *Ibidem*, p. 261.

¹⁸⁰ *Ibidem*, p. 463.

¹⁸¹ *Ibidem*, p. 140.

¹⁸² Norman Manea, „Ce înseamnă a fi evreu”, în *Laptele negru*, ed. cit., p. 11.

un prealabil contact, de adâncime, cu tradiția”¹⁸³. Oricum, dincolo de multiplele circumscrieri dogmatice ori speculative, în chestiunea evreității „nu poate fi găsit un răspuns [mai consistent] decât faptul de a fi”¹⁸⁴. Devreme ce uitarea identității reprezintă o imposibilitate, esențiale rămân formele asumării ei. Manea se delimitează de abordarea evazivă a lui Freud, pentru care evreul nereligios, fără afiliere naționaliste și necunoscător al limbii ebraice prezervă un rest ambiguu de iudaitate. Autorul *Primelor porț* i contrapune raționamentul conform căruia descoperirea apartenenței se produce treptat, tradiția încercând să absoarbă individul de-a lungul derulării ei. Identitatea conține, astfel, pe lângă memorie, și i devenirea: „Puteai oare să nu fii evreu, să «rupi» cu această apartenență, în regimul hitlerist, chiar dacă ți-ai fi negat zgomotos și chiar sincer originea? Dar puteai fi evreu altfel decât ca iminent candidat la exterminare”¹⁸⁵. Încă din pruncie, în Transnistria, copilul Noah se descoperă *altfel*, multiplele sale eschive ulterioare fiind doar motive suplimentare de reactualizare a evreității. Tocmai de aceea, deși, adesea, obligat să-și confrunte identitatea raportându-se la ostilitatea celor care aveau grijă să i-o reamintească, Manea depășește situarea conflictuală, dând măsura veritabilului său echilibru. „Agnostic în chestiunile religioase - cum inspirat observă Paul Cornea - [scriitorul] nu e deloc agnostic în cele laice și cetățenești [unde se dovedește] posesorul unor certitudini trainice”¹⁸⁶. Asumându-și evreitatea ca un *adaos* al condiției sale de creator, Manea „insinuează cu rafinament [discursul identitar] în țesătura unei imagini complexe menite să sugereze un univers spiritual, o psihologie, o stare sufletească”¹⁸⁷. Evreu prin „ghinionul” filiației, totodată „evreu” prin condiția de artist¹⁸⁸, August Scepticul subscrive unei apropiieri identitare flexibile, antidogmatice, însă nu

¹⁸³ *Idem, Sertarele exilului*, p. 49.

¹⁸⁴ Doru Pop, „Norman (și autobiograficțiunea lui) Manea”, în *Vatra*, nr. 5-6, mai-iunie 2011, pp. 48-49.

¹⁸⁵ Norman Manea, *Sertarele exilului*, p. 49.

¹⁸⁶ Paul Cornea, *Obsesia incertitudinii*, în „Observator cultural”, nr. 552, 20 noiembrie 2010, p.7.

¹⁸⁷ Leon Volovici, „Singurul teritoriu”, în *Vatra*, nr. 5-6, mai-iunie 2011, pp. 47-48.

¹⁸⁸ Pedepsa din copilărie - când, după o dispariție nepremeditată de-acasă, odată recuperat, picarescul Noah fusese „exorcizat” prin legarea de piciorul mesei - survine ca un ecou ironic al supremei forme de libertate a scriitorului: „legarea” de masa de scris.

mai puțin sfâșiate, urmele iudaității fiind definitorii pentru proiectul său estetic și etic.

„Sunt un evreu «asimilat» și neînregimentat politic”¹⁸⁹, scrie Norman Manea. Refuzând frivolitatea victimizatoare, în obsedantele decenii comuniste scriitorul evită, de pildă, perpetuarea discuției despre antisemitism, devenită oricum obositoare, redundantă în contextul transformării (de către politica oficială a) întregii populații într-o masă de „evrei” suspectați și supravegheați. Suferința reprezintă, pentru el, o „avuție strict privată”¹⁹⁰, comunizarea i-ar politiza sensul, în opoziție cu adevăratul criteriu etic, profund ebraic, ce postulează conservarea umanității în ciuda oricăror adversități: „stăpân pe propria ta inefficientă modestie orgolioasă, doar atât, încă *un om*. Printre cei mulți-puțini ce se mulțumesc doar cu atât, cu anacronica lor incapacitate de a se degrada”¹⁹¹. Conform lui Manea, contextul discriminării etnice, ostilitatea xenofobă, regia represiei antisemite ar trebui lăsate în grija neevreilor, a cercetătorilor neimplicați, după cum, absolut rezonabil, evreilor ar trebui să li se ofere „răgazul de a se judeca singuri”¹⁹², spiritul critic, chiar apetitul de autoinculpare caracterizând spiritualitatea iudaică.

De fapt, *solidarizarea* - categorie adesea străină spațiului românesc - este adoptată de Manea ca replică la adresa *comunizării* identității. Mai degrabă decât sub forma constrângătoare apartenențe, scriitorul concepe identitatea socială/etnică drept legătură consimțită cu celălalt. Această perspectivă permite traiectoria sinuoasă observată de Gertrude Stein de la identitate (gruparea „pe preferințe, pe etnicități”¹⁹³) la entitate („ce rămâne când ești «singur

¹⁸⁹ Norman Manea, *Sertarele exilului*, ed. cit., p. 203.

¹⁹⁰ *Ibidem*, p. 320. Norman Manea nuanțează această perspectivă universalistă în esul *Ce înseamnă a fi evreu*, din volumul *Laptele negru*, menținându-se sceptic față de clasificările simplificatoare: „Destinul evreiesc nu este, până la urmă, decât exacerbară, prin suferință, a destinului uman, un exil pasager prin aventura terestră, o sarcastică inițiere în drama de a fi om între oameni [...] Oglinda pe care evreul o întinde lumii nu este deloc complezentă, dar istoria prigonitului care lasă, în toate popasurile sale, amprenta neobișnuitei sale creativități în cultura popoarelor cu care s-a intersectat rămâne unul dintre actele umane cele mai tulburătoare. [...] Ceea ce nu simplifică, ci complică, de fapt, definirea sa.” (p. 9)

¹⁹¹ *Ibidem*, p. 168.

¹⁹² *Ibidem*, p. 191.

¹⁹³ Cf. Norman Manea, *Identitate și entitate*, interviu acordat Rodică Binder, în *Textul nomad*, Hasefer, București, pp. 247-248.

într-o cameră»¹⁹⁴), individul trecând autoreflexiv dinspre celălalt înspre sine, dinamică esențială ce constituie „singurul resort și adevărata resursă care ne hrănește practic supraviețuirea și ne hrănește, de asemenea, scrisul”.¹⁹⁵ Aspirația lui Manea de a recupera individul din colectivitate se manifestă, cu precădere, în spațiul exilic al literaturii, situarea „pe contur”, retractilă, interogând inclusiv propriul centru mobil. Chircit în sine, scriitorul trăiește sub totalitarism exilul interior, imersiv, însingurarea (imperios necesară actului creator) devenind înstrăinare odată cu experiența tipic evreiască a exilului exterior (Berlin, Washington, New York): practic, farsele geografiei substituie grotescul tragic al istoriei. Deconstruind, dar recuperând biograficul prin literar, apoi eliberându-se de evreitate, însă numai pentru a-i explora urmele, Manea ponderează lamentația, văzând în exil „nu doar prețul adesea exorbitant plătit pentru a fi tu însuși, ci și o misterioasă, admirabilă forță umană, sfidând zădărnicia, deși perfect conștientă, [a efemerității]”¹⁹⁶. Re-centrarea dureroasă a marginalului în chiar „miezul dramei umane”¹⁹⁷ adaugă, astfel, pribegiei o dimensiune regeneratoare, de neanticipat la începutul anilor optzeci, când scriitorul nu „achitase”, încă, datoria pentru deficitul său de românităte. Având un nume ciudat (deloc autohton!) și graseind sever, micul Noah era perceput încă din ș coala primară ca *străin*, astfel încât apelativul de „extrateritorial”, lansat mai târziu de către propagandiștii național-ceaușismului, îi stârnește lui Manea un gând numai pe jumătate autoironic: „Oare nu sunt cu adevărat *extrateritorial*?”¹⁹⁸. Asumând „afrontul drept omagiu”¹⁹⁹ și, implicit, identitatea hibridă ca inevitabilă avuție, scriitorul se întreabă dacă luase, în înfruntarea dintre sine și lume, partea lumii (cum îl sfătuisese Kafka). Nu lămurește dilema. Aflăm, însă, că în Israel n-a emigrat pentru că se simțea mai mult scriitor decât evreu. A rămas în patria mereu tristă și plină de umor, în cochilia limbii române, pe care, când situația

¹⁹⁴ *Ibidem*, pp. 247-248.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 248.

¹⁹⁶ Norman Manea, *Labirintul suspiciunilor*, interviu acordat lui Antonio Gnoli, în *Textul nomad*, ed. cit., p. 51.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 51.

¹⁹⁸ *Idem*, *Curierul de est*, p. 94.

¹⁹⁹ *Idem*, *Sertarele exilului*, p. 491.

devenise insuportabilă, a luat-o în „Bucovina de pe Hudson”²⁰⁰ ori în Babilonul de pe Amsterdam Avenue, undeva într-o țară ale cărei făgăduințe, până la urmă, s-au împlinit. Dar cum nicio regenerare nu este întreagă fără sfâșiere, Norman Manea evocă reflecția pătrunzătoare formulată de Maurice Blanchot, căci exilul acutizează aporiile identitare, fie mobilizând necruțătoarea nostalgie, fie spulberând confortul pragmatic al adaptării: „«Cine regretă ținutul natal va găsi în exil motive speciale de a-l regreta; cine izbuteste să-l uite și își iubește noua reședință va fi trimis înapoi, dezrădăcinat din nou, plonjat într-un nou exil»”²⁰¹.

Prin urmare, stârnit de către Edward Kanterian să se pronunțe despre ipoteticul său eșec identitar, identificat de Ion Simuț („o evreitate ratată, [...] o românitate ratată și o nu mai puțin ratată americanitate”²⁰²), Norman Manea își reafirmă scepticismul său funciar: „Nu sunt deloc fermecat de excesiva importanță acordată în ultimul timp «identității» ca un fel de cheie magică de redobândire a conștiinței de sine, cu atâtea ridicele ipostaze triumfătoare și narcisiste. Mă simt privilegiat a nu avea o clară identitate sau a poseda o identitate plurivalentă sau confuză, care depășește mitologia unui anume grup social sau etnic sau politic sau lingvistic”²⁰³. Scrutând omenescul din om, asemenea profeților modernității centrifuge (Kafka, Joyce, Mann, Conrad), Norman Manea nu rezonază cu misticul efervescent Ilie, nu împărtășește lamentourile prelungite ale profetului Ieremia, confruntat cu răzvrătirea Israelului, de asemenea, mesianismul poetic, ascensional al voluntarului Isaia îi este străin, însă împrumută, parcă, ceva din caracterul și consecvența profetului exilat Daniel, care babilonienilor le părea straniu pentru că era evreu, iar evreilor le părea suspect pentru că devenise prea credibil în Babilon.

²⁰⁰ Astfel se intitulează postfața *Curierului de est* (Polirom, 2010, pp. 357-365), unde Edward Kanterian scrie: „Când, în 1997, după unsprezece ani s-a întors la mormântul mamei sale din Bucovina, s-a gândit instantaneu la Bard. Valea Hudson are ceva din pacea Bucovinei. Poate, mai ales, «a Bucovinei dinaintea deportării mele», ar spune Manea. «Doar că aici lipsește limba română»” (p. 364).

²⁰¹ Cf. Norman Manea, *Sertarele exilului*, p. 494.

²⁰² Ion Simuț, *Nobelabilitatea literaturii române*, în „România literară”, nr. 41, 19 octombrie, 2007, p. 11.

²⁰³ Norman Manea, *Curierul de est*, p. 191-192.

Ion Caraion și heteronimul lui, Paul Norbeck

Mihaela Alecu

Universitatea Transilvania din Brașov

„Spre a fi veridic totdeauna trebuie să minți puțin,
așa precum spre a minți se cere să fii puțin veridic.”

Frederic Prokosch – *Voices – A Memoir*

Există în introducerea volumului al doilea al *Jurnalului* lui Ion Caraion un text intitulat *Un strop de sânge intelectual*. Este un text semnat de Ion Caraion prin care poetul își face o autoprezentare. Emil Manu menționează în nota asupra ediției că, deși jurnalul, publicat abia în 1998²⁰⁴, respectă forma pe care o stabilise Ion Caraion încă din 1980, inserarea acestui prim text a fost o opțiune a sa, a editorului: „Am socotit necesar să publicăm în fruntea acestui al doilea tom din seria jurnalelor un eseu autobiografic, scris cu un an înainte de a i se declanșa boala fatală, ca o consecință a muncii istovitoare în minele de plumb de la Baia Spriei și Cavnic.”²⁰⁵

Cel de-al treilea volum al jurnalului lui Ion Caraion (*Ultima bolgie*) este și el editat de Emil Manu și conține texte pe care editorul însuși le-a selectat din arhiva poetului. Foarte interesant este că, spre finalul acestui volum, apare un text intitulat *Un strop de sânge intelectual și o amintire*. O primă reacție ar putea fi aceea de a considera că avem de-a face cu un exemplu de text pe care un anumit scriitor alege să-l rescrie până va ajunge la forma pe care o dorește. Ipoteza nu se susține dacă ne orientăm în funcție de semnătura care însoțește textul, aceea a unui anume Dr. Paul Norbeck; astfel, în ciuda titlului foarte asemănător, textul ne este recomandat ca aparținându-i altcuiva, nu lui Ion Caraion cum ne-am fi așteptat. O primă lectură a acestui text nu face decât să sporească confuzia. Cu câteva diferențe, eseu *Un strop de sânge intelectual și o amintire* este o versiune

²⁰⁴ Volumul era pregătit pentru publicare încă din 1980, dar Ion Caraion a decis să amâne publicarea lui, hotărând să intervină asupra structurii inițiale astfel, la începutul lui 1981, deși manuscrisul era la editura Cartea Românească, volumul nu era încă publicat iar după stabilirea lui Caraion în Elveția, în același an, publicarea acestui al doilea Jurnal a fost interzisă de către Consiliul Culturii și Educației Socialiste.

²⁰⁵ Ion Caraion *Jurnal II. Literatură și contraliteratură*, București, Editura Albatros, 1998, p. VIII.

dezvoltată a celui cu un titlu similar, publicat sub numele lui Ion Caraion. Dacă am schimba perspectiva narativă și am elimina câteva completări (care apar în acest al doilea text), cele două s-ar suprapune perfect. Ambele fac referire la stabilirea lui Ion Caraion în Elveția, deci cu siguranță au fost scrise după 1981 dar, pentru că în cuprinsul niciunuia dintre ele nu apar informații despre momentul exact în care au fost scrise, teoretic, nu le putem ordona cronologic. O analiză atentă a celui de-al doilea text oferă însă argumente suficiente că acesta este de fapt o dezvoltare a celui care i-a fost de la bun început atribuit lui Caraion.

90% din text este o preluare prin citare, sau pur și simplu, a autoprezentării pe care și-a făcut-o Ion Caraion. Faptul că sunt folosite citate ridică semne de întrebare: de unde cita acest Paul Norbeck? – textul lui Caraion nu fusese niciodată publicat și, chiar dacă ar fi fost, citarea nu ar fi făcut decât să trimită la un text care era în acest caz preluat aproape în totalitate sub o altă perspectivă narativă și atribuit impropriu acestui alt autor. Precizarea lui Emil Manu, cel care a preluat ambele texte din arhiva lui Caraion, clarifică într-o anumită măsură situația spunând că Paul Norbeck este „După toate probabilitățile pseudonimul lui Ion Caraion însuși (n. red.)”²⁰⁶. Aș spune mai degrabă că Paul Norbeck este heteronimul lui Ion Caraion. Deși în limba română cei doi termeni sunt în principiu definiți ca fiind sinonimi, istoria literară impune odată cu portughezul Fernando Pessoa o diferență semnificativă: heteronimul nu este un simplu „alt nume” sub care publică un anumit scriitor, ci o instanță construită astfel încât să fie în mod obligatoriu percepută ca o altă persoană: i se creează o biografie distinctă, i se atribuie un anumit temperament și un anumit stil de a scrie.

Deși nu elaborează foarte mult identitatea lui Paul Norbeck și nu merge până la a-i crea acestuia un anumit temperament și un stil diferit de a scrie, Ion Caraion cu siguranță nu îl vrea ca un simplu pseudonim al său. Încă de la început îl prezintă implicit în opoziție cu el – Paul Norbeck vorbește despre Ion Caraion, deci nu poate fi Ion Caraion. Puținele elemente care schițează biografia acestui personaj apar ca precizări în acest singur text pe care poetul îl pune pe seama heteronimului său. Aflăm astfel că cei doi se cunosc în detenție și că Norbeck ar fi medic chirurg: „Pe Ion Caraion, azi unul din poeții de care se știe atât în Europa cât și în celelalte continente, l-

²⁰⁶ Ion Caraion *Ultima bolgie*. Jurnal III, București, Nemira, 1998, p. 230.

am cunoscut în 1952, într-o mină de plumb din nordul României. Ne găseam la sute de metri sub munte. Eram în schimb de noapte. El avea 29 de ani și 38 de kg. Trebuia să livrăm – aceasta era norma, o normă irealizabilă – fiecare sclav, căci sclavi eram, câte patru tone de minereu pe șut. Ajunsesem niște epave și Ion Caraion vorbea despre cultură. Despre trădarea oamenilor de cultură. Eu veneam din anii mei de chirurgie, de prizonierat și din evadările mele. El venea din alte înfrângeri.”²⁰⁷

Ion Caraion și-ar fi putut foarte bine publica textul, sub propriul nume, în varianta pe care o redactase inițial. De ce optează totuși pentru folosirea unui heteronim? Răspunsul reiese din analiza diferențelor dintre cele două texte.

Ambele au aceeași miză: să îl prezinte pe poetul Ion Caraion într-un spațiu în care nu era, sau era foarte puțin, cunoscut: acela din afara României comuniste. Imaginea pe care o construiesc aceste texte este una foarte pregnantă, puterea persuasivă care caracterizează în general eseurile lui Caraion este și de această dată atent elaborată într-o retorică foarte bine stăpânită. Poetul mizează pe efectul pe care îl poate crea conștientizarea unei nedreptăți și prezintă de aceea într-o alăturare foarte sugestivă realizările sale literare și suferința pe care a fost forțat să o suporte ca o consecință a contribuțiilor pentru literatura română și universală. Este astfel prezentat în peisajul sinistru al minelor de plumb în care era forțat să lucreze în perioada detenției („Din 1950 până în 1955 execut cinci ani de condamnare politică. Sunt trimis în lagărele de muncă forțată de la sinistrul Canal Dunăre-Marea Neagră, pe fundul căruia dorm zeci de mii de victime și apoi în minele de plumb de la Baia Spriei și Căvnic (Maramureș), unde se lucra la o mie de metri sub pământ, în pielea goală, dată fiind, bineînțeles, temperatura foarte ridicată și excesiva aciditate a apei infiltrate prin fisurile rocii și picurând fără oprire. Stropii veniți în contact cu pielea mușcau lăsând rană pe locul atins. Trupurile noastre fantomatice erau astfel îmbrăcate ca într-o platoșă de bube din care, ori de câte ori coaja bubelor suferea cea mai vagă eroziune, supura sânge cu puroi. Și mulți dintre noi – printre care și eu – aveam gălbănire. Tratament medical: inexistent. Cei care se infectau grav, mureau. Ceilalți, celorlalți – și se chema aceasta autohemoterapie – li se lua sânge din venele brațelor și li se injecta în fese. N-avea decât corpul, dacă mai putea reacționa, să reacționeze el

²⁰⁷ *Ibidem.*

singur.²⁰⁸), este prezentat sub continua hărțuire a cenzurii și a celor care dețineau într-un moment sau altul conducerea statului („Am fost vânat și cenzurat în anii războiului sub regimul antonescian, pro-nazist, iar în anii de după război am fost vânat, cenzurat și închis sub regimul pro-stalinist al României zvârlite în sfera de influență rusească. Pro-naziștii m-au învinuit de comunism, procedeu de rutină, iar comuniștii (ce putea fi mai ușor și mai stupid?) de fascism.”²⁰⁹), dar (este prezentat) și depunând cu orice preț un efort continuu pentru a scrie și pentru a contribui la dezvoltarea literaturii: „Sub apăsarea conștiinței anilor de viață furați, a manuscriselor de mai multe ori confiscate și distruse; cu complexul sfâșietor că nu voi mai avea timp să scriu și să spun ce am de scris și de spus; obsedat de ideea că mesajul meu e amenințat a fi încă o dată înăbușit, vreme de 15 ani, nu aveam altă soluție, voi lucra demențial: câte 14-16 ore pe zi, ca să las o operă. Cad grav bolnav. Cheaguri de sânge și fragmente din trupul meu rămân pe mesele de operație ale spitalelor. Iar toate acestea după ce veneam și așa, din închisoare, cu coastele fracturate, în urma torturii...”²¹⁰. La Caraion cantitatea devine un criteriu al calității și îl preocupă nu doar sub aspectul timpului (pierdut în închisorile comuniste), ci și sub aspectul scrisului sau al proiectelor editoriale. Deși nu este singura, una dintre coordonatele activității lui este aceea de a scrie foarte mult, atitudine generată probabil și de convingerea că scria deja foarte bine. Își va sublinia astfel efortul și prin accentuarea aspectului cantitativ, prezentând inclusiv o listă desfășurată a contribuțiilor sale: editarea unei antologii în trei volume a poeziei franceze de la Rimbaud până azi, numărând circa 2000 de pagini și cuprinzând în jur de 150 autori; editarea unei antologii a poeziei americane de la origini până în zilele noastre, cu texte din 136 de autori, a unei antologii a poeziei suprarrealiste, a unei antologii a poeziei canadiene de limbă engleză, a unei antologii a poeziei romande, a uneia a poeziei neerlandeze, a unui florilegiu din lirica eschimosă, a unui omagiu lui Constantin Brâncuși, traducerea romanului *Under the Volcano* de Malcolm Lowry, traducerea integrală a lui Antoine de Saint-Exupéry, traducerea romanului *L'Eternite plus un jour* a lui

²⁰⁸ Ion Caraion *Jurnal II. Literatură și contraliteratură*, București, Editura Albatros, 1998, p. XI.

²⁰⁹ *Ibidem*, 1998, pp. X – XI.

²¹⁰ *Ibidem*, pp. XIII.

Georges-Emmanuel Clancier, numeroase traduceri din poeți germeni ai grupului '47 și din Novissimii italieni, culegeri de poeme din opera lui Ezra Pound, Cesare Pavese, Anna Ahmatova, Raymond Queneau, Pierre Emmanuel, Rainer Maria Rilke, alte traduceri din Dante, Shakespeare, Heine, Giordano Bruno, Baudelaire, Pușkin, Lermontov, publicarea a 18 volume de versuri originale, a șase volume de eseuri, editarea, după stabilirea în Elveția, a revistelor internaționale *Correspondances* (devenită *2 Plus 2*) și *Don Quijotte*. Faptele prezentate sunt reale, iar forma în care sunt puse este suficient de bine construită pentru a fi convingătoare – de ce simțea totuși Ion Caraion nevoia de a folosi un heteronim?

Există un singur argument pentru folosirea heteronimului, dar mai multe nuanțe. Argumentul este avantajul pe care îl oferă o prezentare făcută de altcineva. Un prim aspect ar fi acela că, deși nu o anulează complet, prezentarea făcută de altcineva reduce considerabil suspiciunea de subiectivitate. Caraion îl creează pe Paul Norbeck din nevoia de a investi spusele sale cu autoritatea pe care le-o poate conferi un grad mai ridicat de obiectivitate. Atrage sub acest aspect atenția și faptul că Paul Norbeck este calificat cu titlul de „doctor” – un argument în plus în pledoaria implicită pentru veridicitatea prezentării.

Un alt aspect este acela că o autoprezentare laudativă este de la bun început discreditată. Or, tocmai la acest nivel, al atributelor care îl califică pe poet, cele două texte se diferențiază esențial. Primul este aluziv, sugerează o imagine pozitivă a lui Ion Caraion, dar cel de-al doilea trece dincolo de sugestie și trage concluziile pe care Ion Caraion nu-și permitea să le formuleze direct despre sine. Dintre observațiile elogioase pe care Paul Norbeck le inserează în textul ce avea rolul de a-l prezenta pe Ion Caraion, merită amintite următoarele: „În fața mea (barosul cu care trebuia să zdrobim bulgării de rocă nesterilă cântărea 40 de kg și atârna mai greu ca el), sta unul dintre cei mai dotați scriitori tineri ai țării, prețuit ca atare încă din primele momente ale apariției sale, nu de mine, om al altei discipline, ci de uriași ca Lucian Blaga, Arghezi, Vinea, Voiculescu.”²¹¹ sau „Încă din 1940, universal apreciatul istoric al religiilor, mă refer la Mircea Eliade, așadar edificatul, neliniștitul, curiosul Mircea Eliade auzise de Ion Caraion. Deci, la foarte scurtă vreme după ce debutase. Și i noi auziserăm. Chiar și în lagărele

²¹¹ Ion Caraion *Ultima bolgie*. Jurnal III, București, Nemira, 1998, p. 230

Siberiei, unii, câțiva ani mai târziu, vorbeau de el.”²¹² și „Va realiza în trei lustri ceea ce nu realizează zeci și zeci dintre confracții săi în zeci și zeci de ani. Prodigiozitatea sa, în incisiva lumină a unei valori de necontestat, pur și simplu consternează și smulge admirație. Numele său peste hotare începe să fie rostit foarte frecvent în, așa zice, grupurile celor de specialitate. Era un nume des pomenit în România încă din adolescența poetului.”²¹³. În încheiere, textul lui Paul Norbeck nu face decât să completeze lista marilor exilați ai literaturii române pe care îi prezenta Ion Caraion la sfârșitul textului *O pată de sânge intelectual* cu un nume, acela al lui Ion Caraion: „România și-a ucis după război aproape toată floarea intelectualității, iar dintre cei ce se mai află încă în viață – cel mai discutat gânditor (E. M. Cioran), cel mai modern dramaturg (Eugene Ionesco), cel mai mare istoric al religiilor (Mircea Eliade) și cel mai interesant poet (Ion Caraion) trăiesc în străinătate.”²¹⁴

Aș spune în încheiere că există cel puțin două reacții posibile la acest „joc” al identității pe care îl propune Ion Caraion.

Una ar fi aceea de a considera că, în ciuda formulei discutabile pe care o adoptă, Ion Caraion nu încearcă prin acest text să falsifice realitatea, ci să o prezinte cât mai convingător posibil din propria perspectivă. Așa cum reiese din textele sale critice – care devin de multe ori pretext pentru a-și exprima convingerile cu privire la dinamica fenomenelor literare sau a regulilor care guvernează sau ar trebui să guverneze aceste fenomene – și așa cum reiese și din notele de informare pe care le-a dat în timpul colaborării sale cu Securitatea – devenite și ele de multe ori un spațiu folosit pentru a-și argumenta viziunea asupra literaturii române – deci așa cum reiese din aceste texte, poetul a avut întotdeauna convingerea importanței propriilor scrieri pentru literatura română. Este adevărat că poate exista o diferență considerabilă între imaginea de sine și imaginea pe care o au alții despre Ion Caraion, putem însă înțelege această diferență ca fiind generată de viziunea intrinsecă pe care Ion Caraion o are asupra propriei vieți. Faptele pe care le prezintă sunt reale, verificabile, dar concluziile deduse din aceste fapte, interpretările pe care el însuși li le dă sunt unele profund subiective, generate și exacerbate de conștiința efortului și a sacrificiilor investite pentru

²¹² *Ibidem* p. 231.

²¹³ *Ibidem*, p. 234.

²¹⁴ *Ibidem*, p. 238.

realizarea lor. Îl putem astfel acuza de această dată mai degrabă de îngâmfare, de lipsa proporțiilor în evaluarea propriei persoane decât de lipsă de onestitate. Heteronimul său, Paul Norbeck, are astfel rolul de a convinge, nu de a înșela.

Cea de-a doua posibilă reacție este de a pune sub semnul întrebării validitatea acestei glorificări compensatorii care definește atitudinea poetului și de a analiza în ce măsură poate biografia să servească drept argument sau drept circumstanță atenuantă în judecățile emise cu privire la spațiul literaturii.

Amalgamarea datelor din ambele sfere: a biografiei și a realizărilor din spațiul literaturii poate crea iluzia realizării unei imagini complete, dar implică totodată riscul de a formula o imagine distorsionată, impunând o creditare suplimentară a scriitorului sub presiunea biografiei.

BIBLIOGRAFIE

Caraion, Ion, *Jurnal II. Literatură și contraliteratură*, București, Editura Albatros, 1998.

Caraion, Ion, *Ultima bolgie. Jurnal III*, București, Nemira, 1998.

Crohmălniceanu, Ov. S. *Pâinea noastră cea de toate zilele*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Grigurcu, Gheorghe, *Critici români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1981.

Grigurcu, Gheorghe, *Poeți români de azi*, Editura Cartea Românească, București, 1979.

Manolescu, Nicolae, *Istoria critică a literaturii române. Cinci secole de literatură*, Paralela 45, 2008.

Manolescu, Nicolae, *Lista I*, Editura Aula, Brașov, 2002.

Manolescu, Nicolae, *Lista III*, Editura Aula, Brașov, 2002.

Ungureanu, Cornel, *La umbra cărților în floare, o panoramă a foiletonul critic românesc* Editura Facla, Timișoara, 1975.

Acknowledgment

Lucrarea este susținută prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (POS DRU) ID 76945 finanțat din Fondul Social European și de Guvernul României.

Dana Dumitriu în dosarele Securității

Adriana Bărbat

Universitatea Transilvania din Brașov

Întâlnirea cu Dana Dumitriu în Dosarele Securității este una în care, ca într-un joc de puzzle comunist, încerci să pui cap la cap piese care nu se potrivesc, multe sunt lipsă, multe sunt puțin mai mici – ca atunci când cineva le taie pentru a doua oară conturul.

Întâlnirea cu Dana Dumitriu în Dosarele Securității este una extrem de tristă, căci o găsim supravegheată în cele mai intime momente, în cele mai zguduitoare tristeți.

Este o întâlnire dureroasă pentru că regăsim persoana ei, viața ei, prin perete, prin interceptări telefonice, prin rapoarte. O regăsim plină de energie, spontană, având atât preocupări literare - fiind foarte implicată în viața și problemele perioadei, cât și preocupări domestice, banale, în care se implica la modul firesc.

Auzim pașii ei prin casă, o auzim dactilografiind, auzim discuții nedeslușite nici măcar de vigilența Securității, pentru că „obiecta” mergea în bucătărie sau în cealaltă cameră. Alteori muzica dată tare acoperă discuții sau întâlniri amoroase.

Este o întâlnire dureroasă pentru că ea nu știa că (sau nu știa când) este supravegheată – astfel, tot ceea ce face este autentic, și, paradoxal, este învăluit într-un gri comunist prin felul în care este relatat ceea ce se întâmplă în apartamentul ei: se rezumă într-un limbaj de lemn dialoguri întregi, se folosesc cuvinte triviale și batjocoritoare la adresa ei, se ignoră stările ei. E cutremurător să citești că de la ora 22:30 a fost liniște în apartamentul „obiectei” până dimineața, când mintea ta se gândește că DD a dormit sau poate n-a putut dormi.

Totuși, documentele din Dosarele Securității conțin și multe informații care ar fi fost pierdute, conțin pe alocuri vorbele ei, felul în care ia atitudine în diverse momente, lucruri în general pe care un jurnal sau mărturiile celor apropiați le pierd din vedere, considerându-le neesențiale.

În anul 1971, când i s-a deschis dosar, DD era numită de cel/cei ce o supravegheau, „d-a Dana”, apoi a primit numele de cod „Doina”, până în 1978, când dosarul ei a fost închis după ce ea a murit, la data de 10 octombrie.

În lucrarea de față trasez câteva direcții care vor fi completate și pe viitor, prin adăugarea detaliată a datelor din volumele I și al IV-lea din dosarul scriitoarei.

Lucrarea este structurată în trei categorii mari: *viața literară*, *viața socială*, *viața privată*.

Viața literară cuprinde: romanele, scenariul scris de Dana Dumitriu, cunoștințele și preocupările ei istorice, redacția revistei „Secolul XX”, articole, colaborări, activitatea ei de creație, evenimente cultural-artistice.

Viața socială cuprinde: evenimente sociale, teme de discuții abordate de D.D cu diferiți vizitatori, relația cu Securitatea/Puterea.

Viața privată cuprinde: relațiile pe care le-a avut cu Nicolae Manolescu, Florența Albu, Dorin Tudoran, Poșo (dna Badea), dna Chițimia, Geta Dimisianu și Octavian Paler, Dan Culcer, Leon Talpă, Mircea și Dora Scarlat, Ioana Crăciunescu, Irena (Polonia), Oana și Rodica (Franța), Stancu Natalia, Mioara, cumnata lui Nicolae Manolescu, Maria – Luiza Cristescu, Dan Mihăilescu, Tania Radu, Petre Sălcudeanu, Bujor Nedelcovici, Marcel Petrișor, rude, „curtezani”; am încercat să schițez și un profil psihologic, o listă a bolilor avute, problemele de zi cu zi, preocupările culinare, cadourile primite, emisiuni radio urmărite, cărțile citite, filmele vizionate, piesele de teatru din perioada în care a fost sub supraveghere, muzica pe care o asculta în apartament, locurile vizitate.

Viața literară

Fără a intra acum în detalii, amintesc doar că în primul dosar apar informații conform cărora, pe lângă operele publicate de DD, ea ar mai fi scris încă trei romane care i-au fost refuzate la diferite edituri. Unul ar fi *Barabas* (1970), despre perioada guvernării legionare în țara noastră, carte refuzată de editurile Cartea Românească, Eminescu, Minerva. Un alt roman respins este *Ianuarie spre/până în ianuarie*, iar al treilea, *Fericirea dinlăuntru* (1973). Rămâne de cercetat dacă nu cumva ultimele două romane amintite nu sunt de fapt romane pe care le-a publicat ulterior sub alte titluri.

DD a scris și un scenariu pentru teatru, după scrisorile lui Ion Ghica adresate lui Vasile Alecsandri, și nu după roman. Piesa ar fi apărut în revista Teatrului Național (7. 04. 1987 – II). Această piesă a fost acceptată în repertoriul Teatrului Național. Materialul ajunge la Mihai Berechet, regizor cu care DD are numeroase discuții, fiind nemulțumită de colaborarea cu el. DD ajunge să îl amenințe „că dacă

nu țin cont de părerile ei, se va retrage din colaborare” (14.05.1986 – III). În paralel, DD cochetează cu ideea de a da scenariul Cătălinei Buzoianu, vrea să vorbească cu Ovidiu Iuliu Moldovan pentru ca acesta să o îndrume către un alt regizor. Radu Beligan a insistat foarte mult pe lângă Tamara Dobrin ca piesa DD să fie jucată la Teatrul Național. Constantin Dicu propune Danei să facă o dramatizare – o piesă pentru televiziune după *Prințul Ghica*, având ca subiect Unirea. (17.10.1986 – III)

Cunoștințele și preocupările ei legate de istorie ies în evidență în cele mai neașteptate momente: într-o discuție amicală face istoricul bisericii Sf. Vineri care urma să fie demolată (22.06.1987 – II), cu un cetățean de origine spaniolă, la restaurantul Capșa, discută despre Imperiul Otoman, tratatul lui Ștefan, Mahomed, Baiazid, Cavalerii Teutoni, Unirea Principatelor, Bucovina, relațiile româno-poloneze în 1948, cronicile lui Miron Costin (27.10.1986 – III). De asemenea, procură de la Institutul de Istorie multe documente despre Hurmuzachi (17.02.1987 – III). Într-o discuție cu dl. Tînjală, DD spune: „«Eu iubesc bucățița asta de pământ, de țară, mai mult decât Vadim care mâine o s-o lichideze dacă vor veni rușii sau dacă vor veni alții. Eu vă garantez chestia asta, el mâine își schimbă... Eu citind multe lucruri și ținînd mult la istoria acestei țări. Nu cred că poporul ăsta va fi un popor de lași...” (3.02.1986 – III).

Viața legată de redacția revistei „Secolul XX” este descrisă foarte amplu. În 16.09.1985 (III), DD se simte bine la redacție pentru că îi cunoaște pe toți. În 14.01.1986 (III), într-o convorbire cu Geta Dimisianu, care îi povestește de programul de lucru de la Casa Scânteii, tip cazarmă, DD spune „Eu trăiesc în paradis”, referindu-se la programul ei lejer de la editură. O regăsim pe DD răsfoind un album cu fotografii ale cafenelelor literar-artistice din Europa, necesare pentru un număr al revistei cu această temă. Ascultăm încercările lui Hăulică, Doinaș, Geo Șerban și ale Danei de a formula un memoriu adresat „unde trebuie” pentru a permite apariția revistei în forma de atunci (21.04.1987 – II). Lucrăm cot la cot cu DD la pregătirea numărului festiv 300 (30.04.1987 – II). Simțim prin receptor bucuria ei când află, sunată de Hăulică, că „revistei Secolul XX «i s-a acordat marele premiu destinat să onoreze cea mai bună revistă consacrată artelor în lume, în unanimitate, de către un juriu internațional reunit sub auspiciile UNESCO, premiu ce va fi remis în cadrul primului festival al Centrului de artă și cultură Pompidou de la Paris.»„ (22.06.1987 – II). Suntem acolo, martori ai frământărilor

din redacție atunci când Dinu Flămînd a fost numit/impus la redacție. DD crede că, „dacă pînă la urmă, Flămînd va fi numit, va fi «calul troian» căci el n-o să uite cum a fost primit.” (20.01.1987 – III).

Se pare că DD a colaborat cu revista „Who's Who” („anuar englez de personalități” 03.1986 – III) – a bătut la mașină biografia ei și titlurile cărților care i-au fost publicate. Aflăm când a scris anumite articole: despre Eta Boeriu (19.03.1986 – III), despre Călinescu (1-2.11.1986 – III), despre Zigu Ornea (17.02.1987 – III), Mircea Diaconu în revista Teatrului Național (17.02.1987 – III). I-a apărut un interviu în ziarul „Flacăra” (30.01.1987 – III), a luat un interviu soției lui Panait Istrati (16.02.1987 – III) și când ascultă un interviu acordat de ea la radio - în data de 16.05.1986 – III. Reușește să aibă liniște pentru scris la Sinaia sau la Ștefănești (Pitești) unde merge cu Poșo, mama lui Dorin Tudoran. Aflăm că la data de 1.11.1986 – III avea conceput un nou roman – un roman „de natură lirică, dar nu se poate apuca să-l scrie, deoarece este foarte tracasată cu activitatea de la redacție”.

Dintre evenimentele cultural – literare care sunt amintite în discuțiile DD cu diverse persoane, amintesc: campania de presă care s-a dus împotriva romanului lui Paler (1985), neprimirea de noi membri în Uniunea Scriitorilor (11.04.1986 – III), premiera lui Bujor Nedelcovici în Franța (20.04.1986 – III), moartea Simonei de Beauvoir (20.04.1986 – III), starea gravă a lui Mircea Eliade (20.04.1986 – III), Colocviul de la Sibiu la care participă DD (10.09.1986 – III), Premiile Uniunii Scriitorilor (7.10.1986 – III), vernisajul expoziției Ligiei Macovei (27.11.1986 – III), medalion Hortensia Papadat-Bengescu (12.12.1986 – III).

Viața socială

Evenimentele sociale la care se face referire în diferite discuții sunt: casele demolate (12.09.1985 – III), tipurile de cavouri din Bellu (23.01.1986 – III), arestarea lui Andrei Sencovici (23.05.1987 – II), vizita lui Gorbaciov în România (24.05.1987 – II), „greutățile existente în transportul în comun” (16.06.1987 – II), dărâmarea bisericii Sf. Vineri (22.06.1987 – II), parada modei la Institutul de Arhitectură, prezentată de Doina Levița (31.03.1986 – III), explozia de la Cernobîl (6.05.1986 – III), cutremurul din 1986 (30/31.08. 1986 – III), criza de energie (12.03.1987 – III).

Temele de discuții abordate cu diferiți vizitatori sunt: etniile din România, democrație, lipsa libertății, rolul intelectualilor în prezent (27.01.1986 – III), plecările masive ale cetățenilor de etnie germană

(23.05.1987 – II), teme literare, atmosfera de la redacție, artă, pictură, achiziții de obiecte de artă (20.02.1986 – III), teme gospodărești, influențele nefaste ale filmelor de groază (video) asupra tinerilor (7.03.1986 – III), felul în care au reacționat la cutremur (4.09.1986 – III), teme cotidiene, masonerie, biserica ortodoxă (8.01.1987 – III), cazuri de divorț (30.01.1987 – III).

Este mai mult decât cutremurător să citești cum cei urmăriți bâjbăie bănuind/auzind anumite aspecte ale intervenției Securității, dar și, ironic, să vezi cum Securitatea a consemnat cu conștiinciozitate ceea ce spuneau „cobaii” despre ea. Dintr-o discuție între DD și musafirii ei din data de 27.01.1987 – III, aflăm că nu era permisă intrarea în legătură cu străinii, „că aceste întâlniri sunt dirijate și controlate” și că „străinii au impresia că în România sunt intelectuali fricoși, imbecili care nu sunt capabili să poarte un dialog cu străinii”. DD povestește „că la serviciu li s-a spus că nu au voie să ia legătură cu străinii fără să anunțe și fără asistență. „Doina” se amuză zicând că riscă să trădeze secrete de stat dacă spune că intenționează să scrie.” (31.03.1986 – III). Elvin îi povestește DD că a primit „o scrisoare bătută la mașină chipurile de la „Doina” prin care aceasta se plânge că a fost descurajată de Bedros Horasangian” (6.04.1987 – II). Petre îi spune telefonic că le sunt ascultate telefoanele (5-6.04.1986 – III).

Viața privată

Relația cu Nicolae Manolescu este surprinsă în volumul al IV-lea în perioada în care locuiau împreună, însă este cel mai subțire volum, deși acoperă câțiva ani: 13.08.1971 – 16.06.1975. Reținem o atmosferă de lucru, cu multă liniște – timp în care probabil cei doi citeau, cu activități gospodărești dimineața, cu plecările lui Nicolae Manolescu la facultate, cu vizitele unor prieteni și discuțiile în care sunt notate în special intervențiile lui Nicolae Manolescu, dar și discuțiile celor doi pe teme literare. Mai multe detalii sunt cuprinse în dosarele al II-lea și al III-lea, din perioada de după despărțirea lor. Cei doi au continuat să comunice pe teme literare, legate de lumea literară, Manolescu o suna pe DD să se intereseze de sănătatea ei, să o felicite pentru diferite premii, însă, în ciuda dialogurilor relatate obiectiv de supraveghetori, ghicim zbuciumul din spatele cuvintelor. DD se confesează la un moment dat spunând că „Nicolae Manolescu a marcat-o atât de puternic, încât ea nu mai vede posibilitatea de a-și

mai reface o existență alături de un bărbat. De asta îl urăște atâta pe Nicolae.” (4.07.1987 – III).

Deși în volumul I Securitatea întocmește o listă cu concubinii DD, deși „turnătorii” o numesc „femeie de moravuri ușoare” și îi realizează un portret care să se potrivească acestei sintagme, discuțiile pe care le poartă cu bărbații din viața ei, mai mult sau mai puțin importanți, spontaneitatea ei, onestitatea în discuțiile despre ei cu Geta Dimisianu sau Florența Albu, dezvăluie contrariul. „Curtezanii” din perioada 1986 – 1987 sunt Petre Sălcudeanu, Bujor Nedelcovici, Leon Talpă, George Arion. Pe Leon îl sfătuiește „să nu-și mai piardă vremea cu «povestioare și nuvelașe» ci să se preocupe de ceva mai de esență, mai de profunzime. Totodată „Doina” îi reproșează că își face prea multe proiecte, neducând nici unul pînă la capăt.” (28.05.1986 – III) și îi spune Getei despre relația cu el că este „ca o legătură mai mult prietenească” (1-2.11.1986 – III). Leon Talpă este un personaj comic – pe lângă faptul că se consemnează deseori că era în stare de ebrietate când mergea la DD, aflăm că mergea des la ea pentru a vedea diverse meciuri (Steaua- Dinamo sau URSS-Ungaria), iar cu altă ocazie vine la ea după ce participase la banchetul organizat la aniversarea a 40 de ani de la înființarea Clubului Steaua. (2.06.1987 - II).

Cu Florența Albu discută pe teme literare și sentimentale, despre lipsa căldurii în locuințe și despre lipsa gazului, despre greva urmată de demonstrația studenților de la Iași (14.03.1987 – III). DD se află în relații foarte tandre cu Radu Tudoran și soția lui, Cora. Află în permanență vești despre aceștia de la mamele celor doi, Poșo și Dna Chițimia. În data de 7.03.1987 – III, cei doi o suna direct pe DD și aceasta plânge de bucurie. Geta Dimisianu este prietena Danei cea mai bună - vorbesc despre orice (modă, gimnastică), la orice oră, obișnuiau să comenteze la telefon o întâlnire la care participaseră amândouă, imediat după ce aceasta se încheia. Geta se confesează Danei, spunându-i mereu problemele ei sentimentale cu Octavian Paler, cerându-i sfaturi și ajutor. La un moment dat, își imaginează amândouă o călătorie împreună în Berlinul de Vest (19.04.1986 – III). Dan Culcer o sună, beneficiază de ajutorul Danei, atît el cât și soția lui, Maria, care stă la Dana împreună cu cei doi copii, înaintea plecării în Franța pentru tratament (30-31.08.1986 – III). Cu Mircea și Dora Scarlat, DD are numeroase întâlniri, cei doi venind deseori în vizită la Dana. Ioana Crăciunescu, actriță care în 1987 juca în piesa „Frații Karamazov”, căsătorită cu Andrei Sencovici/Syenkowicz,

este o altă confidentă a DD, căreia „Doina i-a confiat o serie de amănunte referitoare la legătura ei cu Nicolae.” (11.04.1986 – III).

O prezență constantă a perioadei în care se află sub urmărire, este mama Danei care vine des pe la ea, o ajută la treburile gospodărești, verișorul Gigi cu Sorina și copilul lor, Alexandru, vărul Mircea care are un băiat, Cristi, verișoara Manuela cu soțul Dan – medic stomatolog militar cu grad de căpitan, sora Sonia, decedată la data de 9 mai 1973 (IV) fiul ei, Bogdan.

Profilul ei psihologic se conturează în diferite situații, din felul în care reacționează sau din propriile ei opinii. Dana nu regretă că l-a ajutat pe Dorin Tudoran înainte de plecarea acestuia din țară, când era în grevă (28.08.1985 – III). DD este foarte agitată după discuția cu dl. Tânjală, colecționar de artă și mare admirator al lui C.V. Tudor. D îi povestește Getei „că nu a putut dormi toată noaptea, deoarece «tipul» este «un mare admirator al Săptămânii și al curajului lui C.V. Tudor, de mi-a venit să-l dau afară pe ușă.»„; „«am tremurat de nervi»„. (4.02.1986 – III) Atunci când Hăulică a avut nevoie de o sumă mai mare de bani, ea s-a oferit să-i dea banii pe care mama ei îi avea depuși la CEC. (23.08.1987 – III) Izbucnește în plâns când vorbește la telefon cu Geta aflată în Franța (14.09.1987 – II). Vorbind cu o prietenă, Ela, despre vârstă, spune „că se simte bătrână, că abia acum a realizat ce mult au marcat-o cei 16 ani petrecuți cu Nicolae Manolescu.” (11.04.1986 – III). Se amuză când își vede caricatura în Suplimentul Scânteii Tineretului (11.04.1986 – III). La un moment dat, spune că a descoperit avantajul singurătății: „Poți lucra liniștit, fără grija altcuiva.” (7.11.1987 – III).

Își exprimă foarte ferm și foarte clar ideile, părerile, în orice situație: vorbind cu Andrei Sencovici despre schizofrenie, ea crede „că o persoană cu o poziție socială puternică este mai puțin expusă pericolului acestei boli.” (27.12.1986 – III). În altă situație îi povestește lui George Arion cum un tânăr student afirma că nu merită să citești, trebuie să trăiești, iar „D i-a dat replica spunând că nu poți să ai experiența lui Raskolnikov de pildă, trăind doar.” (14.02.1987 – III). Are o fină ironie în aprecieri – vorbind cu Geta despre premiile acordate la Uniunea Scriitorilor, amintește „cum Agopian a luat primul premiul și a lansat moda sărutatului cu comisia.”; de asemenea, nu-l apreciază pe Dinescu „care-și permite să se bată pe burtă cu toți.”

Între bolile de care a suferit, apare că ar fi fost suspectă de un început de cancer în 1983 (I), fără a mai găsi nici o altă referire la

această boală. Decesul apare (în același dosar) că ar fi survenit în urma unei intervenții chirurgicale. Lua somnifere după despărțirea de Nicolae Manolescu (12.09.1975 – III), îi erau trimise medicamente din Franța, de la Oana și Rodica (16.09.1985 – III), e depistată cu ulcer (20.06.1986 – III), are gripă în repetate rânduri, lombosciatică (7.04.1987 – II), acces de tuse alergică (27.04.1987 – III) – alergie la hârtie sau la pisoi, criză de sciatică (5-6.09.1987 – II), apoi merge la Ștefănești pentru a face infiltrații cu DIPROFOS, urmează o operație și decesul. Se consemnează faptul că infiltrațiile făcute ar fi fost contraindicate.

Dintre preocupările de zi cu zi, amintesc mutarea în strada Dionisie Lupu, discuții despre modă, animale de casă, motanul ei, RED, horoscop, uneori făcea meditații, face curățenie, face gimnastică, e revoltată de întârzierea salariului, pregătește masa de „Duminica mironosițelor” (11.05.1986 – III), are invitați la mucenici, spunând cu această ocazie: „Nu va fi masă mare, doar friptură și mucenici («baza sunt mucenicii, că și noi suntem mucenici.»», (4.03.1987 – III). Își servește musafirii cu dulciuri și coniac, cu sendvișuri și ceai, cu cafea, cere unei colege rețeta de pizza, gătește iahnie de fasole.

A primit mohair de la Mircea Scarlat (14.01.1986 – III), cafea trimisă din SUA de Cora Tudoran (29-30.03.1986 – III), ceai medicinal pentru stomac de la Geta (9.06.1986 – III), un trandafir în ghiveci de la Geta (4.11.1986 – III).

Citește în perioada respectivă „Orchestra roșie”, „Jurnalul” lui Mircea Eliade, Zigu Ornea, Bedros Horasangian, Adriana Biță.

Filme vizionate: „Călăuza”, „Amadeus”, filme la video – „Casanova”, „Un amor în Germania” de Vaida, filme la TV – „Sorell și fiul”, „Othello”, „Rebecca”.

Merge la teatru – „O, ce zile frumoase!”, „Livada cu vișini”, „O noapte furtunoasă”. Ascultă muzică țigănească, discuri franțuzești, Dalida, Edith Piaf, muzică simfonică, muzică rusească.

Locurile în care a fost în perioada în care a fost sub urmărire sunt: Otopeni - la Petre, la culesul cireșelor sau de ziua lui, la Ștefănești – la invitația lui Poșo, la Pucheni – unde avea o casă vărul ei medic, la Colocviul de la Sibiu, la Bulbucata – mergea cu Ioana Crăciunescu și soțul ei, Andrei, la Sinaia – la o vilă cu Geta, într-o plimbare pe Herăstrău cu Florența.

Voi încheia lucrarea aceasta care nu se încheie aici, cu vorbele DD: „Asta e! Uluiala ca mod de existență!” (12.09.1985 – III) – uluiala

în fața complexității ei ca persoană, uluiala în fața metodelor și mijloacelor Securității de a controla.

Acknowledgment

Lucrarea este susținută prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (POS DRU) ID 76945 finanțat din Fondul Social European și de Guvernul României.

Heterotopie și ficționalizare a spațiului la Mircea Nedelciu

Ramona Hărșan

Universitatea Transilvania din Brașov

Nicolae Manolescu îi reproșează romanului *Tratament fabulatoriu*, comparându-l defavorabil cu *Bunavestire* a lui Nicolae Breban, că ar face „o concesiune [...] vechii formule de roman”, „un pas înapoi, spre coerența unei explicări psihologice (și patologice) a reveriei moral-politice”²¹⁵. În viziunea sa, „Mircea Nedelciu s-a oprit oarecum la jumătatea drumului între o proză a verosimilității realiste (interioare ori exterioare) și una metafizică, în care motivațiile sunt de alt ordin”²¹⁶. Ca atare, reputatul critic îi atribuie romanului o „latură” (pe care Domnia Sa o numește) „fantastică”²¹⁷, în economia căreia carențele de ordin conținutistic și estetic nu sunt (oarecum) compensate decât prin utilizarea cu „inteligență artistică” a unor „tehnici ingenioase”²¹⁸.

Luând o oarecare distanță (critică) față de această viziune, însă, problematica legată de dimensiunea (așa-zis) „fantastică” a scrierilor lui Mircea Nedelciu îmi lasă impresia unei mai mari complexități conceptuale, a unei plurivalențe destul de dificil de calificat (sau de descalificat) dintr-o singură mișcare. Opțiunea scriitorului optzecist îmi pare a se plasa, în acest sens – atât din punct de vedere estetic, cât și din punctul de vedere al situării în câmpul dinamicii concepțiilor literare – la suficientă depărtare de o retrogradare veritabilă (și doar pe jumătate izbutită, așa cum o caracterizează Nicolae Manolescu) la „vechea formulă” psihologic-realistă. Iată de ce am ales să mă opresc, în cadrul prezentei lucrări, asupra unui aspect (mai degrabă) de detaliu ale acestei dimensiuni „fantasmatică”²¹⁹ din scrierile lui Mircea Nedelciu – și anume, asupra unuia dintre diversele mecanisme de ficționalizare și simbolizare (nu doar în sens referențial, ci și cultural-antropologic) a spațiului. Este vorba, mai precis, despre „punerea în literatură” (sau în scenă) a

²¹⁵ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Editura Paralela 45, Pitești, 2008, p. 1366.

²¹⁶ *Ibidem*, p. 1366.

²¹⁷ *Ibidem*, p. 1365.

²¹⁸ *Ibidem*, p. 1366.

²¹⁹ *Ibidem*, p. 1365.

unor teritorii „semnificative”²²⁰, (re)încărcate simbolic – nu neapărat în sens metafizic, așa cum suntem obișnuiți să ne așteptăm – ci mai degrabă purtând semnificații (sau funcționând ca trimiteri) de ordin (larg) cultural – incluzând aici în primul rând câmpurile antropologiei, sociologiei, sau sfera filosofiei politice.

Aceste spații semnificative (sau recuperate la nivelul semnificației de către Mircea Nedelciu) îmi par a se încadra, în linii mari, în trei categorii. Din prima categorie ar face parte galeria *non-locurilor* (*non-lieux*) – în sensul atribuit termenului de către Marc Augé²²¹. Pentru antropologul francez, „non-locul” se opune conceptului de „loc antropologic”, prin aceea că desemnează spații ale tranzitoriului, „ne-simbolizate”, nemarcate identitar, istoric și relațional, teritorii nefamiliare și alienante, specifice supermodernității. Sau, privit din altă perspectivă de același Marc Augé, non-locul este „opusul utopiei: el există, dar nu conține niciun fel de societate organică”²²². Cele mai multe exemple concrete de astfel de spații pe care le inventariază cercetătorul francez au la origine activități umane care presupun mișcarea, călătoria (indiferent că e vorba de voiaje de plăcere ori de deplasări în interes profesional) sau implică destinații ale *loisir*-ului. Suprapunerea cu numeroase toposuri predilecte ale prozei lui Mircea Nedelciu este evidentă : este vorba despre drumuri, autobuze, gări, aeroporturi, hoteluri, parcuri, spitale, săli de sedințe, cine-cluburi, restaurante, stațiuni turistice, locuri virane etc.

A doua categorie de spații semnificative ar fi cea reprezentată de ceea ce aș numi, *faute de mieux*, *toposuri ale dispariției* (după expresia englezească „vanishing points”) – și mă refer aici la Parângul din Călătorie în vederea negației, la Muntele Mare în *Tratament fabulatoriu*, ori la „zăpezile mișcătoare” din *Zodia scafandrului* sau *O căutare în*

²²⁰ Am preluat aici termenul lui Ionuț Miloi din *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, Limes, Cluj-Napoca, 2011.

²²¹ Aceeași asociere apare și la Ionuț Miloi în *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu* – lucrare apărută recent la editura Limes, pe care am descoperit-o cu câteva zile înainte de prezentarea acestui articol în cadrul Conferinței A.L.G.C.R. de la Brașov din iulie 2011. Mi se pare semnificativ să notez aici coincidența de viziune (coincidentă verificabilă ca atare – în cazul meu asocierea apare și într-un articol publicat în „Bulletin of the Transilvania University of Brașov”, Series IV: Philology and Cultural Studies, Vol. 4 (53), no. 1 – 2011, pp. 101-108, intitulat *Mircea Nedelciu's Mysterious Territories*) căci ea vine ca o confirmare suplimentară a pregnanței acestei analogii.

²²² Marc Augé, p. 103 apud Ionuț Miloi, *op.cit.*, p. 50.

zăpadă ș.a.m.d. Aceste toposuri punctuale izolate sunt mici suprafețe înșelătoare care cauzează, în general, dispariția ireversibilă a elementului uman, ori marchează o ruptură atât de brutală în identitatea acestuia încât ea devine asimilabilă unei dispariții propriu-zise – așa cum se sugerează în *Călătorie în vederea negației*. Individul nu este, însă, singura „victimă” a acestor mici „găuri negre”: ele înghit aleatoriu obiecte sau chiar așezări (*O căutare în zăpadă*), funcționând ca un fel de portaluri cu punct de destinație neprecizat (sau inexistent), ce transferă în neant (ori într-o dimensiune paralelă, care nu se revelează lecturii) calupuri de realitate concretă. Privite din acest unghi, toposurile dispariției pot să creeze impresia unei aparente încărcături metafizice, dar ele se recomandă în realitate, însă, mai degrabă, ca spații semnificative pronunțat marcate de coordonata subiectivă a spațiului. Ceea ce nu exclude, pe de altă parte, aspectul sociologic al semnificației lor în plan literar : zăpada și crivățul Siberian care bântuie Bărăganul în prozele scurte și în romanul *Zodia scafandrului*, de exemplu, funcționează în mod evident și ca trimiteri alegorice la situația geopolitică a României socialiste, semnalând efectele dominației sovietice asupra corpului social sau asupra identității individuale.

În fine, a treia categorie de spații semnificative este și cea la care am să mă refer pe larg în cele ce urmează: este vorba despre ceea ce voi numi aici *amplasamente heterotopice*, pornind de la teoria lui Michel Foucault din *Altfel de spații*²²³. Pentru filosoful francez, heterotopiile sunt (alături de utopii) un tip aparte de locuri antropologice, diferite sau „altfel” în raport cu toate celelate datorită (sau din cauza) unui surplus de semnificație care li se atribuie (direct sau indirect) de către cultura din care fac parte. Asimilabile obiectului oglindă (incluzând aici atât corporalitatea lui, cât și reflexia – virtuală, utopică sau distopică – pe care o propune prin însăși natura sa), aceste „contra-amplasamente” – cum le numește Foucault – sunt „un soi de utopii efectiv realizate în care amplasamentele reale, toate celelalte amplasamente reale care se pot găsi în interiorul culturii sunt în același timp reprezentate, contestate și inversate”²²⁴, și reprezintă o „contestare deopotrivă mitică și reală

²²³ *Espaces autres*, în *Dits et écrits*, Gallimard, Paris, 1994. Trad. în limba română: *Altfel de spații*, în *Theatrum philosophicum*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001.

²²⁴ Michel Foucault, *Altfel de spații*, în *Theatrum philosophicum*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001, p. 254.

a spațiului în care trăim”²²⁵. Ele oglindesc cultura (în sens larg) de pe poziția excepției, a excluziunii, sau în orice caz, a ceea ce o anumită formă de organizare socială respinge, îndepărtează sau izolează.

Revenind la amplasamentele heterotopice ale lui Mircea Nedelciu, mi se pare important de observat, în primul rând (și am să revin, spre finalul lucrării, la natura acestei importanțe) că aceste reprezentări sau configurări ale spațiului ficțional din scrierile sale sunt superpozabile până la identificare cu categoriile – și în mare măsură, chiar cu ilustrările concrete – pe care le propune gânditorul francez. Ma refer aici, mai întâi, la teritoriile puternic încărcate de „spectralitate” (cum ar spune Derrida) de tip *colonie*: falansterul din Valea Plânșii în *Tratament Fabulatoriu* – reluat într-o măsură relativă de toposul conacului boierului Matei din *Zodia scafandrului*, sau colonia muncitorească Bumbesti-Livezeni din *Călătorie în vederea negației*. În aceeași categorie, dar ca specie distinctă, se încadrează toposul *fitotronului* (din *Călătorie în jurul satului natal*, sau din Fuica/Fundulea din *Tratament fabulatoriu* și *Zodia scafandrului*). O ultimă grupare de spații heterotopice ar include *cazărmiile*, *internatele*, *închisorile* și *casele de copii* din romanul *Zmeura de câmpie* și din prozele scurte.

Dar înainte de a explicita asocierea pe care cred că o putem realiza între teoriile gânditorului francez și această categorie de spații semnificative ale lui Mircea Nedelciu, voi zăbovi întâi asupra toposurilor heterotopice propriu-zise și asupra metodelor de ficționalizare a spațiului lor real de referință. Mi se pare relevant, mai ales, să atrag atenția asupra unui atribut aparte al acestui sub-tip de „geografie semnificativă”²²⁶, atribut pe care l-aș numi (la limită) *spectralitate a spațiului antropologic*. Jacques Derrida înțelege prin „spectralitate”²²⁷ o prezență (opresivă sau frustrantă) a absenței (fie că este vorba despre elemente ce țin de axa trecutului care „bântuie” și marchează sau influențează reprezentările prezentului, fie că este vorba despre virtualități – atunci când „spectrul” este o proiecție a viitorului – sau de cadre mentale diferite, potențiale, care exercită anumite presiuni asupra realului). Pornind de aici, mi se pare că la Mircea Nedelciu, o astfel de spectralitate se comunică la multiple

²²⁵ *Ibidem*, p. 255.

²²⁶ Sintagma îi aparține lui Ionuț Miloi, *op. cit.*

²²⁷ Jacques Derrida, *Spectres de Marx*, Galilée, Paris, 1993.

nivele în cazul anumitor toposuri recurente, și mă refer aici în special la cel al conacului boieresc.

În acest sens, trebuie să reținem, pe de o parte, că aceste amplasamente beneficiază de un referent comun, în mare măsură real, care se colorează și i re-colorează mereu diferit din punct de vedere simbolic, antropologic și identitar, fără ca urmele trecute să se șteargă complet. În filigranul peisajului în care este situat „falansterul” din Fuica în *Tratament fabulatoriu* putem citi fără prea multă greutate același peisaj de fundal pe care îl regăsim în *Zodia scafandrului*, în împrejurimile comunei Boroana, și lângă Fundulea lui Mircea Nedelciu și Mateiu Caragiale. Acest fundal real este dislocat, firește, și capătă istorii ficționale într-o oarecare măsură diferite de la un roman la altul, dar prezintă aceleași elemente de bază care se suprapun: conacul cu blazon imaginar al „bunicului Marcu” (din *Tratament fabulatoriu*), al „boierului Matei” (din *Zodia scafandrului*) și al lui Mateiu Caragiale de lângă Fundulea, dimpreună cu elemente importante ce țin de identitatea antropologică a locului; blocul comunist neterminat așezat lângă fostul conac, mărturie a unei tentative de înființare a unei cooperative agricole, pe care îl regăsim în ambele romane; la o oarecare depărtare de acestea, cealaltă moșie a familiei Sion (numită „La Cocoane” și într-un roman, și-n celălalt); comuna cu fitotron din apropiere, situată în proximitatea Bucureștiului (Fuica-Temenia în *Tratament fabulatoriu* / Fuica și Fundulea în *Zodia scafandrului*).

În cadrul delimitat de aceste elemente peisagistice concrete (și cu corespondenți adesea cât se poate de reali, dinafara ramei ficționale) își fac loc, însă, pe principiul palimpsestului, alături de semnificațiile antropologice și sociologice care le sunt asociate în prezentul romanului, și spectrele celor trecute. Misteriosul conac-colonie din *Tratament fabulatoriu* are în spate o lungă istorie „deviantă” – imaginată sau nu – pe care o evocă. Succesiv, acesta a fost locul de izolare al mai multor excluși (sau auto-exilați) din cadrul diferitelor organizări sociale. Mai întâi marcând pozitiv distincția socială a „boierilor” în raport cu sătenii din Temenia, el a servit apoi de refugiu unor persoane decăzute din (sau care au renunțat la) drepturile lor de a participa la viața socială a comunității: o femeie a cărei identitate rămâne neelucidată, retrasă aici pentru a da naștere unui copil din flori; „bunicul Marcu” cu iluziile sale aristocratice; bastardul și „anticomunistul” Fiston Gulianu; apoi, utopiștii și, în final, meteorologul Luca, protagonistul suspect de schizofrenie al

cărții. La fel, actuala „Ferma I Boroana” a fost, pe rând, conacul boierului Matei, sediul unei garnizoane a armatei rusești, închisoare pentru deținuți politici. Toate aceste avataruri trecute ale aceluiași cadru au tendința de a obseda, de a „bântui” și de a se impune ca presiune în raport cu prezentul; ele răscolesc memoria personală sau colectivă, și generează, în plan individual, de la vise neliniștitoare (Diogene Sava) și căutări identitare, la obsesii, fie ele și pasagere (Zare Popescu) sau chiar presupuse halucinații (Luca).

Nu numai spațiile legate de sfera biograficului au însă, la Mircea Nedelciu, proprietăți spectrale. Colonia muncitorească are și ea o aură asemănătoare cu cea a falansterului din *Tratament fabulatoriu* în *Călătorie în vederea negației*: cea a utopiei, a unui spațiu idilic, ideal, aproape mitic, în cadrul căruia societatea din care face parte își găsește în același timp critica și împlinirea absolută. Pe de altă parte, fitotronul reprezintă un spectru al viitorului, dar și un „altfel de” spațiu – închis, claustal, cum observă Ionuț Miloș²²⁸ – în care totul este controlat și controlabil cu mijloacele științei, iar dizlocarea diferitelor specii de plante (simbolică, și ea, în plan sociologic) își găsește un loc în firescul lucrurilor. La fel, cazarma, internatul, închisoarea, casa de copii sunt spații care au proprietatea spectralității, a „bântuirii”, asupra celui care le-a locuit; ele reprezintă o prezență a absenței cardului familial și/sau familiar, un exil, și în același timp, o formă de educare (sau re-educare, resetare) socială – dar una care își găsește locul doar înafara cadrului social obișnuit, una care se cere izolată igienic.

Această „spectralitate” pe care am încercat să o institui ca fiind trăsătura antropologică de bază a amplasamentelor heterotopice imaginate de Mircea Nedelciu, ar putea fi definită, în rezumat, ca fiind o funcție de oglindire, de reflectare, într-un sens, mitică, a realului; ea nu este, însă, doar un simplu atribut, ci un principiu activ, o funcție socială în definitiv, căci raportul heterotopiilor cu societatea pe care o reflectă este unul nu descriptiv, ci critic, chiar dacă această critică se face uneori prin recursul la mitologii (tradiționale ori moderne). Ele nu sunt spații ale oglinzirii în machetă a societății ca atare, ci a unor forme sublimite (utopice) sau, dimpotrivă, a unor forme descentrate, deviante (distopice) ale ei; în ambele cazuri, prezența modelului mental pe care aceste spații îl

²²⁸ Ionuț Miloș, *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*, Limes, Cluj-Napoca, 2011, p. 43.

reflectă este una spectrală, apăsătoare, generatoare de disconfort – o formă de „presiune” în definitiv (pentru a folosi o expresie a autorului), care are tendința de a re-modela sau de a marca spațiul social. La Mircea Nedelciu, „presiunea” revelează drama identitară, individuală sau colectivă tipică imediatei noastre contemporaneități, dar care apare aici cu atât mai debusolantă cu cât trecerea de la o societate la alta este, în spațiul românesc, una cultivată și catalizată *in vitro* de către regimul totalitar.

De altfel, printre principiile care conturează pentru Michel Foucault conceptul de heterotopie figurează și acela conform căruia „de-a lungul istoriei sale, o societate poate face să funcționeze în moduri foarte diferite o heterotopie care există și care n-a încetat vreodată să existe; [...] aceeași heterotopie poate, în funcție de sincronia culturii în care se găsește, să aibă o funcționare sau alta”²²⁹, întocmai precum amplasamentul de lângă Boroana sau toposul „falansterului” de lângă Fuica. Pe de altă parte, ele „presupun un sistem de deschidere și închidere care în același timp le izolează și le face penetrabile”²³⁰, dar „ești, prin chiar faptul că ai intrat, exclus”²³¹, ceea ce se confirmă atât în cazul conacului-colonie sau al conacul boieresc, cât și în ceea ce privește închisorile, internatele sau orfelinatele lui Mircea Nedelciu.

Așa cum am mai notat și mai devreme, aceste toposuri din scrierile prozatorului român corespund diferitelor categorii de heterotopii antologate de filosoful francez. Unele dintre spațiile semnificative pe care le regăsim la Mircea Nedelciu, precum internatul sau cazarma (în funcția lor de bază, tradițională, de toposuri ale maturizării), sunt menționate de Michel Foucault, în categoria heterotopiilor „primitive” (sau „de criză”), definite ca spații privilegiate și/sau interzise, „rezervate indivizilor care se află, în raport cu societatea [...] în care-și duc viața, în stare de criză. Adolescenții, femeile pe perioada menstruației, femeile care stau să nască, bătrânii etc.”²³². Pe de altă parte, susține Foucault, în modernitate, heterotopia de criză se face tot mai mult înlocuită de heterotopia „de deviație”: cea „în care sunt plasați indivizii al căror comportament este deviant în raport cu media sau norma

²²⁹ Michel Foucault, *Altfel de spații*, în *Theatrum philosophicum*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2001, p. 256.

²³⁰ *Ibidem*, p. 258.

²³¹ *Ibidem*, p. 259.

²³² *Ibidem*, p. 255.

impusă”²³³. Dintre acestea, avem, inventariate chiar de gânditorul francez, casele de odihnă, clinicile psihiatrice, închisorile. Coloniile, de asemenea, sunt menționate ca un „tip extrem de heterotopie”, „heterotopia de compensație”, care se definește ca generând „un alt spațiu, un alt spațiu real, pe-atât de perfect, de meticulos, de bine aranjat pe cât de dezordonat, de prost alcătuit, și de rămas în stadiul de schiță este al nostru”²³⁴. La fel, fitotronul lui Nedelciu s-ar putea încadra foarte bine printre speciile heterotopiei „fericite și universalizante” – cea care „are puterea de a juxtapune într-un singur loc mai multe [...] amplasamente care, în ele însele, sunt incompatibile”, precum grădina tradițională persană, grădina zoologică modernă etc.

Dincolo, însă, de toate aceste trăsături care înlesnesc identificarea, în opera scriitorului optzecist, a amplasamentelor imaginare menționate ca modele spațiale heterotopice, nu trebuie uitat (așa cum spuneam și mai înainte) că acestea îndeplinesc, ca și heterotopia reală, anumite funcții în raport cu universul (ficțional și nu numai) din care fac parte: ele generează iluzii, oferă compensații, compară sau deconstruiesc mitico-critic realitatea ficțională din care fac parte, și implicit, pe cea reală, dinafara cosmosului românesc. Mi se pare important de semnalat că ele pot fi considerate, în definitiv, emanații ale realității propriu-zise, o specie aparte de *heterotopii de natură literară*. Ca orice heterotopie, ele ocupă, pe de o parte, un loc concret în spațiul factual (conacul și fitotronul de la Fundulea, orfelinatele și închisorile pentru deținuți politici din Bărăgan etc.), și își au și spațiul propriu de reflecție; acesta din urmă este însă unul dublat – accentuat, ori îmbogățit – de preluarea și transfigurarea sa românească. Heterotopiile literare ale lui Mircea Nedelciu ar putea fi gândite, deci, ca să păstrez analogia lui Michel Foucault, ca niște oglinzi a căror imagine reflectată ar semăna mai degrabă cu o infinită punere în abis, ori cu imaginea dintr-un caleidoscop²³⁵. Nu am să insist mai mult asupra „interferențelor și fluidității”²³⁶ limitelor dintre spațiul realității și cel al ficțiunii, foarte bine valorizate de

²³³ *Ibidem*, pp. 255-256.

²³⁴ *Ibidem*, p. 259.

²³⁵ Mă apropii, aici, de o sugestie făcută de Gheorghe Crăciun în *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fotograme cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu* (Editura „Grinta”, Cluj-Napoca, 2003), p. 146.

²³⁶ Expresia îi aparține Lindei Hutcheon, în *A Poetics of Postmodernism*, Routledge, New York, 1988, apud Ionuț Miloi, op. cit., ed. cit., p. 26.

recentul studiu al lui Ionuț Miloi referitor la geografiile semnificative ale prozei scurte nedelciene.

Am să mă opresc, în schimb, pentru ilustrare, asupra funcțiilor pe care le îndeplinesc unele dintre amplasamentele discutate până acum în raport cu cultura care le-a generat. Toposul din *Tratament fabulatoriu*, spre exemplu, îndeplinea inițial funcția de spațiu privilegiat sau al privilegierii sociale, interpunând o distanță între putere (boierul) și mulțimi. Povestirea îl surprinde, însă, odată ce începe să joace (în cadrul aceleiași ordini sociale, dar într-un moment în care ea face pasul spre modernitate) rolul unei heterotopii de deviație încă hibridă, pentru mama singură care se refugiază aici odată ce a decăzut din drepturile sale sociale, prin încălcarea regulilor moralei tradiționale. Aceeași heterotopie devine propriu-zis „deviantă” (ca specie a clinicii psihiatrice) pentru bunicul Marcu, care se auto-exclude din cultura sa prin dorința de a transcende ilegitim ordinea încă stratificată lumii, inventându-și propria descendență nobiliară, și prin refuzul pe care această atitudine „anormală” îl implică în raport cu structura socială dată. Câteva generații mai târziu, același conac joacă deja rolul închisorii politice pentru Fiston Gulianu, individ „deviant” a cărui neadecvare la noua ordine socialistă are consecințe strict stabilite prin lege, ce nu cunosc relativa mobilitate cutumelor de altădată. În final, acest spațiu devine un amplasament compensatoriu-iluzoriu, al utopiei propriu-zise, odată cu înființarea fantomaticii colonii hipiot-fourrieriste pe care o descoperă/ imaginează meteorologul Luca; devenit clandestin el însuși, acest spațiu se raportează acum critic și invers la cultura de origine, în același timp în care se vrea exemplul ei ideal. Reflectând mereu trecerea de la o organizare socială și de la o reprezentare a puterii la alta, toposul în discuție revelează mereu, de fapt, angoasele, temerile subliminale ale fiecărui tip societal. Mai mult, intensitatea cu care își deconstruiește cultura îmi pare a fi direct proporțională cu gradul de constrângere care caracterizează discursul puterii, iar efectul creat este fie o tentativă de recuperare (măcar individuală) a istoriei identității culturale (ca în *Zodia scafandrului*), fie o încercare de a re(defini) întreg spațiul socio-politic și cultural, prin generarea unui spațiu alternativ concret (ca în *Tratament fabulatoriu*). Pe de altă parte, amplasamentele heterotopice de deviație precum internatul, casa de copii și cazarma sunt variante ale modelului închisorii teoretizat de același Michel Foucault în *A supraveghea și a pedepsi*, și anume cel al panopticului. Mai mult,

fitotronul este și el o formă a grădinii botanice contaminată de specia închisorii, în calitatea sa de spațiu închis, ermetic, și controlat cu maximă rigurozitate²³⁷. Spectrul ideii de supraveghere, cu valențele culpabilizatoare atribuite de Foucault și vizând să se re-localizeze în interiorul conștiinței individuale se revelează astfel, subtil, ca funcționând pe principiul „omniscienței invizibile” avut în vedere de Jeremy Bentham, dar reprezentând critic la Mircea Nedelciu ordinea specific socialistă a lumii, dând senzația unui „mare azil” (după o altă formulă foucauldiană) sau a lumii comuniste ca variațiune pe tema închisorii.

S-ar putea afirma în final, cred eu, pornind de la observațiile pe care le-am notat aici, că aceste spații imaginate de Mircea Nedelciu ca heterotopii literare nu mai țin de o concepție tradițională a fantasticului, menită să implice o dimensiune metafizică a *weltanschauungului*, așa cum s-a vehiculat în literatura de specialitate. Cu atât mai puțin mi se pare că, de asemenea, conotațiile simbolice de natură antropologică și sociologică ale unei astfel de construcții a universului ficțional mai pot fi considerate o regresie spre convențiile romanului realist sau spre „realismul psihologic” tradițional. Cred, mai degrabă, că alături de geografia ficțională a non-locurilor sau a toposurilor dispariției (locuri cu o coloratură subiectiv-individuală ce trimite mai degrabă la o abordare de tip Bachelard a chestiunii²³⁸), acest gen de spațialitate „semnificativă”, heterotopică, vine și el tot pe un filon recent, postmodern-deconstructivist și de factură franceză – iar aceasta din urmă, nu doar în sensul în care teoriile lui Michel Foucault au constituit o influență importantă pentru scriitorul român, ci și prin modul în care raționalitatea teoretică și sensibilitatea estetică sunt aici inter-relaționate, formând împreună substanța și metoda discursului românesc.

Gheorghe Crăciun nota, în argumentul la *Doi într-o carte...*²³⁹, că Mircea Nedelciu era „un fascinat al obișnuitului, obsedat de necesitatea găsirii unor modalități epice care să facă din lumea reală un teritoriu de o pregnantă irealitate”. Convingerea mea este că

²³⁷ Am preluat observația conform căreia fitotronul ar fi un spațiu claustral de la același Ionuț Miloș, op. cit., ed. cit., p.43.

²³⁸ În *La poétique de l'espace*, ed. a II-a, Quadriège/PUF, Paris, 2004.

²³⁹ Gheorghe Crăciun, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fotograme cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*, Editura „Grinta”, Cluj-Napoca, 2003, p. 19.

aceasta ar fi cheia de boltă în care ar trebui citită întreaga dimensiune aparent fantastică sau „fabuloasă” a operei lui Mircea Nedelciu, un autor care și-a găsit, în mod evident, propriile formule realizare și utilizare literară a ceea ce Viktor Șklovski numea „insolitare”²⁴⁰.

Acknowledgment

Lucrarea este susținută prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (POS DRU) ID 76945 finanțat din Fondul Social European și de Guvernul României.

Bibliografie:

Augé, Marc. *Non-Lieux: Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. Paris: Seuil, 1992.

Bachelard, G. *La poétique de l'espace*. Ed. a II-a. Paris: Quadriage/PUF, 2004.

Crăciun, Gh. *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei)*. *Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*. Cluj-Napoca: Grinta, 2003.

Derrida, J. *Spectres de Marx. L'état de la Dette, le Travail du Deuil et la Nouvelle Internationale*. Ed. I. Paris: Éditions Galilée, 1993.

Foucault, M. *A supraveghea și a pedepsi*. Ed. a II-a. Pitești: Ed. Paralela 45, 2005.

Foucault, M. *Altfel de spații*. În: *Theatrum philosophicum*. Cluj-Napoca: Casa Cărții de știință, 2001.

Manolescu, N. *Istoria critică a literaturii române*. Art. „Mircea Nedelciu”, Pitești: Ed. Paralela 45, 2008.

Miloi, I. *Geografii semnificative. Spațiul în proza scurtă a lui Mircea Nedelciu*. Cluj-Napoca: Limes, 2011.

Nedelciu, M. *Zmeura de câmpie*. București: Ed. Militară, 1984.

Nedelciu, M. *Tratament fabulatoriu*. Ed. a II-a. București: Compania, 2006.

Nedelciu, M. *Zodia scafandruului*. Ed. a II-a. București: Compania, 2000.

Nedelciu, M. *Proză scurtă*. București: Compania, 2003.

²⁴⁰ Viktor Șklovski, *Arta ca procedeu, în Poetică și stilistică. Orientări moderne*, Univers, București, 1972, pp. 157-171.

Conceptul de „scriitură corporală” în opera lui Gheorghe Crăciun

Naomi Ionică

Universitatea Transilvania din Braşov

Gheorghe Crăciun a avut ca autor o intuiție extraordinară, cea a scriiturii corporale, redată mult mai târziu prin cogito-ul „trupul ştie mai mult, pentru că el este mai mult”: „Eu sunt un somatic, un senzorial şi un senzual. Atunci când scriu, eu scriu cu trupul întreg iar cerebralitatea mea, câtă există, nu e decât un mijloc de a-mi pune în priză toată fiinţa, de a-mi topi gândurile în senzaţii, de a transforma din nou noţiunea în percepţie.”²⁴¹

În căutarea identităţii sale de scriitor, Gheorghe Crăciun a evoluat de la o concepţie gramaticalizată asupra literaturii, trecând de la etapa estetizantă la ancorarea existenţială a scrisului său. Preocuparea de o viaţă a autorului a fost să găsească prin asumarea experimentului/ a experienţei sale de scriitor, a celui „mister” care motivează scrisul. Intenţia sa este semnificativă. Misterul, unicul este corpul, iar formula invenţiei sale de autor, care este de dată recentă în spaţiul cultural universal şi cu totul inedită în cultura română, este *scriitura corporală* care implică relaţia dintre corp, limbaj şi lume.

Când ne raportăm la literatură, trebuie să facem o distincţie între prezenţa corpului în text şi „un text somatizat”, care presupune atât o conştiinţă a scrisului, cât şi una a corpului. Diseminarea corporală – fără a ficţionaliza corpul – nu implică o dimensiune simbolică sau psihologică a corpului, ci una „naturală”. Acest tip de scriere îşi propune să surprindă nu doar manifestările corporalităţii, ci şi să stimuleze viaţa corpului viu prin limbaj, prin căutarea *trupului interior*. Scriitura corporală presupune o focalizare asupra corpului şi a limbajului. Înţelegerea lumii este mediată nu numai de limbaj, ci şi de corp, iar semnificaţia este una *incarnată* şi *reconstituită* prin memoria corpului viu. „Incarnată” pentru că, în construirea reprezentărilor, experienţa corporală, participarea senzaţiilor, o anumită receptivitate organică, olfactivă, vizuală, tactilă sunt esenţiale şi i determină un gen particular de scriitură: „la mine cunoaşterea trupului are un scop mult mai puţin ambiţios. Vreau pur şi simplu să aflu cum este scrisul, ce-l umple, ce-l declanşează, ce-l

²⁴¹ Gheorghe Crăciun, *În căutarea referinţei*, Ed. Paralela 45, 1998, p.246

motivează? Nu se poate ajunge la propoziție, ignorând participarea trupului la constituirea ei.”²⁴²

Dar cum ajunge corpul în centrul discursului literar? Corpul devine important când se desprinde de imaginea lui statică; el a fost deja arhivat de diferite paradigme culturale ale artei și literaturii, iar ceea ce îl preocupă pe Gh. Crăciun nu sunt reprezentările corpului, ci manifestările lui individuale, somatizarea propriului text. Distanța dintre corpul exterior, abstract și *trupul interior*, concret, așa cum numește Crăciun dimensiunea corporalității scrise, este asemănătoare cu distanța *langue/parole*. Oricare ar fi limba folosită, corpul viu nu este decât un corp care vorbește: „În fond, actele de comunicare semnaleză prezența noastră în această lume și sunt rezultatul acțiunilor secrete ale corpului.”²⁴³ Energia cuvintelor vine din încărcătura lor somatică, iar sensul propoziției pe o pagină, sensul cuvintelor „țâșnește” chiar din corp, din inteligența lui senzorială, crede Gh. Crăciun.

Punctul de plecare al cristalizării conceptului de „scriitură corporală” se află în căutarea identității sale de scriitor, a unui mod personal de a face literatură. Autor cu o puternică conștiință a scrisului, demonstrată atât în reflecțiile teoretice, cât și în experiența sa de prozator, eseist și publicist, Gh. Crăciun, teoreticianul, credea că este dificil să găsești un limbaj care să exprime interioritatea, dimensiunea fragilă, tranzitorie și unică a personalității – corpul, deoarece limba în care ne exprimăm este un instrument comun, al tuturor, o convenție, pe când eul intim este mereu altul și i inconfundabil. Așa se explică efortul de a descoperi o gramatică particulară a scrisului, evoluând spre o conștiință estetică a textului și spre implicația corporală în alcătuirea limbajului și a sensului.

Pentru Crăciun, limbajul este mai mult decât un instrument, este o parte a corpului: „Mă mulțumesc cu această condiție de prozator care nu și-a consumat încă dorința de a face din limbaj o prelungire a propriului său trup.”²⁴⁴ Scriitorul devine un privilegiat - singurul care are acces la dimensiunea secretă a ființei, pentru că doar el reușește să depășească realitatea exterioară încremenită în coaja conceptelor și să găsească un limbaj propriu și totodată accesibil,

²⁴² Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2006, p.41.

²⁴³ *Le corps humain – prémisses pour un thème interdisciplinaire*, Gheorghe Crăciun, euresis, automne-hiver, 2006, p.17.

²⁴⁴ Gheorghe Crăciun, *Reducerea la scară*, Paralela 45, 1999, p.178.

care să exprime relația dintre corp și lume: „Cred că literatura, proza mai ales, trebuie să rezulte din și să exprime gândirea ta corporală despre lume. E vorba de a-ți cerebraliza fiziologia, simțurile, inima, gesturile, reflexele, viscerele... Proza mea e rezultatul unui război de multe ori epuizant între limbaj și corp.”²⁴⁵

Preocuparea pentru scris se concretizează la Crăciun, în prima etapă a creației, în scrisul experimental, în descoperirea unei sintaxe, a unui ritm al prozei care se asociază cu „scrisul încet”, deoarece lumea curge prea repede și prea tulbure, iar scriitorul caută în limbaj clarificarea ei. În încercarea de a înțelege lumea, scriind-o cu participarea trupului întreg, se naște angoasa autorului – scrisul nu poate fi simultan cu procesualitatea corpului: „Ori de câte ori intră în text, trupul simte că litera îl obligă la o sintaxă improprie care-i transformă simultaneitatea într-o linearitate, la un limbaj oricât de rafinat care nu face altceva decât să-i aproximeze natura și anvergura.”²⁴⁶

Opțiunea în proză pentru realismul de tip fenomenologic, diferit de realismul tradițional, social sau de realismul psihologic, constă în descrierea unei procesualități a corpului prin percepții și senzații – corpul devine „un arhivar al lumii” care își formează o conștiință de sine prin discursul scris. Această opțiune este motivată de încrederea lui Crăciun în inteligența și superioritatea corpului: „Miza scrisului meu este mai puțin în text și mai mult în trup.”²⁴⁷

Sursa și înnoirea scrisului o constituie așadar „biografia corporală”. Sensul cuvintelor vine dintr-o poetică organică generată de trup: „Cuvintele, chiar dacă ale tuturor, nu sunt nicio clipă în afara noastră, ci în interior. Ele sunt secreția propriei noastre fiziologii.”²⁴⁸ Până la urmă, autorul înțelege la modul intuitiv că, depășind dimensiunea gramaticalizată și cea estetizantă a scrisului său, sensul propoziției coboară nu din cuvinte, ci din corp și autorul se așază de partea trăitorilor literei, susținând că dimensiunea esențială a literaturii este cea corporală, ontologică. Fie că personajul este trupul, fie că este o păpușă rusească care ascunde în ipostazele ei toate vârstele pe care le-a traversat, personajul este injectat cu viața autorului său. Volumul de debut, *Acte originale, copii legalizate*, este o

²⁴⁵ *Ibidem*, p.140.

²⁴⁶ Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, Editura Art, 2007, p.378.

²⁴⁷ Gheorghe Crăciun, *Mecanica fluidului*, Ed. Cartier, 2003, p.48.

²⁴⁸ *Ibidem*, p.74.

carte în care Crăciun încearcă să inventeze un limbaj care să reflecte relația dintre realitatea corporală - „acte originale” și text - „copii legalizate”. Gradul 0, al creației, este așadar corpul, acolo este temperatura maximă, combustia care trece în cuvinte, cu ajutorul mâinii realitatea se scrie în propoziții, iar *trupul interior* trece în scriitura somatizată.

Corpul este pentru Crăciun, ca și pentru gânditorii fenomenologi, o dimensiune antropologică esențială: o cunoaștem prea puțin, dar ea poate fi considerată printre sursele importante de cunoaștere. În literatură, care este atât de intim legată de experiența umană, corporalitatea este un element de densitate în teme ca suferința, boala, nebunia, sexualitatea – care reprezintă fenomene somatice profunde. Crăciun declară că „Există un infern al trupului, tot așa cum există un paradis al său. Este infernul bolii, al torturii, al durerii, al pedepsei corporale, este – în ultimă instanță - tot ceea ce aduce cu sine conștiința trupească a morții”²⁴⁹ Paradisul corpului, la care Crăciun nu mai face referire, e legat de natură și plăcere, de latura senzuală, de bucuriile senzoriale, de trăirea unei vieți fruste. Din acest punct de vedere, se pot clasifica tematizările trupului la Gh. Crăciun în două paradigme: corpul vulnerabil, reprezentat în suferință și corpul senzual care se dezvoltă prin erotism și revenirea la copilărie.

Pupa russa este cartea care a dus experiența scriiturii corporale la limită, la pragul cel mai apropiat de infernul trupului. Un bărbat, scriitorul, își asumă un personaj feminin, Leontina Guran, se pune în pielea ei și face efortul imens să descrie cu intuițiile naturii sale masculin-feminine, toate ipostazele prin care trece corpul feminin în intimitatea lui: „Să rămân un bărbat care scrie, devenind o femeie care simte și gândește.”²⁵⁰ Efortul este impresionant, pentru că nu se oprește la psihologie, la relaționarea cu mediul, ci intră în viața trupului secret, în transgresiunea genului, în senzorialitatea epidermei până la o criză identitară. Identificarea cu persoana, pentru a-l putea descrie și a-l face credibil, l-a adus pe autorul scriiturii somatizate într-o situație limită: „Romanul început în urmă cu câțiva ani, *Păpușa rusească*. Firește că mi-e frică de el. Știu că odată cu el se va termina cu mine, chiar dacă el rămâne sau nu.”²⁵¹ Și într-

²⁴⁹ *Ibidem*, p.47.

²⁵⁰ Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult*, p.9.

²⁵¹ *Idem*, *Reducerea la scară*, p. 164.

adevăr, aceasta a fost ultima carte scrisă de Gheorghe Crăciun. La nici un an avea să se stingă din viață.

Scriitura corporală deschide o altă perspectivă de interpretare a literaturii, așa cum gândirea simbolică aduce o altă dimensiune de înțelegere a reprezentărilor noastre. Perspectiva intimității dintre autor/ corp și scris, respectiv cea a scriiturii corporale, ne obligă să interpretăm literatura altfel, susține Gh. Crăciun, – „putem studia articulațiile organice, perceptive, fizico-existențiale și i mentale ale discursului autorului.”²⁵²

Dar ce fel de romane a scris Gh. Crăciun având ca element de specificitate scriitura corporală? În căutarea scriiturii inedite, personale, Crăciun s-a raportat, totuși, ca scriitor, la alți autori și a căutat diferența prin această somatizare a scrisului său.

Romanele sale intră în dialog cu alte opere, într-un proces de textuare, din convingerea autorului că „Literatura nu poate fi decât parafrază pentru că, dacă vrea să rămână ea însăși și i să salveze durabilitatea, literatura e obligată să lucreze cu modele.”²⁵³ Romanele sale sunt replici, rescrieri ale unor modele literare celebre:

1. Rafinamentul stilistic demonstrat în *Compunere cu paralele inegale* – reprezintă în cele patru capitole așezate contrapunctic, *Epură pentru Longos*, o rescriere a romanului pastoral elen, *Dafnis și Cloe* de Longos.

2. Reflecția indirectă asupra literaturii în *Frumoasa fără corp* e o parafrază la basmul eminescian cu același titlu.

3. Viața se poate rescrie de către corp prin multele sale învelișuri: *Pupa russa* – roman în care Crăciun se raportează la *Doamna Bovary*, de Gustave Flaubert.

Autorul și-a propus să descopere prin disecția pe „cadavrul-text”, dincolo de marea literatură, ceva care îl poate defini doar pe el ca autor/scriitor, iar textuarea - construirea de text pornind de la alt text, este trecerea de la țesutul de litere al cuvintelor la țesuturile vii ale propriului trup, la misterul *trupului interior*.

Scriitorul Crăciun s-a întors la învelișul cel mai umil care este corpul, ca vehicul fundamental al prezenței noastre în lume; dar nu este vorba de un corp culturalizat, ci unul senzorial, al percepțiilor, o

²⁵² Idem, *Euresis*, p.11.

²⁵³ Gheorghe Crăciun, *Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei). Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu*, Ed. Grinta, 2003, Cluj-Napoca, p.115.

conștiință a corpului viu, a visceralității lui. „Este vorba despre percepția, stăpânirea, supunerea materiei noastre viscerele și depășirea mecanicii sale de motor alimentat cu sânge.”²⁵⁴ *Trupul interior* nu este cel al anatomicștilor, reprezentat în celebrul manual al lui Vesalius, ci la memoire de la chair, memoria cărnii. Autenticitatea e dincolo de corpul rațional, alfabetizat, încremenit în concepte: „Când zic însă trup, nu am în vedere pur și simplu corpul, ci acea parte din mine care se află în afara stereotipiilor scrisului, străină motivelor culturale care mă asaltează din toate părțile, vie și nealfabetizată.”²⁵⁵ E o zonă informă a naturii umane.

Așadar, există la Crăciun nu numai o conștiință acută a scrisului său, ci și una a corpului, a imaginii lui, aici se petrec reacțiile, limitele și blocajele noastre. Obsesia de autor a fost *scriitura corporală*, citirea propriei cărnii: citirea înseamnă trăire și retrăire prin scris, scrierea înseamnă încremenire în limbaj și concepte, de unde din nou întoarcerea la o nouă lectură - a privi lumea devine a o lectura la nesfârșit – iar corporalitatea noastră nu poate rezolva această tensiune dintre trup și literă, niciodată depășită, de unde sentimentul acut al exasperării, așa cum transpare în tot omenescul ei, în jurnalul *Trupul știe mai mult*.

Acknowledgment

Lucrarea este susținută prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (POS DRU) ID 76945 finanțat din Fondul Social European și de Guvernul României.

²⁵⁴ *Idem, Mecanica fluidului*, p.120.

²⁵⁵ *Idem, Compunere cu paralele inegale*, p.84.

Metamorfozele romanului istoric în perioada comunistă

Andreea-Olivia Matei

Universitatea din București

Dacă procedăm la o relectură mitologică a romanului istoric, putem remarca faptul că timpul romanelor istorice este cel al istoriei evenimențiale, dar și cel al moravurilor străine de obiceiurile contemporane, precum și timpul transistoric al mitului. Mitul și ficțiunea istorică întrețin o relație de rudenie. Mitul transfigurează realitatea, conform propriei logici, și vrea să găsească un adevăr esențial în orice act uman existențial.

Mitul se fixează în aceste romane sub forma unor metafore; metafora puterii este una dintre cele mai importante. De altfel, sub forța acestei metafore, romanul istoric se metamorfozează, devine alegorie sau parabolă cu conotații filozofice. Istoria devine uneori un mijloc practic și eficace de a aborda interogațiile contemporane.

În intervalul 1948-1989, se poate vorbi de existența a trei etape în evoluția ideologiei: etapa fundamentalismului comunist (1948-1964), „dezghețul” (1965-1971), naționalismul comunist (1971-1989).

Într-o primă fază, regimul comunist, impus de sovietici, a dezvoltat cu rapiditate o serie de mituri ce aveau scopul de a-i garanta durabilitatea și de a demonstra că este un pas înainte, dacă nu pasul ultim pe calea progresului omenirii. Miturile erau de fapt importate din Uniunea Sovietică. În perioada național-comunismului (ceașismul târziu), miturile politice au fost așezate într-un raport de continuitate cu ceea ce se considera a fi istoria reală a țării: originile daco-romane (cu accent pe dacism), mitul unității, mitul cetății asediate, victimizarea românilor etc. În primii ani ai comunismului (aflat într-o fază fundamentalistă), toate temele literare trebuia preluate din setul fix recomandat de conducerea sovietică, astfel că au fost căutate cu asiduitate aspecte care să ilustreze lupta poporului român pentru independență sau prietenia dintre români și „frații mai mari”, ruși.

Lupta de clasă va fi reluată în alte forme, de pe alte poziții, după 1953, când este admisă, în spiritul „genialei” doctrine marxist-leniniste, teoria conflictelor neantagonice (adoptată odată cu schimbările politice interne și externe aduse de Hrușciiov). Începe să se vorbească despre stiluri diferite, individualități creatoare, dar în

limitele bine definite ale realismului socialist. Un câștig îl reprezintă preocuparea pentru tematica istorică și pentru trecut, însă numărul de subiecte acceptate rămâne fix și este vorba în esență de proze ale luptei de clasă și de figuri ale luptătorilor pentru libertate.

Prin situarea acțiunii în trecutul inofensiv, scriitorii pot recupera complexitatea personajului și a mediului. 1958 este însă momentul de vârf al procesului de redogmatizare început după revoluția maghiară din 1956. Bătălia cu cenzura va fi reluată din același punct ca în 1953, numai că acum există un precedent.

După 1964, scriitorii luptă pentru impunerea individului și a excepției; astfel apar proza în care domină viziunea subiectivă și proza pitorescului, insolitului, perifericului. Dezideologizarea prozei va fi susținută și de proza cu intruziuni fantastice, de multiplicarea formulelor literare și de influența modelelor narative occidentale. Încetul cu încetul, ideologia pierde teren în favoarea literarității, scriitorii se desprind de realismul socialist și găsesc drumul spre proza cu valoare literară autentică.

După moartea lui Dej (1965), Ceaușescu, hotărât să distrugă cultul personalității predecesorului (și să îl înlocuiască prin al său) le oferă scriitorilor o oportunitate nesperată: aceea de a vorbi despre greșelile și abuzurile „obsedantului deceniu”, atribuite, toate, conducerii dejiste. Se naște o proză a dezvăluirilor asemănătoare până la un punct cu cea din anii '50, când, după moartea lui Stalin (1953), literatura căpătase dreptul de vorbi deschis, fără presiuni ideologice mari, despre trecutul „burghezo-moșieresc”. Literatura va exploata redescoperirea patriei și a sentimentului patriotic. În acest context, putem urmări, în proza istorică, apariția unei noi viziuni asupra actului de la 23 august 1944, redescoperirea trecutului voievodal, evocarea marilor momente istorice (Revoluția de la 1848 etc.), aluzii protocroniste.

Literatura de după 1964 va fi una a defulării, a replicii, chiar a revanșei. Aspirația la adevăr va da naștere unei proze politice, iar aspirația la literaritate va deschide drumul pentru proza interesată de efecte estetice. În cazul literaturii istorice se observă reactivarea cultului eroilor neamului, mitul patriei primejduite și mitul eroului salvator. Apar romane istorice ce prezintă diferite aspecte ale celui de-al Doilea Război Mondial, conform noii viziuni (care începuse să condamne și trecutul dejist, așa cum în U.R.S.S. Hrușciiov „demasca” abuzurile staliniste).

După 1971 („Tezele din iulie”), literatura română intră într-un proces de redogmatizare, al doilea după revoluția maghiară. Generația „salvării” va lupta însă pentru păstrarea drepturilor câștigate; în mod paradoxal, literatura se va ridica la cel mai înalt nivel de complexitate din istoria ei. În această perioadă apar primele romane care le depășesc pe cele interbelice din punct de vedere tehnic, proza de imaginație câștigă teren, apare metaliteratura. Bătălia pentru autonomia esteticului fusese câștigată; până și literatura aservită își modernizează procedeele.

Ceaușescu le va solicita scriitorilor să reînvie faptele glorioase ale luptei revoluționare din anii cuceririi puterii. Proza „obsedantului deceniu” va fi privită cu antipatie, reeditările îi vor fi refuzate după 1981, căci se pregătea o întreprindere măreață, la care trebuia să participe toți creatorii, și anume contraofensiva prozei cu activiști, respectiv glorificarea Conducătorului.

În literatura aservită din această perioadă apar figuri de voievozi și de conducători legendari, ce vor servi la consolidarea mitului Conducătorului, al Salvatorului, impus de regimul ceaușist și vor ilustra și alunecările protocroniste.

Privind proza istorică din punctul de vedere al substratului ei ideologic, observăm că în perioada comunistă există literatură istorică având o ideologie explicită, respectiv literatură istorică având o ideologie implicită.

Prima categorie este aservită direct propagandei. În perioada stalinismului integral, în proza istorică pot fi identificate teme și motive ce ilustrează tezele propagandistice: iubirea față de sovietici, ilustrări ale teoriei luptei de clasă.

După 1964, literatura va exploata redescoperirea patriei și a sentimentului patriotic. În acest context, putem urmări în proza istorică apariția unei viziuni noi asupra actului de la 23 august 1944, redescoperirea trecutului voievodal, evocarea marilor momente istorice (Revoluția de la 1848 ș.a.), alunecări protocroniste.

În această perioadă, literatura neaservită luptă pentru impunerea individului și a excepției; astfel apar proza în care domină viziunea subiectivă și proza pitorescului, insolitului, perifericului²⁵⁶. Dezideologizarea prozei va fi susținută și de proza cu intruziuni fantastice, de multiplicarea formulelor literare și de influența

²⁵⁶Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 152.

modelelor narative occidentale. Încetul cu încetul, ideologia pierde teren în favoarea literarității, scriitorii se desprind de realismul socialist și găsesc drumul spre proza cu valoare literară autentică. Gruparea care servise ideologizării literaturii va fi concurată de o grupare/generație a normalizării, decisă să lupte pentru autonomia literaturii²⁵⁷.

Chiar și în cazul literaturii cu încărcătură ideologică explicită se diversifică formulele narative și tipologiile și apare complexitatea psihologică a individului. Literatura dezvăluirilor va deveni după 1971 o formă de elogiare a „conducătorului iubit”. Două domenii în care proza servește direct comenzii partidului sunt tema luptei dintre vechi și nou în întreprinderile socialiste, respectiv temele istoriei naționale.

În cazul literaturii istorice se observă reactivarea cultului eroilor neamului, mitul patriei primejduite și mitul eroului salvator.

Chipuri de voievozi apar în romanele lui Dumitru Almas, *Vânătoarea lui Dragoș* (1963), *Fata de la Cozia* (1966), *Mihai Vodă Viteazul* (1966), *Eroi au fost, eroi sunt încă* (1968), *Frații Buzești* (apărut în două volume, în 1971, respectiv 1975).

Radu Theodoru scrie *Strămoșii* (1967) și *Vitejii* (1968), apoi reia munca de reconstituire a epocii lui Mihai Viteazul, în romanul *Vulturul* (vol. I-IV, 1971-1974). În codul epocii, a vorbi despre Mihai Viteazul sau despre alt voievod intrat în legendă echivala cu a scrie despre Conducător.

Apar romane istorice ce prezintă diferite aspecte ale celui de-al Doilea Război Mondial, conform noii viziuni (care începuse să condamne și trecutul dejist, așa cum în U.R.S.S. Hrușciiov „demasca” abuzurile staliniste). Lovitura de stat din 23 august 1944 este surprinsă în romanul *A fost ora «H»* (1971), scris de Haralamb Zincă.

Literatura dezvăluirilor este ilustrată de operele lui Marin Preda, *Moromeții II* (1967) – arătând efectele colectivizării, Ion Lăncrăjan, *Cordovanii* (1963, revizuit în 1967 și 1972) – cu aceeași temă.

Secolul fanarioților reprezintă un pretext pentru a face trimiteri la totalitarismul autohton, sub forma parabolei și a alegoriei: este opțiunea lui Eugen Barbu, în *Princepele* (1969) și în *Săptămâna nebunilor* (1981).

Un roman foarte interesant, cu subiect istoric, în care apare mitul puterii, este *Princepele* lui Eugen Barbu. Opiniile critice în raport cu

²⁵⁷ *Ibidem*, p. 155.

această lucrare sunt împărțite, romanul fiind încadrat în galeria romanelor istorice sau a parabilelor sau a romanelor politice, totalizatoare sau baroce.

Putem de altfel să îl considerăm un intertext modern, o fraudă literară, un plagiat sau chiar un colaj, dacă ne gândim la *Caielele Princepelui*²⁵⁸.

Eugen Simion identifică, în studiul consacrat lui Eugen Barbu din al doilea volum al lucrării *Scriitori români de azi*, modelul stilistic al romanului *Princepele* (care ar fi *Craii de Curtea Veche* de Mateiu Caragiale), sursele de inspirație în ceea ce privește lumea și atmosfera fanariotă (operele lui Nicolae Filimon și Ion Ghica), și afirmă că toate speculațiile care s-ar putea face asupra identității principelui sau asupra cronologiei sunt fără obiect, de vreme ce intenția scriitorului nu este să descrie o epocă istorică strict delimitată, ci să surprindă esența unui fenomen, esența fanariotismului²⁵⁹.

Simion precizează că este vorba de trei elemente/personaje importante în parabola imaginată de Eugen Barbu: Principele, messer Ottaviano și Ioan Valahul.

Principele este un fanariot cultivat, dar și un om crud, care în același timp suferă de o melancolie fără leac (*melanholia*). Ottaviano este un chiromant, un cabalist și un alchimist, obișnuit al mai multor curți europene. Filozofia puterii de care el se folosește este cea din *Principele* lui Machiavelli, bazată pe abilitate, pe știința de a fi în același timp vulpe și lup. Ioan Valahul este al treilea element al parabolei și totodată cel mai puțin reușit din punctul de vedere al construcției. Și el este un astrolog, dar ilustrează viziunea populară asupra misterelor vieții și ale lumii, ca și un alt punct de vedere asupra istoriei, cel al rezistenței, al conservării (valorilor)²⁶⁰.

Din nefericire, afirmă criticul citat, romanul nu rezistă prin aspectul parabolic, ci mai degrabă prin atmosferă, prin pictura unei lumi colorate, fanatice, crepusculare.

²⁵⁸ Milea, Doinița, *Romanul istoric românesc* (teză de doctorat), coordonator științific Acad. Eugen Simion, București, Universitatea București, 1998, p. 179.

²⁵⁹ Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, București-Chișinău, Litera Internațional, II, 2002, p. 292.

²⁶⁰ *Ibidem*, p. 293.

Alexandru George vede în *Princepele* un hibrid al unei epoci pseudoistorice, o carte care servește scopurilor revendicative ale autorului, cu un personaj și o atmosferă ratate. El consideră că autorul romanului nu cunoaște decât o metodă, cea a cumulului, a unui cumul de vulgaritate, de imoralitate, care amestecă viciul cu eleganța, crima cu subtilitatea și depravarea cu cinismul²⁶¹. Toate aceste trăsături sunt însă pentru Doinița Milea argumente care susțin ideea că opera în discuție, foarte mobilă și foarte „decorată”, ar fi o operă barocă²⁶².

Eugen Negrici consideră că „Publicând romanul înainte ca domnia lui Nicolae Ceaușescu să capete caracteristici fanariote și să poarte toate semnele tiraniei, Eugen Barbu proba nu atât posedarea unor aptitudini premonitorii, cât puțința scriitoricească de a dezvolta cu imaginația, din aproape în aproape, premisele unui model anume de autoritarism politic”²⁶³. În roman s-ar regăsi toate datele care, alcătuind sinteza unei cărmuiri din secolul al XVIII-lea, vorbesc de fapt despre secolul nostru totalitar. Mergând mai departe, criticul susține că, în afară de o parabolă politică și o de meditație asupra exercitării puterii într-o lume balcanică inertă, putem vedea în *Princepele* o carte despre specificul nostru național, despre esența românismului. Chiar și structura circulară a cărții ne obligă să ne gândim la faptul că pe aceste pământ vor fi jucate în veci aceleași roluri de alte și alte ipochimene²⁶⁴.

„Cartea lui Eugen Barbu ne lasă să înțelegem că pe aceste locuri vor triumfa mereu spiritul superstițios-păgân, miasmele, psihologia de gloată, colcăiala morală și răsul care desființează, căci aparținem unui popor corupt până în adâncurile ființei lui și care nu va putea fi convins că se va schimba vreodată ceva în destinul lui ori că nu tot ce se întâmplă se hotărăște în afară și de către alții”²⁶⁵.

Așadar, *Princepele* ar putea fi un roman istoric, plasat în epoca fanariotă, spre sfârșitul secolului al XVIII-lea, o epocă bulversată de epidemii de ciumă, de comploturi, de acte de cruzime și de orgii ale boierilor. Opera se încheie într-un mod exemplar, prin decapitarea

²⁶¹ George, Alexandru, „Alte note la cazul Eugen Barbu”, în *România literară*, 27, nr. 11, 1994, p. 11.

²⁶² Milea, Doinița, *op. cit.*, p. 179.

²⁶³ Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației Pro, 2002, p. 173.

²⁶⁴ *Ibidem*, pp. 173-174.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 178.

Principelui și sosirea unui nou domnitor... istoria se repliază asupra ei înseși, cercul este închis, apoi se deschide din nou.

La un alt nivel de lectură, putem vedea în *Princepele* un poem al unei lumi crepusculare, un spațiu tragic, la fel ca Veneția dintr-un alt roman al lui Eugen Barbu, *Săptămâna nebunilor*. Atmosfera barocă este încărcată de neliniște, de anxietate și de panică; cititorul asistă la o invazie de fluturi, vede ape mlăștinoase, orologii obsesive, iar lumea este văzută ca un teatru, ca un carnaval, ca un labirint.

Bineînțeles, ne gândim și la aspectele inițiatice și ermetice ale operei (putem aminti în acest sens preocupările lui Ottaviano și chiar pe cele ale lui Ioan Valahul, erosul ca factor cosmic, obsesia apei și a focului, simbolurile masonice etc.).

În sfârșit, în latura lui de adâncime, *Princepele* este o parabolă a puterii într-un roman politic. Ottaviano este sclavul ideii de putere, îi mărturisește Principelui că nu există decât pentru a îl sluji și pentru a servi ideea de putere însăși, dar celălalt, monarhul, este prea obosit și dezgustat pentru a îi răspunde, astfel că Ottaviano recurge la toate viclesugurile pe care le cunoaște pentru a-și antrena stăpânul în căutarea puterii. Romanul politic devine un pamflet, o fabulă despre moravurile contemporane autorului

Ottaviano aspiră să facă din Principe nu un tiran oarecare, ci unul irepetabil, dotat cu simțul măreției Răului. Este vorba, deci, despre un exercițiu demonic de mare anvergură, întemeiat pe devierea oricărei logici a demersului politic, pe acțiunea împotriva firescului și a bunului simț. Frica se va dovedi unica lege și unicul instrument al unei stăpâniri care îi va umili zi de zi pe supușii ei, pedepsele fiind atât de severe încât atrag cu ele deznădejdea și neputința. Totul devine înșelăciune, intrigă, calomnie, depravare, distrugere²⁶⁶.

Ce putem descoperi îndărătul tuturor acestor niveluri de lectură și mai ales în spatele figurilor Principelui, a lui messer Ottaviano, a lui Ioan Valahul? Ascuns în spatele Principelui, mulți critici au întrezărit chipul lui Eugen Barbu, care ar fi deci capabil de un vis mai mare, mai profund decât ar fi lăsat să se vadă: obosit, dezgustat de moravurile contemporane, de atmosfera epocii, sufletul lui s-ar fi aflat în căutarea unui lucru invizibil, al inefabilului, al Absolutului.

Consider însă că mitul puterii, care constituie osatura romanului, poate fi pus în relație mai ales cu figura Marelui Conducător, a lui Nicolae Ceaușescu, și cu figura Dictatorului din toate spațiile și din

²⁶⁶ *Ibidem*, pp. 175-176.

toate timpurile. Iată firul care unește, de exemplu, opera lui Heinrich Mann (*Tineretea, împlinirea și sfârșitul lui Henri IV*) cu opera lui Eugen Barbu: infamul chip al Dictatorului, fie rezultat al unui regim nazist, fie produs al regimului comunist, lucru care demonstrează de altfel identitatea naturii acestor regimuri născute din împrejurări diferite și plecând de la ideologii aparent antagoniste. Dacă ideologiile lor se diferențiază în mai multe aspecte, ele au în comun faptul că urăsc democrația, precum și un dispreț total față de demnitatea omului. Aceste două regimuri nu sunt decât două fațete ale aceluiași fenomen: totalitarismul.

Bibliografie:

- Barbu, Eugen, *Principele*, București, Editura Tineretului, 1969
Barbu, Eugen, *Săptămâna nebunilor*, București, Editura Albatros, 1981
George, Alexandru, *Alte note la cazul Eugen Barbu*, în *România literară*, 27, nr. 11, 1994, p. 11
Mann, Heinrich, *Tineretea, împlinirea și sfârșitul lui Henri IV*, București, Editura pentru literatură universală, I-II, 1963
Milea, Doinița, *Romanul istoric românesc* (teză de doctorat), coordonator științific Acad. Eugen Simion, București, Universitatea București, 1998
Negrici, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, București, Editura Fundației Pro, 2002
Negrici, Eugen, *Iluziile literaturii române*, București, Editura Cartea Românească, 2008
Simion, Eugen, *Scriitori români de azi*, București-Chișinău, Litera Internațional, II, 2002.

CONCEPTE ȘI PERSPECTIVE TEORETICE

Limba - unic reper identitar în literatura exilului românesc (?)

Mihaela Albu

Universitatea Spiru Haret, București

Preambul

Pentru un scriitor care trăiește în alte spații lingvistice (motivele nu le discutăm aici) limba maternă devine un factor de conștientizare (dureroasă) a alterității, dar și un refugiu (confortabil) întru identificarea propriei identități.

În ceea ce privește idiomul de adopție, nonapartenența poate genera pentru scriitor două sau chiar trei direcții de situare față de acesta: continuitatea exprimării în limba maternă, adoptarea noului cod lingvistic în încercarea (firească) de integrare, dar și o poziție hibridă – cu mutarea lejeră dintr-o limbă în alta, ceea ce va conduce, desigur, la opere literare exprimate în ambele idiomiuri²⁶⁷.

Dacă privim în timp opera scriitorilor români din exil/ diasporă/ emigrație, vom constata, în grade diferite, toate cele trei abordări, la care ar trebui să mai adăugăm cazul particular al bilingvismului din țările limitrofe României. Exemplele pot fi dintre cele mai diverse – de la Peter Neagoe ori E. Ionescu și Emil Cioran, la Petru Dumitriu

²⁶⁷ Plecând de la teoria cunoscută a contactului individului cu o altă cultură și a procesului adaptării culturale, indiferent că cel care se confruntă cu această situație este scriitor sau nu, Eva Behring, în volumul dedicat exilului românesc, stabilea o „tipologie a identității culturale în exil” pe trei paliere „în funcție de gradul schimbării limbii și de productivitatea literară legată de aceasta”: 1. Cea formată pe un sentiment de „neîncredere” cu privire la o posibilă integrare și, de aici, „menținerea, în principiu, a limbii române ca limbă a literaturii (și) orientarea către relațiile și publicul din România”. („Cazurile” citate sunt Paul Goma, Ion Caraion, Negoțescu, dar nu se face nicio referire la situația celor din primul „val”). Publicul vizat – cel din ambele patrii ; 2. Cea stabilită prin „acceptare” a unei „identități culturale duble” (e încadrată aici majoritatea); 3. Cea stabilită pe o totală „desprindere” de identitatea de origine, cu direcția exclusivă către publicul din noua patrie. Exemplele citate – Emil Cioran și Petru Popescu, deși acesta din urmă intră mai degrabă în cea de a doua categorie (v. Eva Behring, 2001, pp. 74-75).

ori Petru Popescu, de la Eliade și Ștefan Baciuc la Vintilă Horia, Alex. Busuioceanu, Horia Stamatou ori Mircea Popescu, de la Norman Manea la D. Țepeneag²⁶⁸ ori la scriitorii tineri de origine română care trăiesc în Canada și scriu în franceză sau engleză. Cât privește situația scriitorilor români din Basarabia sau Cernăuți față de cei din Voivodina, de exemplu, limba română este de regulă exclusivul mijloc de exprimare la cei dintâi, în schimb româna și sârba nu intră în concurență, ci în conjuncție mai degrabă – pentru cazul Voivodinei. Un exemplu este Petru Cărdus, acesta mărturisind într-un interviu bilingvismul său și sensul acestuia în creație.²⁶⁹

1. Limba română – reper identitar

„În exil, pământul natal e limba !” (M. Eliade)

Întorcându-ne la situația mult mai complexă a scriitorilor români din exil/ diasporă, trebuie să subliniem în primul rând că dislocarea din spațiul familiar se conjugă cu dislocarea lingvistică, individul suferind la început un proces de pulverizare a propriei identități. Va depinde de puterea de adaptare – invers proporțională cu lupta interioară de conservare identitară – viitorul său de scriitor român sau de scriitor francez, italian, spaniol, german sau american de origine română. Păstrarea limbii ca mijloc de expresie artistică devine pentru emigrant o armă defensivă – Vintilă Horia spunea odată că limba română „e limba în care visez” (chiar dacă multe dintre lucrările sale au fost scrise în spaniolă sau franceză) –, o strategie de apărare împotriva agresiunii noului mediu cultural ce implică un nou idiom.

²⁶⁸ La generația nouă a exilului, Eva Behring sesiza o „distanță” dobândită, prin care înțelegea o perspectivă dublă, de înstrăinare și de găsire a unei noi identități. (Eva Behring, 2001, p.73)

²⁶⁹ „Când scriu în limba sârbă uit limba mea maternă pentru o oră, două sau trei. Numai așa poți să scrii într-o altă limbă sau să traduci și nimeni să nu observe că ești *străin*. Dacă Franz Kafka a fost minoritar, atunci îmi permit și eu să fiu minoritar. Dar vă întreb, față de cine minoritar? [...] A trăi în două spiritualități nu e ușor, dar, dacă vrei să nu fii minoritar și să dialoghezi literar de la egal la egal, nu-ți rămâne decât să cucerești capitala țării în care printr-o întâmplare te-ai născut și tot printr-o întâmplare trăiești. Nu știu dacă scriam poeme mai bune dacă mă nașteam între Italia și Elveția sau între Franța și Belgia, de pildă. Important e cum scrii și ce scrii. Nu mi-am propus să mă pierd între două luntre, ci dimpotrivă, să călătoresc în ambele” (v. Mirela Giura. Interviul: Petru Cărdus, în *România literară*, nr. 38 / 2008).

Apartenența la comunitatea din care făceau parte prin cultura țării din care au plecat devenise un factor de coeziune pentru majoritatea intelectualilor români din exil. Ei conștientizaseră că regimul stalinist avea drept scop *dizolvarea fizionomiei identitare a națiunii*. De aceea, în țările în care li se permitea exprimarea liberă, ei făceau eforturi tocmai în a prezerva specificul identitar. Un exemplu – revista *Destin*, în care, în *Cuvântul înainte* al primului număr, se exprima clar scopul editorilor și anume dorința de a promova „esențele ultime, vitale, ale sufletului unui neam/.../ pe linia permanențelor sale istorice.” De departe, ei participau „nu numai la drama în sine, ci la consecințele ei viitoare. „Generația noastră – se sublinia în finalul textului – poartă obligația istorică de a se fixa, dincolo de drama ei contingentă, pe constantele permanente ale viitorului românesc.”²⁷⁰

Găsim astfel formulat crezul major al celor care vor lupta pentru conservarea limbii și a tradițiilor spirituale românești. Apărarea memoriei reprezenta în grad înalt apărarea identității naționale, supraviețuirea *ființei românești*.

1.1. Idiomul matern și identitatea culturală

Fără îndoială, chiar dacă unii dintre scriitori au încercat adaptarea la noul mediu, scriind exclusiv/ sau alternând în limba țării de adopție (v. cele trei categorii de mai sus), comunicarea cu familia ori conaționalii se făcea în limba maternă²⁷¹. Păstrarea intactă a posibilității de comunicare în română, fluența frazei și proprietatea cuvântului la cei exilați sunt, desigur, o urmare a continuității folosirii limbii de acasă. Un exemplu poate fi cel al lui Vintilă Horia, acesta scriindu-și cărțile ori articolele în franceză, spaniolă sau italiană, vorbind însă o română impecabilă, după cum ne mărturisește Micaela Ghițescu în scurta prefață la volumul de corespondență dintre Vintilă Horia și fratele său, Alexandre

²⁷⁰ v. *Cuvânt înainte* în *Destin*, nr. 1/ 1951, p. 3.

²⁷¹ „Mircea Eliade vine în curând la Paris/.../ În fiecare vară sosirea Eliazilor este o sărbătoare. Mircea și Cristinel Eliade își convoacă prietenii la ei în Place Charles Dullin, *se vorbește numai românește*.” (v. Sanda Stolojan: *Exilul intelectual la Paris*

(<http://www.scribd.com/doc/37734181/Exilul-Intelectual-La-Paris>, s.n.)

Castaing: „L-am căutat pe Vintilă și, de la început la telefon, m-a uimit vocea sa foarte tânără, precum și lipsa oricărui accent străin.”²⁷²

Detalii interesante despre atitudinea lui Vintilă Horia față de românitate și i menținerea limbii ca factor esențial al apartenenței aflăm și dintr-o scrisoare deschisă a scriitorului portughez João Bigotte Chorão, publicată la Lisabona în 1997, în care acesta i se adresează dincolo de mormânt.

„Am aflat din revista asta (*Euresis/ Cahiers roumains d'études littéraires*, n.n.) că ultimul tău roman a fost scris în limba maternă, ca și cum, despărțindu-te de viață și de literatură, ai fi dorit să arăți că, dacă ți-ai pierdut patria, nu ți-ai pierdut limba, în care te exprimi, conform autoarei articolului, cu o mare și neașteptată bogăție. Spre deosebire de Cioran, care scria ca un clasic francez, nu ai renunțat la română ca să marchezi o ruptură cu România însăși. Tu nu, tu ți-ai păstrat limba ca un patrimoniu colectiv și un tezaur personal, la care recurgeai pentru convorbiri și scrieri mai intime. Prin limbă îți recupereai patria pierdută.”²⁷³

Atitudinea lui Mircea Eliade, savantul care și-a scris lucrările în engleză și franceză, dar opera literară în limba română, este prea bine cunoscută pentru a mai fi nevoie de detalieri. Poziția Monicăi Lovinescu și a lui V. Ierunca de susținători ai unei atitudini morale, de neacceptare a niciunui compromis, dar și de susținători ai continuității reperelor românești pe pământ străin, sunt iarăși de notorietate. Mai puțin accentuat în referirile criticilor la scrierile lor a fost atitudinea lui Ierunca față de limba română și, mai cu deosebire, nu a fost suficient scos în evidență nivelul ales de cunoaștere și de exprimare a scriitorului în limba maternă²⁷⁴. Pentru cel preocupat (și specializat) înainte de exilare de literatura și cultura franceză, de promovarea acesteia, „descoperirea” valorii proprii culturi și descoperirea sensurilor adânci ale limbii române a însemnat

²⁷² Micaela Ghițescu, pref. la *Scrisori din exil între Vintilă Horia și fratele său Alexandre Castaing*, vol. I, p. 7 (s.n.)

²⁷³ v. *Scrisori din exil*, I, p. 154 (s.n.).

²⁷⁴ Dorind să-l portretizeze pe cel pentru care limba română devenise obiectul de cult ce exclude nepăsarea sau neglijența, Gheorghe Grigurcu considera suficient să-i reproducă cuvintele: „Aici, în exil, limba română, ale cărei țării și adâncimi le-am descoperit cu o pasiune și o dragoste pe care nu mi le bănuiam, îmi interzice improvizatia, graba, pocirea prin contaminare.” (apud Grigurcu, „Între a îndura și a face istoria”, București, *Jurnalul literar*, nr. 13-14/2000, p. 7).

câștigarea bătăliei în lupta cu înstrăinarea și menținerea unei identități care nu-l preocupase în țară. Se poate vorbi în cazul său (dar, evident, nu numai al său) – în terminologia lui Paul Ricœur – de o „identitate dobândită”. Și Ierunca, și Monica Lovinescu, ca și mulți alții, fiind convinși de forța imbatabilă a verbului rostit sau scris, din momentul în care s-au aflat în exil au știut că acesta trebuie să servească la dezvăluirea adevărului despre pericolul comunist, să servească la continuitatea valorilor culturale promovate în perioada interbelică și să mențină astfel identitatea românească.

Un alt exemplu de „identitate dobândită” sau – să-i spunem – „schimbare de identitate” poate fi Alex. Busuioceanu, recunoscut critic de artă în țară și străinătate, și care, în exil, s-a dedicat cu pasiune studierii mitului dacic. „Îl preocupa migrația miturilor”, va rememora Pamfil Șeicaru traiectoria vieții acestuia. Iar mai departe: „De aici a început una dintre cele mai interesante și mai patetice aventuri spirituale ale unui exilat, operându-se o alchimie morală în Busuioceanu.”²⁷⁵

1.1.1. Translatare și re-construire de realități identitare în spațiu străin

Apartenența la o identitate conștientizată este clar exprimată prin tot ceea ce au întreprins în plan cultural exilații, dar și locuitorii de origine română din afara granițelor. Aceste acțiuni s-au concretizat prin cele mai diverse inițiative, în majoritate „reconstruiri” ale unor realități luate în „bagajul” memoriei. Ei au înființat publicații în limba română – și este de subliniat aici numele lor, de asemenea transpuneri ale unor realități familiare (ex. *Luceafărul*), dar și simboluri clare ale nostalgiei după locul pierdut (*Caete de dor*, *Dorul*, *Ființa Românească*, *Cuvântul Românesc*). Chiar și când aceste publicații preluaseră limba de exprimare a țării de adopție, referirea clară la conținut o exprima tot numele ei. Un exemplu: *La Rumania*, revistă fondată de Vintilă Horia în Argentina. O altă activitate culturală – înființarea de edituri și reeditarea operelor unor scriitori clasici în dorința de a oferi conaționalilor cărți pe care le lăsaseră acasă. Și unele cărți noi au văzut pentru prima dată lumina tiparului în aceste edituri. Un ex. – *Nouăsprezece trandafiri* (M. Eliade), în editura lui Ioan Cușa sau *Buletinul Bibliotecii Române*, care a început prin a

²⁷⁵ Pamfil Șeicaru, *Scrieri din exil I. Figuri din lumea literară*, Saeculum I.O., București, 2002, p. 453.

publica în 1949 un volum de poezii ale lui Eminescu, în care erau incluse – cele interzise în RPR la acea dată – *Rugăciune* și *Doina*.

1.2. Memoria locurilor ca marcă identitară

„Poetul pribeag” Ștefan Baciuc, cel care-și exprima înstrăinarea în poeme în limba română cu numeroase mărci distinctive ale dorului de țară, conferea adesea locurilor cunoscute semnificații accentuate. În poemul *Colț de stradă în București*, de ex., memoria aduce în spațiul de adopție o geografie care se suprapune peste cea a prezentului locuirii, tocmai în speranța recuperării timpului pierdut. Astfel, spațiul subiectiv se întâlnește cu cel real, primul fiind parcă mai „viu” decât al doilea, trăind în memorie cu valoarea simbolică a apartenenței la o realitate numai fizic pierdută: „Când privesc înaintea mea, văd avenida Rio Branco/ Colț de stradă în București/ Rue Rivoli/.../ Colț de stradă în București, aud vocea anticarului Aurică,/ Broșuri suprarealiste cumpărate la kilogram,/ Un oltean strigă mere, mere creșteni// Văd și acum vânzătorul de iaurt, numărându-și mărunțișul/ Cum s-a oprit și se uită prelung după primăvară,/ Văd și astăzi căruța cu un cal breaz, cărând un stângen de cântece/.../ Încă nu am ajuns atât de departe ca să pot uita, încă mai am timp de gândit,/ Timp de amintit, de reamintit,/ Timp de pictat fiecare amănunt, cu o pensulă mai fină decât o geană.”

O astfel de retrăire a locurilor din trecut o întâlnim consemnată adesea și în confesiunile altor scriitori. Într-o scrisoare către fratele său (datată 6. VIII. 1980), Vintilă Horia asociază de asemenea locurile din noul spațiu cu cele în care trăise odinioară și care revin obsedant în memoria celui exilat:

„Zilele astea, curios, m’am văzut adesea la Râmnic și scriu în momentul de față niște *Însemnări de lângă Escorial cu Râmnicul în gând*, care vor apărea în *Cuvântul Românesc*.”

Sensul rememorării detaliate, nu numai spontane, dar mai ales sistematic voite va fi acela – mărturisit – de a menține o identitate amenințată să se pulverizeze:

„*Vreau* să refac toate amănuntele itinerariului Barasca-Moș Costică-Cercul Militar, unde jucam tenis, dus și întors. E un fel de întoarcere de care am mereu nevoie, nu știu de ce, poate ca să mă pot prinde de ceva într’o lume din care legăturile dispar cu anii, pe măsură ce mă îndepărtez de matcă.”²⁷⁶

²⁷⁶ V. *Scrisori din exil...*, vol. I, p 83, s.n.

Concluzii

O constantă pentru majoritatea dintre trăitorii pe alte meleaguri a fost ceea ce am putea numi „românismul”, configurat de scrisul în limba maternă și de implicarea – prin forța cuvântului – în destinul țării. Dar, chiar și atunci când – datorită „iscușinței cu care scriitorii români folosesc în exil altă limbă mai universală ca să poată supraviețui”, așa cum cu admirație scria João Bigotte Chorão în scrisoarea citată – ei au ales drept modalitate de exprimare limba țării de adopție, realitățile narațiunii, numele personajelor, locul acțiunii de cele mai multe ori, expresia lirică în poezie etc. se constituie în certe repere identitare.

Conștientizarea rolului lor de factori de menținere și promovare a românismului îl găsim în toate actele culturale, dar și direct exprimat, îndeosebi în articolele program ale revistelor românești. Am amintit mai sus *Cuvântul înainte* din *Destin* (nr. 1). Acesta este unul din multitudinea de texte care dă măsura conștiinței identității scriitorilor din exil. Dorind să se constituie într-o „prelungire rodnică în neîncetată poziție de veghe a patriei și a pământului românesc”²⁷⁷, ei au păstrat în cele mai multe situații limba română ca mijloc de exprimare, dar reperul identitar în cazul lor nu poate fi redus la expresia lingvistică, fiecare aducând în noua patrie date esențiale din zestrea culturală în care se formaseră.

Bibliografie:

Behring, Eva, *Scriitori români din exil. 1945-1989*, Edit. Fundației Culturale Române, București, 2001.

Giura, Mirela, Interviu: Petru Cârdu, *România literară*, nr. 38, 2008.

Grigurcu, Gheorghe, „Între a îndura și a face istoria”, București, „Jurnalul literar”, nr. 13-14/ 2000.

*** *Scrisori din exil între Vintilă Horia și fratele său Alexandre Castaing*, edit. Fundația Culturală Memoria, București, 2011.

Ierunca, Virgil, *Subiect și predicat*, Humanitas, București, 1993.

²⁷⁷ „Elitele intelectuale românești, aruncate de circumstanțele istorice, tragice, prin care trece neamul nostru, dincolo de Țară, constituie pe măsura autenticității lor nu simple mănunchiuri sau individualități deplasate din spațiul lor normal de creație în spirit, ci adevărate frânturi de țară reprezentând întreg Universul românesc, am putea spune un fel de monade de viață și cultură românească.” („Cuvânt înainte”, *Destin*, nr. 1/ 1951, p. 3).

Șeicaru, Pamfil, *Scrieri din exil I. Figuri din lumea literară*, Saeculum I.O., București, 2002.

Stolojan, Sandală, *Exilul intelectual la Paris*:
(<http://www.scribd.com/doc/37734181/Exilul-Intelectual-La-Paris>)

Rescrierea critică a ideii de realitate

Șerban Axinte

*Institutul de Filologie Română „A. Philippide” al Academiei
Române, filiala Iași*

Discursul teoretic al romanului și rescrierea critică

Discursul teoretic al romanului poate fi definit ca o înlănțuire de *rescrieri critice* ale unei definiții primare, fundamental corectă, dar inefficientă, reductivă, lipsită de orice polemică internă din cauza gradului ei de generalizare mult prea mare. *Romanul este oglinda vieții*. Nimic mai adevărat, și, paradoxal, nimic mai lipsit de potențialitate. Nimic mai cuprinzător ontologic și totuși, nimic mai limitativ epistemologic. Întreaga poetică a romanului poate fi înțeleasă ca o încercare continuă de relansare a potențialității. Înțeleg prin aceasta șansa discursului teoretic de a rămâne „deschis” ca semnificație, chiar și atunci când pare să-și fi atins finitudinea printr-o cristalizare fără echivoc. Potențialitatea presupune minarea din interior a adevărului „total”, descompunerea acestuia în sensuri conflictuale și în polemici creatoare.

Folosesc conceptul de *rescriere critică* în sensul conferit acestuia de Marcel Corniș-Pop: „a aduce în prim-plan o gamă largă de posibilități interpretative în dimensiunea lor culturală”²⁷⁸, pentru ca, prin explorarea diferențelor, să se multiplice răspunsurile și să se lărgască, astfel, experiența cunoașterii. Urmărind procesul de rescriere critică a definiției genului românesc, voi încerca să restituim implicit diferitele modalități de articulare și de semnificare a lumilor narative ce se constituie pe măsură ce ele se identifică sau polemizează cu ideea de roman ca *oglinză a vieții*. Nu trebuie să se înțeleagă de aici că reduc romanul la experiența realismului. Din contră, sunt interesat cu precădere de multiplele răsturnări de perspectivă referitoare la realitate. După părerea mea, *realismul* are legătură cu realitatea în aceeași măsură în care toate curente literare valorifică și redimensionează un raport cu aceasta. Mai mult decât atât, operele românești care încearcă s-o eludeze, să o transforme, să o estompeze, să o submineze, nu fac decât să o

²⁷⁸ Marcel Corniș-Pop, *Tentația hermeneutică și rescrierea critică. Interpretarea narativă în zodia poststructuralismului*, traducere de Corina Tiron, București, Editura Fundației culturale române, 2000, p. 370.

lărgască, să o deblocheze, să-i adâncească posibilitățile. De altfel, Kumkum Sangari discută în lucrarea sa, *The Politics of the Possible*, categoria posibilului ca pe o formă de validare a cunoașterii, pornind de la ideea că realitatea se schimbă tocmai pentru că e în același timp și relativă, și i strict condiționată: „recunoașterea unei asemenea relativități înseamnă tocmai recunoașterea faptului că lumea este deschisă la schimbare: este necesar să se evite blocarea unui sens tocmai pentru ca altele, diferite, să devină posibile”²⁷⁹. Viața ca reprezentare romanească este suma diferitelor niveluri de realitate ce intră în coliziune, se fisurează și se recompun altfel, își schimbă configurația în baza modificărilor imperceptibile din subsidiar, se amplifică sau se anulează în funcție de cât și cum sunt resorbite de lumile narrative autonome și irepetabile. De cealaltă parte, romanul, această „sondă esențială”²⁸⁰ a realității, e fundamental „privire” simultană înapoi și înainte. E lectură și relectură, e anticipare în baza unor premise arhetipale, e realitate intensificată prin ficțiune, ordonată de un punct de vedere multiplicat.

Cum fiecare teorie încearcă să structureze adevărul într-o manieră proprie, voi încerca în continuare să aduc în același plan „experiențele alternative de adevăr”²⁸¹ ce compun împreună discursul teoretic al romanului.

Romanul și adevărurile alternative

Pentru Walter Benjamin, apariția romanului la începutul epocii moderne a însemnat declinul povestirii, raporturile dintre narator și lume schimbându-se, astfel, iremediabil. Povestitorul se inspira din experiența sa de viață și din experiența lui de ascultător al povestirilor celorlalți, el este prin definiție colocvial și sociabil. Din acest punct de vedere, romancierul nu poate avea decât un statut ontologic profund individualizat. Romanul ar lua naștere din

²⁷⁹ Kumkum Sangari, *The Politics of the Possible: Essays on Gender, History, Narrative, Colonial English*, New Delhi: Tulika, 1999: „the recognition of such relativity is precisely the recognition that the world is open to change: it is necessary to prevent a foreclosure by a single meaning so that different meanings may become possible”.

²⁸⁰ Milan Kundera, *O întâlnire*, traducere din franceză de Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2009, p. 27.

²⁸¹ Ștefan Afloroaei, *Experiențe alternative de adevăr*, comunicare susținută în cadrul Conferinței Internaționale „Cunoaștere și acțiune”, organizată de Universitatea de Nord din Baia Mare, în cadrul proiectului POSDRU Societatea bazată pe cunoaștere, Baia Mare, 9-12 decembrie 2010.

incapacitatea individului solitar de a transpune esențialul din sine în formă exemplară, deoarece acesta a pierdut abilitatea de a îndruma și de a fi îndrumat. În reprezentarea vieții, el caută să scoată în evidență „tot ce nu are măsură comună”²⁸².

Albert Thibaudet susține ceva sensibil diferit. Pentru el, romanul s-a născut pentru a fi recitat, nu citit, publicul având, așadar, un rol participativ, determinant. În privința conținuturilor de viață din roman, criticul francez este de părere că foarte rar un autor ce se înfățișează pe sine într-o operă romanescă reușește să facă din el însuși un individ viu. „Romancierul autentic își creează personajele pe direcțiile infinite ale vieții sale posibile, pe când romancierul factice le creează pe linia unică a vieții sale reale. Adevăratul roman e ca o autobiografie a posibilului”²⁸³. Observația lui Thibaudet rămâne și astăzi deosebit de fecundă prin capacitatea ei de virtualizare practic nelimitată.

Ortega Y Gasset afirmase, cu câțiva ani mai devreme, că genul romanesc intrase în declin. El nu înțelege romanul ca pe un univers inepuizabil, capabil să ofere mereu teme noi. Din contră, și -l reprezintă ca pe o „carieră enormă, dar finită”. Dacă tema romanului nu mai poate atrage prin ea însăși, atunci „prezența” personajului ca suport al veridicității și persuasiunii artei românești devine mult mai importantă²⁸⁴.

Pentru Georg Lukács, călătoria individului problematic spre sine însuși este procesul ce susține forma lăuntrică a romanului. Adecvarea epică a formei interioare a acestui proces, biografia, se nutrește din „nemărginirea discontinuă” a substanței românești, care are nevoie de limite pentru a putea deveni formă. Lumea rămâne redusă la experiențele posibile ale eroului, dar este articulată de însuși demersul eroului implicat în autocunoașterea ce are drept temei descifrarea unui sens al vieții. Procesul care determină conținutul romanului, proces ce delimitează lumea romanescă printr-un început și un sfârșit, integrează „un drum strict măsurat”. Deși romanul în sine este prea puțin legat de un anumit timp

²⁸² Walter Benjamin, *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, notă biografică de Friedrich Podszus, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2002, p. 304.

²⁸³ Albert Thibaudet, *Reflecții. Despre literatură; Despre roman*, traducere de Georgeta Pădureleanu, texte alese, prefață și note de Mircea Pădureleanu, București, Editura Minerva, 1973, pp. 163-164.

²⁸⁴ Ortega Y Gasset, *Meditații despre Don Quijote. Gânduri despre roman*, traducere de Andrei Ionescu, București, Editura Univers, p. 172-173.

biologic, de „limitele naturale externe ale vieții”, el își dezvoltă epica prin derularea unui „ciclu vital” esențial. Pentru Lukács, faptul că delimitările vieții românești nu corespund cu cele ale existenței omenеști relevă un anumit caracter al formei biografice, subordonat ideilor dominante²⁸⁵.

Aflat într-o polemică declarată cu multe dintre „cauzele” formalismului rus – ce transformase *forma* operei în *conținut* suficient sieși – M. Bahtin vede în *cronotop* posibilitatea operei românești de a-și determina unitatea artistică în raporturile ei cu realitatea. Toate determinările spațio-temporale sunt armonizate și nuanțate emoțional-valoric prin contemplarea artistică vie, integratoare prin însăși natura sa. Romanul poate fi definit prin valorile cronotopice de care este pătruns. Cronotopii organizează principalele evenimente ale subiectului romanului. Ei au însă și o valoare figurativă. Prin ei, simplul eveniment capătă loc potrivit, teren propice pentru dezvoltarea imagistică datorită concentrării și materializării deosebite a indiciilor timpului în anumite compartimente ale spațiului. Totul gravitează în jurul cronotopilor, toate aspectele ce generează idei filosofice sau diverse alte analize capătă, prin intermediul lor, expresivitate artistică. În consecință, realitatea temporală reală e asimilată și reflectată în planul artistic al romanului ca moment esențial al acestei realități²⁸⁶.

Teoria criticului Marthe Robert despre roman, dincolo de unele suprapuneri imperfecte și inoportune peste anumite modele interpretative freudiene, prezintă numeroase tangențe cu teoriile românești formulate de cercetători precum Tzvetan Todorov, Gérard Genette, Georg Lukács, L. Goldmann, Erich Auerbach și alții. Psihanaliza este un pretext de redefinire a genului prin ceva aparent străin de sine, prin ceva care să-i ofere o coerență și o structură internă – explicativă, automotivațională –, o „istorie secretă” ce conține în sine și virtuțile sale revanșarde. Relaționarea dintre teoria genului și celebrele modele analitice freudiene mi se pare o explorare a limitelor, o încercare de rezolvare a unor ecuații ale căror necunoscute au fost mai întâi evidențiate și explorate ca performanță în alt plan. Marthe Robert ia din poetică și din naratologie tot ceea ce

²⁸⁵ Georg Lukács, *Teoria romanului. O încercare istorico-filosofică privitoare la formele marii literaturi epice*, în românește de Viorica Nișcov, prefață de N. Tertulian, București, Editura Univers, 1977, pp. 86-87.

²⁸⁶ M. Bahtin, *op. cit.*, p. 484.

poate fi deturnat inițial să funcționeze prin corelație cu procesele fascinante ale psihanalizei, pentru ca ulterior să se poată întoarce valorizat prin noile determinări, la un alt nivel, în planul original al discuției²⁸⁷.

Romanul, o identitate plurală

Romanul rămâne o identitate plurală ce se deschide continuu către ceea ce își este sieși străin la un moment dat. Dizolvă în sine sensurile contradictorii ale realității sau, mai bine zis, ale percepției ei. Se deschide mai ales atunci când își precizează limitele, pentru că orice încercare de a se reconfigura împrumutând o aparență nouă îl face să se constituie într-o meditație despre îndrăzneala sa de se imagina altfel, rememorând, în același timp, toate experiențele anterioare de a fi pe care acum le resimte ca depășite, patrimonizate. Totuși, pe principiul palimpsestului, romanul are mereu activă componenta muzeală. O formă veche – ce depozitează un întreg orizont de concepții și de luări în posesie a lumii – e ceva de care romanul nu se poate distanța radical, pentru că trăiește în sine ca o amintire obsedantă. Chiar radicalizarea își are originea într-un teribil complex identitar.

Roland Barthes a definit romanul în mai multe feluri din perspectiva mai multor componente ale științei limbajului. Mă voi limita doar la acele aspecte care intră în rezonanță cu interesul lucrării de față. Mai întâi, scriitura este în mod esențial „morala formei”²⁸⁸, selectare a unei arii sociale în care scriitorul urmează să-și plaseze „natura limbajului său”, este un compromis „între o libertate și o amintire”, „libertatea ce își amintește; și care nu e libertate decât în gestul alegerii”, „o remanență încăpățânată, venită din toate scriiturile precedente”.

În ceea ce privește scriitura romanului, Barthes este încredințat că „minciuna credibilă a romancierului” se bazează pe o sinceritate ce are nevoie de semne false, de o ambiguitate conținută de scriitura însăși. Aceste semne false prin intermediul cărora „romanul arată cu degetul masca pe care o poartă” sunt perfectul simplu și persoana a treia. Primul semnalează ideea de artă: „rolul său este de a strânge

²⁸⁷ Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru, prefață de Angela Ion, București, Editura Univers, 1983, p. 88-89.

²⁸⁸ Roland Barthes, *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*, traducere din franceză de Alex Cistelean, Chișinău, Editura Cartier, 2006, p. 17.

realitatea într-un punct și de a abstrage din multiplicarea timpilor trăiți și i superpuși un act verbal pur, debarasat de rădăcinile existențiale ale experienței și orientat spre o legătură logică cu alte procese, pe scurt, o mișcare generală a lumii²⁸⁹. Perfectul simplu dizolvă misterul și ambiguitatea. Din acest motiv, atunci când se încearcă deplasarea către alte genuri literare, deci o dizolvare a narațiunii, perfectul simplu este înlocuit prin alte forme „mai puțin ornamentale, mai proaspete, mai dense”. Literatura nu mai este atunci „valoare de întrebuințare a unei societăți puse în gardă de forma însăși a cuvintelor”, ci devine „depozitară a densității existenței și nu a semnificației sale”. Prin perfectul simplu, minciuna e „manifestată”. Prin el, posibilul e dezvăluit pe măsură ce e desemnat ca fals. Romanul alienează faptele, perfectul simplu fiind mijlocul prin care „societatea își apropiază trecutul și posibilul său”. Așadar, „romanul este un produs caracterizat astfel: a da imaginarii garanția formală a realului, dar a lăsa acestui semn ambiguitatea unui obiect dublu – totodată verosimil și fals, – este o operație constantă în toată arta occidentală, pentru care falsul e egal cu adevărul nu din cauza vreunui agnosticism sau a vreunei duplicități poetice, ci pentru că adevărul e presupus a conține un germen de universal sau, dacă vrem, o esență capabilă să fecundeze, prin simpla reproducere, niște ordini diferite prin îndepărtare sau prin ficțiune²⁹⁰”.

Romanul, obiect închis, obiect deschis

Celebrele teorii naratologice ale lui V.I. Propp, A.J. Greimas, Gérard Genette, Tzvetan Todorov și Roland Barthes - cea din *Introduction à l'analyse structurale des récits*, ce se bazează pe aplicarea unor grile prefabricate – urmăresc să traseze seturile de reguli general valabile ale povestirii, narațiunii, romanului. Totuși, indiferent de mobilitatea conceptelor operaționale utilizate, romanul rămâne pentru teoreticienii amintiți un obiect închis.

Dar, pentru că oricărei închideri îi urmează o redeschidere, teoria propusă de Jean Ricardou în 1978 dinamizează într-un mod insolit raporturile dintre semnificantul și semnificatul operei romanești în genere. Integrarea cititorului în operația narativă, *lector in fabula*, prin stabilirea unei relații între actul narării și momentul interpretativ,

²⁸⁹ *Ibidem*, p. 28.

²⁹⁰ *Ibidem*, p. 30.

reprezintă o mutație decisivă realizată de Umberto Eco în zona teoriei literare în general. Astfel, textul nu se deschide către destinatar, ci prin destinatar: „un text își postulează propriul destinatar drept condiție indispensabilă nu numai a propriei capacități de comunicare concretă, dar și a propriei potențialități de semnificare”²⁹¹.

Pentru că am atins razant problema Noului Roman, nu-l pot lăsa la o parte acum, spre finalul lucrării de față, pe Alain Robbe-Grillet. Acesta crede că realismul nu e o teorie clar definită menită să clasifice prin opoziție unii autori față de alții, și asta pentru că „fiecare se străduiește din răsuferință să creeze realul”. Descoperirea realității nu se poate face decât prin abandonarea formelor uzate: „nu e vorba de a depăși, ci de a merge mai departe pe căi încă necunoscute, acolo unde o nouă scriitură devine necesară”. Romanul reproduce realitatea concomitent cu modificarea bazelor realismului său. Romanul nu e instrument, nu expune, nu traduce lucrări preexistente, situate în afara lui: „fiecare vede în lume propria sa realitate [...] romanul însuși este cel care o creează. Scriitura romanescă nu vizează informarea, așa cum fac cronologia, mărturia sau lucrarea științifică, ea *constituie* realitatea. Nu știe niciodată ce caută, habar nu are ce trebuie să spună; este invenție, invenție a lumii și a omului, o invenție constantă și o problematizare perpetuă”²⁹².

Contradicția și manifestarea potențialității

În sinteza enciclopedică *The Novel*, coordonată de Franco Moretti, poate fi întâlnită următoarea definiție a romanului: „Romanul reprezintă o puternică forță antropologică, ce a transformat lectura într-o plăcere și a redefinit simțul realului, sensul existenței individuale, percepția asupra timpului și asupra limbajului. Așadar, romanul înseamnă și cultură, dar în mod sigur și formă, sau mai curând forme, la plural, pentru că în cei două mii de ani ai istoriei sale întâlnim cele mai stranii creații, iar ceea ce este elitist și ceea ce

²⁹¹ Umberto Eco, *Lector in fabula. Cooperarea interpretativă în textele narative*, în românește de Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers, 1991.

²⁹² Alain Robbe-Grillet, *Pentru un nou roman*, traducere și note Vasi Ciubotariu, prefață: Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2007, p. 132.

este popular își schimbă neîncetat locul, la fel cum granițele literaturii sunt într-o continuă și imprevizibilă expansiune. Uneori, această infinită flexibilitate sfârșește în haos. Dar datorită acestui lucru, romanul devine prima formă cu adevărat globală: un phoenix mereu gata să își ia zborul într-o altă direcție și să găsească limbajul adecvat pentru următoarea generație de cititori (*t.m.*)²⁹³.

Fragmentul citat surprinde, practic, elementul de invarianță ce se autogenerază subtil în toate abordările teoretice ale romanului: *contradicția*. Procesul de redefinire a realității este contradictoriu, asemenea modalităților de percepere a realității înseși, iar semnificațiile existenței individuale cu atât mai mult. Punctul de vedere al lui Philippe Forest referitor la realitatea românească ne este util în acest moment: „Romanul este cel care construiește ficțiunea acestei ficțiuni care este « realitatea » și care, anulând-o prin dublare, ne permite să atingem acel punct de « real » unde el se reînnoiește și pe unde ne comunică sensul adevărat al vieții noastre”²⁹⁴.

Iluzia teoriei ultime

Realitatea nu are o semnificație prin ea însăși înainte de a fi reconstruită prin ficțiune. De altfel, mai mulți teoreticieni înțeleg romanul, narațiunea în general, ca pe o modalitate centrală a comprehensiunii umane, ca pe o posibilitate de a impune semnificație și coerență formală haosului evenimentelor²⁹⁵. Hayden White subliniază chiar ideea că, prin roman, se poate transcrie cunoașterea, problema convertirii experienței într-o formă asimilabilă structurilor de semnificație, având consecințe în plan general uman mai mult decât în cel cultural²⁹⁶. Ficțiunea structurează realitatea, îi stabilește coerențe interne. Cum lumile românești diferite impun realități nu doar diferite, ci contradictorii, discursul teoretic al genului se prezintă, așadar, ca suma unor antinomii care, totuși, nu sfârșesc prin a se anula între ele. De ce? Pentru că fiecare teorie propune reconfigurarea unei arhitecturi de idei a căror

²⁹³ *The Novel*, volume I, *History, geography, and culture* (edited by Franco Moretti), Princeton University Press, 2006.

²⁹⁴ Philippe Forest, *Romanul, realul și alte eseuri*, traducere și postfață de Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2008, p. 30.

²⁹⁵ Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan Popescu, București, Editura Univers, 2002, p. 197.

²⁹⁶ Hayden White, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, „Critical Inquiry”, 7, 1980, pp. 15-27.

dinamică depinde de variația contextelor și a orizonturilor de așteptare, iar cel care încearcă să totalizeze sistemele teoretice antagonice cunoaște, intuiește spectrul de variație al acestor contexte și orizonturi de așteptare. Contradicția produce o deblocare a gândirii. Nu scoate în evidență doar un anumit gen de instabilitate a lucrurilor, ci are un caracter deschis, generează un univers al posibilităților. Actualizează și virtualizează. Integrează ideea de potențialitate. Așadar, prin contradicție, se iese din identitate și tautologie²⁹⁷. Mai mult, după expresia lui Michel Foucault, contradicția reprezintă „iluzia unei unități ce se ascunde sau care este ținută ascunsă”²⁹⁸, funcționând de-a lungul discursului ca un principiu al istoricității lui.

Așadar, ficțiunea critică a romanului – discursul teoretic al acestuia – își află unitatea și vitalitatea în contradicție și se dezvoltă sub semnul teoriei sale ultime, ea însăși rezultat al unei rescrieri ce integrează sensurile potențiale ale vieții și ale operelor.

Bibliografie

Afloroaei, Ștefan, *Experiențe alternative de adevăr*, comunicare susținută în cadrul Conferinței Internaționale *Cunoaștere și acțiune*, organizată de Universitatea de Nord din Baia Mare, 9-12 decembrie 2010.

Bahtin, M., *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, prefață de Marian Vasile, București, Editura Univers, 1982.

Barthes, Roland *Gradul zero al scriiturii. Noi eseuri critice*, traducere din franceză de Alex Cistelean, Chișinău, Editura Cartier, 2006.

Benjamin, Walter, *Iluminări*, traducere de Catrinel Pleșu, notă biografică de Friedrich Podszus, Cluj-Napoca, Editura Idea Design & Print, 2002.

Corniș-Pop, Marcel, *Tentația hermeneutică și rescrierea critică. Interpretarea narativă în zodia poststructuralismului*, traducere de Corina Tiron, București, Editura Fundației culturale române, 2000.

²⁹⁷ Vezi prefața lui Constantin Noica la Stéphane Lupasco, *Logica dinamică a contradictoriului*, selecție, traducere din limba franceză și postfață de Vasile Sporic, consultant științific și note de Gheorghe Enescu, București, Editura Politică, 1982.

²⁹⁸ Michel Foucault, *Arheologia cunoașterii*, traducere, note și postfață de Bogdan Ghiu, București, Editura Rao, 2010, p. 186.

Eco, Umberto, *Lector in fabula. Cooperarea interpretative în textele narative*, în românește de Marina Spalas, prefață de Cornel Mihai Ionescu, București, Editura Univers, 1991.

Forest, Philippe, *Romanul, realul și alte eseuri*, traducere și postfață de Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2008.

Foucault, Michel, *Arheologia cunoașterii*, traducere, note și postfață de Bogdan Ghiu, București, Editura Rao, 2010.

Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan Popescu, București, Editura Univers, 2002.

Robbe-Grillet, Alain, *Pentru un nou roman*, traducere și note Vasi Ciubotariu, prefață: Ioan Pop-Curșeu, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2007.

Sangari, Kumkum , *The Politics of the Possible: Essays on Gender, History, Narrative, Colonial English*, New Delhi: Tulika, 1999.

The Novel, volume I, *History, geography, and culture* (edited by Franco Moretti), Princeton University Press, 2006.

White, Hayden, *The Value of Narrativity in the Representation of Reality*, „Critical Inquiry”, 7, 1980, 15-27.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European, prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758

Comportamente identitare din perspectiva memoriei interculturale, o memorie cu urme multiple

Lăcrămioara Berechet
Universitatea Ovidius, Constanța

□...probabil că nu vom putea cunoaște niciodată toate combinațiile
posibile din creier sau semnificația lor. Numărul gândurilor sau stărilor
creierului pe care le poate avea fiecare dintre noi, depășește numărul
particulelor din întreg universul”

Daniel J. Levitin, *Creierul nostru muzical, Știința unei eterne obsesii*

Textul literar arhivează, pe lângă istoria complicată a evoluției
formelor literare, la care se cuplează pastșând ori parodiind, și
istoria ori mentalitățile unei epoci, mediate în ordine perceptiv-
psihică de către actorii ficționali. Acești vectori de profunzime ai
unor subiectivități creative paratopice, niște structuri cognitive care
se opun locurilor comune și legilor prestabilite, imaginează
combinații ale stărilor și punctelor de vedere posibile în realitatea
fizică.

În reprezentările despre lume, pe care subiectivitatea creatoare le
transmite autorului abstract, se pot imagina mult mai multe
dimensiuni în raport cu realitatea desemnată, o frumusețe mai
profundă, o memorie ireală despre o istorie posibilă, dar autentică, prin
adevărul conținut în trăiri, stări, emoții, comportamente.

În orice cultură există o rețea²⁹⁹ complexă de stări, de trăiri
identitare, care consumându-se de-a lungul istoriei și-au lăsat
amprenta emoțională și cognitivă asupra comportamentelor
identitare. În timp, vecinătățile interculturale adaugă în corpul gazdă
al unei culturi stări, imagini, comportamente, care rămân sau nu,
active. Acestea își vor lăsa însă urmele în inconștientul colectiv - fapt
demonstrat de studiile psihologiei cognitive. Așa cum se cunoaște,
dintre comportamentele preluate prin fenomenul aculturației,

²⁹⁹ Daniel J. Levitin, *Creierul nostru muzical, Știința unei eterne obsesii*, Humanitas, București, 2010: „în general se acceptă ideea că gândurile și
amintirile noastre se ivesc din nenumăratele conexiuni(...) între neuronii
noștri(...) Unele grupuri de neuroni le putem numi rețele, devin active în
timpul unor anumite activități cognitive, și, la rândul lor pot activa alți
neuroni”, p.104.

izbândește acela care devine mai vizibil, mai vocal, nu întotdeauna cel care este marcat și valoric.³⁰⁰ Memoria istorică extrage atributele invariante ale experienței trăite, pe baza cărora se vor recunoaște experiențele de tip categorial, dar și detaliile specifice care aparțin contextului: „Întrucât păstrează contextul, modelele de memorie cu urme multiple pot explica și felul în care extragem uneori amintiri vechi și aproape uitate”³⁰¹. Este ca și cum, fiecare epocă, fiecare cultură, fiecare grup își păstrează albumul de fotografii al familiei, istoriile care dau identitate, comportamentele ritualice, însoțite de o istorie nevăzută a emoțiilor.

Cu toate acestea, oricât de diferite ar fi influențele exterioare într-o cultură care are o memorie cu urme multiple, există întotdeauna un factor comun, deoarece atât memoria colectivă, cât și memoria individuală selectează pe durată îndelungată, așa cum am observat, invariantele.³⁰² Ceea ce coagulează elementele eterogene ale unei culturi, pare să fie, din punct de vedere cognitiv, ritmul unei muzici interioare, repetitiv, constant, care îi asigură consecvența și starea de siguranță. Aceste ritmuri interioare, desprinse din înconștientul colectiv se datorează unui tip de cunoaștere bazat pe impresii-iluzii, percepții, deviate de emoții. În imaginarul colectiv rețeaua de mentalități, negocierea comportamentelor, validarea identității, se realizează și datorită acestui ritm muzical, propriu fiecărei culturi în parte. Mai mult, putem să identificăm comportamentele celuilalt, „alogenul” și pentru că, inițial, acestea ies din ritmul obișnuit. În cazul în care acestea se repetă, ajung să își definească un stil propriu și în final, sunt integrate în corpul culturii gazdă.

În teoria memoriei cu urme multiple, experiența este legată prin urmare de contextul trăirii sale, pentru că acesta stochează indiciile „unice” care permit codificarea experienței și memorarea acesteia.

³⁰⁰ Cel puțin așa o demonstrează studiile de sociologie cu referire la societățile multiculturale, în care se menționează că populațiile cu un comportament urban, care se adaptează perfect condițiilor culturale ale spațiului gazdă, sunt asimilate, acestea renunțând la specificul etnic. Dimpotrivă, culturile care nu țin cont de condițiile culturale ale spațiului gazdă, negociază asimilarea, își păstrează elementele de identitate pe care le marchează fie vestimentar, fie ritualic, reușind să impună în cultura pe care o influențează comportamentele lor identitare, desemnate uneori ca fiind „exotice”, Gilles Ferreol, *Identitatea, cetățenia și legăturile sociale*, Iași, Polirom, 2000.

³⁰¹ Daniel J. Levin, *op. cit.*, p.187.

³⁰² Daniel J. Levin, *op. cit.*, p.155.

Dacă emoția stocată de context este pozitivă sau nu, reacția față de experiența evocată este de asemenea pozitivă sau nu. Sunt comportamente prototipice într-o cultură, față de care memoria colectivă a înregistrat reacții pozitive și comportamente față de care reacția este una de respingere.³⁰³

La un capăt, pe scara emoțiilor prototipice, înregistrate în arhiva memoriei istorice, se află fericirea și sațietatea, iar la polul opus, mânia și frica. Aceste două coperte strâng în albumul *familiei* fotografiile de grup. În timp ce emoțiile negative au motivat supraviețuirea prin excluderea unui context resimțit ca negativ, emoțiile pozitive au validat contextul și au asigurat longevitatea comportamentului respectiv. Astfel, sistemul emoțional se conectează la contextele lumii fizice, creând dispozițiile comportamentelor de grup, acele invariante care se transmit din generație în generație.³⁰⁴

În concluzie, comportamentele evoluează odată cu lumea fizică și ca acestea să poată fi transmise ca zestre genetică de la o generație la alta ar fi nevoie să trăiască destul de mult. Când însă, din varii motive istorice cursul unei culturi este frânt și reorientat semantic de influențe impuse agresiv, vechile comportamente rămân niște urme inefficiente ori improprii și se pierd. În memoria locului apar alte scheme, cultura se reorganizează. Schimbările prea dese complică, obscurizează, sperie, aduc imaginea complexă a unor comportamente inconsecvente. Complexitatea în cazul *sinelui social* atrage după sine, așa cum se cunoaște din teoriile identității sociale, lipsa de încredere și de apreciere împreună cu refuzul. Întotdeauna schimbările sociale sunt însoțite de o retorică despre „identitatea

³⁰³ Într-o cultură în care vecinătățile interculturale au permis schimburi necesare între comportamente, dincolo de negociere sau de conflict, acestea au fost păstrate în memoria spațiului împreună cu trăirile contextului. (Desigur, diferențiem emoțiile conjuncturale de dispoziții interioare și de stările interioare).

³⁰⁴ Antonio Damasio analizează comportamentele în asociere cu ideea de plăcere sau de durere, respectiv de răsplată sau de pedeapsă. Putem deduce că acele comportamente asociate cu ideea de răsplată sunt integrate în intenționalitatea originară a speciei și verifică instinctul de conservare și de supraviețuire, pe când acele comportamente care disting sentimente negative sunt instinctiv respinse, resimțite ca factori de involuție. Antonio Damasio, *În căutarea lui Spinoza, Cum explică știința sentimentele*, Editura Humanitas, 2010.

amenințată³⁰⁵, siguranța ontologică fiind generată sociologic, de obișnuință și rutină.³⁰⁶

Modelele sociale și culturale ale sinelui gestionează atitudinile in/consecvente față de *celălalt* și in/stabilitatea sinelui social. „Societatea este o conversație între oameni; mintea este internalizarea acestei conversații; sinele este situat în și între acestea două”.³⁰⁷ Prin urmare, sinele indecis trăiește amenințarea unității sale și datorită faptului că în el se întrupează mai multe minți, mai multe tipare cognitive, devenind astfel *un sine social slăbit*. Internalizarea comportamentelor identitare ale *celuilalt*, configurează ceea ce sociologia numește *un mine complex*, care va genera în final identitatea unui *eu*. În consecință, modelul memoriei cu urme multiple, asociat pluriculturalității sau multiculturalității explică apariția sinelui social inconstant și mai departe imprecizia coagulării comportamentelor identitare, imaginea unei culturi neunitare.

O trăsătură care definește identitatea unei culturi este și modul în care aceasta își negociază diferențele etnice în dialogul intercultural. Culturile avansate creează un câmp comun de valori simbolice, la care participă întreaga comunitate, oricât de diferiți sunt indivizii comunității. Ritualuri comune, date comune în calendarul liturgic sau social, spații sociale cu valoare simbolică frecventate de către toți membrii comunității. Identitatea individuală sau colectivă este construită în acest fel, simbolic.

Într-o cultură cu o memorie interculturală, pe care o putem considera o memorie cu urme multiple, categoriile comportamentale cunosc tot atâtea criterii de clasificare câte grupuri de interes există în spațiul respectiv. Sinele social al unei comunități pluriculturale este compozit, evoluția sa obligându-l la un continuu efort de sinteză care, în mod necesar, trebuie să îi asigure echilibrul. În acest sens, este important să observăm că istoria memoriei emoționale reglează harta comportamentelor, ușurează relațiile sociale sau le blochează: „...reacțiile care conduc la prejudecăți rasiale sau culturale se bazează în parte, pe declanșarea automată a emoțiilor sociale destinate să detecteze, în cursul evoluției, diferențele la ceilalți, deoarece diferențele pot semnala un risc sau un pericol, și pot încuraja retragerea sau agresiunea.... Putem învăța să ignorăm aceste reacții și

³⁰⁵ Richard Jenkins, *Identitatea socială*, Editura Univers, București, p.13.

³⁰⁶ Richard Jenkins, *op.cit.* p 86.

³⁰⁷ Richard Jenkins, *op.cit.*, 2000.

să-i învățăm și pe alții să o facă”³⁰⁸ Din punctul de vedere al științelor cognitive, sentimentele sunt cele care traduc limbajul minții, semnalizând o bună gândire sau un mod inefficient de gândire.³⁰⁹ Markere ale noțiunilor de bine și de rău, sentimentele stau la baza construcției raționale a unei culturi, funcționând asemenea unui program global de (bio)reglare. Ceea ce reglează ulterior sistemul sunt considerate a fi comportamentele sociale de cooperare:” Viața noastră trebuie să fie dirijată nu numai de propriile noastre dorințe și sentimente, dar și de preocuparea noastră pentru dorințele și sentimentele altora, exprimată sub forma convențiilor sociale și a regulilor de comportament etic”.³¹⁰ În consecință, principiile etice sunt rezultatul negocierilor culturale.

Științele cognitive întrupează mintea, îi recunosc corporalitatea, refac contactul dintre minte și corp, pe care Descartes îl desființase prin celebrul *gândesc deci exist. Simt și gândesc deci sunt*, ar fi replica din urmă în dialogul cunoașterii.³¹¹ Antropologic, culturile care se bazează pe principiile toleranței și ale cooperării generează comportamente sociale care se integrează în intenționalitatea originară a naturii, care se exprimă prin bucurie. Aceste culturi durează în timp deoarece se construiesc în consens cu intenționalitatea originară a fenomenelor din realitatea fizică, care au ca scop binele³¹².

Literatura, ca artefact reprezentational, are ca sursă o intenționalitate derivată, secundară, fiind produsul unei subiectivități creatoare, paratopice. Lumea reprezentată artistic este orientată semantic de

³⁰⁸ Antonio Damasio, *În căutarea lui Spinoza, Cum explică știința sentimentele*, Editura Humanitas, 2010, p.42.

³⁰⁹ Antonio Damasio, *op. cit.*, p. 87.

³¹⁰ *Ibidem*, p.157.

³¹¹ În *Tratatul de Etică*, Spinoza, pe care Antonio Damasio își construiește argumentul operei citate, etica fericirii este descrisă ca virtute și nu ca rezultat așteptat la capătul unor evenimente, fiind consecința comportamentului de generozitate și de rasplată față de sine și față de ceilalți: “În absența unor emoții normale, pesemne că nu ar exista imboldul de a făuri religia. Nu ar exista nici profeți, nici credincioși însuflețiți de pornirea afectivă de a se supune cu venerație și admirație unei figuri dominante(...)înzestrate cu puterea de a răsplăti și cu capacitatea de a explica inexplicabilul” *op. cit.*, p.153.

³¹² Neurobiologia sau mai larg științele cognitive aduc drept argument de nezdruccinat însăși legea selecției naturale.Comportamentele raționale se integrează în intenționalitatea originară a Mamei Natură .

această intenționalitate secundară și , în măsura în care accesează, în afara detaliilor, invariantul, se supune aceleiași intenționalități originare. Pragul de netrecut dintre „profanul „ științelor sociale și „sacral” literaturii este depășit de analiza discursului literar, din perspectivă contextualistă, deoarece discursul literar este construit și de norme sociale prin actul enunțării, ca interdiscurs. Conținutul operei își construiește propriul discurs despre lume, *obiectele* despre care vorbesc centrele de orientare ale textului. La capătul opus, actul interpretării își sprijină referințele pe sensul indus de contextul enunțării, pe genul de discurs și mai departe pe scenografia înglobată, influențată de contextul cultural al epocii.

În calitatea sa de arhivă secundară a unei epoci, discursul literar înregistrează predispozițiile comportamentelor de grup, modul în care identitatea culturală a unei epoci a fost gestionată, conflictual sau nu, atitudinile permissive (cosmopolite), de acceptare a valorilor *celorlalți* sau atitudinile conservatoare, crispate, îngăduitoare doar cu experiențele etnicizante (tradiționalism-modernism), consemnează dacă în epocă s-a adoptat punctul de vedere al *celuilalt*, care a fost primit ca o ființă culturală, restituindu-i-se cadrul mentalitar, sau dacă acesta a fost descris printr-un discurs negativ, agresiv, încărcat cu sintagme precum: „lipsit de spiritualitate”, de „*savoir vivre*” ori „eufemistic”, printr-un alt clișeu, ca *exotic*.³¹³

Spre exemplu, în relația *balcanism – balcanitate*, se pot observa, în planul imaginarului literar, tipologii care compensează frustrările acumulate în spațiul social. Lumea descrisă de această literatură este eclectică și contradictorie, părând că se află mereu în căutarea unei unități pierdute, este o lume populată de războinici, dar și de preoți dedați cu plăcerile lumești și este, în egală măsură, o lume al cărei sens este orientat de magi, sacerdoți, aleși, inițiați sau, la polul opus,

³¹³ Genevieve Vinsonneau, *Culture et comportement*, Editions Armand Colin, 2000. Se impune, din considerente metodologice să precizăm sensul conceptelor folosite. Mai întâi, conceptul de cultură este folosit sociologic, ca ansamblu al elementelor intelectuale, spirituale, religioase, artistice, estetice, care determină viața specifică a unui grup social, unit printr-o tradiție comună, sau de un ansamblu de obiceiuri, instituții, opere. Distingem în interiorul unei culturi, mai multe modele culturale, de asemenea considerăm că orice model cultural literar sau estetic, presupune existența unor trăsături consensuale, durabile diacronic, funcționând ca un focar de urgență în timp.

în lumea citadină de sorginte fanariotă, de către pungășii la drumul mare, cerșetorii, oportuniștii de mahala, parveniții ridicoli, dar și de către boierii turciți, atinși de melancolii ireversibile, iubitori de taifasuri întârziate, rafinați esteți și „străluciți luceferi ai viciilor”.

Mircea Muthu observă „criza de solidaritate”³¹⁴ ca element specific al balcanității. Printre cauzele de profunzime ale acestei „crize” se află desigur și formele eterogene ale identității sale, marcată de matrici de gândire foarte diferite. Pe de o parte tradițiile de ecumenicitate ale creștinismului răsăritean, cărora li se alătură în timp amprentările elenismului imperial și fanariot și nu în ultimul rând, exercițiul puterii otomane, turcocrăția, care reglează unitatea de structură a zonei, grație transferului de valori dintr-o regiune în alta, instituind „cosmopolisul răsăritean”, un clivaj ce caracterizează toate palierele vieții comunitare.

Imperativul supraviețuirii impune insului peninsular, ca modalități de salvare din tragic, răsul, masca, spectacolul, moralismul, satira, burlescul, umorul gratuit. Demersul estetic este anunțat în literatura română de Anton Pann, I. L. Caragiale, Ion Barbu, Mateiu Caragiale, Vasile Voiculescu, continuat de Eugen Barbu și parțial de Fănuș Neagu și Ștefan Bănulescu într-o literatură care își asumă mitul ca metodă literară. În interiorul conceptului de balcanitate au fost atașate nu de puține ori etichete culturale negative care descriau lumea balcanică semicolonială, semicivilizată, semiorientală, primitivă și exotică.

Dobândită la periferia Europei, la granița dintre Islam și creștinism, identitatea balcanică prezintă un „sine incomplet”,³¹⁵ semn negativ, stigmatizant, al esticilor, mereu obligați a fi între două sau chiar mai multe spații identitare. Cultura de interferență dezvoltă în timp un spațiu multicultural, policentric, în care emoțiile negative succesive, de tip frică, mânie, nesiguranță, au impus, următoarele comportamente identitare³¹⁶: filosofia instinctului care conservă și ferește de dramele conștiinței, o adaptabilitate absolută, gustul plăcerilor elementare, pofta nemărginită de viață, umorul

³¹⁴ Mircea Muthu, *Balcanologie*, I, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002 și *Balcanologie* II, Editura Fundației Culturale Libra, București, 2004.

³¹⁵ Maria Todorova, *Balkanii și balcanismul*, Editura Humanitas, 2000.

³¹⁶ Pompiliu Constantinescu, *I.L. Caragiale sau duhul balcanic*, Scrieri, II, Editura Pentru Literatură, București, 1967, p.153.

exercitat față de deșertăciunile care ispitesc bunul simț, masca așezată peste un suflet sensibil și ireversibilul tragic.

La un alt pol, pitorescul balcanic actualizează tipologia levantinului care înregistrează comportamental (Ion Ghica, Dimitrie Bolintineanu): viclenia, spiritul tranzacțional, duplicitar, inteligența speculativă, virtuozitatea în arta ș mecheriei. În anticamera levantinului, crește „licheaua” deprinsă cu avantajele imediate ale „logosului parazitar”,³¹⁷ un demagog sprijinit pe o realitate găunoasă, în care moftul caragialesc dez-alcătuiește lumea. Tipul reprezentativ al acestui *homo duplex* al Balcanilor este parvenitul „fișos”, moftangiul.

Moftangiul înscris culturii de tip marginal, printr-un mecanism perfid de dominație ajunge să contamineze zonele de centru ale comunității. Nonșalanța, familiaritatea jucată în relațiile sociale, indiferența cu care indivizii acestei culturi de mahala se raportează la ideea de normă ori la discursul elitist, brutalitatea în atitudine, agresivitatea de limbaj, o oarecare forță prea virilă a atitudinii, care desemnează de regulă învingătorul, escamotarea ineficienței prin taifasul facil, toate acestea, se coagulează într-un sistem autonom de comportamente și de mentalități identitare contaminate de deriziune. În timp, se poate constata contribuția acestora la identitatea colectivă a unei culturi insuficient cristalizată în centrele sale de putere. Lipsa de solidaritate a balcanității este răzbunată tragic, prin solidaritatea celor marginalizați.

Pe de altă parte, românismul, definit printr-o formulă hibridă, latinitate și orientalism, preia din modelul occidental moștenirea clasică, limba de origine romanică, dar își ordonează viața religioasă după modelul bizantin, preferând nesepararea autorităților spirituale de cele temporale, ignorând pluralismul social în favoarea unor varii forme de absolutism. Atitudinea sa față de civilizația occidentală este inconstantă, când de respingere, când de asimilare neselectivă a formelor fără fond, arareori combinând dorința modernizării cu nevoia de a păstra tradițiile, manifestându-se ca o civilizație receptivă,³¹⁸ adaptând pentru a permanentiza centrul culturii sale.

³¹⁷ Mircea Muthu, *Balcanologie*, I, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002 și *Balcanologie* II, Editura Fundației Culturale Libra, București, 2004.

³¹⁸ Samuel Huntington, *Ciocrnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*, Editura Antet, 2004.

Această din urmă formulare, cultură receptivă, pare să fie topicul prin care și Mircea Eliade descrie românismul: un spațiu permisiv la influențele altor culturi majore, pe care le receptează creator, în interiorul unui *pattern* propriu. Dintr-un conglomerat de influențe, cărora le acceptă mai întâi diversitatea, pentru ca în urmă să le găsească elementele comune, după o formulă proprie de acceptare a multiculturalității globale, cultura română interbelică anticipa oarecum formula unității în diversitate ca modalitate de salvare a unui dialog coerent și creativ al civilizațiilor contemporane.³¹⁹

„Neașezarea” într-o formulă osificată a acestor falii de cultură și civilizație, înainte de a defini un handicap, indică o *memorie cu urme multiple*, o deschidere spre diversitate, or în acest context, neomogenitatea, ca semn al complexității acestei zone, ar putea fi și semnul identitar al unor ritmuri muzicale ce „sfârtecă” simetriile apolinice ale canonului.

Bibliografie:

Constantinescu, Pompiliu I.L. *Caragiale sau duhul balcanic, Scrieri*, II, Editura Pentru Literatură., București, 1967, p.153.

Damasio, Antonio, *În căutarea lui Spinoza, Cum explică știința sentimentele*, Editura Humanitas, 2010.

Ferreol, Gilles, *Identitatea, cetățenia și legăturile sociale*, Iași, Polirom, 2000.

Huntington, Samuel, *Ciocnirea civilizațiilor și refacerea ordinii mondiale*, Editura Antet, 2004.

Jenkins, Richard, *Identitatea socială*, Editura Univers, București,

Levitin, Daniel J., *Creierul nostru muzical, Știința unei eterne obsesii*, Humanitas, București, 2010.

Muthu, Mircea, *Balcanologie*, I, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2002 .

Muthu, Mircea, *Balcanologie* II, Editura Fundației Culturale Libra, București, 2004.

Todorova, Maria, *Balkanii și balcanismul*, Editura Humanitas, 2000.

Vinsonneau, Genevieve, *Culture et comportement*, Editions Armand Colin, 2000.

³¹⁹ Samuel Huntington, *op cit*.

Narațiunile tăcerii. Un scenariu privind relansarea literaturii

Alexandra Crăciun

Universitatea din București

Cad în extazul negativ al radioului.

Jean Baudrillard

*Your arms full, and your hair wet, I could not
Speak, and my eyes failed, I was neither
Living nor dead, and I knew nothing,
Looking into the heart of light, the silence.*

T. S. Eliot, *The Wasteland*

4'33" Tăcere. John Cage în fața pianului. O sala plină. Pianistul ridică mâna, dar degetele sale nu mai ating niciodată pe clape. 4.33" de tăcere...de așteptare.... Aproape fără niciun fel de respirație. Blancul total: inaugurarea simfonică a morții reprezentărilor muzicale. Suspendarea oricărei narațiuni. Denunțarea incapacității melodice de a mai reprezenta.

Cage deschide astfel un nou regim al sunetului. Tăcerea.

Un mod abstract, aproape neverosimil în care experimentează sunetul antifonic: fără volum, fără poveste, fără reprezentare.

Un sunet pur, gol negativ, apofatic pe care Cage îl asimila într-un interviu dat la New York în anul 1991 - zgomotului de trafic.

Un sunet abstract, liber, ne-metafizic, căzut în el însuși fără a avea însă vreo adâncime. Transparent. Sunetul nul, descriptibil doar prin durată. Un fel de grad zero al zgomotului și muzicii, din care nu se mai poate evacua însă nimic.

4.33" este un exercițiu ce inaugurează caduc sfârșitul istoriei muzicii. Și totuși, se pare, infinit repetabil, așa cum o demonstrează concertul dirijat de Foster pentru BBC în care „se tace” compoziția lui John Cage.

Paradoxal însă, această tăcere „spațiată” de Foster la nivelul întregii orchestre și controlată de un dirijor, intră în scenă semnată, atribuită lui John Cage.

Îți trebuie expertiză pentru a înțelege și accepta o astfel de tăcere, așa cum îți trebuie exercițiul artei figurative pentru a putea nega reprezentarea în iconoclasă.

Nu am putut înțelege, însă, niciodată deplin mecanismul de construcție a golului de rostire până la experimentarea sa, într-un exercițiu similar celui pe care îl făcea Cage.

Contextul? O conferință a regizorului Andrei Șerban despre Cehov, susținută în sala Atelier a Teatrului Național din București.

Pretextând un moment de reculegere, regizorul a început performarea unei tăceri. O tăcere, intensă, controlată, intensificată treptat, o tăcere comună a regizorului cu publicul său, de aproximativ 4 minute. În tăcerea astfel controlată, sala neagră a teatrului a luat aproape aspectul unui mormânt.

Este bizar să experimentezi public o astfel de tăcere, pentru că ceea ce a reușit regizorul să facă a fost să transforme momentul de reculegere gol (evocând o persoană pe care aproape nimeni din sală nu o cunoștea) într-un soi de performance.

Trăiam astfel, o tăcere dirijată ca și când luam parte la un spectacol. Dar, în locul unui model narativ, în locul poveștii, în locul re-prezentării, trăiam un gol. Nimicul. Absența oricărei reprezentări, absența oricărei reprezentății.

Da, regizorul Andrei Șerban puneă astfel în scenă un fel de grad zero al spectacolului.

Dramatizarea unei dispariții: în locul scenariului, în locul narațiunii, el teatraliza propria noastră tăcere. O tăcere în care intram cu tot corpul, intensificat. O tăcere în care eram singuri și, în egală măsură, împreună, o tăcere ordonată de regizor, dar, în același timp neagră și goală, ca un vertij.

O tăcere în care aproape toți ne țineam respirația controlând astfel în mod paradoxal, scena propriului nostru corp. O tăcere în care, trăiam minimalist invazia fiecărui detaliu care ar fi putut tulbura spațiul negru al sălii în care se tăcea.

Nu puteam să nu îmi amintesc în acest context, intensitatea cerului negru din lucrările lui Horia Damian, de tăcerea oarbă a *Pătratului negru* desenat de Malevici, toate forme ale aceluiași iconoclast.

Am simțit atunci că tăcerea autentică are un narator și, spre deosebire de scriere care, așa cum afirma Derrida, este un limbaj care și-a ucis tatăl, tăcerea există doar atâta timp cât este garantată prin prezența autorului ei.

Tăcerea este, în mod paradoxal, un mod de a reactualiza autorul, substituind într-un mod bizar capacitatea sa de a reprezenta.

Dacă nu ești acolo, nu poți să taci.

Lipsești doar, și lipsa aceasta nu are nimic auctorial.

Aici intervine, cred eu, paradoxul.

Homer orb, cel care făcuse posibilă moartea autorului, se retrage. Pentru a face loc unui alt Homer. Homer mut.

Orbirea lui Homer creează premisa desființării trupului. Homer orb exista prin cântec, prin cuvânt, prin melopee, nu prin trup.

Prezența sa era una pur aurală. În lipsa contactului vizual, corpul său este negat sau, pur și simplu, devine doar scenă a vocii sale.

Homer mut nu poate însă performa fără trup.

El vine și tace. Și, chiar fără a spune vreo poveste, el trebuie să fie acolo. Cu tot corpul, cu totul, cu toată istoria sa.

Homer mut este pus în scenă tocmai prin această teribilă proximitate. Prin apartenența la o tăcere căreia nu îi mai este transcendent.

În concertul lui Foster era Cage. Tăcerea lui Cage, materializată, cu aceeași durată. Ca un moment de reculegere. Ca un doliu gata să îl reactualizeze pe Cage. Și totuși, tăcerea nu putea fi decât a lui Foster pentru că este aproape imposibil să fie trăită tăcerea altcuiva.

De aceea, încerc că acreditez o altă idee. Întoarcerea aceasta a autorului, a lui Homer mut, este o întoarcere schizofrenică a proximității care anulează funcțiile narative.

În afara distanței, în afara temporalității, în afara instanțelor subiective, nu există narațiuni.

Matei Călinescu observa: „Astfel, se poate spune că pentru artistul modern, trecutul imită prezentul și nu prezentul trecutul”.¹

Se pare însă că, în noul iconoclast, nu se mai trăiește nici măcar această ordine inversată. Se inaugurează un fel de prezent perpetuu, ca o capcană în care orice încercare de a trăi un alt timp se reduce la palimpsest.

Timpul tăcerii, timpul suspendat, anulează definiția lui Lessing. Literatura sau muzica – ca arte ale succesiunii nu mai au sens. Prezentul perpetuu, nemodulat, trimite artistul într-o obsedantă captivitate.

Homer mut exersează imanența propriei sale tăceri, dar și i proximitatea întregii lumi care face imposibilă producerea operei.

Se generează astfel un mod schizofrenic al relației sale cu universul. O stare bizară de contiguitate, de “instantaneitate” în care

¹ Matei Călinescu – *Cinci fețe ale modernității*, București, Editura Univers, 1995, p. 15.

prezentul continuu dizolvă marginile oricărei identități și posibilitatea reprezentării.

“Schizofrenicul – spune Baudrillard - este deschis spre tot, fără să vrea, trăind în cea mai mare confuzie. (...) Ceea ce îl caracterizează este mai puțin pierderea realului, cum se spune de obicei, cât această proximitate absolută și această instantaneitate totală a lucrurilor, această supraexpunere la transparența lumii. Lipsit de orice scenă și străbătut fără împotrivire, el nu mai poate produce limitele propriei sale ființe, nu se mai poate produce ca oglindă. El devine pur ecran, pură suprafață de absorbție și de resorbție a rețelelor de influență.”

Autorul omniscient, autorul capabil cândva să iasă din operă prin semnătură, se transformă acum într-un blogger al propriei sale tăceri. În lipsa scenei, în lipsa copertilor, noul Homer trăiește vertijul contingenței.

De fapt, așa cum spunea John Cage în interviul de la New York din 1991, nu există vreo diferență între tăcere și zgomotul de trafic. La fel, probabil, între tăcerea noului Homer și logoreea rețelelor sociale, de pildă, pline de autori ce își supra-expun contingența, nu mai încap vreo diferență.

Bloggerul intră în text asemenea lui Homer cel mut, cu întreaga sa existență. El cară acolo, în ecran, cantități ilicite de contingent. În noua ordine a textualității, bloggerul nu mai secretă vreo reprezentare, ci își expune propria sa existență.

Asistăm la nașterea unui alt tip de ficțiune. O ficțiune fără scenă, fără reprezentare, fără interlocutor.

O ficțiune suprasaturată de contingent, pentru că a dispărut protocolul de intrare în operă.

O ficțiune în care autorul și cititorul pot plonja consubstanțial, împărțășind aleatoriu același corpus (în cazul bloggerilor, toate intervențiile devin consubstanțiale, intră în blog).

Și atunci, ne întrebăm dacă nu se inaugurează cumva, astfel, un altfel de joc.

Un joc în care această consubstanțialitate transformă ceea ce, în raportul autor-lector era „se-ducție” în: „sub-ducție”.

Termenul nu îmi aparține. El este folosit de Jean Baudrillard pentru a sistematiza categoriile jocului preluate de la Roger Callois.

Dar ce este până la urmă literatura, dacă nu un joc? Un joc în care cele două instanțe: autorul și lectorul își negociază permanent prezența. În contextul acesta, Baudrillard arăta:

„Dacă îl urmăim pe Callois în clasificarea jocurilor: mimicry, agôn, aléa, ilynx – jocuri de expresie, jocuri de competiție, jocuri de hazard, jocuri de vertij, – atunci tendința întregii noastre culturi ne-ar conduce de la o dispariție a formelor de expresie și de competiție la o extindere a ultimelor două forme: de hazard și de vertij.

Acestea nu mai implică jocuri de scenă, de oglinzi, de provocări sau de alteritate – ele sunt mai degrabă, extatice, solitare, și narcisistice.”²

Iată deci că, sub semnul tăcerii, Homer cel mut inaugurează un altfel de joc. Nu jocul scenic în care coperta devine cortina ce separă autorul de lector și lasă spațiu construcției reprezentărilor, ci jocul extatic, solitar, regresiv, în care lectorul și autorul trăiesc hazardul împărtășind aceeași tăcere.

Tăcerea lui Cage poate fi considerată, credem noi, genul proxim al acestei osmoze, al dispariției semnăturii, al dispariției porților de intrare în operă, al anulării reprezentării intensificate până la vertij.

Este un joc în care scena e un pretext, pentru că scena devine, ca și corpul celor prezenți, parte dintr-o nouă reprezentare.

O reprezentare precară, efemeră, fără trecut sau viitor redusă la un statut de „performance”. O reprezentare care nu se mai poate detașa de „Da-sein”. O reprezentare „obscură” pentru că presupune o prea mare apropiere:

„Un lucru e sigur: dacă scena ne seducea, obscenul ne fascinează. Dar extazul este contrariul pasiunii. Dorință, pasiune, seducție sau, după Callois, hazard, șansă, vertij acestea sunt jocurile universului rece, ale universului cool”.³

Iată că, tăcerea odinioară pasională, contemplativă, legată de revelație și *mysterium tremendum* se convertește astfel, se aplatizează, prin zgomot, la un simplu semnificant.

Fără adâncime, fără volum, fără semnificație, tăcerea – echivalentă a zgomotului nul, descrie vertijul universului rece.

Un univers în care autorul dispare sub presiunea propriului său corp, un univers în care autorul este ucis chiar de propria sa prezență, pentru că pierde astfel capacitatea de a mai semna.

Homer mut transformat în propriul lui corp rămâne captiv, fără a se mai putea elibera prin niciun fel de melopee. Se închide astfel un

² Jean Baudrillard – *Diaphora. Celălalt prin sine însuși*, Ed Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 1997, p.18.

³ *Ibidem*, p. 19.

ciclu ficțional legitimat de reprezentare, pentru a se redeschide un alt ciclu legitimat de obiect.

Narațiunile tăcerii – așa cum încercăm să denumim în titlu acest regim, sunt narațiunile unui timp suspendat, ubicuu, permanent, fără trecut sau viitor, narațiunile unui vertij al proximității, ale universului cool.

Narațiunile acestea ce evacuează, în fond, toate protocoalele cadrului narativ, se instaurează doar ca prezențe. În lipsa ramei, în lipsa scenei, în lipsa semnăturii, aceste narațiuni transformă subiectul în obiect și textul în performance.

Infinit permissive, nediferențiate în arte sau genuri, asimilează tot, înglobează orice. Homer cel mut patronează acest vertij.

Vertijul în care consubstanțializează ubicuu autorul și receptorul, obiectul și subiectul, prezența și absența.

Vertijul în care literatura se legitimează ca parte a universului cool, inaugurând prin tăcere o bizară întoarcere a unui autor incomplet.

BIBLIOGRAFIE:

Barthes, Roland - *Camera Lucida*, New York, Editura Hill and Wang, 1981.

Baudrillard, Jean – *Diaphora. Celălalt prin sine însuși*, Ed Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca.

Călinescu, Matei – *Cinci fețe ale modernității*, București, Editura Univers, 1995.

Derrida, Jacques - *Dissemination*, Chicago, Editura University of Chicago Press, 1981.

Le Breton, David – *Despre tăcere*, Brasov, Editura All, 2001.

Critica literară și dilemele identității ei de gen

Caius Dobrescu

Universitatea din București

Alfred C. Kinsey în memoriam

Când vorbim despre identitate într-un context literar și cultural, suntem înclinați să ne concentrăm atenția asupra agenților a ceea ce putem descrie ca „etnic”. Pare de natura evidenței că literatura, cu totul dependentă de limbile naturale, ba chiar dezvoltată, după anumite teorii, ca epifenomen al limbajului natural, este indisolubil legată de tipul de comunitate istorică pe care o definește/construiește limbajul natural (Sapir, 1956; Anderson, 1983; Neumann, 2001). Adică de o comunitate nu doar a valorilor și afectelor, ci și a rețelilor de sens, asociative și conotative (Fish, 1980). Desigur, această perspectivă nu ignoră, ba chiar adeseori exaltă, dimensiunea individuală, extrem de personală, a expresiei literare, dar o consideră pe aceasta ca aflându-se într-un raport simbiotic cu identități simbolice colective. Chiar atunci când persoana se află în insurecție în raport cu diferitele forme de a institui/instituționaliza conștiința colectivă, se poate în continuare presupune că ambii termeni ai opoziției au, totuși, o natură comună. Deci identitatea în domeniul literaturii ar ține de toate formele de schimb, transfer, hibridizare, osmoză, neutralizare ce se pot imagina între onto-identitate și filo-identitate, între identitatea individului și aceea a „speciei” (reprezentare herderiană a cărei dominanță est-central europeană este analizată în Corniş-Pope & Neubauer, 2010).

În cele ce urmează, propun că această înțelegere este limitativă și că putem vorbi despre procese de configurare identitară de o natură sensibilă și intimă și acolo unde operează nu doar gândirea simbolică, intuiția și afectul, ci intelectul în deplinătatea facultăților sale analitice. Voi vorbi, astfel, despre *identitatea de gen*, dar în cu totul alt sens decât cel uzual. Nu mă voi referi la construcția culturală a masculinului și femininului, și la întregul spectru de nuanțe ce se poate dezvolta între acestea, ci la identitatea de gen a criticii literare. Abia lansată, formula de mai sus ne obligă deja să precizăm: un gen, de acord, dar al cui? Fiindcă, deși vorbim cu naturalețe despre genuri *literare*, critica literară se poate înscrie, în mod rezonabil, în această categorie (în această categorie de categorii)?

Dacă ideea de a considera critica un gen literar ne apare ca o stridență, ca o propunere făcută, cumva, în contra naturii, atunci vom fi tentați să o rânduim între științe. Probabil, și asta fără să mai fie nevoie de o deliberare prealabilă, între cele umane. Critica ar putea reprezenta, așadar, un gen al regnului științific. Dacă nu suntem întru totul mulțumiți nici cu această soluție, având senzația că rămâne prea mult pe dinafară, că *physis*-ului acestei discipline nu i se face dreptate printr-o asemenea încadrare, atunci vom fi poate înclinați să speculăm în jurul posibilității unui al treilea regn. Ceea ce ne interesează, însă, în acest punct, este că identitatea criticii literare nu este în nici un fel autoevidentă, că este indeterminată și tensionată. Și că orice apropiere de acest câmp problematic mobilizează în egală măsură reflecția cea mai abstractă și emoțiile cele mai intense.

Ce putem învăța din aceste constatări? Că, iată, statutul ambiguu al practicilor divinatorii reprezintă un aspect puțin investigat al raportului dintre sfera literaturii și aceea a construcției identitare. Puțin investigat, dar în nici un caz irelevant, fiindcă ne atrage atenția asupra implicației reciproce dintre identitate și procesele de cunoaștere sau, mai precis, dintre identitate și acele moduri de a reprezenta și a insufla prestigiu simbolic, de a conferi *status* diferitelor practici și facultăți intelectuale – moduri pe care le putem denumi, cu un concept mai încăpător, *culturi cognitive*.

Teza pe care o apăr în cele ce urmează este că, așa cum o moștenim în cultura europeană, critica literară este construită pe o falie cognitivă, că ea reprezintă un ansamblu de practici care s-a configurat dinspre viziuni diferite și chiar opuse despre funcția socială a cunoașterii sau, larg spus, despre funcția socială a cogito-ului, a gândirii. Având acest statut de graniță, transgresiv în cel mai înalt grad, critica literară poartă în sine, și deci este în situația de a manifesta în forme dramatice, conflictele constitutive ale modernității intelectuale în general, începând cu acelea ale discursurilor fondatoare și până la cele care se referă la instrumente și proceduri sau la rolul emoțiilor în procesele cognitive (Haugom Olsen, 1978; Ortony, Clore și Collins, 1988; Schleifer et alii, 1992; Stockwell, 2002; Roald, 2007; Brône și Vandaele, 2009). Ideea care va conduce prezentul demers este că, în pofida unor încercări succesive de raționalizare și operaționalizare, de instituire, bunăoară, a unui sistem al științelor literaturii care, separând ariile de competență și unghiurile de abordare, să elimine și riscul de co-incidență a

contrariilor, totuși problema dilemei identitare, a nesiguranței și tensiunii care rezultă din această dilemă, a continuat să se pună cu tot dramatismul.

Simplificându-i foarte mult genealogia și circumscriind-o cât mai strict modernității, vom spune că indeterminarea și potențialul de auto-conflict al criticii literare pot fi urmărite retrospectiv până în epoca în care Renașterea interfera în forme dintre cele mai variate cu Reforma protestantă (Han, 2005). Cum orice investigație trebuie să pornească de la o reducere, de la o „punere în abis” a esenței problemei ce urmează a fi abordată, să spunem că destinul criticii literare moderne poate fi înțeles ca determinat de jocul dintre două accepțiuni diferite ale noțiunilor de *discernământ* și de *judecată*.

În modernitatea timpurie, critica literară pare să se fi născut sub forma criticii de text (Brunetière, 1922/1972). Înainte de a fi oameni de gust sau legislatori ai gustului, criticii au fost filologi, preocupați în primul rând de reconstrucția sensurilor originare ale Scripturii, de evaluarea devierilor semantice suferite prin traducerea acestora din limba lor de origine în limbile de circulație ale Antichității mediteraneene. Acribia filologică pare să stea la originea ambelor forme în care critica va urma să se manifeste: pe de o parte, proximitatea textelor fondatoare, revelate, pare a-i fi alimentat pretenția de a deține o formă de cunoaștere specifică, altfel spus, criterii ferme pentru a interpreta sensurile și a judeca valoarea textelor; pe de altă parte, aceeași confruntare cu absolutul pare să-i fi indus un etos al umilinței și modestiei, înăuntrul căruia disconfortul îndoielii sistematice este subtil compensat prin „dispensa” de a exersa, cel puțin intermitent, lectura sub specia plăcerii pure, care-și află justificarea în sine și își este propria răsplată (Febvre, 1942/1996-1998, Hauser și Watson, 2009).

Nu este vorba aici de programe, de estetici, de deontologii concurente, ci, mai degrabă, de două impulsuri și de două modele ideale care, în practica propriu-zisă a criticii, au interferat în forme dintre cele mai variate, de la armonizare, la consens tacit, ignorare mutuală sau conflict deschis. Unii le-au numit al „demonstrației” și al „persuasiunii” (Fish, 1980: 356-372). Ceea ce ne interesează, însă, dincolo de posibilele etichete, este sesizarea acestor două nuclee identitare diferite, care au generat, pe termen lung, tensiunile și dificultățile disciplinei de a se defini și a se situa în tabloul științelor și/sau al artelor.

Judecata ca forță a evidenței

Să privim mai întâi înspre emisfera în care judecata este asociată cu solemnitatea exercitării unei magistraturi, echivalează cu o sentință și presupune obligația coerenței, a unei ierarhii de valori și a unui sistem de evaluare. Judecata este asimilată cu deliberarea morală, dar și cu procedura judiciară, cu jurisprudența. Criticului îi revine misiunea de a institui o ordine. Mai mult decât atât, îi revine *responsabilitatea pentru ordine*, pentru funcționarea ei deopotrivă intelectuală și emoțională. Reglementarea critică este rezultatul exercitării facultăților de judecare dar, în același timp, critica este chemată să instruiască aceste facultăți. Aflat, în epoca Reformei și Contrareformei, într-o relație strânsă cu hermeneutul biblic, criticul se autonomizează abia în clasicism. Mai bine spus, se autonomizează o dată cu autonomizarea conceptului însuși de ordine, înăuntrul unui nou model general al lumii. În universul fizicii preclasice voința divină joacă un rol direct, efectiv și esențial. Iubirea divină este aceea care, cu formula lui Dante din cântul XXIII al *Paradisului*, „move il sole e l'altre stelle”. Ordinea cosmică, și, deci, ordinea în general, indiferent de contextul căruia i-am aplica noțiunea, presupune voință și pasiune, o puternică investitură emoțională. Prin implicație, echivalentul funcțional al criticii literare din epocă presupune, pe de o parte, expunerea acelei forțe care „mișcă” o operă asigurându-i coeziunea și, pe de altă parte, presupune din partea interpretului însuși acea formă de pasiune intensă și totodată precis focalizată pe care o numim „credință”.

Spre deosebire de viziunea preclasică, fizica universului clasic vorbește despre o ordine dezvoltată din sine, perfecțiunea supraineligibilă a divinității vădindu-se în însăși puterea sa de a fi creat un univers autosuficient, a cărui mișcare eternă se auto-impulsionează. Ceea ce înseamnă o reprezentare a ordinii ca impersonală și obiectivă. O ordine *ready made*, care trebuie doar lăsată să se oglindească în intelect. De aici, prin implicație, puterea cu care se autoinvestește critica, ferm convinsă că regulile armoniei reprezintă pur și simplu ceea ce delectează în mod natural intelectul în condiția lui cea mai pură, în fundamentala sa înclinație către luciditate.

Dar această critică bazată pe o înțelegere a *judecății* coextensivă cu sesizarea raporturilor necesare ale universului este deplasată din poziția ei de autoritatea odată cu critica gustului, așa cum o formulează Kant (Kant, 1790/1981; Allison, 2001). Gustul este

distinct față de facultatea de judecare, nu mai e văzut ca legat în mod natural de percepția unei ordini necesare, nu e integrat în nucleul dur al raționalității umane. O disjunctie care se menține, chiar dacă pe alte baze, cu altă fundamentare filozofică, în epoca romantică. O epocă în care raportul dintre noțiunea de ordine și cea de voință-pasiune este treptat refăcut: criticul nu își mai derivă autoritatea din presupusa completitudine a sistemului său de valori, din autoevidența raporturilor ultime la care ajunge intelectul în dispoziția sa cea mai pură, ci, dimpotrivă, trebuie să-și asume responsabilitatea directă pentru judecățile pe care le formulează. Odată cu progresul modern al scepticismului, judecata critică se asociază tot mai mult cu etosul intelectual eroic propovăduit de Max Weber (1919/1992): deși este profund conștient de fragilitatea adevărilor fondatoare, deși, în sinea sa profundă, nu poate să accepte în mod spontan revelația, intelectualul trebuie totuși să manifeste/să încorporeze ordinea, să se poarte *ca și cum* (un *ca-și-cum* de origine, desigur, kantiană) aceasta ar fi obiectivă și necesară. Credința în Cultură pe care o teoretizează criticul victorian Matthew Arnold este un mod de a instrumenta acest etos intelectual (Arnold, 1869/2004).

Trebuie de asemenea spus că judecata critică reprezintă o magistratură care derivă din și în același timp instituie un principiu meritocratic. Judecata nu are ca funcție doar instituirea unei ordini de valori și principii, ci instituie, în același timp, o ierarhie, deci o gradualitate, a valorii. Criticul se simte, astfel, chemat să contribuie la menținerea unei structurări pe verticală a valorilor, rezistând astfel presiunii de egalizare, de „orizontalizare” exercitată de procesele de democratizare. Alexis de Toqueville credea că este important ca regimurile bazate pe opțiunea majorității să nu sacrifice ierarhia valorilor morale și intelectuale, ceea ce înseamnă că pleda (ca și i, înaintea sa, partizanii republicanismului clasic, cum ar fi, bunăoară, Thomas Jefferson) pentru, să repetăm termenul, *meritocrație* (Toqueville, 1856/2000). Critica literară „republicană” axată pe judecata magisterială se alătură în modul cel mai spontan și natural acestui vast proiect.

Dar nici legitimarea prin raportul privilegiat cu o ordine obiectivă a lumii nu rămâne fără urmași în epoca 1900. Criticul literar se dorește acum o specie de savant naturalist care, înțelegând și asumând cu stoicism resorturile materiale ale existenței, se simte investit și să legifereze în chestiunile etice și spirituale. De fapt, să

propună literatura înseși ca spațiu în care se revelează rădăcinile naturale ale ordinii de valori a culturii. Și nu vorbim aici doar despre Taine și Brunetière, ambii convinși de folosul pe care științele literaturii îl pot deduce din emularea evoluționismului darwinist, ci și de un critic precum I. A. Richards, care vede în artă, într-o sinteză de motive kantiene, nietzscheene și freudiene, șansa de a împăca impulsul inexorabil al naturii profunde cu excesul de normativitate morală înregistrat în civilizația modernă (Richards, 1924/1974).

Modelul criticului mistic, justificat prin apropierea de focarul experiențelor fundamentale, sau de experiența fundamentalului *tout court*, este și el revitalizat în secolul XX. Cu impetusul reformatorilor radicali, critici precum Unamuno, Sartre, Blanchot, Bousoño, Paul de Man fac din experiența ultimă, auto-anihilatoare, un test al valorii și calității operei, iar din critic supremul arbitru al acestei supreme ordalii. În paralel cu asemenea ambiții maxime (care depășesc modelul magistraturii înspre orizontul sacerdoțiului laic), și într-un registru minor, „burocratizat”, critica literară va manifesta, din zorii militantismului narodnicist, urmat mai târziu de triumful realismului socialist, până în epoca bătăliei americane a canoanelor, și aspirația de a întrupa corectitudinea politică și de a schimba habitudinile mentale prin epurarea modelelor literare difuzate în rețeaua educației publice.

Judecata ca jubilație dubitativă

Am discutat până aici, oprindu-ne la momentele de oarecare articulare dogmatică, acea dispoziție identitară a criticii literare care o asociază cu amvonul, cu pupitrul magistratului sau cu catedra omului de știință. Acest mod de a exercita judecata presupune criterii care există înafara experienței, care se legitimează din/dinspre o instanță transcendentă, care coboară asupra „lumii”. Prin „lume” înțelegând, pe de o parte, sacralitatea polimorfă, sălbatică, impregnată în toate felurile de profan, a creației literare propriu-zise (să ne gândim aici la formula cu care tânărul Mircea Eliade descria proza literară: „sinteză impură”). Dar tot prin „lume” înțelegând și publicul, bănuie mereu de fragilitate morală, gata să cadă în adorația vișelului de aur, și de aceea pasibil de a fi adus cu fermitate la ordine. În acest orizont, judecata cade asupra lumii ca un fulger, impune o ordine și o ierarhie acolo unde inițial nu există decât o potențialitate fertilă lipsită de scop. Actul critic de luciditate și de voință este cel care face trecerea de la haos la cosmos, sau, în

vocabularul atât de influent al dialecticii moderne, de la în-sine la pentru-sine.

Această atitudine critică se bazează pe un anumit mod de a trăi experiența rațiunii. Aceasta este imaginată ca existând înafara existenței empirice. Actul original de construcție a reprezentării simbolice despre rațiune este deci o exo-proiecție, o proiecție înafară. Este efortul de a imagina un în-afară, dinspre care întregul univers mundan, al simțurilor, experienței, intuiției, instinctului, emoțiilor, apare ca o plenitudine instabilă și oarecum suspectă. Această situație extramundănă funcționează și la critici care, altfel, se revendică de la o viziune deterministă, pozitivistă, materialistă. Chiar dacă, în rame foarte generale, ei afirmă imanența lumii și abrogă transcendența, modul în care își situează imaginar și existențial judecățile implică în mod clar artificiu logic al unui *Jenseits*, al plasării într-un dincolo de unde vine înapoi forța, presupus obiectivă, a evaluării și ierarhizării operelor.

Cealaltă axă pe care se construiește identitatea criticii literare presupune o cu totul altă valorizare și exersare a facultății de judecată. Actul însuși al judecării nu este înțeles ca unul grav și determinant. Atunci când aplică norme sau concepte conștiința nu se află cu necesitate în punctul cel mai înalt al responsabilității ei sau, mai precis, nu se simte co-responsabilă de și co-părtaşă la ordinea lumii, nu simte și nu crede că ordinea generală se articulează în și prin ea. Judecata este o aproximație, o sugestie, un act de precizie intensificat nu prin apelul la forța iradiantă a certitudinii, ci mai degrabă la energia vibratilă a dubiului. Judecata este o *încercare*, un act care își asumă, ba chiar își exhibă, cu o anume ostentație, failibilitatea și vulnerabilitatea. De aici și relația originară a criticii, în această ipostază (sau latitudine) cu genul eratic și „capricios” al eseului. Ceea ce înseamnă că referința noastră obligată, atunci când încercăm să construim prezenta genealogie spirituală, este metoda, sau mai degrabă anti-metoda, lui Michel de Montaigne.

Dar înainte chiar de a ne raporta la părintele incontestabil al eseului și al non-implicării active ca mecanism de formulare a judecății, se cuvine să-l evocăm și pe înaintașul său, în multe privințe direct, Erasmus din Rotterdam. Aceasta și pentru a ne reaminti că, pentru epoca sa, Erasmus a fost întâi de toate un mare filolog, un editor minuțios și erudit al autorilor greco-latini. Întreg criticismul ironic și ludic al autorului *Elogiului Nebuniei* (de fapt, mult mai ambiguu și mai cuprinzător, al „Stulției”) se dezvoltă din ceea ce

azi probabil am fi înclinați să numim „critică textuală”, „textologie”, lectură „apropiată” sau „densă”. Ceea ce demonstrează că erudiția nu este, la originile ei, coextensivă cu ambiția de a explica și sistematiza totul. Sau că, în orice caz, Renașterea „târzie” pe care considerăm că o ilustrează Erasmus se îndepărtase ironic de ambițiile neoplatoniciene de cuprindere generală ale unui Pico della Mirandola, acela despre care se spunea că știa totul „și încă ceva pe deasupra”. În mod evident, nu poți cunoaște „totul” decât dacă ești perfect convins că el există. Că este posibil. Că lumea, cu alte cuvinte, este organizată (sau măcar organizabilă) ca Tot. Față de acest șir de certitudini, Erasmus este rezervat. Erudiția lui nu este decât *docta ignorantia*, adică versantul blând, uman, tolerant al Prostiei/Nebuniei din celebrul *Elogiu*.

Versantul celălalt, însă, este, din perspectiva lui Erasmus, amenințător și periculos. Acolo sălășluiește Stulțiția care nu-și vede limitele sau care se încăpățânează să le ignore, pronunțându-se răspicat în chestiunile cele mai sensibile de ontologie sau de etică, ierarhizând și împărțind, emițând, în cele din urmă, judecăți categorice. Agenții acestei forțe care propagă confuzia prin îndârjirea cu care urmărește disciplinarea minții și a sufletului sunt nimeni alții decât... teologii (Erasmus, 1511/2000). Sarcasmul la adresa propriei sale caste, care-i leza acesteia, în modul cel mai direct, pretențiile de legitimitate (adică accesul la o sistematizare deductibilă în mod necesar din Revelație) a atras interzicerea operei polemice a umanistului olandez de către cenzura clericală încă din timpul vieții sale și secole de-a rândul după aceea (Rummel, 1990; Bald, 2006: 267-270). Această reacție punitivă poate fi înțeleasă ca un moment simbolic, cu totul revelator, în raport cu acel curs al istoriei intelectuale europene la care ne referim aici (i.e. „nașterea criticii” și a „identității sale de gen”). Avem de-a face, altfel spus, cu expresia radicală a separării dintre modul „tare”, prescriptiv, autoritar și sistematic al interpretării/judecății și modul „fragil” sau, mai precis, al conștiinței proprii fragilități/failibilități. Deși Erasmus din Rotterdam nu este pus decât cu totul întâmplător în legătură cu originile intelectuale ale criticii literare moderne, este foarte greu de imaginat profilul acestuia în absența atitudinii sale interogativ-ludice.

Tot astfel cum determinantă este și contribuția lui Michel de Montaigne, deja-evocatul pionier al tentativei de a „canoniza” judecata ca-aproximație-și-intuiție prin conținerea ei într-o formă

culturală integrabilă în sistemul „înalt” al genurilor literare: eseul. Deși foarte departe de a fi fost un critic literar în sensul modern al cuvântului – ignorat complet, de exemplu, de un genealogist consacrat al domeniului, ca Brunetiere – Montaigne este, totuși, autorul a ceea ce putem vedea ca un adevărat program al unei anti-științe a lecturii, care acumulează (codează/distilează) într-o manieră specifică roadele unei experiențe interioare libere (în sensul de non-direcționată și non-disciplinată):

La science et la verité peuvent loger chez nous sans jugement, et le jugement y peut aussi estre sans elles: voire la reconnoissance de l'ignorance est l'un des plus beaux et plus seurs tesmoignages de jugement que je trouve. [...] Je souhaiterois avoir plus parfaite intelligence des choses, mais je ne la veux pas accepter si cher qu'elle couste. Mon dessein est de passer doucement, et non laborieusement ce qui me reste de vie. Il n'est rien pourquoy je me vueille rompre la teste: non pas pour la science, de quelque grand prix qu'elle soit. Je ne cherche aux livres qu'à my donner du plaisir par un honneste amusement: ou si j'estudie, je n'y cherche que la science, qui traicte de la connoissance de moy-mesmes, et qui m'instruise à bien mourir et à bien vivre. [...] Ce que je ne voy de la premiere charge, je le voy moins en m'y obtenant. Je ne fay rien sans gayeté: et la continuation et contention trop ferme esblouit mon jugement, l'attriste, et le lasse. (Montaigne, 1595: Des Livres, II. 10 - 1595)

Începutul acestui citat ne oferă o remarcabilă definiție a celei de a doua modalități de a înțelege „judecata”: aceasta se poate susține și fără de *science* sau *verité*. Altfel spus, judecata are sens, se poate articula, are un conținut și în absența certitudinilor. Acesta este spiritul în care, după cum ne spune Montaigne, putem formula judecăți asupra propriilor noastre facultăți, asupra naturii și funcționării lor, asupra ariei lor de manifestare, deci, asupra *limitelor* lor (de aici invocarea *ignoranței*).

Putem înțelege mai bine adevărata miză intelectuală a „eseului”, a metodei dubiului ca aproximație perpetuă/perenă, dacă privim practicile sale pe fundalul modului de lectură practicat, de exemplu, de calvinismul epocii lui Montaigne. Și pentru descendenții intelectuali ai marelui reformator genevez (de fapt, la origine, picard)

gândirea interpretativă trebuie înțeleasă ca o stare de eternă aproximație. Voința Supremă și sensurile ultime pe care aceasta le-a indus textelor sacre sunt intangibile pentru intelectul uman. Cei ce se grăbesc, astăzi, să condamne „literalismul protestant” (e.g. Caputo & Vattimo, 2008) îl interpretează greșit, ca pe credința că totul ar fi dat în mod imediat și explicit în Scripturi. Nimic mai fals. Credința puternică în factualitatea evenimentelor biblice le instituie ca bază a interpretării: de-interpretatul este ferm, interpretarea, însă, rămâne ambiguă, deschisă *doar* aproximărilor. Din perspectiva calvinistă, rațiunea sistematică, și lectura sistematică odată cu ea, e fondată pe absurd, pe reflexul/instinctul interpretării manifestat pe fondul „neantului”, al inscrutabilului divin. Sistematizarea este, de fapt, voință de sistem, voință care, la rândul ei, nu este decât o urmă, fatalmente coruptă și deci nefiabilă, a Voinței, a *fiat*-ului divin. De aici, orice *distinguo*, între noțiuni și categorii sau care presupune includerea în categorii prin judecăți de valoare sau de existență, este un act „disperat” de putere. Ca în filozofia politică a imperialismului roman, guvernarea/controlul presupune diviziunea. *Divide et impera*. Nu neapărat „dezbinarea”, ci „distingerea”, separarea logică. Dar baza pentru operarea acestei separări este internă, este voința umană, iar nu un criteriu extern obiectiv.

Distincția conceptuală, ca „figură a spiritului” (pentru a vorbi limbajul tematismului), a fost analizată în timpurile moderne de Gilbert Durand, în sondarea bazelor antropologice ale imaginarului „Spadei” (Durand, 1960/1977), de Jean Starobinski, în analiza pe care o face modului în care Revoluția franceză încearcă să înceneze alegoric și dramatico-simbolic operațiunile Intelectului, ale unei Rațiuni colective universale (Starobinski, 1973/1990) și, mai ales, de Michel Foucault, acolo unde teoretizează co-manifestarea discriminării noționale și discriminării politice, dacă nu neutralizarea completă a distincției semantice și funcționale dintre ele (Foucault, 1969/1999).

Practica și cultura eseului, în tradiția pe care o instituie Montaigne, se situează într-o evidentă opoziție față de această tratare a judecății-aproximare. În acest alt orizont al spiritului, aproximația devine sinonimă cu improvizația. Gândirea dezvoltă un spectru de interpretări, în condițiile în care sensul oricărei noțiuni utilizabile de către intelectul dubitativ (unde, atenție!, dubiul este înțeles ca o „stare naturală”) se organizează ca un spectru de nuanțe. Luminismul empirist britanic oferă destule exemple de autori

reprezentativi pentru cultivarea lecturii ca plăcere convivială, unde plăcerea pare să rezulte din integrarea unei multitudini de nuanțe și jocuri ale moderației (Bloom & Bloom, 1996; Parker, 2003).

Spre deosebire de viziunea protestant-stoică asupra judecății și interpretării, cea epicureană, care-și așază în centru percepția conștiinței de sine și plăcerea ce decurge din această percepție, se comportă cu textele de analizat ca și cum acestea ar fi obiecte fizice sau, în orice caz, „corporale”. Dar mai semnificativ încă este următorul chiasm, care fixează/lămurește polarizarea ce subîntinde identitatea criticii moderne. Pe de o parte, senzația de dispariție a „lumii”, de disoluție a certitudinilor, inițiată prin conștiința protestantă a diferenței absolute a Divinității, generează nevoia de sistematizare ca pe un fel de impuls de auto-protecție/auto-prezervare. Pasiunea articulării sistematice sugerează, în subtext, spaima de destrămare și de neant, anxietatea suspiciunii ca *stare de fond*. În mod simetric-invers, relativismul, impresionismul, fragmentarismul spiritului sceptic implică un fel de sentiment al plasei de protecție, al sensului general, chiar dacă în mod necesar implicit, difuz, latent, al lumii *ca* lume. Fiindcă numai experiența fantasmatică a unui confort de profunzime poate duce la o dezactivare, dacă nu demantelare, a mecanismelor reflexe ale supraviețuirii – dezactivare fără de care nu ne putem imagina exultanța/juisanța, ca figură a spiritului și ca stil de viață intelectuală. Iată de ce critica doctrinară pare să conglomerizeze tot mai mult cu filozofiile voluntariste, în timp ce critica „diletantă” pare să se situeze tot mai clar în constelația filozofiilor emergenței.

Sociabilitatea sceptică își vedește astfel înrudirea cu una dintre marile fantasmе ale imaginarului politic modern: ordinea an-arhică. „Republica literelor” este, de fapt, o extensiune a societății de salon, care cultivă o plasă densă și fină de maniere și protocoale, fără să o resimtă ca pe o îngrădire/împotmolire, ci ca pe un pat nutritiv al creativității, al libertății de improvizație (fără de care „libertatea” însăși e resimțită ca sterilă, ca lipsită de conținut). „Spontaneismul” epicureic își află o viguroasă contestație în școala de gândire care originează în gândirea lui Jean-Jacques Rousseau. Din perspectiva acestui naturist stoic, salonul se află la polul intelectual și moral complet opus spontaneității, care nu are sens înăuntrul unei culturi a artefactului și artificialității, pe care nu o poate califica decât ca ipocrită (Wokler, 1995; Garrard, 2003). Dacă, însă, este înțeleasă non-rousseauist, dinăuntru, cultura salonului, organizată în general în

jurul negocierii judecăților de gust, oferă o cu totul altă accepțiune, de extracție epicureică, a spontaneității. Adică a unei experiențe a ordinii care nu derivă din revelația austerei arhitecturi a naturii (și din aspirația de a o integra, ca principiu, în conștiință), ci din întrețesere de vibrații intelectuale, din transformarea revelației incertitudinii fundamentale într-un principiu de organizare/armonizare (Vattel, 1747; Pluquet, 1767; Kale, 2005). Altfel spus, anarhismul nu presupune nici haosul, nici (doar) loialitatea necondiționată față de principii abstracte (esențialmente non-înrupabile), ci mai degrabă o societate a criticilor (o „companie a criticilor”, cu formula celebră a lui Michael Walzer – Walzer, 1988) al căror acord profund, civilizat și civilizator, menit, mai presus de orice altceva, să șlefuiască moravurile, stă tocmai în grația cu care *nu sunt de acord*.

O scală Kinsey pentru conștiința critică

Am exprimat configurarea identitară a criticii literare moderne prin polii ei opuși: de o parte, criticul sistematic, doctrinar, co-responsabil pentru ordinea „lumii”, de cealaltă parte, criticul diletant, în sensul etimologic, de cercetător pentru care plăcerea (în înțelesul ei cel mai cuprinzător) reprezintă criteriul predilect al adevărului. Dar pentru a înțelege cu adevărat complicațiile identitare ale criticii ca gen trebuie să ne gândim mai ales la curcubeul posibilelor care se desface între aceste extreme, sau „tipuri ideale”. În acest sens, este stimulativ să ne gândim la modelul expus în faimosul *Raport Kinsey* asupra sexualității masculine. Contestând ideea că heterosexualii și homosexualii ar fi un fel de specii distincte și compacte, *Raportul* susținea că “a seven-point scale comes nearer to showing the many gradations that actually exist” (Kinsey et alii, 1948: 656). O scală cu șapte trepte având la un capăt heterosexualul pur și la celălalt capăt homosexualul pur. O scală care nu urmărește să fixeze identitățile de gen, ci se construiește de la premisa că nici un individ real nu se încadrează în vreuna dintre aceste categorii decât pentru o anumită perioadă mai mult sau mai puțin bine determinată, însă în mod cert limitată.

Prin analogie cu modelul lui Kinsey, ne putem reprezenta o scală a identității de gen a criticii literare având la un capăt criticul „clerical”, concentrat în mod ascetic pe coerența formală a gândirii/judecății, și la celălalt capăt criticul „epicureic”, ospitalier, al cărui reper de agregare identitară este dat de plăcerea convivială a

lecturii. Și cu toate că nu vom oferi în chiar întreprinderea de față o scală bine definită a posibilităților combinatorii/articulatorii, putem totuși să ne reprezentăm, pentru a face ideea generală mai intuitivă, deci mai „prietenoasă”, măcar câteva dintre aceste posibilități.

Să ne gândim, de pildă, că opera lui Montaigne, intens evocată în cele de mai sus, poate fi înțeleasă atât ca origine cât și ca răscruce a epicureismului critic. Pe de o parte, spiritul marelui provensal pare să alimenteze o întreagă tradiție a cunoașterii sociabile, a gândirii care se dezvoltă prin voutele, protocoalele, politicile politeții. Dar în însoțirea improvizației cu aproximație inaugurată de Montaigne pare să mocnească deja și o insurecție a *capriciului*. Plasându-se în focarul cel mai ascuns (în sensul de „protejat”) al spațiului privat, în intimitatea conștiinței, spiritul critic se dovedește atașat printr-o legătură surprinzător de slabă de spiritul public. Într-un mod difuz dar constant, intelectul de(-) conectat, dedat delectării, își exercită totuși suveranitatea. *Plaisir* este opus lui *science* – deși opoziția e relativă, fiindcă hedonismul intelectual caută totuși (adică, îi identifică o afinitate *de natură* cu plăcerea) acea specie de știință „qui traicte de la connoissance de moy-mesmes, et qui m'instruise à bien mourir et à bien vivre”.

Să remarcăm că narcisismul implicit al acestui principiu este consolidat prin însăși evocarea morții: perspectiva acesteia eliberează complet conștiința, îi consfințește dreptul de a, cu formula horatiană, „culege roadele clipei”. Pe scurt, capriciul pare să fie și el discreționar, anunțând „demonismul” Witz-ului romantic – un exemplu extrem de „sociabilitate corozivă”. Independența personală, care se sustrage imperativelor sistematizării, se poate manifesta, de exemplu, sub forma sarcasmului lui Lichtenberg. Iar acel „Je ne fay rien sans gayeté” pare să fie sămânța din care va crește mult mai târziu, eroic-capricioasă și socio-autistă, *la gaya scienza* nietzscheeană.

Rămânând tot în orbita romantismului, să ne gândim, de exemplu, la forma în care momentul plăcerii autoreflexive, al flexiunii prin care rațiunea se întoarce, cu voluptate protectiv-prospectivă, asupra ei înseși, este izolat și pus în paranteze de filozofia dialectică. Prin demersul lui Hegel, o experiență la origine extrem de privată este redusă și ontologizată: auto-răsfângerile auto-reflexivității nu mai sunt mișcări intime, „peristaltice”, ale conștiinței individuale, ci exprimă mișcarea generală a cosmosului sau mai precis ciclul general al Existenței. Ceea ce ar putea părea o dezvoltare sublimă și monumentală a scepticismului dar, în fapt,

reprezintă expulzarea acestuia din densitatea dătătoare de realitate a unei psihologii individuale concrete sau din intricația sa nutritivă cu țesutul social. Adică din acele locuri în care scepticismul putea funcționa ca un ferment socio-cultural.

Mai târziu, mistica seculară a „hegelianismului de stânga” și a marxism-leninismului în căutarea unei estetici proprii au accentuat acest proces. Desigur, nu vom putea percepe voluptatea dialecticii în retorica oficială a criticii literare de tip sovietic, indiferent de locul în care aceasta a prins vreodată rădăcini. Dar o vom putea recunoaște cu claritate în reflecțiile și analizele literare ale unor mistici marxizanți de tipul lui Theodor Adorno și, mai ales, Walter Benjamin. Fără a ignora deliciile dialectice la care se dedau deopotrivă creația, teoria și critica literară ale arhi-marxistului Bertolt Brecht.

Dacă exemplele de mai sus se refereau la forme în care un nucleu ascetic-clerical și vizionar (la rigoare, apocaliptic) acomodează voluptățile și gratuitățile intelectuale, să încercăm și o repede-gândire, mai precis: o repede-exemplificare, a raportului compensator. Cel în care, așadar, un nucleul exultant și „frivol”, pe care este gravată deviza horatiană *carpe diem!*, integrează structurile raționalității sistematice și ale acribiei documentare. Să ne mergem pentru aceasta la un cripto-dizident al scientismului literar postbelic, așa cum este Roland Barthes: din specia erudiților epicureici, și el a evoluat de la entuziasmul pentru viziunea semiotică, glosso-centrică, a unei sistematice critice generale și universale către o *gaya scienza* pentru care cercetarea aplicată se află într-un perfect continuum cu interpretarea inovativă și cu libertatea imaginativă a gentilomului epicureu.

O consecință semnificativă a adoptării unui model scalar în înțelegerea identității de gen a criticii literare este aceea că deschiderea sa abstract-speculativă este compatibilă nu doar cu diversitatea tipurilor temperamentale individuale, ci și cu evantaiul răspunsurilor civilizațiilor extra- sau marginal-europene la seducțiile sau somațiile euro-centrismului. Vorbim aici atât de participarea la un regim global al diferenței și diversității, cât și de asimilarea și internalizarea principiului diversității într-o cultură critică sau alta. Faptul că euro-centrismul s-a dovedit, îndelungă vreme, predominant literaturo-centric nu face decât să sublinieze valoarea pentru înțelegerea modernizării ca proces global a unei abordări comparative a căilor diverse de naștere a practicii/disciplinei criticii

literare în diverse culturi. De fapt, Occidentul nu a exportat un model finit al „criticii” și o singură formă de coerență, ci un întreg câmp problematic, în așa fel structurat încât soluțiile pe care le genera să se organizeze, în cele din urmă, spectral sau scalar.

Aceste observații sunt în mod particular relevante și pentru cazul criticii literare postbelice de la noi. Caz care ne oferă, în punctul său de plecare, o veritabilă paradigmă a confruntării dintre un crez critic de natură nomothetică, bazat pe și organizat prin *fiat* (este vorba de critica literară „de partid”, menită nu să acompanieze, ci să genereze literatura), și o filozofie critică a scepticismului sociabil, înțeles totodată ca artă epicureică de a-ți găsi echilibrul interior în condițiile celei mai depline incertitudini. Această polarizare între interpretare ca formă de reconsacrare rituală a revelației (în acest caz, ideologice) și interpretare ca libertate de improvizație/invenție a compus în toate formele posibile cu opoziția critică „științifică” vs critică „artistă”. Tot astfel cum putem citi o opoziție între spiritul geometric și spiritul de finețe înăuntrul nebuloasei intelectuale marxiste, sau a celei „structuraliste”, sau a celei care se contura în jurul etosului clasic al filologiei, sau a celei care perpetuează valorile liberalismului cultural *fin-de-siècle*.

Desigur că toate categoriile mai-sus-improvizate pot fi nuanțate sau chiar contestate frontal, însă ceea ce ne interesează aici este doar să oferim o idee despre tensiunile constitutive ale criticii literare de la noi și de aiurea, înțeleasă ca rețea de aptitudini și deprinderi intelectuale. Așa cum s-a ajuns la ipoteza exploziei primordiale ce ar fi dat naștere universului pornindu-se de la existența unor vibrații fizice perpetuate până în starea prezentă a sistemului, tot astfel putem să recunoaștem în incertitudinile și anxietățile identitare ale criticii literare de astăzi, de la noi și de aiurea, efectele unei ciocniri originare a unor filozofii de viață.

Trebuie spus că modelul scalar reprezintă un continuum armonic doar din perspectiva intelectului „transcendental”, ca structură de coerență, altfel spus, de care mintea are nevoie în mod „organic” pentru a-și reprezenta realitatea. Dar aceasta nu presupune o armonizare de facto, în planul realității obiective, în care este de presupus că elementele „pure” care compun în treptele intermediare ale modelului continuă să se afle într-un raport de non-compatibilitate. Raport generator de tensiune internă (când este vorba despre „căutarea de sine” a criticului) sau socială (când este

vorba despre situarea criticii literare în tabloul disciplinelor cunoașterii sau în cel al discursurilor etico-normative).

Avantajul epistemologic al abordării unei scale Kinsey ca model explicativ este că aceasta face să coexiste înțelegerea unei co-prezențe beligerante a incompatibilităților rezultând într-o tensiune fundamentală, dramatică, cu viziunea unei spectralități care integrează și armonizează diferențele. Iar evidența acestei vibrații spirituale extrem de vii se constituie în fundament al tezei pe care mi-am propus s-o susțin în aceste pagini. Și anume că problema „identității” poate fi pusă nu doar în raport cu intricațiile și dezintricațiile etno-culturale ale conștiinței, ci și în raport cu manifestarea raționalității divinatorii și hermeneutice.

BIBLIOGRAFIE

- Allison, Henry, *Kant's Theory of Taste: A Reading of the Critique of Aesthetic Judgment*, Cambridge University Press, 2001.
- Anderson, Benedict, *Imagined communities: reflections on the origin & spread of nationalism*, Random House, 1983.
- Arnold, Matthew, *Culture and Anarchy*, Kessinger Publishing, 2004.
- Bald, Margaret, *Literature suppressed on religious grounds*, Facts on File, New York, 2006.
- Bloom, Edward A., Lillian D. Bloom (ed.), *Joseph Addison and Richard Steele: the critical heritage*, Routledge, 1996.
- Booth, Wayne C., „Why Ethical Criticism can never be simple”, in Stephen K. George (ed.), *Ethics, literature, and theory: an introductory reader*, Rowman & Littlefield, 2005 pp. 23-36
- Brône, Geert, Jeroen Vandaele (eds.), *Cognitive poetics: goals, gains and gaps*, Mouton de Gruyter, Berlin, 2009
- Brunetière, Ferdinand, *Evoluția criticii de la Renaștere până în prezent*, traducere de Agnès Valentin, Editura Enciclopedica Româna, București, 1972.
- Cahill, Dennis M., *The shape of preaching: theory and practice in sermon design*, Baker Books, 2007.
- Caputo, John D., Gianni Vattimo, *După moartea lui Dumnezeu*, traducere de Cristian Cercel, Curtea Veche, București, 2008
- Corniș-Pope Marcel, John Neubauer (eds.), *History of the Literary Cultures of East-Central Europe: Types and stereotypes*, John Benjamins Publishing Company, 2010.

Durand, Gilbert, *Structurile antropologice ale imaginarului: introducere în arhetipologia generală*, traducere de Marcel Aderca, Univers, București, 1977.

Erasmus din Rotterdam, *Elogiul nebuniei sau Cuvântare spre lauda prostiei*, traducere de Ștefan Bezdechi, Minerva, București, 2000

Febvre, Lucien, *Religia lui Rabelais : problema necredinței în secolul al XVI-lea*, traducere de Horia Lazar, Dacia, Cluj, 1996-1998.

Fish, Stanley Eugene, "Demonstration vs. Persuasion. Two Models of Critical Activity", în *Is there a text in this class?: the authority of interpretive communities*, Harvard University Press, 1980, pp 356-372.

Foucault, Michel, *Arheologia cunoașterii*, traducere de Bogdan Ghiu, Univers, București, 1999.

Garrard, Graeme, *Rousseau's counter-Enlightenment: a republican critique of the Philosophes*, The State University of New York Press, Albany, 2003.

Han, John J., "Literature and Protestantism" in Stephen K. George (ed.), *Ethics, literature, and theory: an introductory reader*, Rowman & Littlefield, 2005, pp. 181-188.

Haugom Olsen, Stein, *The Structure of Literary Understanding*, Cambridge University Press, NY, 1978.

Hauser, Alan J., Duane Frederick Watson (eds.), *A History of Biblical Interpretation: The Medieval Through the Reformation Periods*, William B. Eerdmans Publishing, Grand Rapids, Mich., 2009.

Kale, Steven, *French Salons: High Society and Political Sociability from the Old Regime to the Revolution of 1848*, Johns Hopkins University Press, 2005.

Kant, Immanuel, *Critica facultății de judecare*, traducere de Vasile Dem. Zamfirescu și Alexandru Surdu, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981.

Kinsey, Alfred C., Wardell B. Pomeroy, Clyde E. Martin, *Sexual Behaviour in the Human Male*, W.B Saunders Company, Philadelphia, 1948.

Montaigne, Michel de, *Les Essais*, Version HTML d'après l'édition de 1595, www.bribes.org/trismegiste/montable.htm

Neumann, Victor, *Ideologie si fantasmagorie : perspective comparative asupra istoriei gândirii politice în Europa Est-Centrală*, Polirom, 2001.

Nussbaum, Martha C., "The Absence of the Ethical: Literary Theory and Ethical Theory", in Stephen K. George (ed.), *Ethics, literature, and theory: an introductory reader*, Rowman & Littlefield, 2005, pp 99-106.

Ortony, Andrew, Gerald L. Clore, Allan Collins, *The cognitive structure of emotions*, Cambridge University Press, NY, 1988.

Parker, Fred, *Scepticism and literature: an essay on Pope, Hume, Sterne, and Johnson*, Oxford University Press, 2003.

Pluquet, François-André-Adrien, *De la sociabilité*, Barrois, Paris, 1767.

Power, Michael J., Tim Dalgleish, *Cognition and emotion: from order to disorder*, Psychology Press, NY, 2008.

Richards, I. A., *Principii ale criticii literare*, traducere de Florica Alexandrescu, Univers, București, 1974.

Roald, Tone, *Cognition in emotion: an investigation through experiences with art*, Rodopi B.V., Amsterdam-NY, 2007

Rummel, Erika, *Introducere la The Erasmus Reader*, University of Toronto Press, 1990, pp. 3-14.

Sapir, Edward, *Culture, language and personality: selected essays*, University of California Press, 1956.

Schleifer, Ronald, Robert Con Davis, Nancy Mergler, *Culture and cognition: the boundaries of literary and scientific inquiry*, New York, Cornell University Press, 1992.

Starobinski Jean, *1789: emblemele rațiunii*, traducere de Ion Pop, Meridiane, București, 1990.

Stockwell Peter, *Cognitive poetics: an introduction*, Routledge, Londra-NY, 2002.

Tocqueville, Alexis de, *Vechiul regim și Revoluția*, traducere de Cristian Preda și Constantin Davidescu, Nemira, București, 2000

Vattel, Emer de, *Le loisir philosophique*, George Konrad Walter, Dresda, 1747.

Walzer, Michael, *The company of critics: social criticism and political commitment in the twentieth century*, Basic Books, New York, 1988.

Weber, Max, *Politica, o vocație și o profesie*, traducere de Ida Alexandrescu, Anima, București, 1992., Manchester University Press, 1995.

Poziționări în jurul ideii de „specific național”. Cazul scriitorului reprezentativ

Teodora Dumitru
Universitatea din București

Pornind de la o comparație între G. Ibrăileanu și E. Lovinescu, în lucrarea de față urmăresc să elucidez câteva aspecte importante și recurente în practica și în teoria critico-istorică românească de la începutul secolului al XX-lea: relația dintre *mediu*, *clasă*, *categorie* (socială, națională) și *scriitorul reprezentativ*, după cum și tensiunea dintre abordarea „idealistă” și cea „materialistă” a *teoriei geniului* (așadar ecouri și rezolvări românești într-o problematică ținând de filosofia și ideologia spațiului european de la finele secolului al XIX-lea și începutul celui de-al XX-lea).

Analiza mea are în vedere contribuțiile a doi critici situați în poziții concurențiale pe scena literară și ideologică românească și, inerent, în lumina acestei premise tari, concurențiale, voi căuta să identific în opera lor critică atât punctele de divergență reală, cât și pe cele de antagonizare trucată (ținând de mecanismele regiei de contrast – de delimitare față de competitorii din epocă).

Voi discuta în primă instanță și mai pe larg concepția lui G. Ibrăileanu, atât din imperative istorice – cristalizarea acesteia precedând-o pe a lui Lovinescu, în raport cu care se va stabili înăls ulterior –, cât și în urma constatării că Ibrăileanu, spre deosebire de Lovinescu, n-a avut șansa unor lecturi recuperatoare valoroase, care să-i pună în evidență desenul gândirii critice altfel decât în termeni de probazeală ideologică, în anii dejismului în floare.

Spre deosebire de adversarul său Lovinescu, pentru care versatilitatea ideilor și a convingerilor era semnul unui intelect nezaharisit, Ibrăileanu – organicistul cu oroarea disensiunii și a contradicțiunii – a manifestat o consecvență aproape fără pată în construirea aparatului său critic. Trecerea, de pildă, de la internaționalismul din anii '90 ai secolului al XIX-lea – coincident cu faza socialistă a criticului – la autohtonismul epocii poporaniste și la teoria specificului național a însemnat, la prima vedere, o evidentă întoarcere a armelor – mai ales în lectura exegezei „recuperatoare” din perioada postbelică. Reproșurile ce i s-au făcut în anii '50 ai secolului trecut, în micro-monografiile semnate de Savin Bratu și Al. Dima (acesta, un specialist în gândirea lui Ibrăileanu, convertit după

Al Doilea Război la dojana marxistă) reproduc cu exactitate aparența (și nu realitatea) conflictului intern din gândirea lui Ibrăileanu: părăsirea internaționalismului socialist însemnând bălțirea în „poziția stagnantă a poporanismului”, abandonarea dialecticii și dedarea la idealismul burghez³²⁰; poporanismul mascând – „narodnicist – un reacționarism”³²¹, vânzarea cauzei revoluționare – internaționaliste și proletare – pentru blidul de linte al „României mari” și pentru epopeea țărănismului utopic³²². În exegezele citate, conceptul de *specific național* la G. Ibrăileanu e însă tratat cu două măsuri: combătut când e opus internaționalismului socialist și admirat când e opus cosmpolitismului burghez!

Am spus că aceste încercări de resistemizare a gândirii lui Ibrăileanu pe tiparul marxism-leninismului anilor '50 evidențiază doar *aparența* disocierii ideologice a criticului (în termeni de schismă, de rupere radicală) tocmai pentru că încercarea de a pune pe tapet contradicțiile gândirii altuia printr-un demers el însuși contradictoriu se decredibilizează din start. Iar încercările lui Bratu și Dima etaleză, ca procedee de ajustare a realității la o ideologie³²³,

³²⁰ Vezi Al. Dima, *Concepția despre artă și literatură a lui G. Ibrăileanu*, Editura pentru literatură, București, 1955.

³²¹ Problema n-ar fi însă derapajul spre narodnicism (-ul rusesc), cât dificultatea lui Ibrăileanu de a-și distanța conceptul specificului național de epistema națională a idealiștilor (germani): „Fundamentându-și teoria [specificului național] înainte de elaborarea ultimelor teze marxiste în legătură cu definirea științifică a națiunii și cu precizarea semnelor ei distinctive și ignorându-le ulterior, Ibrăileanu rămânea el însuși – asemenea teoreticienilor social-democrați germani ai internaționalei a II-a, ca Bauer și Springer – într-o dilemă fără ieșire, neputând lămuri cu claritate prin ce se deosebește acest psihologic «element național subiectiv» de faimosul «spirit național» al idealiștilor și cu valoare intrinsecă”, se poate citi în Savin Bratu, *Moștenirea lui G. Ibrăileanu*, Editura pentru Literatură, București, 1955, p. 195. Ibrăileanu, vecin de categorie cu defecțiunea germană (fie ea a idealiștilor, fie a teoreticienilor social-democrați), păcătuiește, se vede treaba, tocmai prin ratarea adecvării la opțiunea rusească (a se citi sovietică): iată cum se combate argumentul etnic în critica anilor '50!

³²² Pentru o viziune completă asupra rechizitoriului, a se vedea Savin Bratu, *op. cit.*

³²³ În jargonul trădării mai mult sau mai puțin voluntare a criticului de la „Viața românească” și a migrării sale spre farmecele ideologiei burgheze se înscrie, după Bratu, și împrumutul metodelor de cercetare ale științelor naturii pentru studiul literaturii (de la Brunetière, în primul rând) – metode care l-ar fi „îndepărtat” pe Ibrăileanu de la o „concepție materialist-istorică asupra artei”, aducându-l spre „falsa teorie a «selecțiunii literare»” (Bratu,

aceleași impasuri contradictorii, după cum se bucură de același alibiuri conjuncturale care ar fi justificat – dacă ar fi fost cazul – și reforma ideilor lui Ibrăileanu, oricât de radicală. Dar n-a fost cazul. Nici de reformă (revizuirii subtile, fără zvâcnetul ruperii, în stil lovinescian), nici de schimbare radicală, lui Ibrăileanu repugnându-i pesemne mai mult anarhia decât burghezia. Căci între nerozie (abordarea anarhistă a problemei sociale: „capul de geniu și i ceva dinamită”³²⁴) și fatalitate (burghezia – clasa cu gena înfrângerii înscrisă în sânge, prin necesitatea istoriei), mai demnă este cea din urmă.

Clasă – mediu – specific național

Distanța de la conceptul marxist de *clasă*, prin tainianul *mediu*, până la conceptul „reacționar” de *specific național* nu are în realitate proporțiile unei prefaceri noționale radicale, criticul literar Ibrăileanu – după cum nici militantul socialist C.[ezar] Vraja – neputându-se imagina în afara ideii de colectivitate (categorie) semnificativă, căreia îi trebuie atașată o literatură și un scriitor reprezentativ. Așa se explică dubioasa – pentru unii – instrumentare a speței Eminescu, atât pe terenul cauzei socialiste (pesimismul eminescian anunțând – involuntar, căci poetul nu e întrutotul conștient de lucrarea necesității istorice – debarcarea burgheziei și ascensiunea proletariatului), cât și în serviciul autohtonismului poporanist, cu Eminescu avansat drept figură suprem-reprezentativă a românității. Argumentele care serviseră în anii tinereții socialiste ideea unei clase/ mediu anume vor fi întrebuințate de Ibrăileanu fără revizuire în anii poporanismului activ sau postum, în serviciul specificului național, imperativul etic fiind aceeași militanță pentru literatură ca „expresie a societății”³²⁵, *i. e. a realității*. Etnicul va fi judecat în vechiul cadru al conceptului de *clasă* – de data aceasta în accepția sa

op. cit. p. 196). În ce fel îl îndepărtează pe Ibrăileanu de materialismul istoric aplicarea darwinismului la literatură în 1912, anul elaborării teoriei selecției literare, în faza poporanistă deci, și de ce nu-l va fi îndepărtat și în 1892, anul „Darwinismului social” – din perioada socialismului ortodox al criticului –, e greu de imaginat. Ușor ar fi doar dacă se acceptă flexibilitatea oportunistă a criteriilor folosite de exeget.

³²⁴ „Darwinism social”, *Critica socială*, nr. 6-7, 8-9, 1892.

³²⁵ Concept cu o preistorie bogată, plecat de la viconte Bonald și transferat difuz în bagajul determiniștilor sau al marxiștilor (vezi Al. Dima, G. Ibrăileanu: *concepția estetică*, Editura Casa Școalelor, București, 1947).

logică, nu ideologică – respectiv de *categorie*. Altfel spus, dacă elementele categoriei se schimbă (substituindu-se „proletariatul” prin „popor” și printr-o filozofie a autohtonismului), conștiința și instrumentele de *raportare la ideea de categorie* se conservă. Nu indivizii care populează categoria sunt relevanți (Ibrăileanu detesta, de altfel, violentarea burghezului ca persoană fizică, în practicile anarhismului, lupta lui – încă din tinerețile socialiste – fiind nu cu reprezentanții numărabili ai unei clase, ci cu burghezismul, cu principiile, cu quidditatea categoriei sau, în jargon biolog, cu datele genetice ale organismului numit burghezie, acelea care o fac să se comporte așa și nu altfel³²⁶).

Unica diferență măsurabilă între modul de raportare la ideea marxistă de clasă și modul raportării la conceptul „reacționar” de specific național este rangul *potențial* sau *actual* al listei de valori în numele căreia se militează: dacă în cazul militanței socialiste discuția nu se putea purta decât la nivel potențial, neexistând o literatură

³²⁶ În unele dintre articolele sale post-socialiste, „Curentul eminescian”, de pildă, sau „Cu prilejul foiletoanelor lui Caragiale” (ambele din 1901), dar și mai devreme, în „Originalitatea formei” (1894) Ibrăileanu pledează pentru o abordare nominalistă a conceptelor *fond, formă, adevăr* – dar numai din rațiuni organiciste, pledând în fapt pentru o literatură „sinceră” (*apud* J.-M. Guyau), care să „exprime realitatea”, fără cărja imitației. Viciul argumentației lui Ibrăileanu este însă nu abordarea nominalistă în sine, ci inconsecvența acesteia: unele concepte sunt tratate nominalist, ca pure abstracțiuni create de mintea umană în scopul de a-și ordona producția intelectuală, tocmai pentru a pune în lumină altele care, se înțelege, nu sunt pure abstracțiuni, ci realități incontestabile („realitatea” pe care „o știm cum este” și care nu trebuie „falsificată”, scrie Ibrăileanu undeva). În tinerețea socialistă, această realitate era viața uvrierilor și a exploataților sociali; în faza poporanistă (inițiată tocmai pentru că realitatea socialistă de pe terenul românesc se dovedise inconsistentă, utopică), realitate devin valorile și „condițiile” naționale care le fac pe acestea posibile. Cu toată inconsecvența viziunii nominaliste, ne putem imagina totuși un Ibrăileanu sceptic, care să arate, la rigoare, că însuși conceptul de „realitate” e o abstracție operațională, însă nu ne putem imagina un Ibrăileanu care să admită că noțiunea de „clasă” socială sau de „valoare națională” sunt simple instrumente intelectuale, abstracții create în laboratorul creierului uman. Ibrăileanu nu este, prin urmare, un relativist autentic, criticile sale de pe baze nominaliste au strict valoare conjuncturală și servesc atestării unor realități incontestabile, a unor esențe tari. În această atitudine se simte influența unificată a tradiției idealiste și a spiritului nou, științist – ambele deprinse să-și formuleze judecățile în cadre nerelativiste: pe baza unor concepte imuabile, respectiv prin dovezi livrate de experimentul concret.

socialistă³²⁷ care să poată legitima o ierarhie și o tablă de valori³²⁸, în etapa poporanistă – etnicistă – criticul are la îndemână, în schimb, un corpus reprezentativ de texte și de autori, cristalizarea conceptuală fiind absolut dependentă de certitudinea listei de autori. Altfel spus, o listă de autori devine automat o listă de valori și de concepte. Iar încrederea lui Ibrăileanu în propriile concepte – odată ce poate livra o listă de autori, *nota bene* – devine atât de robustă, încât grija pentru întemeierea logică a argumentelor sale (foarte sensibilă în anii tinereții) îl abandonează în brațele raționamentelor circulare, de tipul „poporanism” egal „progres”³²⁹ sau „cauzele eminescianismului existau pe acea vreme, dovadă poezia lui Eminescu”³³⁰ – un sofism mai timpuriu, provocat însă de aceeași siguranță a listei de valori care întemeiază conceptele: în cazul acesta, Eminescu și *eminescianismul*.

Apoi, dacă literatura „amatorilor de noutăți”, a poezilor cu „etajere” și „ametiste”³³¹ e tratată ca organism supus trecerii – prin faza decadenței, către sorocul nimicirii sale –, literatura progresistă, poporanistă, nu pare judecată prin același calapod biologit al fanării, ci mai degrabă prin prisma categoriilor idealiste imuabile, nesupuse trecerii, erorii sau hazardului.

³²⁷ Autori izolați ca Traian Demetrescu sau Al. Vlahuță neputând alcătui o unitate semnificativă.

³²⁸ Când discută despre relația dintre scriitori și mediu, în foiletoanele sale timpurii din „Critica socială”, „Munca” ș.a., Ibrăileanu n-are la dispoziție decât spețe ne-socialiste, mic-burgeze sau din clasa boiernașilor: Eminescu, Delavrancea, Brătescu-Voinești – al căror pesimism, nostalgie sau pasatofilie nu exprimă, după Ibrăileanu, decât spiritul lor nedialectic și necunoașterea imperativelor istorice.

³²⁹ Vezi „Influențe străine și realități naționale” („Viața românească”, nr. 2, 1925): „Amatorii de noutăți cu orice preț se cred foarte înaintați și revoluționari. Și totuși, sunt reacționari, căci «reacționarismul» nu e, nu poate fi altceva decât ceea ce împiedică progresul” – iar în loc de „progres”, trebuie citit literatura poporană. Altfel spus: eu, G. Ibrăileanu militez pentru progres, dar progres înseamnă literatura poporană – pentru care militez eu, G. Ibrăileanu. Alt caz de raționament circular se poate citi în „Complectări” („Viața românească”, nr. 4, 1925): „În politică însă, nu putea avea loc acest proces evolutiv, pentru că în politică domină presiunea europeană fatală; în literatură însă se putea, pentru că... s-a putut” – unde circularitatea argumentației îl scutește, se pare, pe critic de investigații suplimentare sau de îndoieli.

³³⁰ „Curentul eminescian”, *Noua revistă română*, vol. III, nr. 36, 15 iunie, 1901.

³³¹ Sintagme de identificare ironică a simbolisto-moderniștilor în „Influențe străine și realități naționale”, *op. cit.*

Cazul scriitorului reprezentativ

a. Aporia evoluție – revoluție

Una dintre provocările importante cărora are să le dea o soluție criticul Ibrăileanu în speța literaturii (autorilor) reprezentativi pentru o clasă/ un mediu/ o națiune este acomodarea mai multor tradiții de gândire, reductibile în ultimă instanță la antagonismul idealism – materialism (acesta din urmă coroborând concepte intersectabile și opuse, fiecare în maniera sa, epistemei idealiste: determinism lamarckiano-tainian, pozitivism, marxism, evoluționism darwinian și post-darwinian, progresism, neo-naturalism etc.).

Puternic influențat de epistema științistă a epocii (Ibrăileanu este la curent, în special în anii tinereții socialiste, cu suficiente referințe de notorietate, la acel moment, atât în biologia (post)darwiniană, cât și în aplicațiile acesteia la domeniul socio-politic și apoi literar), criticul și militantul social Ibrăileanu este primul utilizator coerent al evoluționismului în cultura română, cu rezervele impuse tocmai de o cunoaștere riguroasă a fenomenului sau de precauția primordială a cercetătorului profesionist. Chiar și atunci când formulează critici sau îndoieli la adresa teoriei lui Darwin, Ibrăileanu o face totuși în spirit „evoluționist”, atent la validitatea argumentului, invocând experiența și adecvarea la „realitate”³³².

³³² Distanța față de epistema raționalismului clasic se măsoară prin schimbarea referentului căutării: Ibrăileanu nu mai caută, ca Boileau sau ca Eminescu de pildă, „cuvântul ce exprimă adevărul”, ci literatura care „exprimă societatea”, i. e., *realitatea*. Dacă rezoneurul clasic căuta adevărul, omul de știință din zorii secolului al XIX-lea nu se mai sprijină pe „adevăr”, ci pe „realitate”. Ibrăileanu nu are însă dubii în privința acestei realități, care îi pare unică și irevocabilă, și tocmai pentru că nu admite relativitatea acestui concept, nu admite nici tratările moderniste și posibilitatea, de pildă, a unei „realități” culturale și intelectuale formate eminentemente prin frecventarea autorilor străini. Deja, în anii maturității critice, „realitatea” devine una puternic parohială („Influențe străine și realități naționale” e titlul unui articol); cerând o literatură care să oglindească realitatea românească, Ibrăileanu respinge ideea unui Proust sau France „al nostru” anume din pricina diferenței de „realitate” (mai precis al unor realități, românești și franceze, înțelese ca *incomunicabile* și *incomensurabile*, căci diferențele, în ultimă instanță, pot fi recuperate – vezi teoria sincronismului lovinescian): „Care e realitatea obiectivă «pariziană», «baudelairiană» de redat la noi? Și de unde poetul, produs de o astfel de realitate, care să redea realitatea baudelairiană? Așadar, cum s-ar zice, nici obiect, nici subiect: *Dar*

Evoluționismul lui Ibrăileanu începe însă, de la un punct încolo, să se confunde cu mai vechiul (în ordine istorică, nu neapărat de biografie intelectuală a criticului) organicism, care nu admitea structurile hibride, polimorfe, sinteză a antinomiilor sau produse prin reacții bruște și violente. Soluția socială pe care o întrevedea în suita „Burghezism inconștient” din anii tinereții socialiste (anume acceptarea intervenționismului burghez pentru îmbunătățirea condițiilor de trai ale muncitorilor și apoi răsturnarea – pas cu pas, pe nesimțite – a societății burgheze) este transferată și în ideologia literară: criticul nu admite saltaționismul (*i.e.* producerea valorilor literare autohtone prin adaptarea celor străine – căci nu avem „condițiile naționale” pentru un France sau Proust), singurul „salt” pe care îl acceptă ținând de coeficientul iraționalizabil al geniului (Eminescu) sau de asimilarea superioară a filonului popular (Creangă: „adresa de a sări din Humulești în Europa”)³³³. Saltaționismul nu este o soluție în literatură, pentru Ibrăileanu, iar metodele promovării acestei convingeri sunt tratamentul esențialist al conceptului de realitate prin raționament circular: *realitatea este cutare, pentru că... este*: „Trebuia de făcut în literatură ceea ce au cerut conservatorii în politică. În politică însă, nu putea avea loc acest proces evolutiv, pentru că în politică domină presiunea europeană fatală; în literatură însă se putea, pentru că... s-a putut [subl. m., T.D.] Și fiindcă în politică nu se putea, și fiindcă în literatură se putea, de aceea criticii de la 1840 au fost patruzecioptiști [saltaționiști, *n.m.*, T.D.] în politică și evoluționiști în literatură. Russo nu voia să păstreze nimic din regimul vechi politic, dar a luptat cu tărie pentru păstrarea limbii acesteia, «grecită, turcită și cum a mai fi», și pentru clădirea literaturii culte pe literatura populară. [...]”³³⁴. Altfel spus:

nici de văzut nu fuse și nici ochi care s-o vază”, tranșa Ibrăileanu cheștiunea „realității” în același „Influențe străine și realități naționale”, op. cit.

³³³ Vezi „Complectări”, *op. cit.*

³³⁴ *Ibidem.* Soluția lui Ibrăileanu – „clădirea literaturii culte pe literatura populară” – nu are în vedere numai dezideratul originalității și problema realităților incomunicabile, ci și exigența evitării hibridizilor neviabili – în cazul de față, literatura „suburbiană”: Creangă și Eminescu reușind să evite, prin „adresă”, respectiv prin „geniu”, veriga dispensabilă a inter-mediilor. Însă tot Ibrăileanu (cu resursele educației sale transformiste și evoluționiste) vorbește în cel mai lovinescian mod cu putință despre inerența transformării suburbanului în urban și, *notabene*, a formei în fond: „Pseudobaudelairianismul nostru este același snobism (foarte «specific» societăților orientale înapoiate) [...], aceeași dorință de declasare ascendentă

socialistul Ibrăileanu și criticul militant poporanist omonim nu admit soluția saltaționistă (revoluționară, în jargon marxist, cu varianta sa anarhistă) nici în pricini sociale, nici literare. Singura soluție este „evoluția” organică, împlinirea verigilor una câte una, „încet, cu metod”³³⁵. Saltul lui Creangă este, în gândirea lui Ibrăileanu, doar aparent un „salt”, termenii în care vorbește criticul de Eminescu și de Creangă fiind fundamental diferiți: Creangă n-a făcut o revoluție în literatura română, nu e un „meteor”, o apariție „inexplicabilă”, așa cum este Eminescu – dimpotrivă, pentru Ibrăileanu Creangă este numai expresia unei „adrese”³³⁶ (din franțuzescul „*adresse*” – abilitate, pricepere), un fenomen întrutotul explicabil și care ar putea deveni chiar comun – ca expresie naturală, organică, a unei literaturi naționale născute pe temelia celei populare. Apelul la conceptul de *revoluție*³³⁷ este, în cazul lui Ibrăileanu, un comportament de forță majoră: prin revoluție se caută o aprehendare a *geniului*, a ne-naturalului, a ne-organicului (a monstruosului, în termenii lui Brunetiere) care nu poate suporta explicație decât în raționament circular: „se putea, pentru că... s-a putut”.

Contribuția lui Ibrăileanu la teoria geniului – disputată în epocă între moștenirea schopenhaueriană, teoria eroilor a lui Carlyle-Hennequin și viziunile deterministe care reduceau autorul de geniu la un produs al mediului – este, după cum se știe, una de mediere a influențelor³³⁸. Variabila adăugată de Ibrăileanu, în scopul fortificării

[...], e fudulia Ziței Țircădău de a vorbi «frânțuzește». Dar Zița e numai comică, deloc primejdioasă. Din contra: fiica Ziței va vorbi chiar frânțuzește și nepoata ei va citi pe Anatole France [camilpetresciana Ela Gheorghidiu, bunăoară, *n.m.*, T.D.]”, „Influențe străine...”, (*op. cit.*). După cum Ibrăileanu și nu altul scrie că, fără influența franceză, fenomenul Creangă n-ar fi fost posibil (*ibidem*). Concesiile făcute nu aduc însă și rezolvarea realităților incomunicabile, căci nepoata Ziței care-l citește pe Anatole France nu garantează posibilitatea unui France al „nostru”.

³³⁵ „Complectări”, *op. cit.*

³³⁶ Un autor familiar criticului, Ferdinand Brunetiere, în *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, volum citat și de Ibrăileanu în „Literatura și societatea”, atașa calitatea „*adresse*” unui scriitor, în opinia sa, vădit negenial: Malherbe.

³³⁷ În acest caz, conceptul de *revoluție* este mai aproape de accepțiunea biologică de mutație (sau de „catastrofă geologică”, cum găsește Ibrăileanu în Prefața la ediția M. Eminescu, *Poezii*, 1930), decât de revoluția în sens marxist, care exprimă tocmai necesitatea – *id est*: natura! – istoriei.

³³⁸ Vezi Al. Dima, *op. cit.*

compromisului său teoretic – anume psihologismul *temperament*³³⁹ – e învestită cu premisa imuabilității: singura care nu suportă atingerea mediului, păstrându-și formula inalterată, monolitică³⁴⁰, și explicând emanația unor autori diferiți din medii similare (cadrul discuției și schema mentală, *nota bene*, sunt riguros darwiniene). Deși importate în calitatea lor de concepte științiste, recursul la conceptul de *temperament*, după cum și recursul la conceptul de *revoluție* maschează în fond capitularea omului de știință Ibrăileanu în fața complexităților cauzale care asistă nașterea unui autor de geniu.

Relația dintre geniu și scriitorul reprezentativ. Amendarea lui Brunetière

Conceptul de *scriitor reprezentativ* nu este, cum am văzut, strict debitor ideologiei poporaniste. Din toate posturile sale militante, Ibrăileanu a încercat să teoretizeze și să promoveze adecvarea unei literaturi la mediul său (clasă socială, valori naționale), releul dintre cele două entități categoriale fiind scriitorul reprezentativ. Criticul nu e interesat de periferici, de experimentalisti, de excentrici – așa cum nu e interesat de hibridii neviabili (din rațiuni „evoluționiste” sau mai degrabă organiciste) – fiindcă aceștia nu pot realiza fuziunea dintre fond și formă, ilustrând mai degrabă fațeta huliganică, anarhistă a literaturii. Conceptul de autor reprezentativ nu era câtuși de puțin virgin în brațele criticii și teoriei literare europene, însă Ibrăileanu are dificultăți în a-l importa în forma lui cosmopolită, întrucât, se știe, „condițiile naționale” ale Regatului României nu coincid bunăoară cu ale Franței lui Brunetière.

³³⁹ Utilizat de Ibrăileanu într-o problematică sinonimie cu conceptul de *ereditate*. Psihologia este totuși o disciplină atent frecventată de critic, iar William James – unul dintre autorii săi de predilecție.

³⁴⁰ Fuziune conceptuală debitoare tradiției tainiene a facultății dominante și mai noilor teorii psihologice, expusă de critic în varii ocazii (vezi, în special, „Literatura și societatea”, „Viața românească”, nr. 6-7, 1912). Ibrăileanu insistă chiar asupra diferenței specifice a genialității – care înseamnă structură *dintr-o singură bucată* (criteriu al rezistenței materialului) – deosebind-o de autorii de talent și cu „adrese”, proteici și pluriformi, care se pot „conforma” realității imediate, dar au, din pricina structurii compozite, o rezistență și o valoare mai reduse (fuziune a paradigmei organiciste cu chimia anorganică și geologia). Din acest punct de vedere, monocordul Bacovia ar fi mai rezistent decât proteicul Argezi – iar istoria (în speță, istoria literară) nu i-a dat dreptate lui Ibrăileanu, dar, s-ar putea spune, nici nu l-a contrazis.

Raporturile criticului de la Iași cu mai ilustrul său omolog francez sunt complicate de ingerințele imediatului românesc și ale „luptei” pe care criticul român trebuie s-o ducă pe teren național pentru clădirea unei literaturi organice, *i. e.* viabile. Altminteri, „evoluționistul” Brunetière este o autoritate respectată și cu influență asupra lui Ibrăileanu (teoria selecției literare, de pildă, fiind fasonată cu concursul *Evoluției genurilor în istoria literaturii* și a *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*³⁴¹). În speța scriitorului reprezentativ, Ibrăileanu se distanțează însă de opiniile criticului francez. Modalitatea nu este totuși respingerea directă, ci semnalarea destul de echivocă a unor „contradicții” în gândirea francezului și eticheta (peiorativă în context) de „antidarwinist”³⁴² pronunțată în legătură cu tratarea conceptului de autor reprezentativ în *Études critiques*...: „Când ne spune că Malherbe a reprezentat sufletul epocii sale, pentru că fiind o mediocritate lipsită de personalitate puternică n-a putut rezista presiunii societății din vremea lui, Brunetière își contrazice teoria”³⁴³. Și tot antidarwinist e Brunetière și când ne spune că poetul se naște cu un temperament poetic *în genere*, fără predispoziții speciale, și că devine liric sau epic, după împrejurări, fie acele împrejurări necesitățile societății sociale, fie genul literar dominant al vremii.³⁴⁴

³⁴¹ Vezi „Literatura și societatea”, *op. cit.*

³⁴² Reconstruirea acestei imputații e cu atât mai dificilă cu cât criticul se abține de la dezvoltări suplimentare. „Anti-darwinism” putea să însemne și lamarkism, transformism ori saltaționism (adică direcții concurente, în interiorul evoluționismului), dar și creaționism sau, de pildă, vederile socialiștilor progresiști care combăteau ideea – în forma ei ortodoxă, nefavorabilă cauzei proletare – de selecție naturală.

³⁴³ *Ibidem*, într-o notă de subsol: „Și când aiurea Brunetière explică apariția unui gen prin cauze pur literare, ca aparținând unui scriitor mare, ori închegarea unui nou gen pe compoziția altora vechi, vedem un nou exemplu de contrazicere în propria-i teorie”. Iarăși o contradicție echivocă: în raport cu ce se contrazice Brunetière? În raport cu doctrina heteronomistă, care nu admite mecanica immanentă a unui gen literar, cauzalitatea lui „pur literară”?

³⁴⁴ *Ibidem*. Fragmentul avut în vedere de Ibrăileanu din *Études critiques sur l'histoire de la littérature française*, 5e éd. Paris, Hachette, vol. V, 1893, cap. „La Reforme de Malherbe et l'évolution des genres”, datat 1 dec. 1892, este probabil acesta: „On ne me soupçonnera pas de vouloir aujourd'hui soumettre le talent à l'empire absolu de l'occasion et de la conjuncture. Mais la vérité sur cet empire, c'est qu'il n'est donné de pouvoir s'y soustraire qu'à de rares génies et Malherbe n'est pas un génie rare, ni même, je pense, du tout un génie. Les circonstances l'ont fait ce qu'il est devenu. Si l'on peut dire de quelqu'un qu'il soit un bel exemple de la manière dont les genres évoluent d'eux-mêmes dans l'histoire

Mai curând însă decât propria sa teorie, Brunetière o contrazice pe a lui Ibrăileanu, care nu e dispus să confirme, alături de Brunetière (și de Émile Faguet, de altfel), că scriitorul reprezentativ e cel mai adesea o „mediocritate lipsită de personalitate puternică”, strivit, conformizat de presiunea societății³⁴⁵ și că, prin urmare, lupta sa, a lui Ibrăileanu, pentru literatură și pentru ideea de autor reprezentativ – altfel spus, tot programul poporanist! – este, în fond, o zbatere pentru un maneaj al mediocrității. „Antidarwinistul” se dovedește, aici, Ibrăileanu, căci Darwin nu arată că selecția naturală favorizează organismele de pe treapta superioară a evoluției, care, în accepția sa, nu are conotații progresiste. Pentru G. Ibrăileanu, în schimb, scriitori reprezentativi sunt Eminescu, Creangă, Sadoveanu, iar nu Vlahuță sau Tradem; scriitorul reprezentativ nu încapsulează perisabilul și comunul dintr-o epocă, ci dimpotrivă, conturul ei peren, imuabil. În gândirea criticului ieșean, conceptul de scriitor reprezentativ este funcțional – ca și în cazul conceptelor de *clasă*, *mediu ori națiune* – numai întrucât obligă la relația cu o categorie, nu cu indivizii care o populează.

Excluzând ideea mediocrității reprezentative, Ibrăileanu se expune însă din plin unui conflict pe care critica franceză – prin Faguet și Brunetière – îl ținuse la distanță: acela dintre *autorul reprezentativ* (explicabil și natural în raport cu mediul/ epoca sa) și *geniu*, care funcționează sub auspiciile inexplicabilului absolut, al diferenței ontologice. Un conflict rămas, în opera criticului român, fără soluție.

Atitudinea lui E. Lovinescu, adversar neobosit al lui G. Ibrăileanu și al grupării sale de la Iași, în chestia specificului național a fost în genere sintetizată ca prevalență a esteticului asupra etnicului, criticul rămânând în istoria criticii românești ca exponent al autonomiei

d'une littérature c'est donc de lui. Ni grand poète ni grand écrivain peut-être, ni même grand caractère, c'est aussi pour cela que l'histoire de son genre se lit comme à nu dans celle de son œuvre, aussitôt qu'on veut bien seulement la replacer dans le milieu dont elle est l'expression.” (op. cit., p. 39). Tot în acest capitol vorbește Brunetière despre acea „adresse” a lui Malherbe, „son habileté son adresse, ou son talent d'avoir compris qu'il n'avait pour ainsi gagner l'immortalité, qu'à se laisser faire aux circonstances” (ibidem, p. 35).

³⁴⁵ Însă tot Ibrăileanu este acela care insistă, în regim deontic, asupra caracterului fatal al operei lui Eminescu: Eminescu *trebuia* să gândească și să scrie cum a gândit/ scris – căci așa dicta necesitatea istoriei (opinie menținută peste tot, de la „Curentul eminescian”, 1901, până la „Influente străine și realități naționale”, 1925).

esteticului, pe care nu l-a imaginat subordonat niciunui alt criteriu categorial. Conceptul de *scriitor reprezentativ*, în atari condiții, își pierde la E. Lovinescu greutatea pe care o avea la Ibrăileanu, aceea de figură a unei colectivități semnificative și cvasi-imuabile. Fapt petrecut din două motive. În primul rând, e vorba de o dificultate procedurală: a vorbi de autorul reprezentativ al modernismului, al simbolismului sau al „curentelor extremiste” este, în cazul lui Lovinescu, un efort nenecesar, cu atât mai mult cu cât „realitatea” pe care ar căuta s-o exprime autorii respectivi – modernismul, simbolismul, extremismul etc. – nu are câtuși de puțin soliditatea incontestabilă avută de realitățile sau de „condițiile naționale” pe care se sprijină Ibrăileanu. Realitățile (*i. e.* categoriile) nefiind fixate, iar granița între concepte – instabilă, E. Lovinescu este mai întâi interesat de gradul de *apartenență* a unui autor la simbolism sau la fals-simbolism, de pildă, decât de gradul lui de reprezentativitate, care presupune existența unor categorii fixate. Or, între studiul *Poezia nouă* (1923), *Istoria literaturii române contemporane* (I-IV, 1926-1928) și compendiul din 1937, „realitățile” la care se raportează Lovinescu suferă modificări sesizabile. Apoi, istoricul literar cu același nume este mai mult preocupat de executarea unei ierarhii de valori a contemporaneității – *i. e.* de impunerea unui nou canon –, iar în cazul acesta reprezentativ înseamnă *actual*. Un exemplu evident de inoperabilitate a conceptului de scriitor reprezentativ în discursul acestui critic este relativa stabilitate a listei de autori vehiculate de la *Poezia nouă* până în compendiul din 1937 și instabilitatea categoriilor *modernism, simbolism, ermetism, extremism* (literar), în care sunt cuprinși autorii respectivi. Altfel spus avem indivizii, dar nu avem clasele sau categoriile; avem reprezentantul, dar nu avem reprezentatul. Un exemplu concret este dificultatea încadrării lui Tudor Arghezi, care, din „fals simbolist”, în *Poezia nouă*, devine în *Istoria* din 1937 „sinteză a modernismului cu tradiționalismul” – respectiv expresia unei fuziuni categoriale excepționale, de tipul *coincidentia oppositorum*; gestul ezitant al încadrării lui amintind de surmenarea lui Ibrăileanu în fața dislocării ne-naturale, „revoluționare” produse de geniu. Efortul lui Lovinescu de a obține contururile conceptuale între care să închidă această populație „reprezentativă” ilustrând, în aceeași ordine de idei, pandantul simetric al militanței lui Ibrăileanu pentru obținerea unor autori care să reprezinte concepte și „realități” antepostulate.

Dacă, în sine, conceptul de autor reprezentativ e necesar în gândirea lui Lovinescu, relația sa cu ideea de *specific național* sau de variabilă etnică are o istorie – fermă și labirintică în același timp. Teoretician și militant al sincronizării cu literatura europeană a epocii, Lovinescu nu s-a plasat totuși cu consecvență împotriva argumentului etnic, condițiile polemice în care s-au precizat conceptele sale critice aducându-l în postura de a răspunde în același timp unor adversari cu ideologii opuse.

Tânăr critic (până în preajma anului 1910), Lovinescu declamă împotriva decadenței simboliste, după ce tatonase intrarea la „Sămănătorul” lui Iorga. Stagiul doctoral de la Paris îi reordonează prioritățile, cristalizându-i ideile pre-sincroniste și autonomist-estetice din „Intellectualizarea literaturii” ș.a. Primul Război Mondial îi comandă apoi revenirea la argumentul etnic și părăsirea temporară a esențialismului estetic, redresat însă și sporit îndată după Unire. Așa încât începutul anilor '20, fericit coincident cu lansarea revistei și a cenaclului „Sburătorul”, înseamnă pentru Lovinescu abordarea factorului etnic cu alte instrumente. Criticul trebuie să-și precizeze personalitatea și conceptele în raport cu concurenți dispuși în cupluri antagonice. Unul este adversarul de la Iași, G. Ibrăileanu, decis să nu facă nicio concesie literaturii de imitație străină și „poeziei noi” – nereprezentative, firește –, alții vor fi, de-a lungul acestui fructuos deceniu, B. Fundoianu, N. Davidescu și F. Aderca – autori cosmopoliți și sincronizați, care se pronunță cu severitate împotriva deficitului de personalitate al literaturii române³⁴⁶. Alegând postura moderatului (care, singură, conferă credibilitate), Lovinescu s-a pomenit obligat la comportamente extreme: este unul dintre puținii critici români care au reușit să se pronunțe pro și contra în legătură cu același subiect, față însă cu preopinenți divergenți ideologic. Nesmintit potrivnic al tombaterei G. Ibrăileanu, în disputa dintre Ibrăileanu și N. Davidescu, din 1922, Lovinescu se trezește, combătându-l pe rafinatul critic simbolist Davidescu – autor al afirmației „simbolismul este începutul literaturii noastre” – tocmai cu argumentul tradiției „sămănătoriste” și „poporaniste” („spiritul atât de compact al «sămănătorismului», continuat prin

³⁴⁶ B. Fundoianu, *Imagini și cărți din Franța*, măști de André Rouveyre, Ed. Librăriei Socec &co., S.A., București, 1921; N. Davidescu, „Critica veche despre «poezia nouă» (D-l G. Ibrăileanu și poezia simbolistă)”, „Flacăra”, nr. 29, 1922, ca reacție la poziția lui Ibrăileanu din articolul „Poezia nouă”, „Viața românească”, nr. 6, 1922.

«poporanism»³⁴⁷, scrie Lovinescu!); cu argumentul „duioșiei”, al „umorului” și al fatalismului românesc, al folclorului și al poeziei populare deci (pe care o consideră aici „superioară celei franceze”, deși cu varii ocazii se pronunțase cu dispreț în pricina folclorului și a folcloriștilor) – respectiv cu argumentele predilecte ale lui Ibrăileanu în sfera literaturii reprezentative. Sintagma ca atare – „literatură reprezentativă” (alături de „talent reprezentativ”) apare și ea în acest text polemic al lui Lovinescu împotriva lui Davidescu.

Peste patru ani, în 1926, anul apariției primului volum din *Istoria literaturii române contemporane – Evoluția ideologiei literare*, poziția lui Lovinescu față de simbolism se schimbă, criticul înțelegând să combată „pricinile atitudinii dușmănoase față de simbolism” – prin judecăți care, iarăși, se debarasează de exigențele etnice, mutând discuția spre utilitatea practică, sincronizantă, a acestui curent în cadrul literaturii române și ridicând semne de întrebare asupra consistenței conceptului de „tradiție” (i. e. de specific național) în cultura română (dacă Davidescu se îndoia că avem o literatură română până la simboliști, Lovinescu ajunge să conteste însăși ideea de tradiție, care e mult mai vastă, înglobând, firește, și literatura...).

Important pentru descifrarea politicii argumentative a lui Lovinescu și implicit pentru soliditatea poziției sale în jurul specificului național este amănuntul (curent în practica lovinesciană) reconvertirii, în *Istorie*, a unei secțiuni³⁴⁸ din vechea ripostă contra lui Davidescu în instrument de combatere a lui... Ibrăileanu. Cu motivația că, spre deosebire de școala poporanistă, care a dat o „aplicație curentă și limitativă” variabilei etnice, el, Lovinescu, a expus în textul din 1923 doar „o idee general valabilă numai în generalitatea ei” (!) La fel de interesant este faptul că argumentul caracterului nespecific național al simbolismului fusese disputat, chiar în momentul redactării *Istoriei literaturii...* lovinesciene, de pe poziții divergente, de către G. Ibrăileanu și F. Aderca. Lovinescu n-a

³⁴⁷ Vezi preliminarile studiului *Poezia nouă*, în *Critice*, IX, Editura „Ancora”, Alcalay & Calafeteanu, București, 1923, care înglobează idei expuse anterior de Lovinescu în suita „Există o literatură română?” (I-IV), în „Iarăși problema literaturii române”, în „Originalitatea în primejdie” sau în „Critica și literatura” (I-VII), toate apărute în *Sburătorul literar*, în 1922.

³⁴⁸ Este vorba de „Caracterele esențiale ale literaturii române”, recontextualizat în *Istoria literaturii române contemporane. Evoluția ideologiei literare* (1926) ca demonstrație împotriva școlii poporaniste și a „Vieții românești”.

fost de partea niciunuia, arătându-i lui Ibrăileanu virtuțile supranaționale, „general umane” ale simbolismului și zădărniciind astfel exigențele etnice ale criticului de la Iași, iar lui Aderca – autor al afirmației „specificul național [...] dovedește vitalitatea unui morb de care cultura noastră trebuie să se lepede”³⁴⁹, oferindu-i un răspuns ca la „Viața românească”: „A te concepe în afară de rasă este un caz de bovarysm”³⁵⁰. Dar dacă în 1923 Lovinescu era sigur că „rasa și-a făcut dovezile”, respectiv că literatura română – cu Eminescu, Caragiale, Slavici, Coșbuc, Hogaș ș.a. – își poate proba identitatea și fără serviciile școlii simboliste, așa cum nu pricepuse dl Davidescu, până în 1927, criticul își mai domolește certitudinile, avansând, în același text în care pomenea de bovarismul conceperii în afară de rasă, „neputința de a preciza fără controversă caracterele specifice ale artei românești.”³⁵¹

Etnicul funcționează, așadar, în retorica lovinesciană, ca argument bicefal, iar identitatea mentorului sburătorist se construiește pe fondul unei strategii a delimitării: se desprinde de modernistul Aderca în problema specificului național, se desprinde și de retrogradul Ibrăileanu, în aceeași privință: Aderca nu știe ce combate, Ibrăileanu nu știe ce susține... Rutinat într-un asemenea dresaj al extremelor, Lovinescu reușește fără dificultăți să se facă suma unor concilieri fără precedent: el admite „specificul național” și susține „poezia nouă” fără să cadă în erorile de semn contrar ale unor Aderca și Ibrăileanu.

Indice indiscutabil al „progresului”, pentru Ibrăileanu, poporanismul comite „confuziunea etnicului cu esteticul”, găsește Lovinescu, având „o atitudine potrivnică evoluției literaturii române spre autonomia esteticului.”³⁵²

Evoluționistul Ibrăileanu își spusese deja părerea: „Amatorii de noutăți cu orice preț se cred foarte înaintați și revoluționari. Și totuși, sunt reacționari, căci «reacționarismul» nu e, nu poate fi altceva decât ceea ce împiedică progresul. [...] enervând mereu mișcarea literară, producând confuzie în public, stricându-i gustul, abătând

³⁴⁹ *Sburătorul*, seria a II-a, nr. 10, apr. 1927.

³⁵⁰ *Etnicul, Sburătorul*, seria a II-a, nr. 11-12, mai-iunie 1927; reluat în *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, *Evoluția poeziei lirice*, Editura „Ancora”, S. Benvenisti, București, 1927, p. 273.

³⁵¹ *Ibidem*, pp. 273-274.

³⁵² *Istoria literaturii române contemporane*, vol. I, *Evoluția ideologiei literare*, Editura „Ancora”, București, 1926, p. 94.

unele energii creatoare de la adevărata literatură – sunt piedici în calea progresului și deci reacționare”³⁵³... Singurul aspect asupra căruia par a conveni amiabil cei doi critici este, prin urmare, efectul de confuzie generat de partida adversă. Predispoziția criticii de direcție pentru raționamentul circular (direcția justă fiind, nu-i așa?, aceea pentru care se militează, și se militează în favoarea ei fiindcă este justă) face însă aproape imposibilă discuția la nivel teoretic – nomic și axiologic – prin eșuarea constantă în sofisme de tipul *tu quoque*. Mai relevant este însă cadrul intelectual comun al disputelor, respectiv imaginarea literaturii în termeni de progres, evoluție, mutație, selecție ș.a., i.e. evoluționismul literar, care, în decursul timpului, va primi din partea ambilor critici solide dovezi de adeziune.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contract de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758

³⁵³ *Influențe străine și realități naționale, op. cit.*

Mutațiile criticii postbelice și ecouri românești. Cazul Adrian Marino

Alex Goldiș

Universitatea "Babeș-Bolyai", Cluj

Cu totul simptomatic pentru relațiile contradictorii ale criticii românești cu „înnoirile” occidentale e, de altfel, întregul volum al lui Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, apărut în 1968. Caracterul exponențial n-a scăpat comentatorilor, care văd în el „cel mai impunător semn de referință al stadiului actual al gândirii estetice românești”³⁵⁴. Dincolo de personalitatea autorului său, greu de ignorat în general, volumul reflectă în mic tendințele principale ale criticii românești din a doua jumătate a deceniului. Impresionează în primul rând deschiderea necondiționată față de toate direcțiile criticii, fie ele tradiționale sau contemporane. E interesant de transcris aleator, sub beneficiu de inventar, lista aproape întreagă a autorilor citați: Murray Krieger, Tudor Vianu, Leo Spitzer, Lucian Blaga, Mihai Ralea, I. A. Richards, Roman Jakobson, Roland Barthes, Mihail Dragomirescu, Jean Cohen, William Empson, E. Lovinescu, C. G. Jung, Jean Ricardou, Eugen Simion, G. Călinescu, Mircea Eliade, Sainte-Beuve, Northrop Frye, Benedetto Croce, W. Dilthey, Charles Mauron, Gaston Bachelard, G. Ibrăileanu, Cl. Lévi-Strauss, Umberto Eco, Lucien Goldmann, Roman Ingarden, Titu Maiorescu, Nicolae Manolescu, René Wellek, Matei Călinescu, Maurice Blanchot, Paul Valéry, Gaëtan Picon, C. Dobrogeanu-Gherea, D. Micu, Șerban Cioculescu, De Sanctis, Perpessicius, Jean Rousset, Mihai Ungheanu. Nu e greu de ghicit, la umbra luxurianței de nume prezente în carte, o mistică a deschiderilor alimentată de o intenționalitate demonstrativă cu privire la părăsirea dogmatismului. Autorul sărbătorea într-un fel posibilitatea de a aduna la un loc toate numele importante ale teoriei și criticii românești și de aiurea. Actul de a le vehicula după bunul plac constituia în sine o voluptate, întrucât e miraculos a vedea materializat în pagină ceea ce cu câțiva ani în urmă putea fi doar gândit.

³⁵⁴ Nicolae Manolescu, „Adrian Marino: *Introducere în critica literară*”, în „Contemporanul”, nr. 3 (1162), vineri, 17 ianuarie 1969, p. 3.

Barometru perfect al câștigurilor imense din urma dezbaterilor din 1965-1967, volumul e rodul acestor discuții, hrănindu-se din insatisfacția autorului față de caracterul lor „diletant”³⁵⁵. Impulsul de sistematizare și de dare de seamă completă, prin însumarea minuțioasă a tuturor datelor și perspectivelor, efortul de ridicare la un punct de vedere neutru, transformă textele lui Marino în mărturiile cele mai prețioase ale „spiritului epocii”. De câte ori se ivește o problemă inedită a actualității, criticul ideilor intervine prompt, cu o rapidă sistematizare. Vehicularea largă a unor termeni precum „eseu” sau „modernism” îl obligă, de pildă, la ample cercetări, concretizate în studii sau cărți menite să contribuie la clarificarea lor definitivă. Volumul despre *Modern, modernism, modernitate*, dar și *Dicționarul de idei literare*, la care începe să lucreze de pe acum, își au originea în astfel de stabilizări ale termenilor fluctuanți. Ceea ce nu interesează pe Marino nu interesează nici istoria majoră a culturii, iar focalizarea lui asupra anumitor teme ale actualității pare să fie însăși premisa rezistenței lor în timp. Toate demersurile criticului, disprețuitor față de secundar și efemer, dobândesc astfel calitatea de a „consfinți”, de a *gira sub specie aeternitatis*.

Introducerea în critica literară atestă câteva dintre cele mai importante câștiguri ale dezbaterilor românești. Pentru prima oară apare negru pe alb într-o carte pledoaria pentru critica estetică și pentru imanența operei literare: „A exclude din câmpul judecății critice criteriile extraestetice devine [...] o cerință elementară, de bună igienă și ordine intelectuală [...]. Numai criteriul estetic intrinsec pune critica literară pe baze cu adevărat obiective”³⁵⁶. Încă din primele pagini ale *Introducerii*, întoarcerea la text e afirmată într-un stil tranșant neegalat până atunci: „Critica literară este silită să recunoască primatul fundamental al operei, să considere opera literară în primul rând în ea însăși și pentru ea însăși [...]. A privi

³⁵⁵ „Împreună cu alții, am participat la dezbateri, în mod intermitent și fragmentar și, în cele din urmă, trebuie s-o spun, cu un sentiment interior de nemulțumire. Fiindcă discuția, oricât de pasionantă ar fi fost (și a fost!), n-a avut, și de fapt nici nu putea avea, atunci, un caracter sistematic, integral teoretic, în baza întregii expuneri și documentări necesare. Multe considerații erau divagante, altele pur ocazionale” (Adrian Marino, *Introducere în critica literară*, Editura Tineretului, București, 1968, p. 5).

³⁵⁶ *Ibidem*, pp. 166-167.

opera literară în sine constituie cea dintâi obligație a criticii³⁵⁷. Dacă ideile pot fi considerate deja un bun comun în cronici și în luări de poziții răzlețe, formularea unui întreg sistem estetic în jurul lor nu fusese încă realizată. După cum am mai arătat, în volume înnoirile de perspectivă pătrund mai târziu, căci aparatnicii sunt conștienți de bătaia cu țintă lungă a acestora.

În jurul imanenței textului e construită întreaga concepție despre literatură a lui Adrian Marino, care se servește de termenul în mare vogă de „structură”. Teoreticianul nu poate defini critica decât după ce a definit în prealabil literatura (gest semnificativ pentru o concepție a criticii ca „adecvare” la obiect), iar aceasta din urmă e privită ca un sistem etajat, compus din substructură, structură și suprastructură. Termenul de „structură” numește cel mai bine imanența textului și doar pornind de la el poate criticul accepta și celelalte valori, „extraestetice”, ale operei literare: „substructura” ar cuprinde straturile arhetipale, sociale și biografice ale operei, în timp ce „suprastructura”, destul de neclar definită, ține de deschiderile filozofice ale textului. Pe palierele acestui sistem încăpător, Adrian Marino ordonează aproape toate direcțiile „Criticii Noi”. Fondul biografic, de pildă, nu mai vizează biografismul anecdotic, ci apelul la contribuțiile „criticii profunzimilor” sau ale psihanalizei (criticul trimite explicit la Bachelard sau Charles Mauron): „Ceea ce s-a numit în ultimul deceniu critica profunzimilor are în vedere mai ales această sondare metodică a inconștientului, considerat ca rezervor adânc și inepuizabil al creației”³⁵⁸. Stratul proiectelor, parte componentă a „substructurilor”, e definit și el ca „intenția operei”, așa cum o numea în urmă cu doar un an Serge Doubrovsky: „Orice proiect al operei se configurează în interiorul unei intuiții fundamentale, unei experiențe originare, primordiale, sau măcar a unui complex esențial, infuz în toate determinările viitoare ale existenței”³⁵⁹. Pe lângă direcțiile psihanalitice și existențialiste ale „Noii Critici”, construcția lui Marino face loc și laturii „lingvistice” via Roland Barthes, prin apelul la literatură ca la un „sistem de semnificații” (plasat la capitolul „suprastructură”): „Această «plurisemnificație» sau *polisemie* congenitală a operei definește esența specifică a suprastructurii literare. Ea este făcută din

³⁵⁷ *Ibidem*, p. 14.

³⁵⁸ *Ibidem*, pp. 38, 39.

³⁵⁹ *Ibidem*, pp. 40, 41.

«subtexte» și «supratexte», dintr-o eflorescență de semnificații paralele, coexistente, polifonice, sau cum se mai spune astăzi, «redundante». Deci, *câte semnificații, atâtea suprastructuri*³⁶⁰.

Cu toate că vede „în ideea de structură principiul pe care se poate sprijini o suplă, coerentă și bine fundamentată teorie a criticii literare”³⁶¹, Marino nu e propriu-zis un structuralist, din moment ce această „structură” e mai degrabă un principiu de armonie interioară a textului decât o metodă critică. De altfel, „o anumită labilitate semantică”, un anumit „eclectism”³⁶² i-a fost reproșat criticului încă de la primele cronici la *Introducere*. Ov. S. Crohmălniceanu observă cu acuitate folosirea nediferențiată a termenului de „structură”: „Concepția dată de Adrian Marino «structurii» e prea labilă [...] Ea împacă astfel pe Lévi-Strauss cu G. Călinescu și chiar cu Ibrăileanu și nu-și mai păstrează adevăratul înțeles pe care îl are pentru reprezentanții «criticii noi» [...]. Între «entelechie», nucleu germinativ organicist și «mecanism» reductibil la un «model» este și o mare distanță și o deosebire de optică principală. «Schematizarea» structurală obligatorie din «critica nouă» se găsește la antipodul «coalescenței», «impresiei totale», «notei muzicale», «difuze», așa cum o înțelegea, să zicem, Lovinescu»³⁶³. Fără să-l aprofundeze, Crohmălniceanu atinge un punct central al concepției despre critică a lui Adrian Marino, asupra căreia merită să ne oprim. Atât de cuprinzătoarele referințe reflectă, pe de o parte, pledoaria pentru înnoirea limbajului critic și acomodarea cu inovațiile teoretice occidentale. Din punct de vedere al amplitudinii informației, Marino le stăpânește cel mai bine în contextul epocii. Termeni precum „structură”, „polivalență”, „lectură deschisă”, „semnificație”, dar și trimiterele frecvente la Roland Barthes, Umberto Eco sau Maurice Blanchot, par să ilustreze deschiderea necondiționată față de înnoirile occidentale. La o privire mai atentă, însă, concepția implicită a lui Marino asupra criticii îi trădează reticența de principiu față de manifestările contemporane. Deși s-ar fi zis, de la altitudine, că *Introducere în critica literară* marchează, prin interesul pentru teorie și pentru sistematizarea strictă, o desprindere de călinescianism,

³⁶⁰ *Ibidem*, p. 70.

³⁶¹ *Ibidem*, p. 27.

³⁶² Matei Călinescu, „Critică și semnificație”, în *Luceafărul*, Anul XI, nr. 49 (345), sâmbătă, 7 decembrie 1968, pp. 6,7.

³⁶³ Ov. S. Crohmălniceanu, „Adrian Marino: *Introducere în critica literară*”, în *România literară*, anul II, nr. 2 (14), joi, 9 ianuarie 1969.

cartea nu face decât să-l reconfirme la alt nivel, de vreme ce una dintre metodele principale de lectură e în cel mai strict sens călinesciană: „M-a preocupat să găsesc antecedentii unor idei critice moderne și să «modernizez» idei tradiționale, clasice din criticii moderni. Am proiectat deci pe ecran clasic teoriile moderne și pe ecran modern, teoriile clasice, alternând perspectiva după posibilități”³⁶⁴. Ascendența călinesciană a practicii n-ar fi constituit o problemă în sine. Doar că, dacă aplicat la literatură, gestul de a inversa contextele poate produce un efect de insolitare benefic pentru interpretare, în critică, același gest devine de cele mai multe ori sursă de aporii și de confuzii. Marino nu citează idei actuale decât pentru a demonstra, cu plăcerea eruditului, că ele au fost enunțate anterior. Exemplele pot fi extrase din orice capitol al cărții, întrucât demonstrația lipsei de originalitate și de cultură a teoreticienilor contemporani trece întotdeauna înaintea contextualizării și a atenției pentru nuanțe. Decupând aproape aleator fișe de lectură, Marino poate ajunge la concluzii extreme: Caragiale ar fi un precursor al structuralismului³⁶⁵, practicile maioresciene relatate în *Amintirile* lui Gh. Panu ar anticipa „indeterminarea operei” despre care vorbesc Maurice Blanchot sau Gaëtan Picon³⁶⁶. Pozițiile teoretice ale lui Leo

³⁶⁴ Adrian Marino, *Introducere...*, ed. cit., p. 9.

³⁶⁵ „Sistemul constituie mai presus de orice realitate funcțională, un sistem de relații. Nu componenții sunt însemnați, ci raporturile lor mutuale, de interdependență, accentul deplasându-se de la ideea de conținut, pe aceea de reciprocitate și interacțiune a părților [...], Definirea artei ca «joc» interior de forțe și tendințe în «echilibru» instabil corespunde aceleiași dialectici structuraliste. Puternicei inteligențe artistice a lui Caragiale nu i-a scăpat, de pildă, că o mare întrebare de pus operei literare este și aceasta: «Există într-însa echilibrul acela, acel chip constant de raporturi între *ce* și *cum* e oglindit?». Să recunoaștem că ideea de «raporturi constante», în «echilibru», pentru anul 1909, când a fost exprimată, nu este tocmai banală” (*Ibidem*, p. 53).

³⁶⁶ „La *Junimea*, ne informează Gh. Panu în *Amintirile* sale, se profesau idei ca aceasta: «Poetul nu are dreptul să-și explice lucrarea, aceasta ne aparține nouă», criticilor. «Poetul chiar ne poate rătați căutând să dea rezoanele sale subiective». Inspirația poate fi adesea nebuloasă. De aceea poetul trebuie «să o dea imediat comentatorului, ca el s-o definească». Lîmpede și precis! Antinomia Poeți și critici mergea în aceeași direcție: «De regulă poeții înșiși sunt cei mai răi critici ai poeziei altora». Despre propria lor producție, nici nu se mai poate discuta! Se înțelege de la sine că analiza critică poate descoperi în operele lor sensuri contrare de cele revendicate, adiacente, sau total ignorate. În orice caz, ea își rezervă acest drept. (*Ibidem*, p. 103).

Spitzer și Roman Jakobson sunt reductibile la câteva afirmații ale lui Camil Petrescu³⁶⁷.

Satisfacțiile descoperirii precursoratelor se transformă inevitabil în ironii la adresa falșilor novatori: Ralea enunța teoria diversității operei „într-o perioadă când Roland Barthes și alții umblau, ca să ne exprimăm, astfel, în pantaloni scurți”³⁶⁸. Pe măsură ce avansăm în carte, machiajul deschiderii spre modernitate începe să se scurgă de pe obrazul criticului, dezvăluind o față mai degrabă refractară la înnoire. Critica Nouă franceză atât de des citată ar fi, de fapt, „una dintre cele mai sterile din istoria criticii”³⁶⁹, iar tinerii critici români care se revendică de la ea, nu mai mult decât niște *dandy* ai teoriei, simpatizați cu condescendență. Calificând drept „de toată savoarea” revendicarea unor „tineri filologi «structuraliști»”, de la principiile lui Roland Barthes sau Serge Doubrovsky, Marino predică reîntoarcerea la Thibaudet sau Eugen Lovinescu. E interesant cum militantul de mai târziu pentru sincronizare și pentru Europa vorbește adesea într-un limbaj autohtonist-protocronist.

În realitate, reflexul de a limita impulsurile inovatoare ale contemporanilor face proba unui clasicism de substanță. Ca orice spirit clasic, Marino e reticent față de evoluția istorică și față de ideea inovației în sine. Tendințele generale există dintotdeauna ca esențe, iar tezele sau sistemele personale ale criticilor nu vin decât să le illustreze exterior. Din această cauză, referințele pot fi inversate în orice moment și reduse la numitor unic. *Introducerea în critica literară* e o colecție fabuloasă a atitudinilor dintotdeauna ale criticii și ale criticului, o utopie a teoriei literaturii, nu un demers teoretic-istoricizant. Ticurile de expresie ale lui Adrian Marino reflectă

³⁶⁷ „Dacă sistemul are un sens propriu de desfășurare, dacă opera nu este «dată», ci «se face» prin realizarea progresivă a proiectului său interior, criticul va trebui să se așeze din aceeași perspectivă, rezolvată într-o viziune sferică a operei, în cuprinsul căreia fiecare fragment trimite la definiția globală a lucrării, iar totalitatea la parte, ca momente simultane, alternative și reciproce, ale aceluiași examen critic. Fără inducție și deducție, structura nu poate fi surprinsă în toate articulațiile sale. Unii preferă să citeze în această ordine de idei pe Leo Spitzer, pe Roman Jakobson. Nu fac rău. În ce ne privește, ne amintim că, în *Teze și antiteze*, Camil Petrescu indicase exact aceeași metodă, în fond logică, de «identificare a ansamblului structural», «pornind de la fiecare, firește cu posibilitatea de a deduce într-o operație inversă partea de întreg»”. (*Ibidem*, p. 86).

³⁶⁸ *Ibidem*, p. 71.

³⁶⁹ *Ibidem*, p. 82.

întreaga viziune a unui critic pentru care „nimic nu e nou sub soare” (adevărat leit-motiv al cărții): „O întreagă direcție în critica actuală speculează până la refuz asupra polivalenței literare. Dar n-a existat spirit critic, din antichitate și până astăzi, care să nu fi făcut, în esență, aceeași observație, dând și unele liste de sensuri posibile”³⁷⁰. Dacă toate spiritele critice din antichitate până în 1968 susțin în linii mari același lucru sau reformulează aceleași problematici, ideea de evoluție sau de originalitate își pierde orice semnificație. Pledoaria pentru actualitate e legată nu de înțelegerea sau susținerea mutațiilor de perspectivă, ci mai degrabă de plăcerea colecționarului iluminist de a turna specii noi în genuri vechi. De remarcat faptul că mania stabilirii precursoratelor nu înseamnă aici sporirea simțului istoric – a stabili paternitatea ideii înseamnă, în fond, a reinstaura punctul-zero al istoriei. Din perspectiva lui Adrian Marino, faptul că Sainte-Beuve l-a anticipat pe Roland Barthes nu dovedește originalitatea/prioritatea în timp a primului, ci doar faptul că spiritul etern al literaturii sau criticii poate îmbrăca, de-a lungul istoriei, forme diverse.

Mai grav e că o asemenea ridicare a semnificațiilor contextuale la puterea tipologiei produce o sumă întreagă de simplificări drastice. De vreme ce criticul crede, în spirit clasicist, că „adevărurile sunt întotdeauna simple”³⁷¹ și că originalitatea e iluzorie³⁷², el nu se sfiește să alunece, la tot pasul, în observații de bun simț. Cu privirea ațintită spre un paradis al consensurilor, Adrian Marino însușește, într-o singură frază, experiența dintotdeauna a criticii literare: „Înțelegerea actului critic ca o rezultantă concretă a sensibilității estetice, edificării teoretice, experienței și documentării istorico-literare, în sensul larg al «culturii», nu reprezintă numai o simplă ipoteză a noastră”, de vreme ce „Nu există teoretician «filosof» al criticii literare, care să nu fi ajuns la concluzii identice cu decenii în urmă”³⁷³. Criticul poate milita în același timp pentru erudiție și pentru sensibilitate, pentru metodă și pentru vocație; în sfera largă, clasică, a valorilor absolute, lipsite de context și de determinări, acestea nu intră în contradicție și nu pot fi negate. Ele există precum există natura și e inutil a le

³⁷⁰ *Ibidem*, p. 187.

³⁷¹ *Ibidem*, p. 272.

³⁷² „La drept vorbind, ce poate fi efectiv «nou» în critica literară? Critica apare, îndreptățindu-și vocația, numai în măsura în care dă răspunsuri adecvate la sugestiile și întrebările puse de literatură”. (*Ibidem*, p. 172).

³⁷³ *Ibidem*, p. 277.

contesta, cum e inutil a contesta iarba sau copacii. „Criteriile limpezi, bine întemeiate, solide” de la care se revendică Marino rezultă din reformularea sub toate unghiurile posibile a unor principii de bun-simț: „Opera este «frumoasă», fiindcă este «frumoasă» ne «place» și fiindcă ne «place» simțim nevoia exteriorizării, transmiterii emoției resimțite, care în felul acesta începe să fie explicată și dovedită”³⁷⁴. Însăși tehnica demonstrației e lipsită de sens în concepția clasicistă: orice probă sau încercare de argumentare are din start aspect tautologic, căci ceea-ce-există există dintotdeauna.

Simptomatice pentru întoarcerea la esențial sunt conceptele largi, nespecifice, prin care Marino privește actul critic: „image”, „înțelegere”, „plăcere”, „informare”, „analiză”, „comparație” etc. În conceptul lui de critică intră chiar sensul ei larvar de „îndoială metodică”, „putere de discernământ”, „distingerea adevărului de eroare”, astfel încât îl vedem pe teoretician coborând cu nonșalanță profesia criticii până la Dinicu Golescu, Samuil Micu sau D. Țichindeal. Din acest impuls clasicist al întoarcerii la esențe derivă, de fapt, viziunea totalizatoare a lui Adrian Marino. Pe critic nu-l sperie impulsul de a cuprinde toate mișcările critice contemporane și tradiționale, românești și străine, tocmai pentru că în sistemul lui, acestea sunt reductibile la esențe. Așa se explică tehnica macrantropică a studiului, care acumulează la infinit detalii și perspective, fără teama că ele ar aduce impedimente concepției de fond. Proliferarea conceptelor și trimiterilor nu tulbură pasiunea taxinomică a criticului întrucât ele sunt trecătoare ca orice „modă”. Intențiile și mizele cărții par utopic-monstruoase pentru orice spirit modern conștient de angoasa influenței. Numai pe jumătate pot fi puse pe seama orgoliului următoarele afirmații despre intenționalitatea cărții; cealaltă jumătate trebuie înțeleasă ca simptom al optimismului iluminist cu privire la exhaustivitatea cercetării: „Am încercat [...] un studiu pe cât posibil complet al problemelor critice, o fundamentare, reorganizare și cercetare analitică a principalelor teze, dintr-o perspectivă unitară, în cadrul unei lucrări de sinteză, aș îndrăzni să spun de susținută sinteză [...] Am încercat să duc mai departe toate elementele viabile existente în critica noastră literară”³⁷⁵. Mai mult, ni se precizează, fiecare capitol ar putea fi dezvoltat într-o carte autonomă, iar „completarea lucrării ar

³⁷⁴ *Ibidem*, p. 151.

³⁷⁵ *Ibidem*, p. 6

fi o critică sistematică a tuturor teoriilor și metodelor critice, clasice și moderne³⁷⁶. E ciudat cum, chiar când decretează drept absurdă ideea unei „critici totale”, Marino nu face decât s-o reabiliteze în relief: „Deci, odată pentru totdeauna, critica totală nu înseamnă obligația de a spune tot ce se poate spune despre un autor [...], ci numai necesitatea de a invoca toate procedeele critice impuse de totalitatea punctelor de vedere produse de un scriitor”. Dar oare e mai puțin absurd a avea pretenția că pot fi invocate „toate procedeele critice impuse de totalitatea punctelor de vedere produse de un scriitor” decât „a spune tot ce se poate spune” despre el? Încercând să limiteze „critica totală”, Adrian Marino nu face – un gest reflex care-i trădează viziunea generală – decât s-o ridice la pătrat.

Reproșurile tânărului Nicolae Manolescu la apariția cărții nu sunt un simplu pamflet, cum crede E. Simion³⁷⁷, ci reflectă o distanță de concepție critică. Când afirmă că „totul fiind atras în discuție, nimic nu este dus cu decizie până la capăt” sau că „«defectul» ei (*al cărții*, n.m. A.G.) cel mai mare vine, paradoxal, din... justețea majorității observațiilor³⁷⁸, Manolescu se situează pe poziția modernului care, conștient de presiunea tradiției, e obligat să-și transforme fiecare gest într-un efort singularizator. Într-un text din „Luceafărul” anului 1968, autorul de mai târziu al monografiei despre Maiorescu privește cu nostalgie pretențiile junimistului de a crea *ab initio* o întreagă cultură. Elogierea lui Maiorescu marca, de fapt, un gest de despărțire, întrucât „criticul modern știe că fiecare cuvânt al său repetă, că fiecare gest al său a mai fost făcut”. Originalitatea, aportul personal, nu e decât încercarea susținută de compensare a acestei infirmități, căci „criticului modern nu-i mai rămâne decât să se creeze pe sine însuși în fiecare lectură³⁷⁹”. Marino nu se sfiește să spună banalități întrucât, clasic ca formație și structură, nu trăiește angoasa precedentei. Iată-l, de aceea, argumentând cu fervoare idei curat maioresciene, ca și cum autorul *Comediilor d-lui Caragiale* nu s-

³⁷⁶ *Ibidem*, p. 7.

³⁷⁷ Eugen Simion, „Critica sintetică, totală, completă”, în *România literară*, anul II, nr. 21 (33), joi, 22 mai 1969, p.4. V. și *Idem*, *Scriitori români de azi*, Editura Cartea românească, București, 1974.

³⁷⁸ Nicolae Manolescu, „Adrian Marino...”, în *loc. cit.*, p. 3.

³⁷⁹ *Idem*, „Întoarcerea criticului la uneltele sale”, în *Luceafărul*, anul XI, nr. 25 (321), sâmbătă, 22 iunie 1968, p. 3.

ar fi născut încă: „Frecventă este și alterarea judecății critice în funcție de preferințe ideologice, principii și criterii – teoretic vorbind – impecabile. Va să zică, dacă sunt laic, nu pot gusta, pe nici un plan, poezia lui Claudel, iar pe Pascal îl arunc la coș. Dacă un personaj de teatru îmi este antipatic sub raport etic, fluier scena și aștept pe actorul odios la ieșire...Valoarea operei nu poate fi confundată cu idealul practic al criticului”³⁸⁰. Deși Marino cunoaște mai bine conceptele actualității, obsesia de a le neutraliza sub vâlul tradiției face ca mesajul lui în epocă să fie mai puțin acut decât cel al lui Nicolae Manolescu. De aici și diferența de impact a celor două poziții în cadrul dezbatărilor despre actualitate. Manolescu e mai puțin informat cu privire la ultimele limbaje critice – preluate fragmentar și capricios –, însă le mănuieste cu mai multă suplețe, pentru că le respectă logica interioară și le înțelege funcționalitatea în context.

Căutând tot timpul constantele, Adrian Marino va găsi cel mai adesea evidențele. Formulările foarte generale duc la izolarea contradicțiilor, la împăcarea grabnică a contrariilor. De aceea, când e să tranșeze categorii atât de mari precum subiectivitatea și obiectivitatea criticii, teoreticianul ajunge, previzibil, la concluzia că „structura dialectică a acestei relații e evidentă”³⁸¹. Din cauza unor premise prea largi, cu toată forfota de suprafață a conceptelor și a trimitărilor, aproape toate concluziile lui Adrian Marino sunt capitulări în favoarea unei monocorde viziuni de mijloc: „Abuzul de istorism se dovedește la fel de dăunător ca și mitul criticii atemporale”³⁸² sau „opera literară constituie, în același timp, un obiect de plăcere și de înțelegere”³⁸³ etc. Sinonimia generală a termenilor face ca sensul lor să devină destul de greu de precizat în sistemul lui Adrian Marino. De aici, redundanța substanțială a cărții. Același sens global e reluat de multe ori din perspective diferite, astfel încât din orice parte ai lua-o, ajungi inevitabil în același punct.

Ce-i drept, aspectul repetitiv și didacticismul cărții sunt explicabile măcar parțial prin factori de context. Miza educativă a lucrării ar fi putut contribui în mare măsură la o viziune reductivă, căci îl găsim pe Marino notând că „Uneori este necesar să argumentezi și adevăruri à la Palisse...”³⁸⁴. Față în față cu dogmele

³⁸⁰ Adrian Marino, *Introducere...*, p. 310.

³⁸¹ *Ibidem*, p. 346.

³⁸² *Ibidem*, p. 272.

³⁸³ *Ibidem*, p. 313.

³⁸⁴ *Ibidem*, p. 166.

realismului socialist, aproape toți șaizeciști tii erau nevoiți să argumenteze, cu aerul că le descoperă abia atunci, adevăruri elementare ale literaturii. Într-o perioadă de vizibilă reinițiere și reprofesionalizare, criticii șaizeciști par că instruiesc și se instruiesc. O fac însă cel mai adesea subtil și discret, cu superioritatea călinesciană față de mina profesorală. Reflecțiile cu privire la deontologia criticii abundă în această perioadă și ar merita, poate, o discuție aparte. În *Introducere în critica literară*, Marino le consacră, de aceea, un număr considerabil de pagini. „Obiectivitatea” criticii e discutată nu atât din punct de vedere estetic-filozofic, cât mai degrabă din unghi etic, ca „respectarea unor pseudonorme” ale meseriei.

De altfel, *Introducerea în critica literară* e o carte cu adresă directă, dedicația teoreticianului pentru uzul tinerilor cronicari șaizeciști ti. Întru educarea criticilor contemporani, Marino pune la bătaie un întreg arsenal de reguli și sfaturi dintre cele mai elementare, culminând cu un așa-zis decalog al tânărului critic, ce îndrumă formația acestuia de la nivelul preșcolar al criticii. De la alcătuirea bibliotecii până la modele de urmat sau conduita de lectură (dinspre clasici către moderni, nu invers), toate sunt norme de conduită inventariate pedant. Pe cât e criticul de nerăbdător în a ridica toate conceptele particulare la nivel abstract, pe atât e de minuțios în etalarea mărunțișurilor pedestre ale meseriei, fără de care construcția monumentală ar fi imposibilă. E uimitor, astfel, a vedea cum Marino coboară ș tacheta, în *Introducerea sa*, până la principii sau sfaturi precum „lectura trebuie urmată totdeauna de relectură”, „citește mai întâi operele, apoi criticii, apoi din nou operele”, „criticul trebuie să frecventeze și alte literaturi” etc. Dincolo de reflexul clasicist conform căruia totul poate fi luat reluat de la capăt fără teamă de antecedentă sau de truism³⁸⁵, coborârea la principiile de bază ale

³⁸⁵ Câteva dintre indicațiile și considerațiile lui Marino capătă aspect de umor involuntar: „Belferul, compilatorul, funcționarul de serviciu, gazetarul literar scriu la întâmplare despre tot ce le pică în mâini, sau li se comandă telefonic. Criticul literar nu acceptă «comanda» decât numai după o prealabilă meditație, o cât de rapidă introspecție și verificare interioară” (p. 314). „Fiecare carte corespunde unei anumite dispoziții de spirit a criticului, care poate varia, strict teoretic vorbind, de la minus la plus infinit” (p. 326). „Critica literară produce opere noi, elaborate din elemente preexistente sau inexistente. Înainte de apariția studiului critic n-a existat nimic identic cu acest studiu critic”. (p. 410) etc.

meseriei reflectă, aici, o strategie profesorală, adaptarea la gradul de pregătire a elevilor. Reduși la un asemenea nivel în proiecția maestrului, criticii tineri se vor fi simțit fără îndoială ca niște învățăcei subevaluați, de unde și firava popularitate a *Introducerii* printre contemporani³⁸⁶. Mai ales că permanentele insistențe asupra ABC-ului criticii se transformă treptat în urecheri mai mult sau mai puțin fățișe. Dacă Manolescu e una dintre țintele principale ale discursului lui Marino, nici ceilalți critici nu sunt cruțați. Cel incapabil să analizeze un poem de Macedonski, dar proiectează între timp o monografie Faulkner, nu e greu de ghicit, e tocmai Sorin Alexandrescu. Monografia, excelentă, îi va apărea în anul următor (1969), iar proba scrisă a examenului netrecut în fața severului dascăl e de regăsit în volumul *Analize literare și stilistice* (1967), unde Alexandrescu interpretează *Năluca unei nopți* și *Rondelul rozelor ce mor*³⁸⁷. Din păcate, asemenea șicane și reglări de conturi sunt frecvente în cartea lui Marino. Discuțiile abstracte sunt scurtcircuitate permanent de coborârea la nivelul moravurilor criticii contemporane.

Nu e vorba însă doar de o bătaie profesorală pe umăr. Criticul vrea să limiteze referințele occidentale la ideile cu adevărat novatoare. Dar dacă „idei efectiv noi nu apar”³⁸⁸, înseamnă că raportarea la actualitate devine prin definiție curat simptom de mimetism. Observând popularitatea imensă a „criticii deschise” în rândul noii generații, de la Paul Georgescu sau George Munteanu până la Matei Călinescu, Nicolae Manolescu, Nicolae Balotă sau Eugen Simion, precum și efectul ei decisiv „în opoziție cu diferite dogmatisme, îngustări sociologist-vulgare, reminiscențe pozitivistice etc”, Marino încearcă s-o retragă din circuitul actual al ideilor pentru a o „reda” traseului intern românesc: „Critica română descoperise, în spirit independent, cu două-trei decenii în urmă, exact același

³⁸⁶ „Nu am avut, totuși, sentimentul, citind comentariile despre carte, că pentru cronicarul român apariția unei opere de meditație critică produce vreo emoție deosebită. Toți cei care s-au simțit vizați în această lucrare cu trimiteri, aluzii, polemici directe aproape la orice pagină, au schițat, în cel mai bun caz, o rezervă de principiu: care poate fi rostul superior al acestei *introduceri*? Poate *face* ea un critic, poate criticul să scrie despre literatură cu asemenea îndreptar în față?” (Eugen Simion, „Critica sintetică, totală, completă”, în *loc. cit.*).

³⁸⁷ Cf. Sorin Alexandrescu, Ion Rotaru, *Analize literare și stilistice*, Editura didactică și pedagogică, București, 1967.

³⁸⁸ *Ibidem*, p. 422.

principiu³⁸⁹. Chiar dacă am admite pentru o clipă faptul că „simbolul ilimitat” al lui Tudor Vianu sau intenționalitatea multiplă a lui Ralea, la care Marino vrea să se întoarcă, ar anticipa „opera deschisă” sau „polivalența structurilor”, e greu de spus că aceste idei, marginale în sistemele criticilor români, ar fi avut aceeași pondere în actualitate fără efectul catalitic al lecturilor din criticii ironizați de Marino: Gaëtan Picon, Bernard Pingaud, Maurice Blanchot, Georges Poulet, Serge Soubrovsky, Umberto Eco etc. Proba „noutății” și originalității mesajului lor constă tocmai în „inventarea” unei tradiții secundare în conceptele românești din anii '60. Respirând aerul „criticii deschise” actuale, criticii tineri îi descoperă antecedenta în câteva pasaje revelatoare – citate de sute de ori, pentru că limitate ca număr – din G. Ibrăileanu, Tudor Vianu sau M. Ralea.

Pe de altă parte, îngrijorarea lui Marino cu privire la direcțiile contemporane românești nu e justificată, pentru că din multe puncte de vedere nu se configurează niciun abis între poziția sa și cea a criticilor citați mai sus. Departe de a fi furați într-un tot de mirajul occidental, cei tineri privesc cu considerație spre critica interbelică, receptată aproape în totalitate drept „actuală”. Același amestec bizar de modernizare urgentă și de adeziune necondiționată față de modele tradiționale, ce dă un sincretism specific perioadei, e de regăsit și în textele lui Nicolae Balotă, Matei Călinescu, Nicolae Manolescu sau Eugen Simion. Balotă condamnă relativismul „ontologic” al criticii contemporane deși îl preocupă temele absurdului și limitele limbajului, Matei Călinescu face portretul Noii Critici franceze cu o secretă simpatie pentru Raymond Picard, Nicolae Manolescu micșorează și el distanțele dintre G. Călinescu și Gaëtan Picon sau Roland Barthes, iar Eugen Simion încearcă să asimileze tendințele contemporane sub conceptul de „critică totală”. În același timp, toți experimentează optimismul începutului de drum, respingând orice semn de alexandrinism (cu conotațiile de „oboseală” sau de dispariție a literaturii și criticii) sau de specializare – înțeleasă ca mortificare, ca îngustare a opțiunilor și limitare a viului. Deschiderea spre diversitate și spre totalizare în pandant cu reticența față de „științificizare”, mina utopică și didacticistă, credința în atemporalitatea criticii și indiferența față de contextul istoric al ideilor sunt, în mai mică sau mai mare măsură, concepții

³⁸⁹ *Ibidem*, p. 375.

comune criticilor perioadei. În ciuda exceselor ei (sau poate tocmai din cauza acestora), cartea lui Adrian Marino nu face decât să le ilustreze exemplar. Mai evident decât în alte discursuri e doar faptul că proliferarea cancerigenă a tuturor perspectivelor – culmea „criticii totale” – conduce, practic, la neutralizarea lor.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr.POSDRU/89/1.5/S/59758.

Neutrul pur. Teorie și literatură în Franța contemporană.

Alexandru Matei

Universitatea Spiru Haret București

Într-o carte de studii culturale, *Laver plus blanc, rouler plus vite*, Kristin Ross³⁹⁰ face o paralelă între ofensiva consumismului electrocasnic și literatura aseptică apărută în Franța începând cu anii 1950 – dar și cu ideologia „puristă” din perioada războiului din Algeria. Sunt anii în care atât societatea de consum, ca noutate, cât și literatura, ca orizont cultural pe cale de a fi depășit, încearcă să se reinventeze. Odată cu banalizarea tehnicii în viața cotidiană, paralelă banalizării literaturii moderne, între literatura franceză contemporană și teoria literară se instalează o relație rece, în care fiecare încearcă să scape de asocierea cu cealaltă pentru a se salva. Recursul la etică poate fi una dintre căile prin care literatura, pe de o parte, și teoria, pe de alta, să evolueze de acum pe două căi divergente. În acest eseu încerc să explic – parțial – divorțul dintre scriitori și literați sau, generic vorbind, dintre teorie și literatură dar, în același timp, să indic un alt punct de convergență între o anumită literatură și o anumită abordare a literaturii, din perspectivă etică.

1. Teoria, agent al democratizării studiilor literare?

Conform lui Vincent Kaufmann³⁹¹, teoria literară nu a rămas, în Franța, la fel ca în alte părți, cantonată în spațiul academic sau în cel artistic. Între altele, pentru că ea nu apare în spațiul academic, ci în afara lui – de unde pătrunde lent înăuntru³⁹², apoi pentru că universitatea franceză nu a știut să promoveze acest produs – teoria. Capitolul intitulat „Teoria în slujba revoluției” nu vorbește numai despre angajamentele politice pe care și le-au luat diferiți intelectuali

³⁹⁰ Kristin Ross, *Laver plus blanc, rouler plus vite. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60*, Flammarion, 2006 (ediția originală : *Fast Cars, Clean Bodies. Decolonization and the Reordering of French Culture*, 1996).

³⁹¹ Vincent Kaufmann, *La Faute à Mallarmé. L'Aventure de la théorie littéraire*, Seuil, 2011.

³⁹² Asupra acestei chestiuni se pronunță din punct de vedere sociologic și în dialog cu Bourdieu un sociolog tânăr : Geoffroy de Lagasnerie, *Logique de la création. Sur l'Université, la vie intellectuelle, et les conditions de l'innovation*. Paris, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2011.

francezi, ci mai ales despre efectele teoriei asupra învățământului umanist francez, mai ales după 1968. Nu mai e vorba despre teoria în slujba revoluției văzute ca mișcare bruscă de răsturnare a unui ordin, ci a revoluției echivalente modernizării Franței după cel de-al doilea război mondial. Din punct de vedere strict literar, vorbim despre o „paradigmă teoretică” care a înlocuit-o pe cea „istoricistă” și „erudită”, în care, spus foarte simplist, tradiția și tot ceea ce presupune o cunoaștere care trebuie cucerită de fiecare nouă generație a fost înlocuit cu „textul”, iar lectura filologică s-a regăsit înlocuită cu lectura *close*³⁹³. Mai mult, din punct de vedere structural, ancheta de tip genealogic – pe care o ilustrează astăzi microistoria lui Carlo Ginzburg, de pildă – este înlocuită cu ancheta „structuralistă”, prin care un set de reguli de analiză sunt aplicate oricărui tip de text.

Vincent Kaufmann consideră că avem de-a face cu înlocuirea unui tip de valori „de dreapta” („erudiția necesară mandarinatului istoricilor literari”) cu altele de tip democratic „și deci în fază cu o populație studențească prinsă în vîltoarea dezvoltării universităților de masă. Niciodată accesul la critica universitară nu va fi fost atât de ușor.”³⁹⁴ Despre această schimbare de paradigmă vorbește de altfel inclusiv celebra dispută dintre Raymond Picard și Roland Barthes din 1965, unde primul, deși mai tânăr cu doi ani decât ultimul, îi face cărții primului despre Racine (*Despre Racine*, 1963) o serie de reproșuri: afirmațiile lui Barthes sunt inverificabile („toate aceste afirmații sunt fie absolute, fie absurde”³⁹⁵), profund subiective („când Barthes spune solar, există diferite moduri de a fi solar”), „vaticinale”, iar „forma obișnuită a raționamentului este extrapolarea”³⁹⁶. Oricine poate, astfel, să devină „nou critic”, accesul la critică nu mai este condiționat de deprinderea unui protocol de abordare a textului, ci de o anume viziune asupra lui exprimată printr-un anume stil intensiv care poate fi imitat. Disciplina bazată pe o bună cunoaștere a tradiției literare și a dimensiunii ei filologice devine superfluă: verificarea argumentului își anulează criteriile și se convertește într-un alt tip de validare.

³⁹³ De la care pornește o întreagă practică subsumabilă paradigmei « micro » sau « locală », asupra căreia nu putem insista acum.

³⁹⁴ Vincent Kaufmann, *op. cit.*, p.84.

³⁹⁵ A prendre ou a laisser.

³⁹⁶ Raymond Picard, *Nouvelle critique ou nouvelle imposture*, Pauvert, 1965. Am citat de la paginile 16, 40, 52.

Devine astfel interesant cum tocmai acest tip de critică, „Noua critică”, apare mult mai puțin *teoretic* decât cealaltă, în măsura în care identificăm teoria literară cu formularea unui set de reguli de înțelegere (definiție), lectură și interpretare a literaturii – teorie în sens anglo-saxon, adică „să spui că există undeva teorie, înseamnă să spui că există aici ceva aprioric, (...), că avem de-a face cu un discurs care depășește descrierea a ceea ce se vede.”³⁹⁷ În același sens înțelege teoria și Vincent Kaufmann, care scrie că accesul la critica universitară nu mai depinde decât de cunoașterea unui „anumit număr de reguli sau de „teoreme” lingvistice pe care teoria le pune la dispoziția tuturor”³⁹⁸ Și adaugă: „la un alt nivel”, accesul la critica universitară este favorizat de lectura imanentă mai degrabă decât de cea erudită, ceea ce face ca, de pildă, critica tematică a lui Jean-Pierre Richard să fi fost asociată „mișcării teoretice”.

Or, nu e deloc sigur că cele două argumente funcționează identic. Pentru că dacă ar funcționa la fel, această „mișcare teoretică” ar fi avut desigur alt destin. Este, desigur, numai o interpretare, deoarece discursul teoretic apare adesea obscur și deci cu greu poate fi considerat „democratic”³⁹⁹. Această deplasare a criticii din zona a ceea ce bunul-simț convine să numească „teorie” (adică un discurs prescriptiv care trebuie „aplicat” pentru a fi pus în practică) în cea a „lecturii imanente” redeschide procese pe care tocmai noii teoreticieni literari, în primul rând Roland Barthes, apoi post-structuraliștii, le tranșaseră: cel al geniului, al supra-înțelegerii, al percepției „intensive” a textului de care, desigur, nu toată lumea este în stare, pentru că nu e vorba aici despre ceva ce poate fi învățat, ci deținut de la bun început: cine poate „fi” Barthes, Derrida etc?

Altfel spus, dacă vechea critică cerea o perioadă de formare într-o tradiție, noua critică nu mai cere așa ceva; dar cere, în schimb,

³⁹⁷ « Dire qu'il y a quelque part de la théorie, c'est dire qu'il s'y trouve de l'a priori, (...) qu'on en dit plus que ce qui a été donné à voir. » Vincent Descombes, „Les Mots de la tribu”, în *Critique*, no 456, mai 1985, spécial „La Traversée de l'Atlantique” réunissant les travaux du Colloque „A French-American Colloquim. The Case of Humanities. Questionable References”, p. 440.

³⁹⁸ V. Kaufmann, *op. cit.*, p. 85.

³⁹⁹ În același timp, discursul de dreapta este cel pe cale de democratizare: vezi, în Franța, „noii filozofi” deveniți repede figuri mediatice mult mai la îndemână decât cele ale „maestrilor gândirii” care îi precedă.

„geniu”. Acest detaliu esențial constituie astăzi unul dintre capetele de acuzare venite din partea criticilor „teoriei”.

2. Teoria ca închidere în același

În 2003, David Damrosch publică o carte numită *What is World Literature?*, în care opune două accepțiuni ale literaturii-lume: una democratică și alta elitistă. Pentru a o ilustra pe cea de-a doua, îl citează pe Horst Rudiger care, în 1971, scria că „literatura lumii nu trebuie să fie ca Adunarea Generală a ONU”, ci „*liber aureus* a lucrărilor estetic validate și eficace istoric în toate limbile”⁴⁰⁰ Rudiger reacționase astfel la opinia unui alt comparatist, Werner Friedrich, care încercase să lărgască domeniul, spunând că literatura lumii nu trebuie să însemne „literatura NATO, ci să cuprindă tot ce se scrie valoros în întreaga lume.” Evident, opinia din urmă este tot mai răspândită azi, dar, opinează Damrosch, intervin două probleme care o pun în discuție: una este cea a limbii, cealaltă, cea a timpului de lectură. Majoritatea operelor ajung cunoscute doar atunci când sunt traduse în una dintre marile limbi occidentale, iar lectura lor se face în aceste limbi. În al doilea rând, de ce i-am citi, de pildă, pe postmoderniștii tibetani, când putem aprecia mult mai bine scriitori din imediata noastră vecinătate?

Interesant, imediat după ce pune această întrebare, Damrosch se referă la Roland Barthes, care declarase că nu are talent la limbi străine și i că nu are încredere în traduceri. Barthes nu citea într-adevăr, decât în franceză și italiană. Nici ceilalți moguli francezi ai teoriei nu citeau în prea multe limbi, și, în orice caz, nu citeau prea multă literatură contemporană. Ceea ce i-a făcut să devină celebri ține de o carismă a scriiturii indisociabilă de referința la un anumit canon literar modern, care cuprinde literatură germană, franceză, ceva literatură britanică (aceasta din urmă fusese promovată înainte de *New Criticism*) și puțină literatură rusă. Dacă Barthes, Blanchot, Derrida, Deleuze, Bataille înaintea lor sau Rancière după ei au devenit ceea ce sunt astăzi, asta se datorează mai puțin unor opere teoretice în sens tehnic (chiar dacă deconstrucția a încercat să fie

⁴⁰⁰ Apud David Damrosch, *What is world literature?*, Princeton University Press, 2003, p.110.

preluată în Statele Unite ca o metodă, împotriva lui Derrida⁴⁰¹) cât mai mult unui limbaj teoretic care, deși „imanentist”, nu apare deloc democratic.

Mișcarea teoretică franceză nu a deschis deloc canonul literar, ci a contribuit la consolidarea canonului literar francez modern, așa după cum recunoaște și Vincent Kaufmann: „Nu le fie cu supărare apologetilor unei noi istorii literare și ai unui nou naționalism cultural, dar niciodată gândirea și literatura franceză nu au fost atât de prezente în străinătate ca în decursul anilor marcați de *teorie*”.⁴⁰² Tot acest joc rămâne însă închis: americani care vorbesc despre francezi (cu „dragoste sau ură”, vorba lui Derrida) și francezi care vorbesc despre americani (mai puțini, totuși). Unul dintre teoreticienii – nici francez, nici american – care constată această închidere a teoriei literare franceze este un bulgar care scrie în franceză: Tzvetan Todorov. Pe la sfârșitul erei teoretice în Franța, el publică un articol intitulat „La Réflexion sur la littérature dans la France contemporaine”⁴⁰³, în care evită termenul „teorie” pe care îl înlocuiește spontan cu sinonimul lui în accepțiunea continentală (unde, într-adevăr, teoria înseamnă „reflecție” sau „gândire a”) și îl distinge, cu grijă de astă dată, de „critică” (în mod limpede inferior „reflecției”) și de „discursul metodologic”, echivalent, iar spontan, al „teoriei” în sens anglo-saxon. Todorov pornește de la premisa că această reflecție apare, în Franța de după 1945, într-un *context literar romantic* pe care îl caracterizează prin cinci trăsături: atenția asupra „poieticii”, intranzitivitate, coerență (Todorov vrea să spună prin asta dimensiune poetică), sintetism (fuziunea contrariilor), expresivism (corelat al intranzitivității). După care se ocupă de opera

⁴⁰¹ Care scrie: „Deconstrucția, la singular, nu există și nu s-a prezentat niciodată ca atare, iar pluralul înseamnă în primul rând și mai ales asta: un set deschis de efecte pe care le poți asocia cu sau le poți investi, pe care le poți iubi sau urî, pe ici pe colo, în lume sau în America, sub acest nume.” („Deconstruction in the singular does not exist and has never presented itself as such in the present, and the plural signifies first and foremost this: the open set of effects that one can, here or there, in the world and in America, associate with, invest in, love or hate to death under this name.”, Jacques Derrida, „Deconstructions: The Im-Possible”, in Sande Cohen, Sylvere Lotringer, *French Theory in America*, Routledge, 2001, p. 15.

⁴⁰² Vincent Kaufmann, *op.cit.*, p. 85 (nota 1).

⁴⁰³ In *Poétique*, no 38, april 1979, pp. 131-148.

a doi scriitori reprezentativi pentru contemporaneitate: Maurice Blanchot și Roland Barthes.

3. Teoria ca preliminar la Neutru. Blanchot și Barthes.

În cazul primului, după ce arată care este dimensiunea datoriei sale față de romantismul german și de Hegel (în ideea că omul trebuie sacrificat pe altarul operei, dar nu doar de către critic, ca la Valery, ci de el însuși⁴⁰⁴), Todorov constată că, deși Blanchot privilegiază „literatura” în fața „autorului”, deși, în *L'Entretien infini*, tematizează o alteritate care iese din schema romantică eu-celălalt, o alteritate pe care o definește ca Neutru, nu-și dă seama cât de mult acest discurs înrădăcinat în firea culturală a Europei occidentale moderne. Neutrul se regăsește și la Barthes, ca ideal etic ale cărui rădăcini se găsesc împrăștiate în toată lumea (și la Kierkegaard, dar și la Lao Tzi). Tocmai aici, la Barthes, tema neutrului se eliberează încet-încet de spiritul modern european, nemaifiind nici o formă de „nihilism”, nici de pozitivitate, desigur.

Recursul la Neutru nu apare întâmplător la Blanchot și la Barthes. Tzvetan Todorov observă recursul ambilor gânditori la același termen, fără să cunoască, în 1979, conținutul cursului lui Barthes cu același titlu, care avusese loc cu doar un an în urmă, 1977-1978, dar care avea să apară în volum abia în 2002. Neutrul reprezintă, în lectura pe care o face unora dintre titlurile celor doi B, diferența acestora de paradigma romantică în care se înscriu inițial. În cazul lui Maurice Blanchot, această înscriere este dată de convergența în operele sale a trei din cele cinci puncte care caracterizează romantismul: dimensiunea productivă a operei ca text, intranzitivitatea și sintetismul. Iar în cazul lui Roland Barthes (pe care-l citește în *Roland Barthes par Roland Barthes* și în *Eseurile critice*), de tematizarea intranzitivității, a expresivismului, dar și, accesoriu, a textului ca structură și ca producție.⁴⁰⁵

În cazul fiecăruia, momentul Neutrului apare ca o ruptură. Todorov constată ruptura, dar se întreabă, totuși: „Dar de ce el, care proclamă necesitatea recunoașterii alterității celuilalt, nu are ochi

⁴⁰⁴ „Opera cere ca omul care o scrie să se sacrifice pentru operă, să devină nu un altul, nu din ființa vie care era scriitorul cu îndatoririle lui, cu satisfacțiile și interesele lui, ci mai degrabă nimeni, locul vid și animat în care răsună chemarea operei”, M. Blanchot, *Le Livre à venir*, p.262, apud T. Todorov, *art.cit.*, p. 136.

⁴⁰⁵ Tv. Todorov, *art. cit.*, p.141.

decât pentru semenii lui? (...) Aceste pagini sunt locuite de același, așa cum l-a construit conștiința Europei occidentale de aproape două secole.”⁴⁰⁶ La Barthes, Todorov observă – suntem deja în 1979, Barthes avea să moară în martie 1980 – o distanțare-apropiere de metodă, o neasumare metodică a uneia și a celuilalt, misologia ca profesiune de credință, în măsura în care conștiința că „limba este fascistă”⁴⁰⁷ pentru că te obligă să formulezi ceea ce, odată formulat, își pierde adevărul apare tot mai limpede. Neutrul se manifestă la Barthes nu doar ca „vacanța persoanei”, nu doar ca „moartea autorului”, ci și, în cursul său, ca numele unei morale de subiectivare diferite, un exercițiu de „dejucare a vorbirii”, dar și a tăcerii când ea se face sistematică, un pathos negativ, pe care cursul îl declină în câteva figuri ca: bunăvoința, oboseala, liniștea, delicatețea, somnul, *afirmarea*.

4. Teoria ca afect ales

Dacă această teorie literară poate și i trebuie să fie caracterizată printr-o noțiune ca „neutrul”, ne putem întreba pe ce cale trebuie ea abordată. Am văzut că, deși nu mai e vorba de continuarea unei filiații pozitive, cum se întâmpla cu critica filologică, teoria și noua critică nu renunță la privilegierea unui corpus de texte occidental și la câteva limbi „mari”, vorbite în Occident. Pe de altă parte, însă, apelul la Neutru, la care recurge Barthes la sfârșitul anilor 1970, încearcă deja o distanțare de un anume model european de gândire, cel care pune, explicit începând cu secolul Luminilor, voința (de putere, de rațiune) la baza oricărui demers și comportament de cunoaștere⁴⁰⁸. Avem de-a face deci cu un nou model etic.

Democratizarea accesului la literatură prin intermediul teoriei este un postulat problematic în primul rând pentru că teoreticul se revendică de la „dorința de neutru” care, ea, este, dacă putem spune astfel, o dorință *aleasă*. Accesul la literar nu mai trece printr-o formare lungă, dar se lovește de cenzura unor exerciții spirituale care

⁴⁰⁶ Tv. Todorov, *art. cit.*, pp. 140-141.

⁴⁰⁷ În „Lecția”, care apare în traducere românească în 1987, la p. 347 a antologiei *Romanul scriiturii*, Univers, trad. de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilu.

⁴⁰⁸ Înțeleg prin „comportament de cunoaștere” gesturile și programul de viață al cuiva dedicat „cunoașterii” – în primul rând filozoful.

nu sunt la îndemâna oricui⁴⁰⁹. Ceea ce devine atât de dificil de obținut de către oricine, deși oricine o poate face, este un afect, în măsura în care „neutrul”, ca expresie a unei anumite accepțiuni a purificării, nu se obține prin aplicarea unei teorii (în sensul comun al teoriei), ci prin recursul la teoretic (în sensul etic, afectiv și intelectual al teoriei). Nu întâmplător îl numește Damrosch pe Barthes „un purist adevărat”⁴¹⁰: raportul lui față de literatură este în primul rând unul de ordin spiritual, fapt pe care s-ar putea să îl intuiască și Tzvetan Todorov atunci când distinge „reflecția despre literatură” de critică și de metodologie. Pentru că, dacă vorbim de critică, avem de-a face cu o judecată „de gust”, exterioară intensiunii ontologice exprimate de „teorie”, iar dacă vorbim de metodologie, avem de-a face cu „iluzia referențialității” pe care nu o poate denunța decât un recurs de aceeași natură, etică, la teorie.

Pe de altă parte, abia aici, în acest nou turnant etic, literatura contemporană poate comunica iarăși cu teoria literară. De aici începe o nouă poveste.

Bibliografie selectivă

Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, Univers, 1988

Cohen, Sande, Sylvere Lotringer, *French Theory in America*, Routledge, 2001.

Damrosch, David, *What is world literature?*, Princeton University Press, 2003

Kaufmann, Vincent, *La Faute à Mallarmé. L'Aventure de la théorie littéraire*, Seuil, 2011

Ross, Kristin, *Laver plus blanc, rouler plus vite. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 60*, Flammarion, 2006

Todorov, Tzvetan, „La Réflexion sur la littérature dans la France contemporaine”, *Poétique*, no 38, avril 1979, pp. 131-148.

⁴⁰⁹ „Celebrarea Noului Roman de către Barthes (poate totuși ar trebui să vorbim aici despre apărare mai degrabă decât de celebrare, noțiune care presupune prea multă plăcere) constituie un fel de rit purificator, de asceză (...)” Kristin Scott, *Rouler plus vite, laver plus blanc. Modernisation de la France et décolonisation au tournant des années 1960*, Flammarion, 2006, p.258. Remarcabile sunt diferențele dintre titlul original și cel francez.

⁴¹⁰ „a true purist”, *ibidem*, D. Damrosch.

Identitatea ca fapt de stil

Angelo Mitchievici

Universitatea Ovidius, Constanța

Mi-am propus să examinez asocierea naționalismului cu un concept al frumosului, prin reprezentări ale stilizării etnice, formațiuni imagologice circumscrise unui repertoriu esteticomitolologic atât autohton cât și european în contextul edificării unor teorii menite să configureze și să valideze profilul cultural al unui complex identitar. În prim plan stă analiza acelor teorii identitare care încorporează imaginarul estetizant al retoricilor naționaliste în cadrul practicilor interpretative și discursive. Nu numai în România, perioada interbelică oferă o plajă largă de teorii de la cele lingvistice la cele filozofice menite să pună în relație ideea de stil cu aceea a unei identități configurate pe coordonate etnice. Motivațiile nu rămân întotdeauna în spațiul filologiei, istoriei sau filozofiei, valoarea lor de întrebuințare se află uneori la confiniile cu ideologia extremei drepte. Pentru a elimina orice confuzie, menționez că nu face obiectul acestei lucrări analiza întrebuințărilor ideologice ale teoriilor pe care le analizez. Fie că termenii vehiculați sunt lăsați moștenire de o tradiție romantică, fie că vin din zona morfologiei culturii prin intermediul lui Blaga, fie că sunt forjați ideologic de un A.C. Cuza, o mare parte dintre aceste tensiuni intelectuale, o parte dintre ele capabile să nască monștri, au focalizat preocuparea pentru o stilizarea etnică, pentru configurarea unei estetici a identității românești. Ne interesează în ce măsură și cu ce mijloace poate fi captat estetic ceea ce ține de identitate.⁴¹¹

Frecventarea unui autori-reper precum George Călinescu ne plasează în miezul unei preocupări teoretice extinse însoțită adesea de fervori și pasiuni complicate. Am ales un studiu de caz ilustrativ pentru „impuritatea” argumentului care își relevă propria stilistică. Această stilistică care însoțește o serie de strategii de legitimare la confiniile cu ficțiunea identitară devine interesantă. Remarcabile personalități culturale interbelice precum Lucian Blaga, Mircea Vulcănescu, Vasile Băncilă, Nichifor Crainic, Dan Botta etc etc își

⁴¹¹ De asemenea, studiul de față nu își propune deocamdată generalizări, ci constituie demersul incipient al unei cercetări efectuate în cadrul unui proiect POSDRU menționat mai jos.

propun elaborarea unui construct identitar complex. George Călinescu își construiește la rândul lui argumentul în termenii deja consacrați de „specific național”.

Istoricul literar și George Călinescu este un autor canonic, al unei opere în cel mai înalt grad canonică, la rândul ei fondatoare de canon literar, *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* (București, Fundația pentru Literatură și Artă, 1941). Capitolul extras, „Specificul național” îl regăsim și în antologia realizată de Iordan Chimet, *Dreptul la memorie*, în patru volume, selectat pe baza unui criteriu identitar. Nu trebuie uitat că acest text intră într-o istorie monumentală, că ea a fost investită cu un înalt grad de reprezentativitate.

Abordarea călinesciană este una polemică, iar teza pe care o invalidează critic susține că „cultura românească nu e determinată specific”, că nu există „un *tip colectiv*, comun, de intelectual român”, „Căci orice s-ar spune, diferențierea tipologică pe națiuni e puternică prin coloratura ce-o dă, nu numai în artă; dar chiar în filosofie și ideologie.”⁴¹² Deși autorul citat recunoaște existența unor individualități, el nu recunoaște existența unei tipologii în cadrul unei națiuni, o tipologie intelectuală. Care ar fi însă „tipul colectiv” de intelectual francez sau englez? Fragmentul citat nu ne face cunoscut, iar George Călinescu păstrează autorul într-un anonim convenabil. Termenul care să sintetizeze toate similitudinile lipsește, termenul de stil, un stil intelectual nu individual, ci colectiv. Întrebarea altfel reformulată, există un stil național al reflecției culturale? Putem deocamdată să suspendăm întrebarea, pentru că demersul analitic călinescian en direcționează în altă parte. În analiza pe care Călinescu o realizează în căutarea „stilului propriu” avem câteva disocieri importante. Călinescu disociază corect specificitatea de pitoresc, înregistrând ca și Dan Botta, pitorescul ca pe o speciei a superficialului⁴¹³. În accepția dată de istoricul literar, pitorescul este echivalent muzeificării, asociindu-l deloc inocent cu o anumită cultură și civilizație specifică perioadei de influență fanariotă în Țările Românești. Pitorescul în această ecuație are o notă accentuat

⁴¹² George Călinescu, „Specificul național” în Iordan Chimet, *Dreptul la memorie*, Dialog despre identitatea românească, vol. III, editura Dacia, Cluj, 1992, p.83.

⁴¹³ A se vedea Dan Botta, „Frumosul românesc” în *Limite și alte eseuri*, ediție îngrijită de Dolores Botta, Cuvânt înainte de Alexandru Paleologu, Editura Crater, București, 1996.

orientală inducând ideea unei alterități inavuabile, „nespecifice”. Există aici un câmp polemic prin aluzie pe care Călinescu nu-l deschide, dar în orizontul căruia construiește prin diferență. „Specificitate nu este echivalent cu pitoresc și o civilizație română cu ișlicuri și i benisuri ar fi doar un muzeu.”⁴¹⁴ Călinescu exagerează atunci când apreciază că nu există diferențe între orașe la nivel stilistic, adică la nivel arhitectonic: „chiar larg stilisticește deosebirea dintre Paris, Milano și Berlin e inapreciabilă.”⁴¹⁵ Însă revine asupra afirmației riscate cu un corectiv, precizând tocmai nota de specific în arhitectura unui oraș, notă dată de stilurile arhitectonice, „barocul rafinat” în Franța și stilul brâncovenesc, ulterior stilul neoromânesc propus de arhitectul Ion Mincu în România. Precizarea vine cu un categoric, „Specificul nu e un dat care se capătă cu vremea (...) el e un cadru congenital.” însoțit de un relativizant „Specificitatea e a „aerului””,⁴¹⁶ Urbanitatea este pentru Călinescu o modalitate de a sonda acest specific, „aerul” este cel al metropolei. Majoritatea teoreticienilor care discută despre identitate și stil își aleg etimonul stilistic în cultura și civilizația populară și nu în cea urbană pentru simplul motiv că ea este cea mai veche, iar urbanitatea este un construct cultural relativ nou, modern care poate însă incorpora note specifice prin configurarea conceptului de „stil național” în critica de artă.⁴¹⁷ În altă ordine de idei avem invocat cu caracter stilistic pe care ghilimele îl evidențiază un termen precum „aerul”. Ce reprezintă acesta? Culoare locală? Stare de spirit? Reflex mentalitar? Avem o metaforă a specificului local, dacă nu chiar național, însă o metaforă care poate exploda într-o polisemie derutantă. Un alt pseudoconcept utilizat pe scară largă de critica literară este cel de „atmosferă” pentru a descrie însă sinteza particularităților unei opere, „lumea” ei. O altă afirmație cadru, de factură apoftegmatică invalidează o anumită formă de legitimare identitară prin lipirea unor etichete precum idealismul în cazul germanilor, raționalismul în cazul francezilor, misticismul în cazul rușilor și așa mai departe: „O cultură conține în sine toate notele posibile, precum un individ toate

⁴¹⁴ George Călinescu, „Specificul național” p.83.

⁴¹⁵ *Ibidem*, p.83.

⁴¹⁶ *Ibidem*, p.83.

⁴¹⁷ Ruxandra Dreptu, „Conceptul de stil național în istoriografia artistică. Afirmarea vocabularului critic” în Victor Neumann și Armin Heinen (editori) *Istoria României prin concepte. Perspective alternative ale limbajelor social-politice* (Polirom, Iași, 2011).

aspectele caracterologice.”⁴¹⁸ La fel de tranșant, Călinescu situează specificitatea în factorul etnic și aici se află în deplin acord cu un întreg curent teoretic asociat unei sensibilități specifice, poate cel mai bine reprezentat de către ortodoksiștii de la *Gândirea* în frunte cu Nichifor Crainic și Lucian Blaga. „Garanția originalității noastre fundamentale stă în factorul etnic.(...) Specificitatea nu e o notă unică ci o notă cu precădere, Românii fiind oameni întâi de toate, deci generici, sunt raționaliști, mistici, naționaliști, fataliști și celelalte.”⁴¹⁹ Specificitatea nu ar fi o trăsătură amplă, ci o identificare cu etnicul, nu o „notă”, ci un întreg, un ansamblu subordonat etniei.

Plasând specificitatea în factorul etnic, expresia ei stilistică este una de natură culturală, în genere cultura populară fiind aleasă să reprezinte un fond etnic articulând un complex identitar. Noțiunea de stil constituie expresia acestei culturi, elementul de unitate. Avantajul metodologic care decurge de aici este relativa omogenitatea acestei culturi, spre deosebire de complexitatea culturii moderne unde se manifestă o serie de influențe provenite din alte culturi. Fenomenul de aculturație există și în cultura populară, însă mai puțin vizibil, cu sedimentări pe perioade mai îndelungate, metabolizate mai lent. George Călinescu iese parțial din acest cadru de identificare în măsura în care „specificul” este sondat la nivelul istoriei literare și implicit a etniei scriitorului. Altfel, stabilirea ecuației stilistice a identității culturale, admite Călinescu, nu are natură axiologică: „Căci poporul român e de o masivitate vădită și în majoritate zdrobitoare creatorii în limba română sunt Românii de rasă.”⁴²⁰ Pentru Călinescu, specificul este „un element structural”, „Singura condiție pentru a fi specific e de a fi Român etnic. Istoricul nu are altceva de făcut decât să urmărească a posteriori fibrele intime ale sufletului autohton.”⁴²¹ Simplificarea scriitor român egal operă care manifestă specificul național este inconsistentă. În teoria călinesciană rezonează ecourile romantice ale teoriilor herderiene privitoare la existența unui spirit etnic, spirit al poporului (Volksgeist) care se manifestă cultural-identitar la nivelul limbii și literaturii unei națiuni, cu diferența că nu socotește acest tip etnic „pur și uniform”. Călinescu proiectează nu doar opera literară, ci și

⁴¹⁸ George Călinescu, „Specificul național”, p.83.

⁴¹⁹ *Ibidem*, p.84.

⁴²⁰ *Ibidem*, p.85.

⁴²¹ *Ibidem*, p.86.

istoria literară ca reflex al factorului etnic în cultură. „Istoria literaturii române nu poate să fie decât o demonstrație a puterii de creație române, cu notele ei specifice, arătarea contribuției naționale la literatura universală.”⁴²² Ce se întâmplă în cazul în care etnicul, al rândului lui, nu e omogen și uniform, ceea ce nu este greu de constatat? Răspunsul la întrebare îl conduce pe Călinescu la o teorie etnocentristă interesantă: „Determinarea specificului e în funcție dar de găsirea nodului de compensație.”⁴²³ Înainte de a vedea în ce constă teoria călinesciană merită să ne oprim asupra acestei fraze. Putem observa o deplasare metaforică, imprecizia, aproximarea, care ne introduc în spațiul unor *microdiferențe*, ale unor *microrezistențe* cum le numește Michel de Certeau⁴²⁴. Dincolo de structuri teoretice aparent clare, precum afirmația că specificul constituie un „element structural”, dar a căror imprecizie provine din caracterul de generalitate care induce o polisemie derutantă solicitând întrebări suplimentare pentru a afla, spre exemplu despre ce structură este vorba, una structuralistă, există un spațiu al impreciziei asociat aproximărilor cu caracter stilistic pronunțat. Călinescu face apel la o serie de metafore, pe care le voi numi „metafore sapiențiale” precum „nodul de compensație”, unde elementul teoretic este aproximat prin utilizarea cu valoare stilistică a unor termeni tehnici și metafore „impresioniste” unde termenii utilizați nu au valoare tehnică, specializată, ci provin din câmpul vocabularului fundamental termeni precum „aer”, „atmosferă” etc. Uneori acești termeni intră în configurarea unor concepte sau mai degrabă pseudoconcepte, aproximări care au dobândit drept de cetate în teorie. Termenul de „atmosferă”, o metaforă sapiențială s-a impus și este adesea folosit cu referire la o formă de sensibilitate, la un numitor comun difuz pe care-l degajă un roman. Teoria lui Călinescu devine interesantă acolo unde istoricul literar stabilește o teorie a iradierii identitare. „În jurul unui factor etnic stabil legat de centrul geografic, se desfășoară în cercuri degradante câteva zone de specificitate. Creangă e în nodul vital, dar balcanicul Caragiale nu. Fără a deveni prin asta mai puțin scriitor român.”⁴²⁵ Lăsând la o parte metafore sapiențiale precum „nodul vital” sau „punctul de echilibru” corespunzătoare

⁴²² *Ibidem*, p.85.

⁴²³ *Ibidem*, p.86.

⁴²⁴ Michel de Certeau, *L'invention du quotidien*, Gallimard, Paris, 1990.

⁴²⁵ George Călinescu, „Specificul național”, p.86.

etnocentristului cultural al lui Călinescu, disocierea între Creangă și Caragiale devine interesantă pentru că ceea ce(-l) demite din centrul simbolic al etniei și anume balcanismul, formă de specific care însă beneficiază de o imprecizie derutantă. A fi balcanic presupune nu o etnie anume, albaneză, bulgară, macedoneană, grecească, turcă, etc, ci un conglomerat, o formă de hibridizare etnică într-o arie de circulație a unor valori culturale specifice. Maria Todorova în *Balkanii și balcanismul*⁴²⁶ aduce termenul al demnitatea unui concept valabil în istoria ideilor delimitându-l de cel de *orientalism* impus de Edward Said pentru această zonă geografică. Caracterizarea lui Caragiale în *Istoria literaturii* este elocventă din acest punct de vedere. Creangă aparține unui tip pur, moldovenesc, - termenul ca atare nu e utilizat de Călinescu – iar Caragiale este un impur, ilustrând tipul balcanic, asimilabil Munteniei. Regionalizarea specificului devine cu atât mai interesantă cu cât pentru a-l include pe Caragiale în etnie, Călinescu apelează la o extensie „arheologică” – ea este de fapt metaforică - . „I.L. Caragiale bunăoară e un trac, care nu reprezintă total, ci îngroașă numai una dintre notele noastre meridionale.”⁴²⁷ Care anume? Călinescu nu precizează, pentru că avem în spațiul interstițial al metaforei o zonă a imprecisului, o „buffering zone”, zona de iradiere a metaforei, spațiul ei de rezonanță semantică. Însă semnificația contează mai puțin, ceea ce devine tot mai relevantă pe măsură ce semnificația este tot mai volatilă este corelatul stilistic sau cel mitologic care metabolizează sensul neclar. O nouă disociere în cadrul configurării specificului este menită de a introduce o serie de gradienti identitari acolo unde nu poate determina puritatea rasei. „Asta e un fel a spune că există o specificitate totală și alta parțială și că un alogen chiar poate să ne îmbogățească sufletul, deplasând puțin punctul de echilibru (dar nu în sensul cosmopolit, ci numai al adiacențelor geografice).”⁴²⁸ Călinescu introduce și un factor geografic, criteriu care reprezintă un element de precizie până la un punct însă termenul de *balcanism* în acest caz trebuie apreciat tot ca o metaforă. Balkanii nu se află nici pe teritoriul geografic al României, nici al Bulgariei sau Serbiei, centralitatea sa este una a unei convenții stilistice nesusținută geografic. Călinescu caută un centru etnic, un

⁴²⁶ Maria Todorova, *Balkanii și balcanismul*, (trad. din engleză Mihaela Constantinescu și Sofia Opreșcu), București, Humanitas, 2000.

⁴²⁷ George Călinescu, „Specificul național”, p.86.

⁴²⁸ *Ibidem*, p.86.

centru în care fenomenul metisării a fost periferic, ne semnificativ, însă acest centru nu poate fi stabilit geografic, deși Ardealul dă o idee despre centralitatea canonului identitar. „(...) datul primordial îl vom căuta la Românii din centru, indiferent despre păreri lor despre specific.”⁴²⁹ Cum spuneam, nu este vorba aici despre un centru geografic, ci și de un centru metaforic, centrul unei culturi, criteriul adoptat fiind cel etnic. Cine sunt cei aflați în centrul etnic al culturii? Călinescu îi numește fără ezitare: „Eminescu, Titu Maiorescu, Creangă, Coșbuc, Goga, Rebreanu, Sadoveanu, Blaga, etc., ca români puri fără discuție (ardelenii mai cu seamă și subcarpatinii au această calitate) sunt consultabili pentru nota specifică primordială.”⁴³⁰ Ceilalți se situează pe cercuri mai îndepărtate în sistemul etnocentric al lui Călinescu. Deja hibridizările își spun cuvântul, termenul „tintură” (tinctură) utilizat de istoricul literar având propriul modelaj plastic, fiind împrumutat picturii. Alecsandri, Odobescu au această „tintură” „mai mult ori mai puțin grecească”, alt reflex al impreciziei situării în sistemul etnocentric, iar „Bolintineanu, Caragiale, Macedonsky, etc., sunt Traci. Prin ei lumea geto-carpatiană face legătura cu familia obștească traco-getică și-și reamintește de structura ei antic balcanică.”⁴³¹ Aici avem o deplasare semnificativă pentru coliziunea unor sisteme de referință diferite. Spre exemplu, metafora utilizată de către Mircea Vulcănescu este cea de „ispită”⁴³², termen luat din limbajul liturgic, investit aici cu o valențe conceptuale. Termenul ispită îl înlocuiește cel mai probabil pe cel de „influență” care îi stătea la îndemână filozofului, însă este clar că acesta dorește să-și forjeze propriul vocabular filosofic conferindu-i un sens ontologic în relație cu o spiritualitate ortodoxă. Să ne întoarcem la Călinescu. Afilierea nu la o etnie, ci la populație arhaică dispărută aflată într-o economie tribală despre a cărei cultură dau seamă descoperirile arheologice ale lui Vasile Pârvan⁴³³ este un mod de asociere metaforică a acestei identități imprecise. Prin urmare nu balcanismul recent ca formă degradată de pitoresc, ci

⁴²⁹ *Ibidem*, p.86.

⁴³⁰ *Ibidem*, p.86.

⁴³¹ *Ibidem*, p.86.

⁴³² Mircea Vulcănescu, *Dimensiunea românească a existenței*, Ediție îngrijită de Marin Diaconu, Editura Fundației Culturale Române, București, 1991.

⁴³³ Cele două volume *Getica* (1926) și *Dacia. Civilizațiile antice din regiunile carpato-danubiene* (1928) ale lui Vasile Pârvan i-au influențat considerabil pe intelectualii interbelici.

balcanismul arhaic, în convenție romantică nobil din cauza vechimii, precizează o unitate etnică. În mod similar un istoric englez ar putea aprecia că o parte dintre scriitorii anilor '40 sunt Celți spre deosebire de Saxoni, sau un istoric maghiar despre scriitorii maghiari că sunt Huni. Călinescu revendică etnocentristul primului cerc prin „regresiunea spre civilizația de mod arhaic, pasivitatea față de natură.”⁴³⁴ Din acest punct de vedere, Călinescu creionează psihologismul abisal al țăranului român, matricea identitară absolută, iar aserțiunile sale cad în mitologie identitară croită cu mijloace moderne. Niciuna dintre explicații nu este validată de vreun studiu sociologic sau istoric, ci sunt bazate pe observația liberă a istoricului literar obișnuit în calitatea sa de romancier cu caracterologiile și fizionomiile. Iată câteva aserțiuni care coagulează la nivelul unei mitologii de uz personal. „Simpatia organică” a țărănimii române față de lumea vestică se explică rasial prin înrudirea arhaică, imemorială cu civilizația celtică. „Celtismul nostru e deopotrivă confirmat iar în voluptatea de sălbăticie abruptă a lui Sadoveanu e mult element ossianesc.”⁴³⁵ Prin urmare, Ossian, bardul scoțian legendar din secolul III este recuperat pe linie de înrudire „celtică” de către Sadoveanu! Indiferența instinctivă a țăranului român față de popoarele înconjurătoare ar demonstra faptul că acestea din urmă sunt mult mai recente. Tipul fizic vine să joace un rol în stabilirea unor diferențe, fizionomistul din roman devine antropolog fără brevet, demonstrând că geții nu sunt goți ci celți, că chipul țăranului român îl separă de popoarele din centrul Europei. Ceea ce mai posedă o urmă de reflecție canonică se disipează în ficțiune identitară către care canalizează metafora și impune un stil propriu romancierului angajat în trama identitară. „Indiferent de aceste ipoteze rasiale, popoarele străvechi se caracterizează prin civilizație pastorală, prin retragerea la munte, de unde pot privi și ocoli invaziile, printr-o față brăzdată de vânturi alpine, de experiența milenară, printr-un ochi pătrunzător și neclintit de vultur, prin muțenie.”⁴³⁶ Romancierul ia locul istoricului literar, deliberat este pusă între paranteze judecata pe bază de concepte, analiza și chiar nivelul ipotetic al unor propuneri teoretice și observații cu caracter pseudoștiințific pentru a face loc unui ultim nivel de legitimare, cel

⁴³⁴ George Călinescu, „Specificul național”, p.86.

⁴³⁵ *Ibidem*, p.87.

⁴³⁶ *Ibidem*, p.87.

al ficțiunii identitare. Seria de imprecizii tot mai mari, într-o circularitate tot mai largă face saltul în ficțiune. Nu avem o mișcare abruptă, ci una aproape logic trasată în etape. Putem observa geometria discursului călinescian ca fiind una a circularităților metaforice, într-o discursivitate ondulatorie. El își circumscrie obiectul cercetării deplasându-l pe o serie de curbe de nivel, - am folosit la rândul meu o metaforă sapiențială pentru a intra în intimitatea acestei geografii discursive a istoricului literar - îndepărtându-l de centrul conceptual care este fixat prin fraze apoftegmatice, fraze cu caracter axiomatic de genul „Garanția originalității noastre fundamentale stă în factorul etnic.” sau „Suntem niște adevărați autohtoni de o impresionantă vechime.” sau „Oricâte eforturi de înstrăinare ar face arhitectul român, prin toate prefacerile orașul românesc se va releva ochiului perspicace egal cu el însuși.” sau „Singura condiție pentru a fi specific e de a fi Român etnic.” sau „Regresiunea spre sat e o trăsătură a raselor vechi.” Toate aceste fraze au ca numitor comun categoricul, ele nu necesită demonstrații pentru că se constituie ca „teoreme”. Ele constituie centrul sistemului discursiv-argumentativ al istoricului, ceea ce se află în jurul lor, cercurile concentrice nu constituie decât un spațiu de rezonanță metaforic.

Aparenta calificare urbană a identității naționale corespunzătoare apariției unei literaturi moderne este retrasă în favoarea civilizației pastorale și a tot ce decurge sub raport cultural din această constatare. Interesant, un fenomen de aculturație recent „francizarea păturii noastre culte”, este caracterizat drept un fenomen de suprafață.” Trăsăturile identitare, etnice pot fi culese caracterologic din portretul generic al unui bărbat caucazian, trăind în zonele montane, în cadrul ocupațiilor pastorale, „spațiul matrice” în termenii lui Lucian Blaga din *Orizont și Stil* (1935). Psihologic, crede Călinescu, această situație reprezintă o mișcare regresivă către zonele înalte, muntoase, protejate de invazii. Ce se întâmplă cu culturile de agricultori care trăiesc la șesul expus invaziilor? Călinescu nu este interesat, mitologia sa nu-i cuprinde pe țăranii de la șes pentru că ei sunt expuși metisărilor. Profilul autohtonului carpatin convine cel mai bine unui tipar mitificat de existență. Antiteza se insinuează cu un scop depreciativ. „Popoarele noi migrante sunt dimpotrivă zgomotoase, gesticulante și au vădită predilecție pentru „civilizație.” (...) Ungurii, popor recent, au înclinări orășenești și voluptatea de a construi, fără a se încadra naturii. Ei nici n-au sate, ci numai orașe

mari și mici.”⁴³⁷ Explicația călinesciană este remarcabilă sub raportul ficțiunii. Ungurii își transformă căruțele în corturi și corturile în case, și nomadismul în opusul lui urbanismul. „De aceea teoria primitivității noastre trebuie să cadă. *Noi nu suntem primitivi, ci bătrâni.*”⁴³⁸ Și aici avem un reflex al stilisticii călinesciene care urmărește un efect de înnobilare a rasei, termenul de primitiv recuperabil teoretic din discursul antropologic îi este preferat un adjectiv cu valoare de epitet în acest caz, termenul de „bătrân”, arhaicul fiind transferat „vechiului”. Călinescu știe să cântărească stilistic efectele, sonoritățile, rezonanțele astfel încât opțiunile nu sunt inocente, ci vizează o strategie a discursului deturnat către un registru afectiv mai pronunțat. Istoricul literar jonglează cu reflexe mentale pe care le asamblează după bunul plac în ficțiunea sa identitară cu aspect de istorie a mentalităților. „Comunicarea cu lumea se face în proverbe ce condensează o înțelepciune stereotipală, atât de controlată prin vechimea rasei, încât contribuția individuală este neglijabilă. Creangă arată contemporaneitatea civilizației noastre cu cele mai vechi civilizații din lume, vârsta noastră asiatică.”⁴³⁹ Trăsăturile psiho-afective cu caracter general configurează un portret identitar cu o stilistică proprie, iar aici Călinescu se regăsește cel mai aproape de un filozof precum Mircea Vulcănescu. Noutatea ține de reflectarea nu numai în literatura populară a unor trăsături identitare, ci și la nivelul mai elaborat al literaturii culte ca literatură națională rezonând chiar cu o sensibilitate de factură sămănătoristă în perspectiva pe care o are istoricul asupra urbanității ca factor de alienare. „În forma noastră de civilizație covârșește factorul colectiv. Românul estete o ființă sociabilă. De aceea subiectele cu mișcări de gloată, răscoale, războaie, răzmerițe izbutesc mai bine (vezi Rebreanu).

Eroul care se duce la oraș (Iosif, Brătescu-Voinești) și încă numai într-un mizerabil târg, devine un „singuratic” și se melancolizează. Cauza este că în oraș nu poate avea legături organice de familie și de pământ, orașul fiind bălciul care adună oameni din patru părți ale lumii.”⁴⁴⁰ Reflexul mentalitar este înnobilit ca „filozofie de sus” recuperabilă însă nu direct din poezia populară, ci din o reevaluare

⁴³⁷ *Ibidem*, p.87.

⁴³⁸ *Ibidem*, p.87.

⁴³⁹ *Ibidem*, pp.87-88.

⁴⁴⁰ *Ibidem*, pp.88,89.

estetică a ei în poezia eminesciană și coșbuciană: „Ce e val ca valul trece” (*Glossă*), „Din codru rupi o rămurea/ Ce-i pasă codrului de ea.” (*Moartea lui Fulger*). Un alt reflex mentalitar evocat privește tot factorul etnic și i puritatea rasei. „Din cauza marelui concurs de grupuri alogene, poporul nostru a căpătat o silă de străin și venetic, pe care nu și-o acoperă. El are o vie aspirație eugenică de puritate a rasei. Opera lui Eminescu a lui Goga exprimă această stare de spirit.”⁴⁴¹ Ce reprezintă starea de spirit la care se referă Călinescu fără să o numească direct? Este vorba despre xenofobie. Interesant însă este faptul că George Călinescu a ales să transfere „starea de spirit” unor opere de artă. La fel, tot eugenic își „primenește” sângele clasa boierească „păstrătoare a fondului național”. Fizionomistul intră din nou în joc pentru a analiza aristocrația de origine grecească, o aristocrație autohtonizată prin Alecsandri și Odobescu. „Fețele lor ușor măslinii, dar carpatine, viguroase, fără ascuțișurile levantine, sugerează nervuri fine. (...) Clasa boierească, păstrătoare a fondului național, și-a primenit și îmbogățit sângele așa cum face orice aristocrație. Pe spațiu îngust ea a făcut experiențe eugenice.”⁴⁴² Arta portretului asigură stilistica identitară, Călinescu revine la mijloacele care l-au consacrat ca prozator într-un spațiu de tranzit, cel al eseului, plasat însă într-un text cu rigori superioare, cel al Istoriei literare.

Un alt nivel pe care se înscrie lectura specificului național ține de un stil general, un stil de comportament modelat de reflexe mentalitare. „Românul, în general, deși cu simțul glumei, e serios, măsurat. Zeflemeaua nu-i place.”⁴⁴³ Modelul odată enunțat vine explicația devianțelor a căror expresie o găsește în opera lui Caragiale, un „balcanic traco-elin”. Explicațiile care decurg din trăsăturile psihofizice îndreaptă lectura către un stil național, constructivul de ordin mentalitar transferând expresiilor sale privilegiate construcțiilor ca atare. El, românul de rasă pură, „construiește minuscul, solid și pitit la munte. Ei (rasa noastră) îi e frică să atragă atenția aruncând clopotnițe spre cer.”⁴⁴⁴ „Conștiința formală” la care se refera Francisc Șirato se regăsește aici ca materializare a unui reflex mentalitar care sedimentează experiența

⁴⁴¹ *Ibidem*, p.88.

⁴⁴² *Ibidem*, p.89.

⁴⁴³ *Ibidem*, p.89.

⁴⁴⁴ *Ibidem*, p.89.

istorică. Călinescu simte nevoia să contrazică indirect teoria lui Lucian Blaga privitoare la modelarea unui stil pe baza unei singure realități geografice. În această privință istoricul descoperă o specializare stilistică: „Dar, în fine, țăranul de la Dunăre e mai idilic și epicurean, aplecat spre grațios și diminutival. (...) Aici la Siret ori pe Dâmboviță, oamenii sunt mai hârșiți cu imigrații și se lasă cucerii de soare și de ierburile câmpului. Podgoriile îi fac dioniziaci.”⁴⁴⁵ Avem ascunse în cele două identificări apolinicul și dionisiacul care prezidau în economia simbolico-metaforică a filozofiei nietzscheene la „nașterea” unui gen literar, tragedia. În fraze ca acestea se realizează deplin spiritul estetic al istoricului care vede comportamente literare asociate reflexelor mentalitare. Stilizarea acestora din ramă concură la elaborarea unei stilistici identitare, naționale, filtrată literar. Decupajul stilistic relevă un anumit barochism al identificării, placat pe o structură clasică, cu determinări precise și perspectivă monumentală.

În concluzie, din *melting-pot*-ul balcanic, traco-get, Călinescu extrage ficțiuni identitare și o stilistică proprie. Excesul de tropi dar și evitarea unor trimiteri exacte la teorii identitare subliniază caracterul preponderent eseistic, de ficțiune al discursului. Istoricul literar preferă să modeleze în spațiul vulgatelor identitare, și nu al studiilor propriu-zise, faptul identitar fiind pusă în valoare din punct de vedere retoric. Specificul național este recuperabil ca specific literar și model exemplar al unei istorii literare ca expresie a acestui specific la nivelul stabilirii canonului fără suspendarea criteriului axiologic. Acolo unde decupajul pe criteriul rasei este imprecis, istoricul introduce o serie de corective de rodin mitologic și stilistic. Abia în spațiul metaforei legitimarea identitară își redobândește coeziunea. Participând la un text canonic, fondator de canon, o istorie a literaturii române, stilul constituie o modalitate de a integra imperfecțiunile criteriilor tari, rasiale, de a topi impuritățile într-o masă omogenă, într-o fictivă platformă identitară coborâtă în arhaic, în cultura și civilizația societății țărănești imemorale.

Acest studiu reprezintă rezultatele cercetării întreprinse în cadrul proiectului POSDRU 89/1.5/S/61104, desfășurat la Universitatea Babeș-Bolyai sub conducerea prof. univ. dr. Ioana Both.

⁴⁴⁵ *Ibidem*, p.90.

Autorul, o ficțiune necesară?

Ilie Moisuc

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

A citi un text, și mai ales un text literar, înseamnă, din punctul nostru de vedere, receptarea simultană și inextricabil îngemănată a cel puțin două „proiecte de sens”: un „proiect auctorial” (prin construirea/inventarea autorului) și un „proiect textual” (prin construirea-constituire a universului semantic al operei).

Miza lucrării noastre este deci una pur teoretică, polarizată de întrebarea „care este rolul autorului în contextul receptării textului literar?” Această problemă generală se descompune în două probleme punctuale, ce pot fi, și ele, explicitate prin următoarele două întrebări: „care sunt formele sub care apare autorul în actul lecturii?” și „ce raport stabilește cititorul cu autorul pe parcursul lecturii?”

În afară de interesul speculativ al demersului nostru, răspunsurile pe care le oferim reprezintă și o invitație la o discuție „cu cărțile pe față” despre valoarea instrumentală a autorului în actul lecturii și în actul critic.

Vorbind despre valoarea instrumentală a autorului, răspundem implicit și la întrebarea din titlul comunicării noastre: cum vom încerca să arătăm, autorul *este* o „ficțiune” necesară: pe de o parte, el este un instrument care facilitează accesul la sensurile operei și, pe de altă parte, el reprezintă, după cum arată Antoine Compagnon pe urmele lui Michel Foucault, o „categorie hermeneutică” prin care se administrează „actualizarea textului”, și se validează interpretările (Compagnon, 1998: 91).

Înainte de a intra în analiza propriu-zisă, vom face două delimitări necesare.

O primă delimitare se referă la înțelesul în care avem în vedere conceptul de autor: situându-ne în orizontul „teoriei lecturii pentru lectură” – concept propus de Bertrand Gervais (1993) – autorul va fi pentru noi „acea ființă care a generat textul”, așa cum este ea proiectată, imaginată, postulată de către cititor. Autorul real și autorul „înscris în text” ne vor interesa doar în măsura în care sunt asumați cognitiv de către cititor, deci în măsura în care contribuie la elaborarea unei „figuri a autorului”.

O a doua delimitare vizează problema intenției și a intenționalismului, pe care nu o vom atinge decât tangențial, deși ea este foarte importantă în contextul unei discuții despre rolul autorului în receptarea și interpretarea textelor literare.

Prima parte a analizei noastre reprezintă prezentarea câtorva poziții critice care ne sunt de folos în încercarea de a răspunde care sunt formele sub care apare autorul în actul lecturii? Suntem interesați de aceste forme deoarece, așa cum arată Matei Călinescu, „jocul de-a lectura – în măsura în care lectura poate fi transformată în joc – se desfășoară, într-un sens important, între cititor și autor. Unul dintre cele mai interesante și mai complicate aspecte ale acestui joc este imaginarea sau inventarea autorului.” (Călinescu, 2003: 168).

Un prim răspuns la întrebarea „cum își inventează cititorul autorul?” este oferit de către Michel Foucault. Într-o conferință din 1969, cu titlul „Ce este autorul?”, gânditorul francez demonstrează că raportul cu autorul nu este un raport opțional, ci reprezintă o proprietate intrinsecă a discursului (Foucault, 2001 : 838).

Cu alte cuvinte, un criteriu al delimitării tipologiei textuale ar fi tocmai maniera în care textele predetermină o interacțiune specifică cititor-autor⁴⁴⁶.

Revenind la Michel Foucault, sintetizăm poziția lui, spunând că el vorbește despre *funcția autor* prin care înțelege o configurație de proiectări intrinseci procesării textuale:

„De fapt, spune Foucault, ceea ce într-un individ este desemnat ca autor (sau ceea ce face dintr-un individ un autor) nu este decât proiectarea, în termeni mai mult sau mai puțin psihologizanți, a operațiilor la care sunt supuse textele, a apropiierilor pe care le realizăm, a trăsăturilor pe care le stabilim ca pertinente (...). Nu se construiește un «autor filosofic» cum se construiește un poet tot așa cum nu se construia autorul unei opere romanești în secolul al XVIII-lea ca în zilele noastre. Totuși, se poate descoperi, de-a lungul timpului, un anumit invariant în regulile de construire a autorului.” (Foucault, 2001: 829).

⁴⁴⁶ Această idee este valorizată și de către Paul Cornea în studiul „Intenție și intenționalism”, unde arată, printre altele, că diferitele tipuri de text impun diferite imagini ale autorului: în textele referențiale „autorul este – sau pare că este – „proprietar”, în textele pseudoreferențiale el este „conducător de joc”, iar în textele autoreferențiale este experimentator ludic” (Cornea, 2008: 241).

În ce constă acest caracter invariabil al „regulilor de construire a autorului” pentru Michel Foucault? Pe urmele Sfântului Ieronim, gânditorul francez distinge patru niveluri de articulare a autorului:

Primul nivel este acela al valorii în care vorbim despre „scriitori buni”, „scriitori modești”, „scriitori slabi”, „scriitori adevărați”, „de primă mână” sau „de a doua mână”, „de raftul doi” etc.

Un al doilea nivel ar fi acela al coerenței ideologic-conceptuale (în care am putea include etichetări de tipul „autor cinic”, „pervers”, „sadic”, „simpatic”, „misogin”, „ludic”, „mistic”, „comunist”, „nihilist”, „filogerman”, „profascist”, „pesimist”, „optimist” etc.

Al treilea nivel ar fi acela al unității stilistice, în care autorul trebuie să dovedească o anumită măiestrie tehnică/artistică (situație în care spunem că unii autori „scriu bine”, că alții „scriu prost”, că unii „știu să creeze suspans”, în timp ce alții „sunt previzibili” etc.).

În fine, ultima coordonată a elaborării autorului este aceea a istoricității, din perspectiva căreia catalogăm un autor ca fiind „om al timpului său” sau „anacronic” ș.a.m.d.

Așadar, plecând de la Foucault, am putea distinge patru forme prin care autorul se insinuează în actul lecturii (ca purtător al unei ideologii, ca agent al unei tehnici, ca subiect axiologic și ca reprezentant al unui moment istoric).

Dintr-un punct de vedere complementar, în același context demonstrativ al inventării autorului în actul lecturii poate fi invocată perspectiva lui Wayne C. Booth asupra autorului implicit; trecând peste aspectele discutabile ale viziunii lui Booth, reținem aspectele care, după el, ar contribui la încheierea unei figuri a autorului. Sintetizând viziunea sa, vom spune că, pentru el, autorul implicat reprezintă, pe de o parte o imagine a sinelui pe care autorul real o sublimază în text și prin text, și pe de altă parte, o imagine pe care o construiește cititorul.

Din perspectiva acesteia din urmă, autorul implicat nu mai este o proiecție auctorială, ci o construcție lectorală; indiferent de impresia pe care vrea să o lase un autor, cititorul este cel care, până la urmă, își elaborează propria „ipoteză de autor”. Dar care sunt elementele pe baza cărora cititorul își construiește această imagine a autorului? Chiar dacă Booth nu oferă un răspuns tranșant la această întrebare, sistematizarea observațiilor sale ne poate conduce la un posibil răspuns.

Reluând în sens invers fragmentele de răspuns ale lui Booth, primele trei elemente pe baza cărora se elaborează imaginea

autorului implicat sunt „stilul”, „tonalitatea” și „tehnica”; alături de ele, cititorul se folosește de „temele”, „semnificațiile”, „normele” și „valorile” și „ideologia”, toate vehiculate de text; nu în ultimul rând, ca să poată încheia imaginea coerentă a autorului implicat, cititorul va trebui să țină cont de comentariile explicite ale autorului, de felul povestirii și de strategiile narative utilizate:

„Imaginea noastră despre el se construiește, desigur, numai parțial prin comentariul explicit al autorului; ea se desprinde chiar în mai mare măsură *din felul de povestire pe care el alege să o istorisească. (...) Percepem prezența autorului implicat nu numai din semnificațiile decantabile ci și din conținutul moral și emoțional al fiecărui crâmpiei din acțiunea și suferința tuturor personajelor.* Această percepere se compune, pe scurt, din însușirea integrală a unui întreg artistic. (...) Ne va satisface doar un termen care să fie tot atât de cuprinzător ca opera însăși dar să-și mențină totuși capacitatea de a atrage atenția asupra acelei opere ca *produs al unei persoane ce a operat alegeri și evaluări, mai degrabă decât ca lucru în sine.* «Autorul implicat» alege, conștient sau nu, ceea ce noi citim; *îl deducem* ca fiind o versiune ideală, literară, a omului real; el este suma propriilor sale alegeri”. (*Ibidem*: 107-109).

Așadar, la urma urmelor, autorul implicat se dovedește a fi un efect al textului ca întreg artistic; imaginea autorului implicat este elaborată de către cititor prin postularea unei entități care a operat diverse alegeri (de valori, de tehnică, de procedee, de fapte, de stil, de personaje, de teme etc.) care articulează opera în pluralitatea dimensiunilor sale (formală, stilistică, tematică, ideologică). Ca și în viziunea lui Foucault, construirea unei imagini a autorului este, pentru Booth, un aspect esențial al receptării și interpretării textului literar.

Reluând rezumativ modalitățile în care cititorul construiește autorul, observăm că ele reprezintă, în fond, constante ale raporturilor interumane: autorul este reprezentat metonimic prin stil, viziune, idei, poziție istorică (Foucault și Booth) și prin capacitatea sa de a funcționa ca partener comunicativ. La acestea se mai adăugă vastul câmp al autorului ca „orizont intențional”, prin intermediul

căruia se validează, se invalidează, sau se neutralizează interpretările⁴⁴⁷.

În afară de importanța autorului ca o categorie hermeneutică prin care se legitimează interpretarea și discursul critic, și în afara nevoii de autor ca partener proiectat fantasmatic la celălalt capăt al firului comunicării textuale, în afară de autorul ca putător al unei ideologii sau al unei viziuni asupra lumii, al unei tehnici sau al unui stil, autorul se dovedește o ficțiune necesară și dacă așezăm discursul literar pe coordonatele unei dinamici socio-comunicative, pe baza perspectivei lui Erwing Goffman despre interacțiunile sociale, ca joc de rol și dedublare a subiectului în performer și personaj.

Din punct de vedere sociologic și făcând referire la considerațiile lui Erwing Goffman, interacțiunea comunicativă se construiește pe o dinamică a rolurilor și pe disocierea, în individ, a performerului și personajului (cf. Goffman, 2007: 281-282). Pornind de la această observație se poate considera că în procesul comunicării literare, instanța auctorială se dedublează într-un „eu actor” și un „eu personaj”, iar acesta din urmă este construit și validat, ca autor implicat, de către cititor:

„Deși această imagine este întreținută în ceea ce privește individul, în așa fel încât acestuia îi este atribuit un sine, acest sine nu derivă din posesorul lui, ci din întreaga scenă a acțiunii sale, fiind generat de acea calitate a întâmplărilor scenice care le face să fie interpretabile de către public. O scenă corect regizată și interpretată determină publicul să atribuie un sine personajului jucat, dar această atribuire – acest sine – este un *produs* al scenei care are loc și nu o *cauză* a ei. Prin urmare, sinele, ca personaj jucat, nu este o entitate organică cu o localizare anume (...), este un efect dramatic iradiat difuz din performarea unei scene, iar chestiunea esențială, preocuparea fundamentală, este dacă va fi creditat sau nu.” (*Ibidem*: 282).

Acestui sine provizoriu care rezultă din „întreaga scenă a acțiunii sale” i se poate circumscrie și autorul implicat, perceput ca efect „al unui întreg artistic”. Fiind „suma propriilor sale alegeri”, acest autor este, deci, efectul propriei sale performări, așa cum este ea percepută de către public, de către cititorii cărora le-a arătat măiestria sa

⁴⁴⁷ Nu insistăm asupra acestui aspect, mulțumindu-se să trimitem spre considerațiile lui Antoine Compagnon și Paul Cornea despre recursul necesar și incontestabil la intenționalitate în actul hermeneutic.

artistică, viziunea sa asupra lumii, normele și valorile pe care pune preț, dorințele, ezitățile, pistele false și reaua credință, dorințele sale contradictorii etc.

Indiferent de aspectele pe care le urmărește fiecare cititor, indiferent de perspicacitatea și luciditatea cu care fiecare cititor urmărește „mișcările” autorului și indiferent de sensul pe care li-l atribuie, orice act de lectură presupune deci o interacțiune cu imaginea autorului, ca efect al scenei pe care acesta o joacă prin textul său.

Citind și interpretând textul, citim și interpretăm și omul din spatele textului, atât cât putem să îl „inventăm”, pe baza informațiilor prealabile despre autorul real și pe baza deducțiilor pe care le facem evaluându-i opera, care este, în fond, o performare socială, prin care cineva propune spre validare o imagine a sinelui (vrea să fie recunoscut ca scriitor/ romancier/ poetpostmodernist/ avangardist/ romantic/ livresc etc.). În momentul în care scrie textul, autorul își construiește „o față” pe care o propune publicului-cititorului spre validare; în momentul în care citește un text, cititorul recompune fidel sau polemic, cu bună credință sau cu rea-credință, conștient sau inconștient, această „față” și adoptă o anumită atitudine față de ea.

Evocarea acestor poziții critice demonstrează, sperăm, că lectura presupune un du-te-vino între modul în care cititorul își reprezintă autorul înainte de text și imaginea auctorială propusă de text. Totuși, chiar dacă nu citim textele ca să ne facem o imagine asupra autorului, *nu le putem citi fără a ne face o astfel de imagine*. Perspectivele teoretice pe care le-am invocat de-a lungul acestei comunicării („funcția autor” a lui Michel Foucault, „autorul implicat” al lui Wayne C. Booth, „sinele ca personaj” din gândirea lui Goffman) demonstrează toate că *raportarea la autorul unui text*, departe de a fi accidentală sau opțională, *este o dimensiune fundamentală a lecturii*.

Acest „autor-fantomă” creat de cititor poate avea multiple forme; el poate fi interlocutorul ideal care, prin și în text se adresează cititorului și a cărui voce acesta din urmă încearcă să o distingă de celelalte voci ale textului; el poate fi un partener de joc, ale cărui intenții trebuie ghicite; el poate fi „omul din spatele textului” ale cărui sensibilitate, valori, credințe, dorințe trebuie descoperite; el poate fi suportul proiecțiilor fantasmatiche ale cititorului (un fel de oglindă în care cititorul se vede pe sine sub imaginea altuia).

Într-un alt plan, și/sau pentru alt tip de cititori, autorul poate fi deținătorul unui stil și/sau al unei ideologii, a cărui viziune asupra limbii/lumii trebuie descoperită, conștiința structurantă a întregului artistic, al cărui proiect estetic trebuie decelat etc. În al treilea rând, pentru alți cititori, autorul se confundă cu naratorul și/sau personajul, iar în acest caz cititorul este proiectat pe unul dintre multiplele trasee ale identificării (emoțională, intelectuală, etic-ideologică etc.).

Aceste posibilități înseamnă tot atâtea moduri de a elabora autorul în orizontul lecturii; în funcție de tipul de text, de finalitatea lecturii și de propria personalitate, cititorul va stabili un raport particular cu „autorul”, iar acest raport, departe de a fi un „corp străin” în actul lecturii, este una dintre dimensiunile sale constitutive.

Bibliografie

Booth, Wayne C., *Retorica romanului*, În românește de Alina Clej și Ștefan Stoenescu, Prefață de Ștefan Stoenescu, București, Editura Univers, 1976.

Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere din limba engleză de Virgil Stanciu, Cu un capitol inedit despre Mateiu I. Caragiale (2002), Iași, Editura Polirom, 2003.

Compagnon, Antoine, *Le Démon de la théorie. Littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998.

Cornea, Paul, *Delimitări și ipoteze. Comunicări și eseuri de teorie literară și studii culturale*, Iași, Editura Polirom, 2008.

Dună, Raluca, *Eu, Autorul. Reprezentări auctoriale în literatură și pictură. Din Antichitate până în Renaștere*, Prefață de Mircea Martin, București, Editura Tracus Arte, 2010.

Foucault, Michel, « Qu'est-ce qu'un auteur ? » (1969) in *Dits et écrits, I*, Édition établie sous la direction de Daniel Defert et François Ewald avec la collaboration de Jacques Lagrange, Paris, Gallimard, 2001, pp. 817-849.

Gervais, Bertrand, *À l'écoute de la lecture*, Montréal, VLB Éditeur, 1993.

Goffman, Erving, *Les rites d'interaction*, traduit de l'anglais par Alain Kihm, Paris, Minuit, 1974.

Idem, *Viața cotidiană ca spectacol*, Ediția a doua, revizuită, Traducere de Simona Drăgan și Laura Albulescu, Prefață de Lazăr Vlăsceanu, București, Editura Comunicare.ro, 2007.

Literatura contra legii. Despre dejucarea legitimității prin literatură

Adrian Tudurachi

Universitatea „Babeș-Bolyai” - Institutul „Sextil Pușcariu”, Cluj-Napoca

Gândind de-legitimarea

Reflecția pe care o propun vizează raportul negativ dintre literatură și sfera legitimității. Mă interesează o disponibilitate de dejucare a resorturilor autorității, sau, spus simplu, o „putere” a literaturii angajate împotriva puterii politice.

Evident, prima idee pe care o cheamă o asemenea reflecție e aceea a vocației contestatoare a literaturii. Toate formele de subversiune pe care secolul al XX-lea le-a ilustrat abundent intră aici. Există ideea literaturii ca manifest antitotalitar; există apoi ideea literaturii ca denunțare sceptică a naționalismului; după cum există ideea radicalismului stângist al teoriei literare care dejoacă orice proiect al unei comunități. Nu am intenția să fac un inventar exhaustiv. Întrebarea e dacă prin acest angajament contra puterii politice literatura poate să demonteze resorturile legitimității. Dacă violența pe care o pune în scenă destabilizează raporturile de dominație pe care viața politică le presupune.

Într-un studiu recent, Laurent Jenny⁴⁴⁸ a urmărit tradiția franceză a „revoluției poetice” între 1830 și 1975, de la primele încercări ale lui Victor Hugo de a gândi „eliberarea cuvintelor”, până la conceptele subversive care au justificat la sfârșitul anilor '60 proiectul teoretic al grupării de la *Tel Quel*. Este un bun studiu de caz pe care se poate observa sensul acțiunii contestatoare a literaturii. La originea „revoluției poetice” a stat o idee de subminare a autorității pe care literatura și -a apropiat-o prin resurse specifice. A contestat dominația imaginând acte de violență contra limbajului: ruptura cuvintelor din frază, suspendarea determinărilor semantice, lichidarea asociațiilor curente. În plan lingvistic, „revoluția poetică” a presupus „verticalizarea” unităților insignifiante ale limbajului; în plan politic – o radicalizare a libertății, înțeleasă ca anarhie sau disidență. Dar toate aceste ipostaze ale revoltei au continuat să se definească într-un raport polar cu autoritatea politică. Cuvântul a

⁴⁴⁸ *Je suis la Révolution*, Paris, Belin, 2008.

fost opus frazei, disidența a fost opusă sistemului. Nu au dejucaț legitimitatea, ci au reclamat-o pentru un model diametral opus. Cuvântul „eliberat” a oferit o alternativă la dominația frazei și a ierarhiilor ei, solicitând un transfer de putere. În locul unei legitimități a proiectului și a logicii, o legitimitate a întâmplării. Este ceea ce a făcut de pildă Jean Paulhan revendicând – prin extrapolarea unei logici a literaturii în spațiul politic – drepturile „primului venit” asupra funcției supreme în stat. O anarhie transformată în lege, acesta era rezultatul acțiunii contestatare a literaturii.

Ceea ce se vede de aici e faptul că înscenarea violenței prin literatură nu are o semnificație de-legitimantă. Denunțarea dominației e un gest la fel de politic ca și instrumentarea ei. De aceea, de-a lungul tradiției de 150 de ani a „revoluției poetice”, Laurent Jenny constată mai multe „depășiri ale politicului” prin care literatura prelungește, radicalizând, sensurile acțiunii politice dincolo de practicile permise de obișnuințele vieții politice. În schimb, în această istorie există o singură „ieșire din politic”: este reflecția lui Roland Barthes în marginea haiku-ului ca o modalitate de suspendare a opoziției dintre cuvânt și frază. Nu vreau să insist asupra acestei soluții – prea specifică pentru o reflecție generală –, ci doar să constat că ea nu mai este legată de „revoluția poetică”. În literatură putem vorbi despre de-legitimare numai după depășirea poncifului contestatar.

Legitimare și literatură

Voi pleca de la o interogație mai generală în marginea raportului dintre literatură și sfera legitimării. Cum participă de fapt literatura la constituirea unei autorități? Max Weber, într-un text publicat postum și conceput între 1911 și 1918⁴⁴⁹, distinge acțiunile legitime de alte două tipuri de acțiuni. Există acțiuni pe care le facem urmărind un scop practic, o avansare în carieră sau încheierea unei afaceri. Acestea sunt acțiuni justificate de un interes. Și mai există acțiuni pe care le perpetuăm în virtutea unei obișnuințe. Sunt acțiuni justificate de rutină.

În schimb, legitimitatea presupune o justificare diferită pe care Max Weber o apropie de aceea a maximei. O ordine e legitimă când îi

⁴⁴⁹ *Economie et société. I. Les catégories de la sociologie*, Paris, Plon, 1995, pp. 61 sqq.

percepem și când reacționăm la natura ei proverbială. Tândală, care își conduce existența după proverbe, și se duce frecvent la râu ca să demonstreze că ulciorul chiar se va sparge, nu face decât să ateste legitimitatea unei ordini ancestrale. De aici se vede particularitatea cea mai interesantă a acțiunii legitime: un proverb creează o situație pentru cel care îl creditează – și, în același timp, îi impune un model de reacție. Nu îi spune pur și simplu să nu își asume de mai multe ori același risc, ci îi pune ulciorul în mână și îl instalează în repetiția unui ritual cotidian. Altfel spus, îi dă un exemplu.

Pe această filieră, Max Weber ajunge să pună în centrul noțiunii sale de legitimitate figurile dictatorilor moderni.⁴⁵⁰ Ceea ce definește legitimitatea lui Adolf Hitler nu e numai acceptarea sa ca Führer, ci și adoptarea sa ca model, ca prezență ce orientează mișcarea la unison a mulțimilor de oameni la marile mitinguri naziste. Ca factor legitimant, fascinația conducătorului e un operator asupra propriilor noastre existențe.

Atât figurile arhaice ale înțelepciunii, cât și figurile dictatorilor moderni au astfel o dimensiune dublu normativă: nu ne spun doar ce să facem, ci mai ales cum. Nu acționăm nici din interes, nici din obișnuință, ci pentru că există un exemplu care ne seduce. Aici, în acest raport privilegiat cu un model, stă și paradoxala lipsă de justificare a acțiunilor legitime. Știm de ce acționăm pentru rezolvarea unui interes personal, știm de asemenea de ce perpetuăm tradiții transmise de înaintași. Însă de ce urmăm un exemplu? Max Weber folosește un termen din vocabularul religios, carismă, pentru a circumscrie intervalul mistic, irațional și inexplicabil al seducției pe care o implică legitimitatea. Sociologii și politologii tind să vadă aici vidul care stă în miezul oricărei legitimări; în ce mă privește aș fi înclinat să constat plenitudinea, excesul prescriptiv cu care legitimitatea carismatică ne copleșește. Prin forța carismei se produce emergența unui model de conduită, a unei maniere exemplare pentru că, mai mult decât scopuri politice, ordinea legitimă oferă forme ale acțiunii, tipare în care să ne ducem existența.

Cam în aceeași epocă în care Max Weber punea reperele legitimității, un olandez, André Jolles încerca să definească viețile de sfinți, hagiografia, ca formă a literaturii.⁴⁵¹ Elementul central e același care orientează reflecția legitimității: existența unui stil de viață

⁴⁵⁰ *Ibidem*, pp. 320 *sqq.*

⁴⁵¹ *Formes simples*, Paris, Seuil, 1972, pp. 34-37.

exemplar care se reia în toate biografiile sacre. Ceea ce aduce în plus ipoteza lui Jolles este definirea unei dispoziții mentale care stă la originea exemplarității văzute ca formă literară: imitația. Ea este cea care continuă să genereze noi și noi forme chiar și după ce hagiografiile au ieșit din modă. Dispoziția mentală a „imitației” face ca exemplaritatea să se regăsească în timpurile noastre în biografiile sportivilor, în istoria lui Faust sau în miturile moderne.

Vreau să subliniez importanța acestei „dispoziții mentale”: câtă vreme vorbim de exemplaritate, suntem încă în spațiul sociologiei și, eventual, pe teritoriul vieții religioase unde Max Weber s-a instalat ca să gândească problema legitimității. Însă abia prin „imitație” atingem motorul care angajează propriu-zis literatura. Dacă legitimitatea presupune existența unui model, literatura organizează și expune ocaziile în care poate fi jucată supunerea ritualică la acest model. Pe scurt, ea propune o narațiune a imitației și o tematizare a caracterului imitabil, care retrasează gesturile, comportamentele, atitudinile, la o sursă exemplară.

O făclie de Paște, nuvela lui Caragiale din 1889, se termină cu triumful evreului Zibal asupra românului Gheorghe; de fapt, deznodământul prozei sincronizează două evenimente. Mai întâi, o basculare identitară, pentru că Leiba Zibal se declară creștin. Avem de-a face cu un personaj care încetează să fie o reprezentare a celuilalt pentru a deveni o reprezentare a noastră. Și această conversie se suprapune cu un act de imitație: Leiba Zibal aprinde o lumină de Înviere așa cum fac creștinii. Literatura execută aici un tur de forță, așezând efectul înaintea cauzei: personajul își trăiește mai întâi maniera și apoi își câștigă identitatea. El devine creștin pentru că a aprins o lumânare. Însă un asemenea parcurs în răspăr a fost posibil tocmai în virtutea unei relații expuse de imitație. Pentru că o manieră a fost raportată la modelul ei, pentru că eroul a recunoscut gestul și sursa lui, pentru că și-a declarat intenția mimetică – el a putut căpăta o identitate. Apostol Bologa îl imită, tot la capătul unui traseu identitar, pe cehul Svoboda, rejucând scena spânzurătorii. Dar putem urmări același proces și în exercițiile ironice ale literaturii: Conu Leonida, în pijama, este fascinat de Garibaldi și caută soluții de imitare a virtuților acestuia, chiar dacă nu pricepe sensul acțiunilor sale. Nu e nevoie să înțelegem ce imităm și nici măcar ca imitația să se petreacă în condiții adecvate. Hazardul din textele lui Caragiale prin care modelele sacre țâșnesc aleatoriu în existențe care nu sunt pregătite să le primească nu face decât să evoce iraționalitatea

carismei. Mișcarea e mereu aceeași: literatura a atașat acțiunile eroilor la un model, a făcut din ele o copie a unui exemplu ilustru, o Imitatio Christi. A redat sacralitatea unei maniere de a fi, asigurând conduitei eroului grația care a validat-o. Pe scurt, a rejucat melodrama unei repatrieri.

Ce proprietăți ale literaturii au fost angajate în acest proces de legitimare? În primul rând, temele ficțiunii. Jacques Rancière⁴⁵² vorbea de dubla economie a imitației înscrisă în poetica aristoteliciană: atât ca imitație de caractere, cât și ca ofertă de modele imitabile pe scena publică. Aici se înscriu toți curtenii și funcționarii care au mers secole de-a rândul la teatru pentru a învăța cum să vorbească și cum să se poarte; dar tot aici intră imitația dereglată, aberantă și scăpată de sub control care subîntinde experiența lecturii de la Don Quijote la Emma Bovary. În al doilea rând, prin imitație atingem temele instituționalizării literaturii așa cum le cunoaștem de la Pierre Bourdieu și Jacques Dubois.⁴⁵³ Ceea ce stă în miezul autonomizării literaturii e o derivație a carismei. De altfel, Bourdieu pronunță de câteva ori cuvântul⁴⁵⁴ tocmai pentru a evoca modul fascinatoriu în care literatura se propune ca model exemplar. Mallarmé devine un reper al câmpului literar nu pentru că se vinde bine, ci pentru că prin el literatura se cere imitată. Pentru că poezia lui oferă – gata pentru a fi copiate – o manieră de a face, un stil de a citi și un mod de a te conduce în viață.

De la ficțiune la figură

Dar dacă prin toate aceste dimensiuni, literatura participă la sfera legitimității, dacă și ficțiunea, și bovarismul, și teoria sociologică a câmpului cultural sunt înrudite cu sursele autorității politice – cum putem imagina evacuarea sferei legitimității? Cum e posibilă delegitimarea într-o literatură care oferă atât de mult legitimității?

Voi răspunde la această întrebare printr-o disociere: sfera imitației care hrănește literatura nu e omogenă. Nu există numai o imitație „sacră”, care restituie conduitele la modelele care le-au inspirat. Literatura permite și o imitație amnezică, decăzută, care a „uitat” raportul de filiație cu modelul original. Iau un exemplu din spațiul

⁴⁵² *La Parole muette*, Paris, Hachette, 1998, pp. 25-26.

⁴⁵³ *L'Institution de la littérature*, Nathan, 1978.

⁴⁵⁴ *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1998, pp. 245, 354 etc.

avangardei, o poezie a lui Brunea Fox din 1927: „Dacă ați fi cel puțin poloneză doamnă, numele d-tale s-ar plimba toată noaptea pe cer: – Dar sunt... – Pardon. Dacă ați fi cel puțin spaniolă, ați avea un câine alb, o mamă cameristă, în fața inimii un șofer-prinț și-n fiecare ureche un candelabru de diamant. – Sunt... – Pardon. [...] – Dacă ați avea numai 30 de ani, – nu-mi arătați dinții, sunt convins –, v-ar chema Ludmila, – nu-mi exhibați pașaportul, știu – ați avea un picior bine întins pe ciorap, o cruciuliță de păr și o poșetă plină cu țigări, cărți de joc și adresa unui mamoș. – Domnule, etc.”⁴⁵⁵ Această conversație care resituează reperele unei identități etnice pune problema imitației în termeni sensibili diferiți de cei pe care se sprijinea *O făclie de Paște*. Era de ajuns ca Leiba Zibal să aprindă o lumânare ca să se poată concepe creștin; pentru doamna poloneză nu e suficient un ciorap bine întins pe picior sau un candelabru de diamant în fiecare ureche. Ceea ce o distinge de personajul caragialian nu este absența gestului, ci nerecunoașterea lui. Eroina acestei ghicitori multi-naționale continuă să se conducă într-un mod definit și să expună o postură bine determinată – însă degeaba. Poezia prezintă un mod de a fi care nu are corelat identitar, expune o imitație fără nume. Manierele protagonistei rămân neatestate – neconfirmate de sfera identitară –, adică nelegitimate.

Aș face două constatări pe marginea acestei situații posibile în cadrul poeziei de avangardă. Mai întâi, ceea ce angajează literatura în emanciparea manierei e o retragere din sfera propriului. Doamna poloneză este „mai puțin” decât poloneză – e o poloneză care s-a retras din propria ei identitate. Poemul ne face să vedem o segregare a ființei în două instanțe, o disociere care pune la distanță subiectul de ceea ce îi aparține. Procesul e banal în literatură. El se petrece în orice metaforă când o calitate e pusă la distanță de cel care ar trebui să o exemplifice, sau, altfel spus, când vehiculul unei proprietăți s-a desfăcut de ființa care ar fi trebuit să o posede. Ca să vorbești de curajul lui Alexandru Macedon îl pui pe leu să îl poarte, într-un fel de investitură distantă a unui adjuvant. Toate acestea pentru a sublinia faptul că în extragerea manierei din sfera legitimității, forțele la lucru sunt cele ale figurii.

Cea de-a doua remarcă privește orizonturile pe care le deschide o asemenea disponibilitate a literaturii de a evacua sfera legitimității. O literatură care blochează revendicarea identitară a unei conduite,

⁴⁵⁵ „Poem de buzunar”, *Integral*, iunie-iulie 1927, nr. 13-14.

care oferă maniere nerecongonoscibile, sustrăgându-le oricărei clasificări cu mize politice repune în discuție posibilitatea clișeului național. Există conduite literare anexate imediat de vulgata naționalistă: ciobanul moldovean din *Miorița*, Mircea cel Bătrân din *Scrisoarea a treia*, Ion. Pe lângă ele trebuie însă să constatăm și acele maniere pe care le-a etalat literatura română dar care nu au devenit totuși românisme, adică expresii pline ale unei identități etnice. În ele ne recunoaștem, fără să ne identificăm. Este destinul lui Moromete care nu a devenit, ca și Ion, o efigie națională. A rămas fondator al moromețismului fără detentă posibilă spre românism. Oare, pe lângă explicațiile politice evidente, nu a existat aici și o putere a literaturii la lucru?

La capătul celebrului episod de la fierăria lui Iocan, Din Vasilescu, care l-a privit de la distanță pe Ilie Moromete citind cu voce tare ziarul, îi modelează acestuia o figură din lut: „se uita nedumeriți la forma aceea ciudată, neobișnuită care semăna a om. Era capul unui om care se uita parcă în jos. Fața îi era puțin trasă. Nasul se prelungea din fruntea boltită în jos spre bărbie, drept și scurt, cu ceva din liniștea gânditoare a frunții. Era el, Moromete, așa de... așa de serios, și de... Da, el era, dar parcă era... Era așa cum îl cunoșteau ei, dar parcă era singur, fără familie, fără Iocan și Cicoșilă, fără Dumitru lui Nae și i... fără parlament”⁴⁵⁶. O punere aproape alegorică „în figură” îl însingurează pe Moromete. Personajul s-a rupt din familie, din comunitate și din stat. Ar putea fi vorba de o disidență politică dacă ar exista aici o cât de mică urmă a energiei contestatoare, a voinței de separație în raport cu un sistem. Însă nu e decât o non-participare, operată parcă din exterior, fără încordare ori angajament politic. Sunt trei clase identitare din care maniera lui Moromete s-a retras, fără să fi implicat o negare de sine. Dimpotrivă, în urma acestei „emancipări” a rămas un mod de a fi, o postură „a unui om care se uita parcă în jos”. În această capacitate de ex-propritate a unei maniere, de evitare a instrumentalizării ei identitare, de prezentare anonimă a unui model de conduită stă, cred, puterea literaturii de a dejuca resorturile legitimității.

Această lucrare a beneficiat sprijinul financiar oferit prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, cofinanțat prin F S E, în cadrul proiectului POSDRU/89/1.5/S/60189, cu

⁴⁵⁶ Moromeții, Buc., EPL, 1962, p. 147.

titlul Programe postdoctorale pentru dezvoltare durabilă într-o societate bazată pe cunoaștere.

Identitatea literaturii/în literatură ad usum delphini (devenit între timp Xman/woman sau homo zappiens)

Luminița Medeșan, Titiana Zlătior
Colegiul Național George Coșbuc, Cluj

Titlul lung, ironic, un pic carnavalesc și ludic se explică prin faptul că suntem într-o criză de identitate și legitimitate a disciplinei limba și literatura română. În traducere, cei numiți mai sus ar putea zice cam așa: *literatură?* Ați spus *literatură*????

Dacă specialiștii pot rămâne în secolul XX (vezi tema conferinței), noi, profesorii, suntem obligați să fim în secolul XXI pentru că avem de-a face cu segmentul cel mai dinamic al mutațiilor de mentalitate – copiii și adolescenții.

Lucrarea și-a propus să cadreze noțiunea de *identitate* pe trei paliere din punctul de vedere al literaturii în școală: identitatea literaturii în contextul actual în care cultura nu mai e literarocentrică; identitatea promovată/impusă/salvată prin literatură, cea a cititorului (a celui care citește sau nu), respectiv tipologiile umane create; identitatea autorului devenit supra-personaj, regizor textual ludic.

Dar, având în vedere protocolul conferinței care limitează prezentările la un timp rezonabil, ne-am referit doar la relația cititorului tânăr și foarte tânăr cu literatura, ca obiect de programă școlară și i, implicit, la identitatea și legitimitatea profesorului de literatură română în acest context.

Din păcate, citând truismul conform căruia contabilii i-au învins pe idealști, nu spunem nimic nou. Dar parcă niciunde acest adevăr nu e mai dureros decât în educația devenită managerială, utilitaristă, ghidată de eficacitate. În inspirația venită de la Bruxelles, educația apare ca producție de bunuri vandabile (inclusiv universitatea devenind prestatoare de servicii). Când se vorbește despre vocația cunoașterii la care se adaugă ideea de piață, învățământul apare ca un serviciu de liberă circulație, adică se supune legilor cererii și ofertei ca orice marfă. Din punctul nostru de vedere, asta e o crimă și transformă educatorii în funcționari și birocrați.

Într-o carte ce transcrie prelegerile „Charles Eliot Norton” ale lui George Steiner susținute în 2001-2002, (*Maeștri și discipoli*, ediția a doua, București, Humanitas, 2011), profesorul britanic reamintește scenariile care fac învățarea posibilă: revelația și imitația (cartea nu

se reduce la atât, și, firește, nu idilizează relația dintre cei care educă și educabili). Ne-ar fi plăcut să putem intitula acest text al nostru despre predarea literaturii în vremurile noastre așa cum și-a intitulat Steiner cartea. Dar n-am făcut-o pentru că sintagma nu se (mai) potrivește, iar scenariile învățării merg pe trasee ale *eficienței*, imitația devenind copiere trivială (de la plagiatul infam, la trișarea nonșalantă a evaluărilor). Căile lui Steiner s-ar potrivi foarte bine literaturii, implicând responsabilitate și credibilitate. Și mai spune Steiner: *Predarea proastă, rutina pedagogică, instrucția care este cinică prin scopurile sale pur utilitare provoacă un dezastru.* (op. cit., p 165). Ce ar zice oare eruditul de la Cambridge auzind că profesorii (cel puțin cei români) de literatură de la liceu au ajuns profesori „de bacalaureat” care au lucrat ani întregi cu variante de subiecte publicate, subiecte care au generat cele mai populare cărți din mediul școlar, cărțile de rezolvări ale variantelor, făcând din autorii acestora nume mai populare decât ale marilor critici și istorici literari. Pe lângă transformarea elevilor în tocilari (sau pricepuți în a frauda examenele), învățarea literaturii se transformă în dresaj, lectura devine un moft.

Identitate și legitimitate de partea cealaltă, a discipolilor... Mutații profunde operează la acest nivel. Adolescenții sunt ai vremurilor lor. Trăiesc în epoca divertismentului și i în societatea spectacolului. Aplică retorica emancipării, practică amurgul datoriei și noul hedonism. Și la toate astea se adaugă dezvoltarea explozivă a tehnologiilor. Identitatea celor mai mulți dintre ei e una dată de un anumit tip de consum (haine, muzici, locuri de petrecere a timpului, device-uri cât mai scumpe etc.), iar legitimitatea e dată de banii sau de puterea părinților. În tabloul aproape apocaliptic schițat de Gilles Lipovetski în *Fericirea paradoxală* (traducerea românească a apărut la Polirom în 2007) privind lumea contemporană și indivizii care o populează, el vorbește despre naufragiul culturii sub presiunea mentalității mercantile. Lipovetski observă desființarea spiritului critic, superficialitatea, infantilizarea adulților, abrutizarea adolescenților, prăbușirea normelor etice, domnia banului, individualismul frenetic, incultura galopantă... N-o fi chiar așa, dar ceva-ceva, parcă seamănă cu cei din jur.

Generația Xman & Woman, un fel de mutații...

Moto: „Între timp capătă tot mai mult glas generațiile care strigă în numele tinereții biologice, al faptului că sunt mai bine racordate la această epocă a divertismentului, sexului, derizoriului, nerăbdării, golului.” (G. Adameșteanu)

Ne-am însușit această sintagmă și portretul care urmează dintr-un text publicat de dna profesor Miruna Runcan (Altitudini, sept. 2007). Personaje pozitive, mutații din primele desene animate din seria Xman se implică în rezolvarea crizei rachetelor din Cuba anilor '60. Venind mai aproape de noi, Xman&woman de azi implică o judecată de valoare negativă, nu doar constatarea mutațiilor, până la un punct firești, de mentalitate ale generațiilor de azi. Ce ne spunea doamna Runcan: copiii renunță la jocul în natură sau cu alții în favoarea mașinărilor (și în primul rând a computerelor), apare dezinteresul față de natura vie, dezinteresul față de relațiile cu ceilalți, reducerea drastică a vocabularului și discursul stereotipizat, reducerea comunicării verbale, reducerea drastică a practicilor de lectură pe suport de hârtie și, nu în ultimul rând, diminuarea conotației în favoarea unui denotat brutal și concentrat care nu lasă loc nuanței și interpretării. Recunoașteți personajul? Noi avem de-a face zilnic cu el!! Și putem continua cu: dezinteresul civic față de instituții, lipsa gândirii critice, căutarea de sine anevoioasă, greaua asumare a deciziilor, eschivă strategică pe termen lung. Nu-i acuzăm, nu-i diabolizăm, dar ne întrebăm cum trebuie și mai ales cum pot fi educați asemenea tineri? Nu e vorba – cel puțin în cazul nostru, care avem o bună relație cu tinerii, ținem un cerc de lectură, edităm o revistă reușită – doar de clasicul și firescul conflict între generații. Pun însă pe gânduri aceste constatări, care nu pot fi generalizate abuziv, dar se confirmă tot mai des. Copiii lui *aici și acum* întreabă, înainte de a se apuca de ceva, *asta la ce-mi folosește?* Și dacă folosul nu e imediat și palpabil, abandonează. Cunoașterea nu mai e o miză. Orizontul aspirațional al copiilor s-a schimbat: problema nu mai e cum să învăț ca să iau note mari (pentru că notele contează!), ci cum să iau note mari fără să învăț (ne cerem scuze față de cei care nu se încadrează în aceste trăsături de portret generațional). Oare greșim noi, adulții? Cum se pot educa asemenea tineri? Ce fel și câtă literatură se poate studia cu ei? Întrebările nu sunt deloc retorice.

Ajunse aici, autoarele nu se pot împiedica să nu recapituleze puțin, mai ales pentru cei care nu au un contact constant cu învățământul secundar, schimbările de paradigmă în ceea ce privește predarea limbii și literaturii române din ultimii 15 ani. S-a renunțat la studiul cronologic (păstrat doar la clasele a XI-a și a XI-a) al literaturii și la prezentarea monografică a autorilor, s-a adoptat modelul comunicativ-funcțional care propune studiul integrat în module al celor două domenii ale disciplinei: literatură și limbă și comunicare. La română se învață dezbateră, polemica, argumentarea, CV-ul și scrisoarea de intenție, tehnicile de documentare (ne-am deschis mult spre Internet). Toate acestea – pentru a fi în pas cu mutațiile de mentalitate ale unor generații *altfel*. S-au făcut concesii literaturii de divertisment, s-au prevăzut conținuturi practice, legate de viață (mai ales la comunicare), s-a redus canonul la nucleul dur și tot nu e bine (e, în același timp, adevărat că programele au rămas încărcate, mai ales la nivelul conceptelor, puternic valorizate de evaluările naționale). Pentru că școala are un caracter inert și nu poate fi prospectivă ci doar retrospectivă, deja aceste acțiuni de simplificare sunt depășite. S-a schimbat discursul didactic, s-a înlocuit constrângerea cu seducția, criteriul accesibilității și al atractivității fiind la loc de cinste în alegerea textelor. Și totuși... Elevii pot absolvi liceul și pot trece și bacalaureatul citind vreo cinci romane și tot atâtea proze scurte și tot li se pare prea mult. Constatările noastre merg spre un eșec al liceului românesc de azi, cauzat de masificarea și populismul din educație. Deschiderile spre alte forme de cultură diluează conținuturile învățării. În școală ar trebui să promovăm și să protejăm cultura scrisă, care are un canon stabil. Cartea, ca loc al memoriei, ar trebui să fie principalul mijloc de învățământ, fiind în principal o cale de formare, nu de informare. Cultura clasică are o funcție civică. Țesutul social și cetățenia se formează prin carte. Or acum asistăm la proliferarea culturii de monitor, la înlocuirea interfeței *om* cu ecranul, la fuga din link în link. Internetul a rețezat preeminența școlii în rolul de difuzor oficial de cunoaștere. Tinerii ne vin gata formați în școală în sensul celor relevate mai sus, pentru că a scăzut influența formatoare a instituțiilor sociale (familia, biserica, școala, cultura majoră). Profesorii, umiliți și discreditați, profesia tot mai devalorizată social și financiar, modelele de succes în viață promovate în media, toate sunt atentate la statutul și demnitatea

școlii. Ce literatură se potrivește acestor copii, trăitori într-o societate unde meritul și valoarea nu sunt decisive? Și câtă?

Apoi, masificarea liceului și cvasi-identitatea programelor de studiu (la bacalaureat dispărând orice diferență) nu au dus la ridicarea nivelului și colilor tehnologice, dimpotrivă, au dus la nivelarea în jos a criteriilor pentru toate liceele. În școala de masă se face alfabetizare, culturalizare, nu cultură înaltă. Cultura înaltă sperie, e pentru elite, iar la noi lumea se teme de elite sau mai degrabă nu le valorizează. În plus, niciuna dintre instituțiile sociale nu a știut să se adapteze la cultura de masă și școala, prin vocația ei formatoare, cel mai puțin. Absorbirea și modelarea fenomenelor populare poate fi o soluție pentru televiziune, pentru media în general, dar nu știm până unde poate merge școala aici. Pentru școală, segmentul de media care caută piețe pentru profit și Internetul sunt un mare pericol. Școala nu mai varsă un model către societate, ci e tot mai înghesuită de mediul exterior care o atacă din toate pozițiile. Simțim, uneori, nu că facem educație, fie ea și pentru piața muncii, ci că facem educație la presiunea străzii. Și mai simțim că școlii i se face concurență neloială, distructivă pe termen lung.

P.S. Dintr-un material didactic anonim (primit ca prezentare Power Point de la o colegă) aflăm că a apărut *homo zappiens* pentru care profesorul de română trebuie să-și deconstruiască clișeele. El e portretizat ca un dat al epocii noastre pentru care e nevoie de... nici nu vrem să ne gândim la asta! Oare pentru homo zappiens, ce meniu literar se potrivește?

P.P.S. Ca la începutul oricărui an școlar, și în septembrie 2011 au emanat de la ministerul de resort tot felul de materiale cu valoare de orientare a demersului didactic sau chiar de conturare de politici educaționale. Astfel, pentru noi sunt importante *Foaia de parcurs* valabilă pentru tot învățământul secundar (semnată de dna secretar de stat Oana Badea) și două scrisori metodice adresate, una, profesorilor de română de gimnaziu și cealaltă, celor de liceu. Le menționăm pentru legătura pe care o au cu textul nostru. Astfel, apare pentru prima oară în mod explicit indicația de a introduce de cel puțin două ori pe săptămână momente de lectură și de ortografie la toate clasele. E, după părerea noastră, o recunoaștere implicită a nevoii de literație până la terminarea liceului. Câtă și ce literatură poți face cu elevi cu probleme de scris-citit care trebuie deprinse în

clasele primare? Se pare că realitatea *din teritoriu* e mai sumbră decât credeam noi, niște norocoase care lucrează într-un oraș mare, într-un liceu de prestigiu cu elevi selectați. Cealaltă noutate este noțiunea de prezență pasivă la orele de română a elevilor de liceu, ca primă fază a pașilor pentru reducerea absenteismului. În faza următoare, tânărul trebuie conștientizat că lumea pe care o percepe ca reală face parte din dihotomia real-artistic. Apoi îl putem ghida să-și formeze o opinie despre operă sau fenomenul literar pe care prin responsabilizare să și-o formuleze. Ce literatură poate fi bună pentru cel de mai sus? Și câtă? Corolarul e însă lansarea la nivel național a unei campanii de lectură pentru profesorii de română (determinată de constatări din același *teritoriu*), sub genericul *Citesc, deci exist*, având ca scopuri lectura de specialitate, lectura beletristicii și... ce-ar mai fi de spus? Am spune, asemenea lui Cărtărescu, *Puștii nu mai citesc. Dar noi mai citim?* Vorbeam despre identitatea cititorului tânăr, aflat în școală. Despre identitatea și legitimitatea profesorului, cu altă ocazie. După ce iese din campania de lectură!

Literatura lui Mai 1968 în Franța

Vasile Spiridon

Universitatea „Vasile Alecsandri” din Bacău

Marele avânt democratic și eliberator, tendința hedonistă și comunitară care au animat tânăra generație franceză de la 1968 dovedesc extracția profund romantică a acelor ani, ceea ce explică și virarea ei înspre stângism. Romanticism însemna pentru ea nostalgia după un trecut idealizat, dar nu se înțelegea prin aceasta o simplă reîntoarcere sentimentală și i paseistă, ci revalorizarea mesianică a trecutului pentru viitor. Modelele comportamentale ale acestei generații erau constituite de eroii în descendență romantică: actori precum James Dean sau Marlon Brando pentru tinerii mai puțin prinși de morbul politicii și Leon Troțki sau Che Guevara pentru cei mai politizați („turbații”), ultimii doi reprezentând idoli exemplari ai noului romanticism revoluționar. Însăși Comuna din Paris reprezenta în ochii noii generații un ideal al democrației directe, neparlamentare, cu rădăcini direct înfipite în romanticism.

Finalmente, această radicalizare a (neo)romantismului, de multe ori doar de paradă, se datorează efectelor pe termen lung ale anilor '30. Ulterior acelor ani a avut loc o puternică dezvoltare industrială, concomitent cu urbanizarea, cu expansiunea societății înclinate spre mercantilism, cu toate efectele destructurante aferente. Iar efectele destructurante și fazele bulversante dau naștere de obicei unor reacții de tip romantic. Intelectualii de tip tradițional, încrezători în magia verbului lor pentru audiența de masă, în perioada imediat postbelică, își simțeau amenințat, din partea tehnocraților și mediocraților, statutul de conștiințe active. Reacția lor în deceniul gaullist al celei de-a V-a Republici, adică între 1958 și 1968, a fost anticapitalistă, dar și romantică. Pe acest fond se reactivează sectele mesianice, cărora li se raliază și numeroasele grupuri de orientare stângistă. După 1968, intelectualilor li se va adânci criza de autoritate a discursului lor, nu vor mai putea avea pretenția că sunt purtătorii de cuvânt ai aspirațiilor colective. Locul lor va fi luat de „noi filosofi” (Maurice Clavel, Bernard-Henri Lévy, André Glucksmann), care vor ști să aibă o reacție reflexivă rapidă în fața evenimentului și a fluxului mediatic.

În 1962, cei 250 de ani de la naștere și bicentenarul celebrului *Contract social* îl aduseseră pe Jean-Jacques Rousseau în prim planul

filosofiei politice. Actualitatea rousseau-ismului era legată și de faptul că mulți conducători ai țărilor din lumea a treia care câștigaseră în acei ani independența declaraseră că avuseseră un imbold în lectura sa. „Secolul al XX-lea nu a inventat practic nicio idee politică nouă; el a combinat altfel elementele din stocul provenind din Iluminism sau din romantism și a realizat utopiile secolului al XX-lea. Surpriza lui 1968 este aceea de a vedea că fermentii ideologici erau întotdeauna activi, că nu fuseseră afectați de depolitizarea pe care gravii specialiști în științe politice, întâlnindu-se cu mulți sociologi nu mai puțin serioși, decretaseră a fi caracteristica ireversibilă a epocii. Și aceasta chiar în momentul în care Franța, sub conducerea unui autentic non-conformist din anii 1930, a unui artist al politicii al cărui confident nu era altul decât André Malraux în persoană, ducea politica cea mai romantică, cea mai ghidată de metaforele obsedante și de mitul personal care se văzuseră de la Napoleon III încoace” (Daniel Lindenberg, *Choses vues. Une éducation politique autour de '68*, Paris, Bartillat, 2008, p. 23).

Rimbaldianismul rămâne pentru 1968 un mit al originilor regenerate prin excelență. Grupul anarhist *Frontul Negru* decreta: „Reluând cuvintele lui Rimbaud, noi vrem «să schimbăm viața». Vrem să realizăm unitatea în infinita diversitate, să exaltăm diferențele și să alungăm totalitatea (și corolarul său, totalitarismul), care înseamnă strivirea acestor diferențe./ Vrem să transformăm cotidianitatea mediocră și constrângătoare într-o sărbătoare eliberatoare care să aducă ființei plenitudinea vieții./ Nu mai acceptăm zilele de sărbătoare/ Vrem ca revoluția să fie o sărbătoare perpetuă și ca viața fiecăruia să fie o operă de artă de realizat” (apud Christine Faure, *Mai 68 jour et nuit*, Paris, Gallimard, 1998, p. 103).

Copilul teribil Arthur Rimbaud a dat naștere unuia dintre miturile moderne cele mai durabile. Aproape toți liderii carismatici ai contraculturii mondiale apelează la el ca la un profet (literă de lege pentru noua Evanghelie vor fi „iluminatele” propoziții „Eu este un altul” și „Adevărata viață este în altă parte”). Mulți l-au comparat pe Che Guevara cu aventurosul-în- toate Rimbaud, întrucât tineretul revoltat sau rebel are nevoie să se identifice cu eroi vizionari, care nu au apucat să fie bătrâni. Astfel, mitul rimbaldian devine un fenomen de masă în calitatea sa de complementar al lui Karl Marx, dacă nu de contraconcurent pentru imaginarul juvenil. Mișcarea șaizecioptistă a crezut că împrumută de la el îndemnul „Changer la vie”, dar îl adoptaseră mai înainte suprarealiștii de primă generație ca pe forma

mentis a lor. Amestecul de stil „vagabond” cu poza radicală se impun atunci pentru o bună parte a tineretului, care găsește în el un garant prestigios al acțiunilor lui. Identificarea cu destinul legendarului Rimbaud a jucat un rol tot atât de puternic în succesul Generației Beat din Statele Unite și al imitatorilor ei din întreaga lume. „Libération”, ca ziar oficial al neorimbaldismului, va milita consecvent pentru nepedepsirea consumului de droguri „ușoare”.

Un șaizeciostist din cartea căruia am citat mai sus, Daniel Lindenberg, acum profesor universitar în Științe politice la Paris, își amintește: „În acel timp trăia în Cartierul latin o nouă boemă. Stâlpi de bar la Saint-Germain, lettriștii și situaționiștii ne precedaseră în stilul de viață care nu mai evoca cu totul cuminții studenți care ne înconjurau. «Baby-boom»-ul era pe punctul de a face din periferie centru. [...] Libertatea de moravuri care caracteriza Saint-Germain-ul «existentialist» al anilor 1945 invadase întregul Cartier latin. Anumite forme de delincvență «ușoară» erau considerate a fi normale. A «șterpeli» cărți din librării sau a pleca din restaurant fără să plătești («a juca baschet») era un sport pe care îl practicau cu plăcere chiar cei care nu erau strâmtorați financiar. [...] Sade îl înlocuia pe Kant ca profesor de etică, flancat de sfânta trinitate nietzscheană (Bataille, Blanchot, Klossowski). Jean Genet era un zeu și Jean-Paul Sartre profetul său. Frumusețea crimei își găsea curând doctrinarul odată cu Michel Foucault. Antinomismul domnea în noua boemă (a se vedea mai sus raportarea noastră la gnoză). Nu știam că el suferă întotdeauna, mai devreme sau mai târziu, o reîntoarcere la ordinea morală” (Daniel Lindenberg, *Choses vues. Une education politique autour de '68*, Paris, Bartillat, 2008, p. 22).

Într-o anumită tradiție anarhistă, crima este valorizată totodată din rațiuni estetice și politice. Țiganilor și celor care duc o viață de nomad în general li se ia partea, pentru că refuză normalitatea sedentarismului burghez. Hermeneutului esenței puterii, Michel Foucault, nu îi era străină o asemenea fascinație, de altfel foarte obișnuită în ambianța antinomistă existentă atunci.

Regăsim mitul rimbaldian și în platourile cinematografice (Pier Paolo Pasolini), dar mai puțin în teatru, unde mitul lui Antonin Artaud se va instala destul de durabil cu această ocazie și va fi emblema contestării radicale. Una dintre tendințele mișcării franceze din Mai '68 este dată chiar de teatralizarea memoriei și a miturilor, ceea ce explică latura histrionică și parodică de care a fost acuzată. La Nanterre, un tract al Comitetului de Acțiune Revoluționară conține o

scrisoare premonitoare a lui Antonin Artaud, adresată rectorilor universităților europene. Finalul se referă și la un slogan supraréalist: „Astăzi, mai mult ca oricând, în fața Gestapo-ului Puterii, revoluția se face în stradă. Statul (structurile sale socio-politice, politico-culturale) se va dărâma sub presiunea muncitorilor revoluționari. REVOLUȚIA TREBUIE FĂCUTĂ DE TOȚI IAR NU DE UNUL SINGUR. Devastați cultura industrială, trăiască creația colectivă permanentă” (apud Christine Faure, *op. cit.*, p. 101).

Imaginația a luat, în termenii cunoscuți ai supraréalismului, așa-zisa putere, ale cărei precepte se bazau pe satisfacerea dorințelor și pe creativitatea inconștientului. Psihanaliza ocupă un loc aparte în (sub)conștientul anilor '60; Sigmund Freud este mereu citat alături de ceilalți maeștri ai îndoielii: Karl Marx și Friedrich Nietzsche. Între supraréalism și psihiatrie începe o lungă interacțiune, neîntreruptă de atunci încolo, al cărei liant cel mai cunoscut este Jacques Lacan (profesorul a exercitat o puternică influență asupra celor care, înainte de a fi catalogați de alții drept maoiști, se voiau militanți și revoluționari). La rândul lui, – deși cunoscut pentru ideile sale de dreapta și „avida dollars” – nonconformistul Salvador Dali se aliază într-o manieră neașteptată mișcării, regăsindu-și rădăcinile supraréaliste. Nu pot fi uitați Jean-Paul Sartre și Simone de Beauvoir. Eclipsat înainte de vreme de structuraliști, cuplul va cunoaște o ascensiune neprevăzută, odată cu importul în Hexagon a maoismului și cu punerea pe rol a feminismului.

A fost pus adeseori supraréalismul alături de Internaționala Situaționistă. Ambele grupuri imită principiul de funcționare al intransigenței de stirpe iacobină – cu gustul pentru actele teroriste, cel puțin... verbale – și autoritatea absolută a liderului. Dar deja proto-situaționistii (lettristii lui Isidore Isou) nu arătau decât dispreț pentru această mișcare învechită, și aceasta nu numai din punctul lor de vedere. Fuseseră încercări, eșuate în fond, în anii 1950, de unitate a acțiunii între Internaționala lettristă și grupul supraréalist, dar moartea papa-ului André Breton, în 1966, a fost întâmpinată de lettrști cu sarcasm sau cel puțin cu indiferență.

La începutul lui mai 1968, grupul supraréalist publică tractul „Fără Pasteur în această turbare!” Textul nu este semnat; modești, supraréalistii se pun deschis în serviciul mișcării studențești: „Mișcarea supraréalistă stă la dispoziția studenților pentru orice acțiune practică destinată să creeze o situație revoluționară în această țară”. Odată cu manifestațiile din Mai, supraréalistii își regăsesc

entuziasmul. Imediat, grupul consacră evenimentelor numărul 4 din revista lor, „Archibras”. Acest număr nu este nici o cronică a evenimentelor petrecute până atunci, nici justificarea lor teoretică sau o analiză plină de autosatisfacția că ar fi anunțat ei această insurgență. Este vorba de reglarea de conturi cu întreaga societate. Tonul este violent și amintește de pamfletul colectiv (*Un cadavru*) pe care suprarealiștii îl publicaseră în 1924, la funeraliile naționale ale lui Anatole France. Virulența și violența sunt puse sub semnul unei dorințe fără constrângeri, anunțând discursurile freudo-marxiste la modă în anii următori: „Ceea ce se naște magnific sub ochii noștri, ceea ce se naște în noi este cu mult mai mult decât o erezie sau decât o utopie: nici capăt, nici odihnă; orice sosire este o plecare. Ceea ce se întâmplă contrar, noi știm mai bine astăzi că omul este o idee nouă și că dorința este unica sa realitate”. Ultimele cuvinte ale revistei nu conțin niciun fel de apel și amintesc de umorul sarcastic al fluturilor suprarealiști ai primilor lor ani, ca și de anumite sloganuri ale lui Mai '68: „Francezi, francezi, facem apel la reaua voastră credință”. Numărul respectiv de revistă va fi judecat a fi o ofensă adusă președintelui în exercițiu al Republicii, o apologie deschisă a crimei și o difamare la adresa poliției. Inculparea aceasta cu trei capete de acuzare pe rol a fost considerată un record în istoria totuși frământată a suprarealismului și a cenzurării sale (mai mult pentru motive erotice decât politice, de-a lungul celor câteva decenii de existență a lui). La începutul anului 1969, activitățile grupului sunt suspendate, ceea ce a însemnat și sfârșitul suprarealismului istoric, constituit, după cum știm, la Paris, în 1924.

Zidurile aveau cuvântul, cum spune titlul unei cunoscute culegeri de citate (*Les murs ont la parole. Journal mural 68*. Sorbonne, Odéon, Nanterre etc., Citations recueillies par Julien Besançon, Paris, Tchou, Éditeur, 2007). Dar, cu acest prilej al tuturor defulărilor, limitele erau acum șterse: sloganurile graffiti, scriindu-se direct pe ziduri, depășeau cadrele convenționale ale afișului și ale afișajului. Aforismele (împrumutate sau adaptate) caligrafiate și destinate să fie citite de către studenți, erau remarcabile prin conținutul și prin actul de a fi scrise în sine, cu mult departe de practica obișnuită. Autorii afișelor vizau eficacitatea politică, impactul iconic și discursiv în absența confruntării directe. Sursa principală de inspirație a ceea ce se scria pe ziduri rămânea literatura sub toate formele ei: poezie, dar mai ales proză clasică, romantică și contemporană. Această nevoie de literaturizare era una dintre mărcile timpului.

Afișele erau lucrate în atelierele de la École des Beaux-Arts și de la École des Arts décoratifs din Paris. Tehnica de producție rapidă a serigrafiei permitea reflectarea aproape sincronă a evenimentelor zilei, iar culegerile (tipo)grafice erau foarte eficace, în ciuda mijloacelor limitate la acea dată. Absența semnăturilor de pe afișe marca în mod evident caracterul colectiv al acestei acțiuni, impus de o anumită morală care tutela executarea lor: nimeni nu avea dreptul de a și le însuși, nici la propriu, nici la figurat. Mulți „artizani” ale lor refuză și acum să le recunoască paternitatea, în numele spiritului colectiv al mișcării. „Să dăm foc Sorbonei, dar, mai înainte, să salvăm graffiti; este un tezaur care nu trebuie pierdut”, se putea citi pe un hol al venerabilei Universități. Un „Consiliu pentru menținerea inscripțiilor” scria, bretonian, pe verticală: „Revoluția este din ce în ce mai tristă. Cei care curăță zidurile ucid visele. Revoluția va fi murdară sau nu va fi deloc”. Cine ștergea sau rupea ceea ce era scris comitea, în ochii lor, un atentat la memoria colectivă; de aici și apelurile la civism și la sentimentele democratice pentru a conserva acest patrimoniu efemer.

Extrasele din Tristan Tzara (*Lampisterii, precedați de șapte manifeste DADA*) stau mărturie a acestui joc al puseurilor poetice combinate cu activitatea civică: „Noi nu căutăm nimic, noi afirmăm vitalitatea fiecărei clipe”. Au existat jocuri experimentate în stil dadaist dar mai ales suprarealist, cu pasaje citate din romanul *Nadja*, al lui André Breton: „Libertatea cucerită aici, cu prețul a mii și dintre cele mai dificile renunțări cere să ne bucurăm de ea fără restricții”, sau: „Libertatea va fi convulsivă sau nu va fi deloc”. Iar din *Revolver à cheveux blancs*, al aceluiași: „Imaginarul este ceea ce tinde să devină real”.

Mediile artei și ale culturii, luând parte la contestarea studențească, au început să-i copieze acesteia sloganurile, să utilizeze forme mobilizatoare și aizecioptiste. Logodirea dintre avangarda literară... afișată și radicalitatea politică explică această atracție structurală. Pe termen lung, consecințele sunt diverse. Mișcarea dă impulsuri durabile formelor de înnoire ale artei în temele abordate, dar mai ales în modul de a articula discursul și practicile artistice. De unde și apariția artei cinematografice militante și a trupelor de teatru ambulant sau a spectacolelor în aer liber. Dar Mai '68 dă, în ciuda elanului antiinstituțional, un impuls decisiv structurării organizatorice, de tip profesional, care duce, în sânul breslei scriitoricești franceze, la o renaștere sindicală și la crearea, după un deceniu de la evenimente, a Securității sociale a autorilor (Agressa).

S-a întâmplat, în această privință, ceea ce un cercetător, Boris Gobille, numește „legitimare încrucișată” (*Crise politique et incertitude: régimes de problématisation et logique de mobilisation des écrivains en mai 1968*, Thèse, EHEES, 2003, apud Christian Delporte, Jean-Yves Mollier, Jean-François Sirinelli (sous la dir.), *Dictionnaire d'histoire culturelle de la France contemporaine*, Paris, P.U.F., 2010, p. 504). La începutul mișcării, studenții aspirau să aibă de partea lor, cum este și firesc, cât mai multe adeziuni venite din partea oricăror semnături prestigioase. Apoi, s-a întâmplat fenomenul invers: studenții au devenit noul etalon al avântului revoluționar care aducea o legitimitate militantă intelectualilor simpatizanți cu ei. Mediile culturale, mai ales acela al literaturii, cunosc deci brutale demonetizări sau, dimpotrivă, miraculoase resurecții. Jean-Paul Sartre, de exemplu, îmbrățișând, oportunist sau nu, valorile radicalității care veneau în zbor planat din aerul timpului, reușește să revină, după cum am spus, în centrul disputelor intelectuale. La rândul lor, suprarealiștii, amenințați să rămână o mișcare sclerozată după moartea în ajun a lui André Breton, își regăsesc întregul credit și revin și ei la un verb insurgent, validat de acel context contestatar. Dimpotrivă, alți scriitori de calibru, precum cei de la grupul Tel Quel, sunt împotriva curentului de opinie: gustul teoretizărilor și simpatiile mai recente manifestate față de anacronicul Partid Comunist Francez îi trag pe moment pe linia moartă.

Când acest „maraton al pălăvrăgelii” (după o expresie a lui Raymond Aron, autor în acel an, la cold, al cărții *La révolution introuvable*, contestată vehement de șazecioptiști) nu ducea la nimic semnificativ, a început să se vorbească despre mascaradă despre revoluție mimată, despre comedie comemorativă jucată de către o nouă generație în lipsă de fapte istorice. Iată părerea lui Eugène Ionesco: „Mai 68 a fost un moment al defulării care mă face să gândesc la Carnavalul din Köln, dulce, fals răutăcios. Nu a fost o revoluție, ci o distracție a bogaților stângiști din arondismentul XVI. Unii dintre ei aveau intenții interesante, dar nu a durat mult timp. Au devenit bravi burghezi și notari mai puțini bravi” (1968, în „Quid. Les dossiers de l'histoire”, nr. 1/1998, p. 275). În fond, această „revoluție de catifea” care a durat aproape o lună nu s-a soldat decât cu foarte mulți răniți, dar cu niciun mort pentru „cauză”. S-au înregistrat două morți accidentale, iar nu incidentale, în orice caz simbolice, victime fiind un student și un polițist.

TEME ALE IDENTITĂȚII ÎN LITERATURILE EUROPEI

Universurile reziduale și identitățile descompuse. Reprezentări în romanul central-european postbelic

Adriana Babeți

Universitatea de Vest, Timișoara

„- Frumoasă vară, nu-i așa? încep vorba Bretschneider.

- Ca un căcat, răspunse Palivec, aranjând farfuriile în galantar.”
(Jaroslav Hašek, *Peripețiile bravului soldat Švejk*)

„Kitschul este, în esență, negația absolută a căcatului; atât în sensul propriu, cât și în cel figurat al cuvântului: kitschul exclude din câmpul său vizual tot ce-i esențial inacceptabil în existența umană.”

(Milan Kundera, *Insuportabila ușurățate a ființei*)

Opțiunea pentru studiul unei teme de factura celei anunțate în titlu a fost stimulată de o observație empirică: frecvența cu care indicele de materii (topoi) al *Dicționarului romanului central-european din secolul XX* pe care îl coordonez înregistra intrările grupate generic în jurul noțiunii de *rezidual*. Din 241 de fișe de roman, câte numără în acest moment *Dicționarul*, 62 își puteau găsi trimiteri la toposul respectiv, cu toată rețeaua sa de sensuri adiacente. Am adăugat pentru acest studiu (fără a le include însă în *Dicționar*) și volume apărute după anul 2000, cu precădere ale noii generații de prozatori. Am observat că romanele central-europene își integrează (într-un vast repertoriu expresiv) tema rezidualului, cu o recurență semnificativă a scatologicului. Într-o variantă mai amplă, cercetarea mea intenționează să ofere o analiză comparată a izomorfismelor de reprezentare a acestui topos în romanele Europei Centrale din secolul XX, cu un accent aparte asupra prozelor care tematizează perioada comunistă (1945-1989).

O încercare prealabilă de taxonomie a materiilor restante, jetabile, dezagregate – așa cum le aduc în pagină textele respective – a evidențiat câteva criterii posibile de sistematizare a rezidualului, din care pot deriva numeroase configurări tematice: după natură (organic/ anorganic), după atribute (perisabil/ neperisabil), după

utilitate (reciclabil/ nereciclabil), după amplasare (public/ privat) și după funcția tropologică (referențial/ metonimic/ metaforic/ simbolic-alegoric). Cele mai ofertante și productive criterii pentru o cercetare literară s-au dovedit a fi ultimele două. Astfel, topografia pe care o descrie rezidualul în romanul central-european din ultimii 50-60 de ani are o relevanță aparte, deoarece oferă cadrul propice marginalizării sociale a indivizilor declasați și respinși de un sistem politic opresiv. Ei își poartă stigmatul de apartenență la un univers dat periodic la reciclat, deoarece acesta e socotit fie excedentar, fie imperfect, fie de-a dreptul impur. S-a spus despre istoria țărilor (mai mici, mai mari) din Europa Centrală că i-a produs pe indivizii care stau sub stigmatul lui K⁴⁵⁷. Dar la fel de bine ei pot sta și sub pecetea lui ex-, pentru că lumea care i-a generat trăiește sub acest semn. E o lume care, periodic, excizează, extirpă, expurgă, excomunică, exclude, expulzează, extermină, atentă la orice excepție, la orice mic exces care îi iese din norme și îi contrazice regulile.

Iată de ce spațiile reziduale publice au o funcție aparte în multe din romanele central-europene. Ele sunt nu numai toposuri periferice la propriu, ci sugerează și o topografie socială, un spațiu al declasării la care obligă un sistem totalitar. Cum altfel s-ar explica prezența atâtor servicii de reciclare a reziduurilor, de vidanjare sau deratizare, a unităților de salubritate și a stațiilor de epurare, a crematoriilor și cimitirelor de mașini, a depozitelor ticsite de resturi, dar mai ales a latrinelor în romanele lui Ivan Klíma (*Dragoste și gunoaie*), Bohumil Hrabal (*O singurătate prea zgomotoasă*), Milan Kundera (*Gluma*), Marin Preda (*Cel mai iubit dintre pământeni*), Bodor Adám (*Zona sinistrală*), Endre Fejes (*Cimitirul de rugină*), Paweł Huelle (*Mercedes Benz*), Gheorghe Crăciun (*Pupa Russa*), Daniel Vighi (*Povestiri cu strada Depozitului*). Sau cum s-ar justifica frecvența maidanelor și gropilor de gunoi ori a unor subsoluri imunde în numeroase romane care tematizează tribulațiile nefericitelor vârste tinere: la Bohumil Hrabal, la Danilo Kiš, Ivan Klíma, György Konrád, Péter Nádas sau Adám Bodor, la Olga Tokarczuk, Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, la Wojciech Kuczok, Attila Bartis și György Dragomán, la Slavenka Drakulić, Dubravka Ugrešić sau Dorota Masłowska, la Radu Aldulescu, Dan Lungu, Radu Pavel Gheo, Florin Lăzărescu, Ștefan Baștovoi.

⁴⁵⁷ v. *Europa Centrală. Nevroze, dileme, utopii*, Adriana Babeți, Cornel Ungureanu (coord.), Iași, Editura Polirom, 1997

La fel de ofertantă ar putea fi pentru un studiu sistematic și funcția pe care am numit-o *tropologică* a acestor spații ale rezidualului. O funcție metabolică, în stare – cu alte cuvinte – să producă metabole. Deci o funcție transformatoare, capabilă să activeze sens în cel puțin trei direcții: una strict referențială, o alta metaforic-metonimică și una simbolic-alegorică. Majoritatea prozatorilor amintiți apelează prioritar la prima variantă, textele lor debordând, cel puțin în zona descrierilor, de un realism căruia i s-a spus când „crud”, când „mizerabilist”. Le este specifică o tehnică a acumulării, a colării de elemente componente, de tip listă. Parte din autori mizează (unii chiar explicit) pe capacitatea spațiilor reziduale de a metaforiza și metonimiza un statut social marginal, sortit epurării, reciclării, distrugerii; în timp ce doar câțiva (cu precădere cei care construiesc utopii negre) proiectează rezidualul pe o dimensiune alegorică, de obicei de tip apocaliptic.

Iată un singur exemplu, micul fragment extras din romanul lui Ivan Klíma, *Dragoste și gunoaie*, în care se regăesc, interferate, toate cele trei variante de sens: „Pe când aveam vreo 20 de ani lucram la o nuvelă în care vorbeam despre măcelărirea cailor și imaginasem o scenă apocaliptică ce se petrecea în mijlocul cuptoarelor pentru arderea gunoaielor.[...] Mulți ani după aceea, lucram la spitalul din Krc și, în fiecare dimineață, transportam gunoaie la cuptorul cel mare, pansamente mânjite cu sânge, tifon îmbibat de puroi, păr, zdrențe murdare mirosind a excremente umane și, bineînțeles, o grămadă de hârtii, de cutii de conserve, sticlă spartă și material plastic. Înarmat cu o lopată aruncam totul în cuptor și priveam cu ușurare cum mizeria se zvârcolea, se dezagrega, ascultam cum exploda sticla, apoi murmurul victorios al focului. Într-o zi, n-am înțeles niciodată de ce, [...] gunoaiele au refuzat să ardă, curentul de aer ce sufla din cuptor le-a aspirat, iar gura înaltă a hornului le-a scuipat în văzduh, în timp ce eu, uimit, împietrit, îmi priveam gunoaiele – zdrențele, hârtiile, petecele de pansament însângerat – întorcându-se înapoi pe pământ, agățându-se de ramuri. Și i-am văzut apoi alergând pe idioții și debili din institutul de ajutor social însărcinați cu întreținerea parcului spitalului, scoțând grohăituri

entuziaste și arătând cu degetul în direcția unui brad mare, argintiu, acoperit cu podoabe ca un pom de Crăciun”⁴⁵⁸.

Din rațiuni impuse de restricțiile spațiului editorial, în cele ce urmează am să limitez accepțiile rezidualului la o singură formă: excrementialul. Frecvența figurării sale (alături de celelalte ipostaze ale mizeriei) în romanul central-european din secolele XX-XXI are o semnificație aparte. Să fie oare această obsesie a scatologicului (încărcată de o expresivitate aparte), una din mărcile specifice ale prozei central-europene? Să fie acest interes manifest pentru dejecție, detritusuri, ordură, excreție, rahat, rezultatul faptului că statele Europei Centrale au aparținut cândva Cacaniei? Să fie Kakanian coproforă? Un posibil răspuns îl dau marile romane ale lui Musil, Broch, Doderer sau Joseph Roth, care aduc în pagină deriva unui imperiu dezagregat.

Aflate la intersecția mai multor discipline (antropologie culturală, sociologie, istorie culturală, filozofie etc.), studiile consacrate în epoca postbelică retoricii scatologice s-au cantonat prioritar în literatura occidentală a secolelor XVI-XVIII. Ele și-au consolidat argumentele apelând la un fond teoretic dator în primul rând sociologiei și antropologiei culturale. Am utilizat informațiile care conectează studiul literaturii la aceste câmpuri în volumul coordonat de Jeff Persels și Russell J. Ganim, *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art. Studies in Scatology*. Textul introductiv are meritul de a sistematiza direcțiile de cercetare a scatologicului în perimetrul științelor socio-umane⁴⁵⁹. Iată de ce, chiar dacă se referă la literatura altei epoci (modernitatea târzie) și a altei zone geo-culturale (Europa Centrală), investigația mea a fost stimulată de ideile lui Norbert Elias din *Procesul civilizării*, care corelează evoluția spațiilor private cu cea a burgheziei. După cum, temei mele i-a fost incontestabil celebrul studiu dedicat de Mihail Bahtin lui Rabelais, unde registrul corporal „jos” e conectat spiritului popular, plebeu, tonic, regenerativ, proiectat pe dimensiunea carnavalescului⁴⁶⁰. La fel de utile mi-au fost

⁴⁵⁸ Ivan Klíma, *Dragoste și gunoaie*, în *Europa Centrală. Memorie, paradis, apocalipsă*, Adriana Babeți, Cornel Ungureanu (coord.), Iași, Editura Polirom, pp. 479-480.

⁴⁵⁹ Jeff Persels și Russell J. Ganim, *Scatology, the Last Taboo*, introduction to *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art. Studies in Scatology*, Hampshire, Ashgate Publ., 2004, pp. XIII-XX.

⁴⁶⁰ v. M. Bahtin, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, București, Editura Univers, 1974.

și volumele lui David Inglis, Mary Douglas, Dominique Laporte și Gilles Lapouge, care urmăresc fragilizarea și dispariția frontierelor public/ privat, pierderea pudorii, detabuizările comportamentale și retorice ale excremențialului în istoria culturală europeană⁴⁶¹.

Să precizez însă de la bun început: în romanele postbelice ale Europei Centrale scatologicul nu e investit cu funcția încărcată de vitalitate, de naturalitate dezinhibantă, stenică, așa cum o transcriu autorii Renașterii, începând cu Boccaccio și Rabelais. Deci nimic purificator și regenerator nu poate fi regăsit în excremențialul care apare în romanele cehești, de pildă, la Hrabal și Kundera, descinși pe dimensiunea grotescului din același spirit plebeu. După cum prozele central-europene care tematizează dejecțiile nu au nimic comun cu stilul sofisticat pervers, puternic sexualizat din textele lui Sade, Jarry, Artaud, Bataille sau Bruckner. În Europa Centrală, marcată de o istorie ea însăși execrabilă, excrețiile și zonele excretorii sunt valorizate negativ, ca stigmatizate ale expurgării din comunitate. Adevărate spații cloacale, latrinele, veceurile publice, „privatele” sunt analogate implicit și explicit unor zone marginale, impure, murdare. Ele reprezintă un „jos” social al degradării, purtător de stigmă.

Ar mai trebui spus că nu am avut în vedere aici spațiile concentraționare (lagăre, închisori, vagoane de cale ferată, barăci etc.). Acestea s-ar deschide unui alt palier de interpretare, care ar presupune analiza eliminării programatice, în numele unei ideologii (fie pe criterii de rasă, fie pe criterii de clasă), a unor indivizi sau colectivități. Ele ar marca atacul primar, dezumanizant, care duce la distrugerea identității prin anularea totală a limitelor propriului corp, ale privatului, intimității și pudorii.

O succintă repertoriere și sistematizare a romanelor pe care le-am avut în vedere ar evidenția două mari categorii de figurare a excremențialului: pe de-o parte, ca semn al declasării individuale și, pe de alta, ca alegorie a sfârșitului unor lumi imunde. În ambele cazuri, impregnarea cu fecale are o funcție de maculare, de impurificare a individului, respectiv a unei lumi întregi. În prima variantă, cu precădere la autorii cehi, episoadele în care personajele

⁴⁶¹ David Inglis, *A sociological History of Excretory Experience. Defecatory Manners and Toiletry Technologies*, New York, E. Mellon Press, 2001; Mary Douglas, *Purity and Danger*, London, Routledge, 1966; Dominique Laporte, *Histoire de la merde*, Paris, Christian Bourgeois, 1978; Gilles Lapouge, *L'Hygiène et l'utopie*, Cadmos, 1980.

(de obicei feminine) au o experiență scatologică sunt relatate într-un registru tragi-comic sau grotesc, în linia lui Hašek. Tentativa de sinucidere din dragoste a Helenei din *Gluma* lui Milan Kundera e ratată dintr-o banală confuzie: în loc să ia o cutie de somnifere, biata femeie deprimată bea un pumn de laxative. O ratare amoroasă de proporții trăiește și delicata Mančinka din *O singurătate prea zgomotoasă*, capodopera lui Bohumil Hrabal. În două secvențe antologice ea asistă îngrozită la propria decădere socială, purtându-și ca pe o damnară porecla de „căcăcioasă”. O dată din cauză că își înmoaie, fără să vrea, panglicile rochiei în latrina plină din fundul curții și i revine în sala de bal spre a-i împroșca pe toți cu rahat în timpul dansului. Și a doua oară când, după ani, se regăsește cu iubitul – același Hant’a, protagonistul romanului – la munte, în plină iarnă. Sub ochii unui public select care se sufocă de râs, ba chiar leșină de stupoare, ea coboară în vârtejul unei cristiane și – fatalitate! – rahatul o exclude iarăși din jocul social: „Mančinka se apropie, trece pe lângă mine și eu văd acum, pe unul dintre schiuri, un căcat uriaș, la fel de uriaș ca un prespapier, ca într-o poezie de Jaroslav Vrchlický. Din acea clipă am știut că acesta era cel de-al doilea capitol din viața mea cu Mančinka, sortită să-și ducă rușinea fără să-și cunoască slava”⁴⁶².

Secvențele acestea pot trece ușor drept niște simple gaguri grotești. Până la un punct, chiar asta și sunt. Numai că, privite într-un context mai larg, așa cum romanele lui Kundera și Hrabal le obligă să fie citite, ele sugerează mult mai mult. Anume, că indivizii sunt prinși, cu micile lor istorii personale, în mecanismul devorator al mării istorii colective. Iar aceasta îi ejectionează în afara cursului său ori de câte ori vor să își intre în matcă, să își găsească – așa cum spune unul din personaje – „dramul de fericire”. Acești expurgați din societate sunt fie intelectuali și artiști autentici (ca eroii lui Kundera), fie doar autodidacți cu o cultură fabuloasă (cum e meșterul Hant’a din *O singurătate...*, romanul lui Hrabal). De 35 de ani Hant’a presează la un centru de reciclare a deșeurilor hârtie veche și biblioteci proscrie, scoase din circuit de cenzura comunistă. Dar e, la rândul lui, strivit de uriașul compresor al unei istorii „rele”, care a adus doar umilință, degradare, izolare, teamă și dorință de moarte. Și el trece printr-un episod scatologic grotesc. Tânăr fiind,

⁴⁶² Bihznuk Hrabal, *O singurătate prea zgomotoasă*, Iași, Editura Polirom, 2003, Traducere din limba cehă și note de Sorin Paliga, p. 41.

înaintea unei întâlniri amoroase calcă într-un rahat de câine cu minunatele sandale noi și cu șosetele violet tricotate de mama. Nici pe departe semn de noroc și belșug, ci, dimpotrivă, un avertisment al sortii.

Și în *Sfârșitul unui roman de familie*, romanul lui Péter Nádas, există un episod al defecării la care protagonistul asistă consternat, fără a-i bănuî consecințele. Iar la Ioan Groșan, în romanul *Un om din Est* secvența prăbușirii directoarei de școală în latrina de lemn își poate depăși, în context, semnificația bufă.

La o cu totul altă retorică a scatologicului apelează romane precum *Vizitatorul* lui György Konrád sau *Pupa russa* de George Crăciun. Registrul e grav, tragic, iar dejecțiile marchează degradarea lumii întregi. Băiețelul Ferike Bandula, micul monstru adus la starea de animalitate primară după ce își pierde familia, e imaginea excluderii înseși, fără speranță, a ceva diferit, privit cu oroare și teamă. Iar în *Pupa russa*, secvența emblematică pentru aceeași idee a pervertirii abjecte e descrierea unui WC turcesc imund dintr-o gară de provincie: pereții cabinei pentru femei sunt mângăliți cu fecale, iar mesajele obscene ale textelor sugerează o umanitate decerebrată, total căzută în visceralitate. Și morțile unor personaje în latrină dobândesc în proze precum *Duios Anastasia trecea* a lui D. R. Popescu o dimensiune tragică.

O a doua mare figurare a excrementalului în proza central-europeană e cea de tip apocaliptic. Există câteva secvențe devastatoare – trăite ca atare sau doar în închipuire, în care casele, cartierele, palatele, orașele sunt inundate de scârnă. Semn mai mult decât transparent al unei pedepse colective, cataclismele acestea sunt sancțiunea simbolică a josniciei umane, a căderii morale. Iată, de pildă, în *Mizeria* lui W. Kuczok, episodul spargerii conductelor cu dejecții într-un imobil unde indivizii colcăie oricum în miasma egoismului lor feroce: „Dar în ziua aceea, în loc de trăsnet aveau mizerie: au început să simtă deodată duhoare în toată casa, până la mansardă, au început să simtă și să se neliniștească, au început să strige, să întrebe ce pute așa, parcă brusc îngrijorați că poate conștiințele au început să le putrezească[...] O, Doamne, a răbufnit haznaua...Bărbații au început să înjure sumbru: - O, mama mă-sii, a

răbufnit haznaua... Vecinul, izbit de valul de căcat, stătea până la brâu în apa cu mizerie”⁴⁶³.

Deși plasată într-un trecut istoric mai îndepărtat al Țărilor Române, alegoria excrementală a lui Silviu Angelescu din *Calpuzanii* a fost citită în anii dictaturii comuniste ca un protest oblic, voalat, împotriva regimului opresiv ceaușist. Dezastrul de la palatul domnesc se declanșează în momentul în care Sotir, cuprins de ură și răzvrătire, vrând să dea o pildă ticăloasei stăpâniri, aruncă în haznaua Curții câteva calupuri de drojdie. Ceea ce urmează e un *apokalipsis* în toată puterea cuvântului, iar vedenia – una de-a dreptul diavolească: „Și-au văzut deslușit cum cade calîpul de drojdie-n hazna, cum se topește-n scârna ce băltea puturoasă și clocită, răspândindu-și duhorile ca niște aburi verzuți. Au văzut cum, în cloaca aceea puturoasă, mizeria omenească începe să colcăie, să dospească, să fiarbă cu bulburuci, umflându-se și sporind în valuri ce se ridicau unele peste altele, tot mai sus, cum răbufneau prin găurile din podea, cum, în cele din urmă, împinsă din jos de valurile de scârnă, podeaua se sparge și se surpă și o magmă puturoasă, colcăitoare, se revarsă copleșitoare prin odăi [...]. Trăznind un miros greu de-ndurat, valurile acelea de scârboșenie năpădeau totul, revărsându-se domol, dar fără contenire, ca un blestem, prin odăi, năvălind pe uși afară, copleșind scările de piatră albă cu spurcăciunea lor”⁴⁶⁴.

În același registru al protestului popular împotriva unui sistem abuziv se înscriu și zidurile maculate cu scârnă umană din terifianta localitate montană unde se petrece acțiunea din *Zona sinistră* a romanul lui Adám Bodor: „[...] ceea ce se strecura acum prin toate firidele era mirosul excrementelor de om, ale celor de aici, de prin părțile locului, care se împleteau cu miasma stătută a spirtului denaturat al vânătorilor de munte. De îndată ce s-a luminat de ziuă și ceața s-a ridicat din curtea cazărmii, de jur împrejur putoarea și-a dat arama pe față. Pe toate gardurile, pe toți pereții. Chiar și pe cei ai morgii, scria cu o pastă lipicioasă: „Pizda mamelor voastre”. Se părea că o parte din răzvrătiții din Sinistra ajunseseră până la Dobrin”⁴⁶⁵.

⁴⁶³ Wojciech Kuczok, *Mizeria. Antibiografie* Iași, Editura Polirom, Traducere din limba polonă, prefață și note de Constantin Geambașu, pp. 207 și 209.

⁴⁶⁴ Silviu Angelescu, *Calpuzanii*, București, Editura Cartea Românească, 1997, p. 222-223.

⁴⁶⁵ Adám Bodor, *Zona sinistră. Capitolele unui roman*, București, Editura Humanitas, 2010, Traducere din maghiară de Marius Tabacu, p. 172.

Această sumară repertoriere a ipostazelor scatologicului în proza central-europeană postbelică nu s-ar putea încheia fără să citez începutul fragmentului pe care l-am ales drept al doilea motto al lucrării. El e menit să susțină – în inconfundabilul stil al lui Kundera – tot ceea ce am încercat să demonstrez până aici: „Dacă până nu demult cuvântul căcat era înlocuit în cărți cu câteva puncte, asta nu se făcea din niște raționamente de ordin moral. Oricum, nu putem pretinde că, în sinea lui, căcatul ar fi moral. Dezacordul cu căcatul e de natură metafizică. Momentul defecării constituie dovada de zi cu zi a caracterului inacceptabil al Creației. Una din două: ori căcatul e acceptabil (și atunci nu ne mai încuiem cu cheia în closet!), ori procedeul prin care am fost creați este inacceptabil. Decurge din asta că *acordul categoric cu ființa* are ca ideal estetic o lume în care căcatul e tăgăduit și în care toți oamenii se comportă ca și când acesta n-ar exista. Acest ideal estetic se numește kitsch”⁴⁶⁶. Un ideal pe care nu-l împărtășește niciunul din autorii central-europeni pomeniți. Și care nu se va regăsi, prin urmare, în niciunul din romanele lor.

Bibliografie:

- Bahtin, Mihail, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, București, Editura Univers, 1974
- Douglas, Mary, *Purity and Danger*, London, Routledge, 1966
- Elias, Norbert, *Procesul civilizării*, vol. I-II, Iași, Editura Polirom, 2002
- Inglis, David, *A sociological History of Excretory Experience. Defecatory Manners and Toiletry Technologies*, New York, E. Mellon Press, 2001-
- Laporte, Dominique, *Histoire de la merde*, Paris, Christian Bourgeois, 1978
- Lapouge, Gilles, *L'Hygiène et l'utopie*, Paris, Ed. Cadmos, 1980
- Monestier, Martin, *Histoire et bizarreries sociales des excréments, des origines à nos jours*, Paris, Editura Cherche midi, 1997
- Pellegrin, Nicole, *Corpuri obișnuite, întrebuintări obișnuite ale corpurilor*, în Georges Vigarello și Alain Corbin(coord.), *Istoria corpului*, vol. I., București, Editura Art, 2008
- Persels, Jeff and Ganim, Russell ed., *Fecal Matters in Early Modern Literature and Art. Studies in Scatology*, Hampshire, Ashgate Publ., 2004

⁴⁶⁶ Milan Kundera, *Insuportabila ușurățate a ființei*, București, Editura Humanitas, 2005, Traducere din cehă de Jan Grosu, pp. 272-273

Moartea romanului, moartea cititorului?! (Death of the Novel, Death of the Reader?!)

Ruxandra Cesereanu

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj

Enrique Vila-Matas este un romancier bizar, care chestionează, cel puțin în *Asasina cultivată*, sintagme în vogă la trecerea dintre milenii: moartea romanului, respectiv moartea cititorului. Această chestionare este ingenios orchestrată și are ca miză tocmai remitologizarea romanului (după ce acesta a fost demitologizat demonstrativ). Scopul romanului *Asasina cultivată* este fluturat ca un steag de la începutul cărții: actul de ucidere a cititorului este gândit ca un gest programatic, tendențios, fundamentalist și asumat. Vila-Matas admite, de altfel, că romanul este un act mimetic, în general, și recunoaște (pe urmele lui Julien Gracq) că un autor scrie exclusiv pentru că au scris și alții înaintea lui. Prin urmare, romanul (ca gen literar) se naște și continuă să se scrie doar fiindcă există o tradiție și un reflex pavlovian cultural, legat de originea și condiția genului respectiv. Totuși, ceea ce definește un romancier, în opinia lui Vila-Matas, nu sunt arhitectura și construcția epice, ci stilul, respectiv fraza literară care depășește fraza comună, vulgară. Este o ironie și auto-ironie, căci Vila-Matas însuși, ca romancier, este pregnant nu atât prin stil, cât prin deconstrucția epică pe care o face în textele sale. În ciuda amenințărilor letale pe care autorul le precizează la începutul cărții, cititorul este prevenit că poate să citească romanul *Asasina cultivată* fără a fi lichidat (de text, în text ori de autor, la propriu), chiar dacă, într-un mod enigmatic, cititorul ar putea, totuși, să fie ucis. Vila-Matas apelează ludic la o teatrală și amplă *amfibolie* care îi dă posibilitatea de a comite gesturi și fapte opuse: cititorul poate rămâne viu sau poate fi ucis, ca și cum ar fi același lucru, deși nu este același lucru! Este o amfibolie și un paradox, de fapt. Sugestia este aceea că romanul de față nu se vrea a fi seducător, ci ucigător (... de seducător) în sensul în care „crima” este o operă imperfectă care ar putea deveni perfectă doar întrucât unicitatea ei constă în scopul asasin – *id est* lichidarea cititorului!⁴⁶⁷

⁴⁶⁷ Jorge Luis Borges ar fi surâs cu tâlc la această crimă imperfectă care devine perfectă exclusiv datorită actului lecturii prin intermediul căruia cititorul este în același timp sedus și exterminat!

Istoriile epice întrețesute din *Asasina cultivată* sunt încâlcite și destrămate, în același timp, drept care ele nu mai contează de la un punct, strategia ludică a autorului fiind evidentă pentru un roman de tip *critifictional*, de fapt: avem, inițial, cadavrul unui scriitor sinucigaș, lângă care se găsește manuscrisul în plic sigilat al altui scriitor – această situație de incipit constituie o abilită metaforă, tehnic vorbind, pentru a performa ideea de demitologizare și remitologizare a romanului. Sinucigașul (Vidal Escabia) era un scriitor minor, care se lăuda grandoman cu manuscrise valide de sertar, deși acestea erau inexistente. Dar chiar grandomania acestui autor insignifiant devine de la un punct narațiune și schiță de roman pentru textul pe care cititorul (care suntem noi, ceilalți) tocmai îl parcurge! Vila-Matas (personajul și implicit autorul) îi trimite lui Vidal Escabia manuscrisul *Asasinei cultivate*, semnându-se, însă, cu numele altui scriitor (Juan Herrera), care îl obseda pe Vidal Escabia. Evident, romanul din roman este unul și același, de aici auto-mitologia sau auto-mitologizarea care are, însă, sens ontic și nu ține neapărat de strategia unui meta-roman. Toți cei care intră în contact cu manuscrisul intitulat *Asasina cultivată* (presupusul prim autor, Vidal Escabia, apoi Elena Villena – soția lui Juan Herrera, apoi prefațatoarea Ana Cañizal) încearcă să se definească la nivel uman prin acest manuscris și cu toții pier. Intriga este una polițistă și plusează pe autoreferențialitate, autoficțiune și critificțiune, tocmai ca să dezvolte un *policier* de teoria literaturii, mai exact un *policier* de teoria romanului. Acest lucru este fascinant și provocator, iar romanul lui Vila-Matas, în ciuda sucelii sale, nu plictisește deloc. A face din teoria romanului un *thriller* de buzunar nu este puțin lucru! Cei care sunt uciși în textul lui Vila-Matas mor exclusiv pentru că sunt cititori de proză sau producători de proză, iar misterul inter-morții lor (căci este vorba despre o moarte interșanjabilă și molipsitoare) este și devine, de fapt, misterul de a construi un roman și de a-l livra publicului în chip spectaculos. Manuscrisul romanului *Asasina cultivată* dispare și re apare mereu; ceea ce contează, de fapt, este căutarea continuă, interogația, *thriller*-ul care devine o *questa* în sens *critifictional*, cum am precizat deja.

Ironia delicioasă a lui Vila-Matas este aceea de a invalida și în același timp de a reîntemeia, concret, romanul său din roman, *Asasina cultivată*, ca pe o suită de șapte poeme în proză în care nu există neapărat acțiune, cât stări sufletești și senzații. Printr-un asemenea gest auctorial, Vila-Matas ucide teatral ideea de roman: în

mod evident, cele șapte poeme în proză nu pot alcătui un roman, aceasta fiind ironia autorului, după care un roman poate fi, de fapt, orice. Sugestia este aceea că fie și numai dacă numești un text a fi roman, el devine așa ceva – întrucât cuvântul roman este unul autoritar și întemeietor, chiar dacă nu legitimează neapărat și autoritatea unui canon! Dimpotrivă, ceea ce descrie enigmatic Vila-Matas este tocmai explodarea canonului romanesc.

Istoria epică din *Asasina cultivată* este una încâlcită, fiindcă presupușii autori se schimbă capricios, fără ca acest lucru să depindă de o logică sau de un element stabil narativ: la pagina 73 aflăm că, deși *Asasina cultivată* părea să fie singurul roman al Elenei Villena, ea a scris, de fapt, un alt așa-zis unic roman numit *Dulcea climă din Lesbos*. Apoi, din notele la romanul în roman, făcute de personajul prefațatoarei Ana Cañizal, deducem că este vorba despre un manuscris intertextual, în care coabitează mai mulți autori, nemaștiindu-se cine ar putea fi autorul primordial, de unde bănuiala de apocrifă (ironică și auto-ironică). Problematizarea lui Vila-Matas este explicită în acest punct: dacă autorul este ambiguu sau nu mai există, atunci nu mai există roman, ci doar text. Nici măcar nu mai are vreo importanță informațională mărturia ulterioară a Elenei Villena cum că *Asasina cultivată* este un fragment nepublicat din *Dulcea climă din Lesbos*. Metafora tauromahiei, utilizată de personaje, la un moment dat, este utilă explicativ: uciderea cititorului este un ritual în desfășurare, așa cum și uciderea romanului este tot un ritual, eventual chiar o tauromahie.

În urma suitei de morți misterioase care sunt toate legate ombilical de manuscrisul numit *Asasina cultivată*, Vila-Matas cochetează cu ideea de a distruge manuscrisul, dar în cele din urmă decide să-i îngăduie o circulație efemeră: și tocmai această circulație se vedește a fi, concret vorbind, romanul propriu-zis, de aici jocul auctorial favorit al lui Vila-Matas.

În *Epilogul cărții*, Jordi Llovet pledează pentru *Asasina cultivată* ca negație romanescă sau ca scriitură hermafrodită (Llovet o numește travestită), conchizând că scriitura perfectă este întotdeauna cea a morții. Firește, este vorba despre moartea romanului, dar și despre resurecția lui din moarte, tocmai prin ducerea morții acestui gen literar până la capăt. Iată sensul datorită căruia scriitorul, în general, nu este altceva decât un asasin cultivat (și pervers de seducător) atunci când își livrează romanul publicului cititor.

Asasina cultivată este un roman bizar mai ales pentru faptul că orice fel de hermeneutică îi este inaplicabilă: nu ai cum să analizezi un asemenea text care refuză să fie text altfel decât lichidator pentru cititorul său și i posibilul său hermeneut. Deși *Asasina cultivată* anihilează statutul unei analize autoritare, ar putea exista obiecția că autorul se autodizolvă și se autoexclue inclusiv ca scriitor: dar pe Vila-Matas nu îl deranjează o asemenea ipostază auto-neantizatoare. Nu în zadar inteligentul postfațator Jordi Llovet vorbește despre *ne-Vila-Matas*, marcând ideea de autor care se neagă și de text (roman) care se reneagă. Același postfațator identifică în ipostaza asasiniei cultivate (este vorba nu doar de titlul romanului, ci și de personajul inexistent, asemenea cântăreței chele a lui Eugen Ionesco!) chiar scriitura! Și atunci întrebarea care survine este următoarea: este cartea lui Vila-Matas o ingenioasă textură, o iscusită țesătură paratextuală, metatextuală, intratextuală? Și, dacă este doar așa ceva, nu ar fi prea puțin pentru un roman (fie el chiar microroman) care se respectă la nivel strategic? Paradigma și trama parodică polițistă nu fac decât să fixeze niște roluri principale: autorul criminal și opera ucigașă, precum și cititorii uciși (*nota bene*, este vorba despre cititori profesioniști, nu despre amatori!). Insolitul cărții lui Vila-Matas ar fi fost redus și reduționist dacă s-ar fi limitat doar la atât. Autorul de față vrea să seducă, non-seducând: dar să o facă, paradoxal, cu armele seducției.

Chestiunea pe care o pune, de fapt, Vila-Matas este următoarea: care, cât este și cum este libertatea ficțiunii manipulate și manipulative? Și de unde încep, dacă încep, anarhia și haosul la nivel de ficțiune (realistă)? Oricât ar plasa pe ipostaza sa de autor neconvențional, Vila-Matas e preocupat tocmai de teoretizarea (prin practică romanescă în *Asasina cultivată*) a acestor granițe, cu ajutorul ambiguității. Întrucât, de la un punct, deși schema este făturiș polițistă, nu se mai pricepe nimic din ceea ce se întâmplă în roman, iar cartea circulă, se scrie și funcționează fără să mai aibă un autor evident sau unul cu morgă de autor omniscient și omnipotent. Pirandellian vorbind, Enrique Vila-Matas se îndoiește, de fapt, de rolul major al autorului și își lasă, de aceea, romanul să circule prin intestinele propriului său text, de parcă ar călători în propria-i burtă cu un *montagne russe*. *Asasina cultivată* este un microroman care indică, de fapt, stratagemile scriiturii și implicit stratagemile lecturii și ale interpretării; este, cum s-ar spune, un roman care intenționează să își ajungă sieși, fără să mai aibă nevoie de gloria unui scriitor, ci poate

mai degrabă de anonimia lui; fără să mai aibă nevoie de hermeneuți, ci poate doar de umbra lor; singurul arătat cu degetul este cititorul, dar și el este unul ucis finalmente de autorul asasin, tocmai pentru că este cititor (și nu autor).

Dacă ar fi să forțăm nota și să speculăm la nivel tradiționalist o interpretare (tocmai fiindcă autorul refuză în principiu o perspectivă canonică ori canonizantă), romanul *Asasina cultivată* pune, fie și numai parțial, chestiunea unui *catharsis* revigorat și adaptat: dar este un *catharsis* investit doar cu o singură componentă, aceea a spaimei, fără să mai păstreze miza descărcătoare prin milă, așa cum fusese aceasta definită odinioară de Aristotel. Nu este de mirare, de aceea, constructul de *thriller* și *policier* pe care Enrique Vila-Matas și-l asumă ludic și ironic-strategic ca să distrugă și, în același timp, să pună o nouă temelie la teoria romanului.

Bibliografie:

Boxall, Peter (coord.), *1001 de cărți de citit într-o viață*, traducere de Carmen Ion și Gabriela Tănase, București, Editura Rao, 2008.

Cesereanu, Ruxandra, *Biblioteca stranie*, București, Editura Curtea Veche, 2010.

Crick, Mark, *Supa lui Kafka. O istorie completă a literaturii în paisprezece rețete*, traducere de Ana Didac, București, Editura Rao, 2005.

Rushdie, Salman, *Dincolo de limite*, traducere de Petru Dulgheru, Iași, Editura Polirom, 2006

Vargas Llosa, Mario, *Adevărul minciunilor*, traducere de Luminița Voinea-Răuț, București, Editura Humanitas, 2005.

Vila-Matas, Enrique, *Asasina cultivată*, epilog de Jordi Llovet, ilustrații de Oscar Astromujoff, traducere de Ileana Scipione, Editura Rao, 2007.

Romanele lui Max Frisch. Alteritatea ca posibilă soluție a tensiunii identitare

Emanuela Ilie

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași

Preambul

Între marile romane ale secolului al XX-lea care sunt articulate ca *narațiuni ale identității*, ficțiunile scriitorului elvețian Max Frisch ocupă o poziție privilegiată. În fapt, *Eu nu sunt Stiller* (1954), *Homo faber* (1957) și *Numele meu fie Gantenbein* (1964) se prefigurează și chiar apar ca veritabile fabule identitare. Trebuie să atragem însă atenția de la început asupra faptului că, utilizând această sintagmă – pusă în circulație de Manfred Pütz, autorul unui remarcabil studiu despre avatarurile problematicei identității în romanele americane ale anilor șaizeci⁴⁶⁸ – nu ne-am propus a stabili măsura în care textele românești ale polivalentului Max Frisch (mai puțin cunoscut ca prozator decât ca dramaturg ori diarist), oglindesc frământările unei instanțe auctoriale preocupate de conturarea identității de sine. Ce-i drept, ele au putut fi citite ca un jurnal secund, ficționalizat, al artistului alienat de sine, alterat în urma unor traumatisme afective și sociale, inutil refulate, după cum eroii romanelor sale (White/ Stiller, Walter Faber, respectiv Gantenbein) au putut fi considerați simple *alter ego*-uri ale lui Max Frisch. De vină pentru această lectură, în fond facilă, chiar dacă destul de ispititoare, sunt, desigur, numeroasele „coincidențe” dintre viața personajelor și cea a romancierului care le-a plăsmuit. Astfel, Walter Faber îi împrumută profesia (este, la fel ca și scriitorul însuși, arhitect), câteva dintre marile pasiuni (călătoria, tehnica, arhitectura urbană), ba chiar traversează unele dintre evenimentele biografice a căror semnificație majoră este mărturisită de Max Frisch în propriul *Jurnal*. Dintre acestea, des citată de către exegeți este logodna lui Faber cu Hanna, o nemțoaică evreică, „o visătoare și o zeiță a artei”, care va rupe logodna, nemulțumită de reacția bărbatului la vestea că vor avea un copil; or, Max Frisch însuși, în perioada studenției la Politehnica din Zürich, fusese căsătorit cu o colegă evreică, refugiată din Germania, de care se despărțise din rațiuni identice: indecizia sa de a se căsători

⁴⁶⁸ Manfred Pütz, *Fabula identității. Romanul american din anii șaizeci*, Institutul European, Iași, 1995.

și de a avea un copil. Într-un moment de cumpănă a existenței, când simte mai mult ca niciodată gustul amar al ratării, sculptorul Stiller se dovedește capabil de un gest extrem: își vandalizează atelierul, spărgându-și sculpturile, la fel cum dezabuzatul student Max Frisch își dăduse foc⁴⁶⁹ tuturor manuscriselor scrise până atunci. Gantenbein face, la rândul lui, elogiul călătoriei, recomandând doctorului de la Serviciul municipal de sănătate care trebuie să-i valideze cecitatea tocmai locațiile care l-au fascinat pe Frisch („N-a fost numai în Grecia și Spania, ci și în Maroc, (...) apoi, firește, la Paris, la Luvru, în Damasc, iar în tinerețe chiar pe Matterhorn, da, desigur, însă pe o vreme cețoasă. (...) Gantenbein recomandă în mod deosebit Havana. La anu', spune doctorul, vrea să plece în Spania; Gantenbein îl îndrumă mai ales spre interiorul țării, Salamanca, Avila, Segovia, Cordoba. Mai proaste decât drumurile din Spania, povestește Gantenbein, nu sunt decât cele din Turcia, ce să mai vorbim despre Irak. (...) A văzut destule, spune Gantenbein. Doar în Rusia n-a fost, nici doctorul de altfel") etc. etc. Cele trei romane au putut părea astfel un debușeu al regretelor, frustrărilor și convingerilor auctoriale, o descătușare⁴⁷⁰ prin care s-a exprimat scriitorul, într-un sens mai larg omul, perceput ca o ființă plurivalentă, ca sediu al unor tensiuni determinate în special de perceperea alterității interioare.

Fluctuațiile intratextuale/intradiegetice ale identității

⁴⁶⁹ „Într-o bună zi, am legat laolaltă tot ce am scris [prima piesă de teatru, *Oțel*, scrisă în adolescență, după ce Max Frisch asistase la o reprezentație, „probabil foarte slabă”, după *Hoții* lui Schiller, urmată de „alte trei-patru piese, printre care o comedie a căsătoriei (nu sărutasem încă vreo fată) și o farsă despre cucerirea lunii” influențate de piesele lui Henrik Ibsen, plus „primul roman – foarte juvenil”], inclusiv jurnalele și am pus totul pe foc. A trebuit să mă urc de două ori la pădure, atât de multe legăturici aveam și, pe cât îmi amintesc, era o zi ploioasă și focul se sufoca întruna din cauza umezelii; am folosit o cutie de chibrituri întreagă, până ce, cu un sentiment de ușurare, dar și de gol, am putut merge mai departe” (Max Frisch, *Jurnal*, Editura Univers, București, 1984, pp. 78-80).

⁴⁷⁰ „În fond, la fel ca și toate celelalte opere ale lui Max Frisch, și poate mai mult decât oricare dintre ele, romanul [*Homo Faber*, n.n.] poartă cu sine amprenta unei excepționale investiții existențiale, evidente și numai dacă amintim faptul că aici se proiectează *en abîme* fragmente din propria biografie a autorului” (Andrei Corbea, postfață la *Homo Faber*, Editura Polirom, Iași, 2002, p. 224).

Chiar și evitând, în cursul propriei lecturi, provocarea suprapunerii – până la o eventuală identificare a biografiilor personajelor peste aceea a autorului, cititorul nu are totuși cum să ignore faptul că traiectul existențial al protagoniștilor (White/ Stiller, Walter Faber, respectiv Gantenbein/ Enderlin) reflectă preeminența vizibilă a temelor identității în trama epică, circumscrisă procesului căutării, respectiv definirii de sine, cu jocurile, cu imponderabilele, dar și capcanele sale inerente.

În prim-planul fiecăreia dintre cele trei ficțiuni romanești scrise de Max Frisch se reliefează, practic, câte o dramă identitară, determinată de imposibilitatea asumării unui destin perceput drept nesatisfăcător, căci e necorespunzător exigențelor de care, la un moment dat, personajul devine conștient. Redusă pe cât posibil, situația epică de bază presupune astfel trezirea personajului din abulia specifică, în urma unui eveniment (de regulă un accident) a cărui funcționalitate vizează inocularea morbului îndoielii cu privire la viabilitatea propriei identități. Urmează, obligatoriu, un proces de chestionare identitară detaliat abil, deși nu întotdeauna evident, spre sfârșitul căruia protagonistul preferă de regulă soluția camuflajului. Ineficiența oricărei forme de deghizare identitară, recunoașterea finală a eroului, este însă inevitabilă.

Acordând, în operele sale, un rol major identității, Max Frisch se dovedește, practic, un om al timpului său. Chiar dacă noțiunea de identitate (derivată, cum știm, din latinescul *idem* – același), desemnând în sens general „capacitatea unui individ sau a unui grup de a se autorecunoaște și de a fi recunoscut de către ceilalți”, s-a aflat de secole „în centrul analizei filosofice vizând stabilirea criteriilor logice și epistemologice prin care o persoană poate fi identificată și reidentificată în timp”⁴⁷¹, ea a fost practic introdusă relativ recent în vocabularul sociologic și sociopsihologic. Concret, viziunea modernă asupra identității a început să se formuleze tocmai la mijlocul secolului trecut, adică exact atunci când Max Frisch își concepea ficțiunile. De altfel, după cum se va observa, romancierul elvețian se va dovedi sensibil față de unele dintre teoriile sociologice asupra identității, teorii inspirate din adepții filosofiei pragmatiste, în

⁴⁷¹ Cf. Loredana Sciolla, în *Dicționar al gândirii sociologice*, coordonatori Massimo Borlandi, Raymond Boudon, Mohamed Cherkaoui, Bernard Valade, Editura Polirom, Iași, 2009, p. 357.

special americanii William James⁴⁷², Charles Horton Cooley⁴⁷³ sau George Herbert Mead⁴⁷⁴.

În ciuda multiplicității perspectivelor actuale asupra identității, se invocă destul de frecvent un acord substanțial asupra caracterului noțiunii de identitate, paradoxal doar în aparență. Prima „înfățișare” a identității presupune *asemănarea* cu ceilalți, faptul individului de a se recunoaște în grupuri sociale care îl transcend. Astfel, prezentându-se lui Herbert la începutul conversației din avion, Walter Faber se declară „tehnician”, Stiller este sculptor, iar soția sa, Julika, este o fostă „balerină”, Lila este actriță etc. A doua „înfățișare” a identității mizează pe *diferența* în raport cu ceilalți, cu restul comunității, așadar cu ceea ce George Herbert Mead a numit „celălalt generalizat”. Ea pune în lumină tocmai acele aspecte care fac individul să fie o persoană unică și ireductibilă. Desigur că în

⁴⁷² W. James a conceput sinele ca o identitate diferențiată, alcătuită din mai multe elemente, dintre care unul specific social, constituit prin recunoașterea pe care subiectul o obține de la diferitele grupuri de indivizi cu care interacționează (v. *The Principles of Psychology*, 1890).

⁴⁷³ C.H. Cooley a întărit ideea că sinele ca abordare socială vizează o două modalitate de raportare a individualului la social. Pentru a atrage atenția asupra faptului că individul nu-și poate forma o identitate fără a se raporta la ceilalți, el a utilizat sintagma *looking-glass self* (sine în oglindă), sintagmă care presupune reciprocitatea perspectivelor, în sensul că fiecare participant la interacțiune se recunoaște în imaginea pe care ceilalți o au despre el (v. *Human nature and the Social Order*, 1902).

⁴⁷⁴ G.H. Mead a postulat practic ideea de sine ca un produs prin esență social. În opinia sa, individualitatea apare ca o capacitate autoreflexivă și ca un centru de elaborare autonom în cadrul multiplelor relații sociale în care este implicat (v. *Mind, Self and Society*, 1934). Noutatea teoriei lui Mead vizează însă și alte coordonate implicate în acest proces: „*Mecanismul specific* care permite formarea acestei capacități este identificat de Mead în limbaj. Folosind simboluri semnificative, individul învață să evoce în el însuși sensul pe care îl capătă un gest vocal pentru cel cu care comunică. Prin folosirea lor, este în măsură să-și „asume rolul celorlalți” în reglarea propriei conduite și să se privească din punctul lor de vedere, începând astfel o „conversație interioară”. Așa cum făcuse și James mai înainte, Mead, detașându-se de behaviorismul clasic, dă o descriere analitică a Sinelui, făcând distincție între „Eu”, înțeles ca aspectul imediat, impulsiv al conduitei, și „Mine”, văzut ca ansamblul organizat al atitudinilor celorlalți pe care individul le adoptă” (cf. Loredana Sciolla, în *Dicționar al gândirii sociologice*, ed. cit., p. 357).

romanele lui Max Frisch se reliefează tocmai acestea din urmă. Una dintre multiplele justificări ale acestei opțiuni este convingerea scriitorului despre esența individului, o esență interogativă, dubitativă (din această perspectivă, ni se pare elocvent faptul că, într-o pagină de *Jurnal*, Max Frisch invocă o splendidă frază a dramaturgului norvegian Henrik Ibsen: "Pentru a mă întreba mă aflu aici, nu pentru a răspunde"). Eroii săi pot fi interpretați, din această perspectivă, ca proiecții ale unei conștiințe interogative, incongruente cu ceea ce, la sfârșitul unei modernități laice, desacralizate, morala comună (și, de ce nu, comunitaristă) postulează drept normalitate. Or, ei se definesc tocmai prin ruptura de această normalitate alienantă a lumii, de tot ceea ce înseamnă ea: sterilitatea instituțiilor – prin extensie a sistemului; consumismul; automatismul; snobismul șcl. Foarte multe dintre actele, gândurile ori gesturile lor pot fi citite ca forme de revoltă surdinizată sau, mai rar, manifestă. În *Homo faber*, atrage atenția încă de la început tăcerea⁴⁷⁵, muțenia revelatorie a protagonistului (cărui îi corespund, la un nivel discursiv, golurile, sincopele, rupturile). Este, în această opțiune a personajului, un acord perfect cu diaristul Max Frisch, care, reflectând în textul *Despre marionete* asupraraportului special al păpușii față de cuvânt, își devoalează practic puternica nostalgie a cuvântului originar, „cuvântul care a fost dintru începuturi, despotice și atotcreator”⁴⁷⁶. Astfel, în relațiile cu exterioritatea, și în special cu acea exterioritate care îi este străină sau indiferentă, Walter Faber așază în mod vizibil un fel de barieră a nonverbalului, „amuțind” sau chiar ascunzându-se cu totul (a se vedea chiar uvertura cărții, scena din aeroportul în care își pregătește practic evadarea din lumea față de care se simte un altul, cu desăvârșire străin). Simptomatic, exceptând gândurile perfect clare și răspunsurile – laconice – la interogațiile conjuncturale ale însoțitoarei de bord ori ale vecinului de scaun, toate reproduse prin intermediul stilului indirect sau indirect liber, prima frază efectiv rostită de Faber în roman (și prin „rostită” înțelegem inclusiv marcată grafic, ca inserție dialogică), este abia „I'm sorry! I'm sorry!”.

⁴⁷⁵ În *Jurnal*, totuși, Max Frisch asociază tăcerea unei forme superioare de comprehensiune a limitării, a finitudinii umanului: „Tăcerea, fie că vrem sau nu, devine o declarație, în fond, de o impertinență uluitoare; treci sub tăcere propria sentință fiindcă de fapt o socotești o condamnare la moarte, necondiționată și valabilă” (Max Frisch, *Jurnal*, ed. cit., p. 25).

⁴⁷⁶ *Ibidem*, p. 37.

Deși faconda inițială a protagonistului din *Eu nu sunt Stiller* pare a eluda posibilitatea interpretării esenței sale prin raportare la identitatea sa nominală (Stiller = tăcutul, liniștitul), traiectul ulterior al personajului va justifica pe deplin opțiunea sa finală pentru asumarea unui cod ontologic, axat pe o muțenie echivalentă cu o „eliberare lăuntrică” de tensiunile sale chinuitoare. Abia astfel opțiunea pentru pseudonim și, prin el, pentru o altă viață, își relevă resorturile. Căci probabil „există o suferință prin a deveni ceea ce nu ești, dar și o voluptate a suferinței, care atunci când nu devine perversiune, rămâne indiciul certitudinii interioare a esenței care se ascunde pentru a-și da seama de puterea ei... Cel ce optează pentru mască se află într-o continuă tensiune, nerezolvată până în momentul când va reveni la identitatea sancționată de colectivitate”⁴⁷⁷.

Refuzului comunicării cu ceilalți i se adaugă refuzul reacțiilor așa-zis normale, inclusiv în momente de climax emoțional – precum acela al prăbușirii avionului, urmat de chinuitoarea așteptare în deșert a ajutoarelor. Când al doilea motor al avionului încetează brusc să funcționeze, iar la bord se instaurează panica, Walter este de o liniște suspectă; ignoră cu totul pericolul, declarându-se în schimb deranjat de faptul că nu are unde să își așeze sandvișul și de interdicția de a fuma: „Prima mea grijă: unde să pun lunch-ul? (...) *No smoking*. Eram conștient de primejdia că, la aterizarea forțată, avionul putea să se sfărâme sau să ia foc – și mă uluia liniștea mea. Nu mă gândeam la nimeni”. La polul opus al devenirii sale românești, Walter va ocoli cu totul manifestările explozive ale suferinței declanșate de moartea iubitei/ fiicei sale.

În *Eu nu sunt Stiller*, cea mai evidentă formă de revoltă pe care o manifestă protagonistul este tocmai refuzul asumării identității recunoscute de ceilalți și, ca o consecință firească, preluarea altui rol, a unei alte măști. La fel ca în *Homo faber*, totuși, se pot identifica încă din primele pagini simptome ale *anormalității* sociale ale lui Stiller (deocamdată autodeclarat Mr. White), care pare incapabil să reacționeze la stimulii primiți din partea exteriorității altfel decât printr-un act de violență deocamdată greu de justificat (ținut strâns de mână de un tânăr vameș ce îi verifică pașaportul, îl palmuiește). Nu putem omite rolul alcoolului, la care eroii lui Max Frisch apelează

⁴⁷⁷ Marian Popa, *Homo fictus. Structuri și ipostaze*, E.P.L., București, 1968, p. 69.

frecvent, inclusiv în momentele de acalmie/ liniaritate ori de neutralitate afectivă. În barul din aeroport, Walter Faber consumă un Martini Dry cu „nelipsita măslină în paharul rece”, în junglă „tândăleam în hamace și i beam” bere Yucateca (o bere „excelentă, mai bună decât berea scoțiană”), iar în cursul călătoriei italiene, alături de Sabeth, se dedă cu voluptate consumului de Campari. Stiller/ White consumă îndeosebi bere și whisky, ultimul fiind și băutura preferată a lui Gantenbein. Reacțiile determinate de amețeala narcotică în care, ținând cont de frecvența recursului la alcool, ar trebui să se cufunde eroii, nu sunt, firește, cele așteptate: alcoolul nu le dezvăluie lumi alternative și cu atât mai puțin paradisuri artificiale, după cum nici nu își dovedesc funcționalitatea socială recunoscută, aceea de adjuvante comunicaționale. O dovadă în plus a faptului că, inclusiv prin modalitatea de raportare la „marele ucigaș” de care pomenea Hemingway, eroii lui Max Frisch mizează pe cartea diferenței revelatoare, și nu pe aceea a asemănării cu exterioritatea.

Revenind la cheștiunea celor două înfățișări distincte ale identității (asemănare și diferență), să precizăm că paradoxul este doar aparent: practic, sociologii au demonstrat convingător că această capacitate a individului de a se autoprezenta (ca subiect unic se formează tocmai în interiorul profesionale, etnice, regionale...) grupurilor din care el face parte și este condiționată de această apartenență. Astfel se explică și faptul că identitatea se compune din/presupune, după sociologi, două dimensiuni esențiale: *identificare și individualizare*. *Identificarea* „proceeds by naming”⁴⁷⁸ (ceea ce relevă importanța puterii clasificatoare a numelor cu care ceilalți ne apelează și practic ne recunosc), dar presupune în mod evident clasarea individului în categorii socialmente disponibile, etichetări care au în același timp o valoare cognitivă și evaluatoare (cf. H. Tajfel, *Social Identity and Intergroup Behaviour*, 1974). *Individualizarea* privește, sociologic vorbind, „încorporarea activă și selectivă a mai multor identificări și recunoașteri, astfel încât să fie respectat un principiu de integrare simbolică și temporal al experienței. Deci, în ansamblul său, identitatea joacă o funcție locativă, adică plasează subiectul într-un sistem de relații, definindu-i „frontierele”, cât și o funcție integrativă, întrucât permite stabilirea

⁴⁷⁸ Foote, 1951, *apud* Loredana Sciolla, în *op. cit.*, p. 358.

nu numai a unei discontinuități cu celălalt, dar și a unei continuități cu sine însuși”⁴⁷⁹.

În acest context conceptual, înțelegem de ce, referindu-se la subdiviziunile identității subsecvente tipului de narațiune descris în *Fabula identității*, Manfred Pütz amintește două taxonomii posibile. Pe de o parte, identitatea s-ar împărți în identitate *personală* și *colectivă* (cf. identitatea națională asumată). Pe de altă parte, identitatea ar putea fi imaginată ca o triadă: identitate *materială* (fizică, corporală), identitate *socială* (cf. poziția, statutul, rolul) și identitatea *spirituală* (cf. unicitatea morală, emoțională sau intelectuală)⁴⁸⁰. Unui cititor pacient al romanelor lui Max Frisch nu îi va fi deloc dificil să constate că scriitorul acordă o atenție sporită tocmai acelor situații și motive narative subsecvente ambelor subdiviziuni posibile.

1. Diada identitate personală – identitate colectivă:

Dacă, spre exemplu, interfața romanelor *Homo faber* sau *Eu nu sunt Stiller* este asigurată depovești ale împlinirii afective a lui Faber, respectiv a lui Stiller, așadar de istorii individuale, *personale*, între rânduri se pot remarca inserțiile pe marginea condiției unei minorități/ alterități etnice, religioase, precum elvețianul, austriacul sau chiar germanul pe jumătate evreu în perioada interbelică (cazul cel mai elocvent ni se pare Hanna, iubita din tinerețe a lui Walter

⁴⁷⁹ *Ibidem*, p 360.

⁴⁸⁰ Manfred Pütz, *op. cit.*, p. 32. Să notăm faptul că destul de asemănătoare este definirea conceptului de identitate a autorului unei sinteze elocvente despre *L'identité*, Alex Muchielli; în opinia acestuia, identitatea ființei înseamnă înscrierea ei într-un ansamblu de „categorii de referenți identitari”, dintre care cele mai importante ar fi tocmai următoarele: identitatea materială(caracteristicile fizice, morfologice etc., posesiunile), identitatea proprie (originile și trecutul, situația actuală –nume, îndatoriri, sistemul de valori și conduitele specifice, competențele și rezultatele deja obținute), identitatea socială (imaginile identității date de alții, apartenența la grupuri socio-profesionale, religioase etc., simboluri și semne exterioare trimițând la un loc în ierarhia socială) (*L'identité*, PUF, Paris, 1986). Matematic vorbind, diferența dintre cele două taxonomii este determinată de o operație simplă de scădere, respectiv de permutare a unor referenți identitari. Spre exemplu, ceea ce criticul american înțelege prin identitate spirituală ține de ceea ce Muchielli numește identitate proprie, la fel ca și referentul genealogic/ istoric, cel nominal, cel psihologic ș.c. Desigur, din rațiuni metodologice evidente, vom păstra în studiul de față subdiviziunile lui Manfred Pütz.

Faber), respectiv pe marginea condiției, a psihologiei ori a destinului națiunii elvețiene, în timpul sau după cel de-al doilea război mondial (a se vedea reflecțiile lui Walter despre Cuba, în fapt despre propria patrie, o Elveție ce a obținut, în timpul celui de-al doilea război mondial, un considerabil beneficiu economic, încercând să își păstreze bunele relații atât cu naziștii, cât și cu aliații). În romanul *Eu nu sunt Gantenbein*, există numeroase referiri la situația Algeriei contemporane, situație comentată măcar pasager de fiecare dintre naratorii erijați, la un moment dat, în cititori de presă politică sau economică. Într-un cuvânt, în toate romanele scriitorului elvețian se face apel la identitatea *colectivă*, așa cum este sau cum poate fi ea concepută în contextul, extrem de fragil din punct de vedere social, politic și economic, al epocii imediat postbelice. Să punctăm prin urmare și faptul că viziunea asupra acestei identități colective este tributară într-o măsură considerabilă așa-numitei „identități generaționale”, ale cărei coordonate au fost fixate, între alții, de Erik Homburger Erikson (*Identity: Youth and Crisis*, 1968) și P. Abrams (*Historical Sociology*, 1982). Aceștia au arătat strânsa legătură care există între procesele istorice și modurile în care se formează identitatea la fiecare generație; în mod evident, în perioada de după cel de-al doilea război mondial, sursele și mecanismele de identificare a identității personale, respectiv a celei colective au fost extrem de deteriorate.

2. Triada „identitate materială – identitate socială – identitate spirituală”:

Cum ne-am propus, însă, în studiul de față, să urmărim exclusiv avatarurile identității personale, ne vom axa demersul pe analiza raporturilor dintre cele trei tipuri de referenți prin care ea se configurează. Să precizăm, încă de la început, că toți acești referenți ce dau contur *identității materiale* (corporalitatea, fizicul), *identității sociale* (poziția, rolul, funcția socială) și *identității spirituale* (unicitatea morală, emoțional-afectivă sau intelectuală), suferă, în cazul fiecăruia dintre protagoniștii romanelor investigate, un proces vizibil de estompere, de alterare. Ceea ce explică, de altfel, soluția alterității, la care eroii lui Frisch apelează, ca la unica formă de manifestare a libertății interioare, așadar de supraviețuire. Un detaliu semnificativ: raportarea explicită a dinamicii identitate/ alteritate la problematica libertății este validată, ca opțiunea auctorială majoră, de postarea unui citat din opera filosofului danez Soren Kierkegaard drept

element peritextual pentru romanul *Eu nu sunt Stiller*. Mottoul din *Sau-sau* – „trezindu-se în el patima libertății (și ea se trezește în alegere, și este însăși premisa oricărei alegeri), *el se alege pe sine însuși* și luptă pentru această posesiune ca și cum în joc ar fi mântuirea lui, și aceasta este, până la urmă, chiar mântuirea lui” – sintetizează, în fapt, însuși traiectul existențial al eroilor predilecți ai lui Max Frisch, ce vor fi tentați să opteze, după o sumă de experiențe familiale, sociale și morale purtând semnul eșecului, pentru o identitate cu totul distinctă, așadar o alteritate existențială, imposibil însă de impus celorlalți.

Ținând cont de desfășurarea narativă propriu-zisă, s-ar spune că, dintre cele trei tipuri de identitate enumerate mai sus, scriitorul elvețian alocă un spațiu extins doar ultimelor două, așadar *identității sociale* și *identității spirituale* ale personajelor proprii. Semnificativă, din acest punct de vedere, ne apare poziția naratorului din romanul *Homo Faber*, carese grăbește încă de la început să își articuleze explicit concepția asupra prevalenței identității sociale și a celei spirituale asupra celei materiale. În fapt, încă din primele câteva pagini, face eforturi (uneori chiar prea vizibile) să orienteze atenția cititorilor înspre tot ceea ce ține de identitatea lui socială. Imediat ce intră în scenă, Walter Faber ne informează că este un solitar convins, justificându-și tranșant reacțiile antisociale: „Îmi părea bine că sunt singur. (...) Avusesem o săptămână grea, în fiecare zi câte o conferință, voiam să fiu lăsat în pace, oamenii sunt obositori”. Nu foarte diferită ca motivație este opțiunea pentru o profesie (aceea de arhitect) ce are o legătură directă cu *weltanschauung*-ul acestui personaj declarat antifatalist, antimistic și antiimaginativ: „Eu nu cred în fatalitate și destin, ca tehnician sunt obișnuit să calculez cu formulele probabilității. Ce va să zică fatalitate? (...) Dar de ce fatalitate? Nu am nevoie de mistică pentru a admite ca fapt empiric neprobabilitatea; matematica îmi ajunge. (...) Când se vorbește de probabilitate este întotdeauna inclusă și improbabilitatea, și anume ca un caz limită al probabilității, așadar, când intervine improbabilitatea, nu avem nici un temei să ne mirăm, să fim zguduiți, să mistificăm” etc. Nici măcar alături de o Sabeth entuziasmată peste măsură de arta italiană nu poate deveni sensibil la frumosul artistic, ci exclusiv la dovezile cuceririlor postbelice ale italienilor în materie de tehnologie („Ceea ce mă obosea era apetitul ei pentru artă, mania ei de-a vedea totul. De cum am intrat în Italia, n-a fost localitate unde să nu trebuiască să opresc: Pisa, Florența,

Siena, Perugia, Arezzo, Orvieto, Assisi... Mie mi-a plăcut: Campari! Și, aș putea spune, cerșetorii cu mandolină – Pe mine mă interesa: construcția șoselelor, a podurilor, noul tip de Fiat, noua mașină de scris Olivetti – în muzee nu am ce căuta”). Altfel, Walter Faber, într-o măsură încă și mai pronunțată decât Stiller, este un dianoetic, unul pedepsit exact pentru acest tip de gândire discursivă, logică: fatalismul, tocmai improbabilitatea pe care o ia, totuși, în calcul, face ca fata de care se îndrăgostește în timpul unei alte călătorii – cu vaporul de această dată – să fie exact propria fiică, de a cărei existență refuzase, inconștient, să ia act (a se vedea felul în care prezentul factologic este scurtcircuitat de memoria afectivă a personajului ce își re trăiește și interpretează astfel trecutul, pentru a-și justifica ignoranța ce-l împinge spre o relație incestuoasă pe care însă, paradoxal, nu o regretă).

De cealaltă formă de *identitate*, cea *materială*, se ocupă însă într-un mod cu totul tulburător a doua parte a relatării lui *Homo Faber*, transformată într-un veritabil spațiu epic analog morții. Trucul narativ utilizat aici valorifică situația de criză majoră în care de află conștiința și, implicit, identitatea personală atunci când este expusă unui pericol neașteptat, ce-i amenință însăși existența biologică. După moartea iubitei/ fiicei sale, Walter este silit de împrejurări să se confrunte cu o maladie necruțătoare, cancerul care îl va uide cât de curând, iar certitudinea aceasta tulburătoare o deține bolnavul însuși: „Știu totul. Măine mă vor deschide pentru a constata ceea ce știu de pe acum: că nu mai e nimic de făcut. Apoi mă vor închide la loc, și i când am să-mi recapăt conștiința îmi vor spune că m-au operat. Și am să cred, deși știu totul”. Îl regăsim, de altfel, internat într-un spital (cronotop semnificativ ca încărcătură existențială, psihologică și afectiv), prin urmare *prins* între o viață cu termen redus de valabilitate și o moarte nu doar inevitabilă, ci și iminentă. Inginerul din romanul lui Petru Popescu, *Prins* (publicat, atenție, în 1969, cu doi ani înainte de traducerea românească a lui *Homo Faber!*), este pus într-o situație similară – imediat după petrecerea de Revelion, află că suferă de un cancer inoperabil și că nu va trăi mai mult de un an; el este, după cum constată, „Singur în moartea mea, rătăcit în moartea mea, mă plimb prin ea cu pași șovăitori, golit de gând și putere. Om prins în moartea lui. Iată propoziția care mă descrie perfect”. Își folosește acest interval pentru a se aclimatiza cu propria moarte, dar și pentru a căuta acele experiențe care să dea sens experienței sale. Socialmente vorbind, personajul alternează,

după cum bine observă Sanda Cordoș, între momentele „de reclusiune” și cele de „înnaintare între oameni și de căutare – avidă și disperată – a experiențelor încă netrăite”⁴⁸¹, probabil și pentru că, spre deosebire de Walter Faber, este un extrovertit inapt să rupă brusc legăturile cu lumea. Protagonistul din *Homo Faber* își trăiește altfel intervalul prethanatic. El ia act, deși cu dificultate, de propriul trup – după cum ignorase, anterior, toate semnele patologiei, și în special durerile frecvente de stomac; chiar și în prezentul factologic, aluziile la cumplita suferință fizică sunt puțin numeroase și cât se poate de demne: „vidul între șale”, „îmi udam corpul, care mă trăda” etc. În acest context, sanatoriul poate fi interpretat simultan ca un spațiu închis, anticameră a morții, și o cutie de rezonanță a trecutului personajului, care face eforturi să ignore boala („Năluca mea: cancer la stomac. În rest, fericit”), ba, mai mult, să își asume propriul trecut, să îl re-îvestească abia acum cu Sens. Inginerul de 29 de ani din *Prins* „își trăiește sfârșitul nu vizionar, ci pragmatic. Nu înfruntă viața, contrapunându-i filtre imaginare (vise, viziuni, nostalgii, proiecții), nu evadează, ci așteaptă calm chemările negre din interiorul său, lăsând „străinul” să lucreze”⁴⁸². Aflat la o altă vârstă și inapt să părăsească spitalul din Atena, Walter Faber nu are această posibilitate de a încheia pragmatic socotelile cu viața. Îi opune tocmai terapeutica prin filtre imaginare. *Id est*: rememorare, printr-o optică intens participativă, luminoasă, a trecutului și viziunea unei morți pe care nu o înfruntă singur. Lecția acestui splendid final de roman vizează, așadar, mai mult decât simpla soluție a domesticirii morții, atingând problematica raportului dintre identitatea aflată la limită și alteritatea umană, în fine acceptată, dintre temporalitate și destin, dintre clipă și durată:

„Ora 24.00 (...) Fiecare spune: dacă aș ști că am cancer la stomac, mi-aș trage în cap un glonț! Dar țin la viață mai mult ca oricând, și dacă voi trăi măcar un an, un an nenorocit, un sfert de an, două luni (adică septembrie și octombrie), am să sper, deși știu că sunt pierdut. Dar nu sunt singur, am un prieten, pe Hanna, așa că nu sunt singur. (...) Ora 04.00. Dispoziții în caz de deces: toate dovezile despre mine

⁴⁸¹ Sanda Cordoș, *Două romane de epocă : unul mediocru, iar altul fără termen de valabilitate*, în *Cărțile supraviețuitoare*, coordonator Virgil Podoabă, Editura Aula, Brașov, 2008, p. 159.

⁴⁸² Ștefan Borbely, *Prins*, în *Dicționar analitic de opere literare românești*, ediție definitivă, II, N-Z, coordonator Ion Pop, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, p. 841.

– rapoarte, scrisori, legitimații – să fie distruse, nimic nu corespunde. A fi în viață: a fi în lumină. A mâna undeva măgarul (ca deunăzi bătrânul din Corint), asta-i menirea noastră! – dar mai ales: a înfrunta lumina, bucuria (ca fetița noastră, când cânta); știind că te stingi în această lumină de deasupra grozamei, de deasupra asfaltului și mării, a ține piept timpului, adică a găsi eternitatea în clipă. A fi etern: a fi fost”).

Și jocurile ei extratextuale/extradiegetice

Din punct de vedere naratorial, strategiile dizolvării coerenței tradiționale a epicii romanești sunt împinse, prin *Numele meu fie Gantenbein*, într-un punct de maximă tensiune. Acest roman pare a ilustra întocmai ideea lui Manfred Pütz despre „cel mai derutant” tip de fabule ale identității, acolo unde „problema centrală a unității persoanei se transferă de la nivelul personajelor ficțiunii și al evenimentelor narate la acela al înțelegerii potențiale și al identificării acestor elemente de către cititor (...) Sarcina de a utiliza date complementare sau chiar contradictorii în unități coerente formulate ca identități recognoscibile nu mai revine personajelor, ci mai curând cititorilor înșiși. Contextul ficțional intern și relațiile acestuia sunt depășite (...) în direcția unui context extern care cuprinde relația dintre cititorul care caută o identitate și un construct fictiv și complex, care i-o ascunde”⁴⁸³.

Dând totuși Cezarului ce este al Cezarului, trebuie să invocăm modalitatea în care scriitorul Max Frisch își imaginează relația cu cititorul-partener și, implicit, receptarea operei sale. Spre ilustrare, am cita măcar un pasaj elocvent al diaristului care, stimulat de un eveniment probabil îndelung așteptat, este nevoit să își impună rolul – considerat anterior ignobil – de cititor al propriului jurnal. Aflat la Portofino, în luna septembrie 1947, primește șpalturile jurnalului scris până atunci și exclamă, nemulțumit: „Să te citești pe tine însuși! Iată un lucru pentru care am nevoie de mult Cinzano. Ceea ce nu vrea să însemne că scrisul nu este o plăcere! Nu voi renunța la el. Numai că uneori, cu câte un șpalt în mână, te întrebi ce interes ar putea să prezinte toate astea pentru alții (...) Pe cititor, cred că trebuie să ți-l imaginezi: iată o parte a muncii noastre – să inventezi un cititor, unul simpatice, nu lipsit de simț critic, unul nu din caleafară de știutor dar nici inferior, adică un partener care să se bucure

⁴⁸³ Manfred Pütz, *op. cit.*, p. 15.

dacă opiniile noastre sunt divergente, să nu se uite de sus în jos când știe ceva mai bine, să nu fie prost, nici neserios și nici fără chef de joacă, dar mai cu seamă să nu fie ranchiunos. Cititorul nostru – o creatură a imaginației, nici mai veridic și nici mai lipsit de veridicitate decât personajele unei povestiri, a unei piese de teatru; cititorul – în chip de rol nescris. Nescris, dar nicidecum nedefinit...⁴⁸⁴.

Privită ca exploatare lucidă a dinamicii ficțional-metaficțional, proza lui Max Frisch, și în mod special *Numele meu fie Gantenbein*, dovedește intenția scriitorului de a deplasa centrul de greutate într-un alt teritoriu decât cel referențial, prin manifestarea vehementă a refuzului de a uza de o instanță narativă unică și unitară. Chestionarea identitară ca temă de recurență intratextuală, specifică atât eroilor din prim-planul diegezei, cât și unora dintre personajele de fundal, este permutată la un nivel mai profund, al jocurilor naratorilor, ce reușesc să-i atragă pe cititori într-o serie de experimente în care dialectica identitate-alteritate se formulează într-o modalitate distinctă și, mai mult decât atât, tinde să devină o problemă a cititorilor înșiși. Una dintre concluziile procurorului care investighează cazul lui Stiller/ White trebuie citită și ca o astfel de invitație la o lectură identificatoare, mai exact simpatetică: „În el mă recunosc pe mine însumi și pe câțiva dintre cunoscuții mei... Mulți ajung să se cunoască pe ei înșiși, puțini însă se și acceptă ca atare.”

Procedeul este, cumva, anticipat de relația emitent-receptor al discursului (imaginat/ficționalizat, apoi rostit), așa cum apare ea tratată în *Eu nu sunt Stiller*. Americanul White, arestat și „confundat” cu Anatol Stiller, constrâns în universul carceral să se scrie, să consemneze „numai și numai adevărul”, așadar să-și certifice existența prin scris, experimentează la început o veritabilă teroare în fața foilor albe, dublată de convingerea că această fixare, această închidere a adevărului într-un top de hârtie nu poate fi decât iluzorie. Își începe totuși jurnalul, în care vede o posibilitate de a le demonstra celorlalți nevinovăția lui, diferențele frapante dintre el și dispărutul Stiller. Pe măsură ce eroul se adâncește în scris, devine din ce în ce mai vizibilă apetența extraordinară a lui White pentru poveștile menite să devieze atenția anchetatorilor de la orice posibilitate de asemănare cu celălalt. Istoriile despre crimele comise, despre aventurile și prietenii legate prin lume, dar mai ales

⁴⁸⁴ Max Frisch, *Jurnal*, ed. cit., pp. 45-46.

poveștile despre oameni ca Isidor, revoltatul împotriva propriei identități, ce a voit să-și schimbe definitiv destinul, sunt împărtășite prin scris cititorului ideal, un fel de avocat salvator, dar și oral, rostite în timp ce White mestecă liniștit cârnații în fața celui mai fidel spectator, gardianul ce reprezenta un cu totul altfel de destinatar al poveștii, unul de o inocență desăvârșită și de o receptivitate rară pentru tot ceea ce înseamnă senzațional (în mod ironic, chiar prin poveștile identitare pe care le inventează eroul își mărturisește atât frica de înseriere, de supunere la normele celorlalți, cât și *nevoia de-a fi recunoscut ca altul* decât vechiul Stiller; într-un cuvânt, se demaschează).

„Nu e timpul povestirilor la persoana întâi, și totuși, viața omenească se împlinește sau eșuează prin fiecare eu, și nu în alt fel”, meditează naratorul prim dintr-un alt roman al scriitorului, *Numele meu fie Gantenbein*, justificând astfel și opțiunea lui Max Frisch pentru formula diaristică, singura ce îi pare viabilă în cazul transpunerii dramei profunde a eului ce-și trăiește viața într-o societate de consum, alienată, viciată ea însăși. „*Foamea de povești*”, amintită și în *Homo faber*, centrală în *Numele meu fie Gantenbein*, este văzută așadar în opera lui Max Frisch ca (poate) singura formă de supraviețuire într-o lume limitată, ce-și constrânge indivizii să se fixeze într-o anume identitate, printr-o gestică stereotipă, printr-un limbaj înseriat, golit de sens. Încrederea în poveste ca modalitate de-a ieși din acest angrenaj social mutilator pe care-o are personajul începe însă să dispară. Treptat, se acumulează semnele eșecului; confesiunea prin scris nu poate dovedi celorlalți ceea ce ei înșiși sunt condamnați să nu vadă: „Poți să povestești orice, numai adevărata-ți viață, nu; imposibilitatea aceasta este cea care ne condamnă să rămânem așa cum ne văd și ne reflectă semenii noștri”. Judecarea din propria prismă a trăitului e singura ce ne-ar da astfel măsura autenticei noastre identități, dar White se mărturisește incapabil a o revela prin scris: „nici eu nu știu adevărul”, repetă el obsesiv, până la urlet, dar nu e crezut. Adevărul celorlalți prinde însă din ce în ce mai mult contur, iar eroul, la început convingător în negația repetată „Eu nu sunt Stiller”, începe treptat să capituleze în fața mulțimii de dovezi ce reconstruiesc figura vechiului său eu, a dispărutului Stiller. Vizita soției, tuberculoasa balerină Julika, a fratelui, a amantei, Sybille, nimeni alta decât nevasta procurorului, care-i devine prieten, dar mai ales convorbirile cu aceste personaje sunt faptele ce se acumulează pentru a înlătura, cu minuție, fiecare umbră de îndoială:

White este, într-adevăr, Stiller. Maieutica funcționează, căci eroul e un autentic „om dialogal” (Vasile Tonoiu) care începe să înțeleagă, prin comunicarea cu *ceilalți* - de data aceasta lipsită de mască - vechiul eu, de care în fond fugise. Din „agent și persoană alternantă în discurs” (Fr. Jacques), Stiller devine o *altera pars*, o repudiată ipostază pe care eroul o voise anulată, dar care i se arată, prin rememorările celorlalți, mai vie și mai amenințătoare ca oricând.

Cea mai bogată rețea de reprezentări ale proiecțiilor individuale o regăsim, totuși, în *Numele meu fie Gantenbein*. În acest roman este evident mai întâi refuzul autorului de a uza de o instanță narativă unică și unitară; dacă în romanele precedente prerogativele naratoriale sunt acordate, pe rând, câte unui singur personaj, iar joncțiunea între secvențele atribuite diferitor naratori este transparentă – în sensul că se face „la vedere”, cu permisiunea tacită a cititorului – în acest text lucrurile sunt mult mai complicate. Aceasta, pentru că avem de-a face cu un narator prim, care apare în scenă relativ târziu, doar pentru a confirma, practic, opțiunea auctorială pentru această estetică a proiecțiilor identitare, extrapolată, de această dată, la nivelul metanarativ. Oricât de simplă ar părea operația de atribuire de rol și, implicit, putere narativă („Numele meu fie Gantenbein”), cititorului îi va destul de dificil să urmărească simultan fiecare dintre fabulele identitare prin a căror aglomerare se constituie, practic, macroficțiunea romanescă, și referenții identitari atribuiți fiecăruia dintre naratori, în așa fel încât să fie sigur de fiecare dată cine este emitentul discursului epic. Nu întotdeauna, autorul îl ajută, marcând prin aliniate sau blancuri schimbarea de perspectivă naratorială; cu atât mai puțin este evidentă rocada între naratorii Gantebein – Enderlin, mai ales pentru că fiecare dintre ei își mărturisește, în varii contexte, plictisul auctorial, refuzul de a-și închista eul într-o anume reprezentare.

În loc de concluzii. „Clovonii” postmoderni ai lui Max Frisch

Desigur că, la un alt nivel, această complicată rețea de reprezentări ale individului și a ficțiunii sale despre sine poate fi interpretată prin prisma teoriei lui Hugh Kenner despre *estetica eșecului*. În studiul *Samuel Beckett*, Berkeley, University of California Press, 1968, criticul preia o declarație din 1957 a dramaturgului Beckett despre romancierul Joyce („Cu cât Joyce știa mai multe, cu atât putea mai multe. Ca artist, el tindea spre omnisciență și omnipotență. Eu lucrez cu neputința, cu ignoranța. Nu cred ca

neputința să fi fost exploatată în trecut”). Plecând de la această asociere, Kenner propune o tipologie interesantă: „acrobatul” care își exploatează cu îndemânare abilitatea și „clownul” care își exploatează cu îndemânare „propria inabilitate de a merge pe frânghie... El nu îl imită pe acrobat; este limpede că nici nu ar putea; el ne oferă, în mod direct, propria sa incapacitate – o formă artistică foarte complicată”⁴⁸⁵. În mod cert, *Numele meu fie Gantenbein* este o dovadă a faptului că, prin această estetică a eșecului vizibilă în special acolo unde naratorii-actori-interpreți de roluri, „clowni” în accepția lui Kenner, își reclamă, sus și tare, imposibilitatea, Max Frisch tinde deja spre o formă artistică mai complicată, vădit racordată la poetica postmodernismului.

Bibliografie:

Frisch, Max, *Homo Faber*, traducere de Maria Giurgica, Editura Polirom, Iași, 2002.

Frisch, Max, *Eu nu sunt Stiller*, traducere de Ondine-Cristina Dăscălița, Editura Polirom, Iași, 2002.

Frisch, Max, *Numele meu fie Gantenbein*, traducere de Ondine-Cristina Dăscălița, Editura Polirom, Iași, 2003.

Frisch, Max, *Jurnal*, Editura Univers, București, 1984.

Borbely, Ștefan, *Prins*, în *Dicționar analitic de opere literare românești*, ediție definitivă, II, N-Z, coordonator Ion Pop, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.

Cordoș, Sanda, *Două romane de epocă: unul mediocru, iar altul fără termen de valabilitate*, în *Cărțile supraviețuitoare*, coordonator Virgil Podoabă, Editura Aula, Brașov, 2008.

Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995.

Manfred Pütz, *Fabula identității. Romanul american din anii șaizeci*, Institutul European, Iași, 1995.

Muchielli, Alex, *L'identité*, PUF, Paris, 1986.

Popa, Marian, *Homo fictus. Structuri și ipostaze*, E.P.L., București, 1968.

Raymond Boudon, Mohamed Cherkaoui, Bernard Valade, Editura Polirom, Iași, 2009.

Sciolla, Loredana, în *Dicționar al gândirii sociologice*, coordonatori Massimo Borlandi.

⁴⁸⁵ Hugh Kenner, *apud* Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995, p. 294.

Poetica prezenței. Estetica persoană a autenticității

Rodica Ilie

Universitatea Transilvania din Brașov

Pentru Pessoa, cultura nu înseamnă doar artă, ci și știință, ambele au rolul de a perfecționa viața; dacă arta procedează în mod direct, prin faptul că ea acționează la nivel particular, individual, asupra sensibilității, și știința, în schimb, urmărește perfecționarea vieții în general, printr-o acțiune (tiranică) în planul rațiunii, al legității mecanice, secvențiale și practice. Logica poetică este una paralogică și translogică, intensivă și abisală, pe când logica științei este matematică și demonstrativă, apodictică și rece, explorativă în sens pragmatic. Cunoașterea lumii se realizează, potrivit concepției persoane, în dialectica celor două modele, în interstițiul creat de acțiunile lor concertate: „arta se îmbină cu știința, știința se confundă cu arta”, spune poetul, precum Paul Valéry, Ezra Pound sau alte voci ale modernității, anterioare momentului. Relația poezie-știință fusese pusă în discuție de majoritatea poezilor moderni. Rimbaud, de exemplu, ironizând progresul exterior al științelor, îl transferă în procesul de formare de sine, formare metodică, sistematică, „printr-o îndelungă, imensă și lucidă dereglare a tuturor simțurilor”, spre a deveni „supremul savant”, prin „alchimia verbului” dorind să ajungă la un limbaj nou, al viitorului, care „nu va ritma acțiunea, ea va merge înainte”⁴⁸⁶. Mallarmé considera poezia o „Știință a limbajului” și îi opunea poeziei știința propriu-zisă, care, deși se bazează pe limbaj, trebuie să redevină o „confirmare a limbajului”. Tot la fel, și în viziunea lui Pessoa, care credea că „prin știință noi perfecționăm concepția noastră sau iluzia noastră despre lume”, deci ne folosim de noțiuni, de concepte și de cuvinte ca etichete ce întrețin ficțiunea realității / iluzia noastră de realitate. Așadar, critica limbajului se întemeiază pe o analiză integratoare a participării lui la definirea lumii, atât în înțelesul persoane, cât și în cel mallarméan. De asemenea, pentru Ezra Pound, poezia devine un fel de intensificare a calității limbii, datorită limbajului astfel „încărcat” este de a exprima un „maximum de sens posibil”. În acest sens, „artele, literatura, poezia sunt o știință, la fel ca și chimia. Obiectul lor de cercetare e

⁴⁸⁶ Arthur Rimbaud, *Scrisori alese*, Editura pentru Literatură universală, București, tălmăcirii Petre Solomon și N. Argintescu-Amza, 1968, p. 210-211.

omul, specia umană". Precum la Pound, în convingerea persoană, arta și știința au ca obiectiv central individul și „perfecționarea vieții”, însă cu specificarea limpede a sistemului de referință: datoria formării de sine, „perfecționarea noastră înșine”.

Dacă arta și știința au rolul de a se intercondiționa, de a-și fuziona obiectivele lor în sensul umanismului, poetul își justifică el însuși structura sa plurală: artist, savant și creator: „Marii artiști se consacră cu o asemenea asiduitate și atenție studiului materialelor de care urmează să se folosească, astfel încât ei par mai degrabă savanți a ceea ce imaginează, decât discipoli ai imaginației lor” (s. m.). În continuare, explicația persoană articulează o motivare a ceea ce va dezvolta prin *fingimento*, sau *estetica simulării*: „Noi ni-i reprezentăm creând ca artiștii, știind ca savanții, dar simultan, căci ceea ce creează, ei creează în mod total, ca un adevăr, nu ca o creație (ca ficțiune sau joc secund - n.n.); ceea ce știu, ei știu în mod total, căci ei nu l-au descoperit, ci l-au creat”⁴⁸⁷. Astfel, poetul nu rămâne un sclav al imaginației, ci prin explorarea pe care o realizează asupra sinelui și a lumii își depășește elanurile fanteziei, le ordonează, le conștientizează și le obiectivează. Această analiză a propriului proces imaginativ, dincolo de o undă a spiritului de factură narcisiac-romantică, melancolică și contemplativă, se încarcă în plus cu funcția autoreflexivă modernistă și conduce spre definirea exactă a aceluia care „minte chiar că l-a durut durerea ce aieva simte” (*Autopsihografie*). Durerea, emoția de orice fel, devine pentru Pessoa, precum la T. S. Eliot, o „emoție impersonală”, fundamentul „corelativului obiectiv” sau al procesului „ficționării”, simulării, „obiectalizării”⁴⁸⁸ prin multiplicarea heterologică.

Spre deosebire de Mallarmé, care face o distincție clară între poezie și știință, Pessoa se plasează pe aceleași coordonate ca Pound, găsind puncte comune celor două paradigme, atât la nivelul obiectului de cercetare (ființa umană), cât și la nivelul demersurilor, al metodologiei, dar și al finalității acestora (perfecționarea umană). „A crea în mod total”, ca adevăr, „nu ca o creație”, acest ideal poartă în sine toate datele concepției moderniste asupra poeziei: creație antimimetică, artificială, autoreferențială, acțiunea poeziei persoane

⁴⁸⁷ Fernando Pessoa, *Oeuvres Complètes* de Fernando Pessoa, *Proses*, I, Publiées du vivant de l'auteur, réunies, annotées et présentées par José Blanco, Éditions de la Différence, Paris, 1988, p.273.

⁴⁸⁸ Henry Pierre Jeudy – *Corpul ca obiect de artă*, Editura Eurosong & Book, București, 1998, trad. Ana-Maria Gârleanu.

va fi diferită de cea de exhibare de tip romantic, sau de cea care întreține acele *meraviglie* manieriste (cu efectul de *stupore*), va fi diferită și de jocul gratuit al imaginilor simboliste. Poezia persoană nu este nici copie a realității interne eului (de aceea o abordare psihanalitică ar trebui trasată cu mari rezerve, căci producătorul artei heteronimice nu ajunge să fie un caz clinic, în ciuda neurasteniei sale isterice), nici o reflectare a realității empirice, exterioare, contemporane (chiar dacă exersează ritmurile frenetice ale modernității în odele futuriste ale lui Campos). Poemul senzaționist sau intersecționist echivalează cu actul de *instituire* de realitate, la fel cum în viziunea lui Wallace Stevens „Poemul este o realitate creată de poet” (*Adagia*), sau cum pentru W. C. Williams poemul are aceeași realitate ca oricare alt obiect, o realitate refăcută din sunete, imagini, cuvinte, o realitate compozită pe care simțurile o înregistrează și mintea o recompune – „E-ntreg în / sunet. Un cântec. / Arar un cântec. Ar trebui / să fie un cântec – din / firimituri, viespi, / o gențiană – ceva / imediat, foarfeci / deschise, ochii unei / femei – trezindu-se / centrifugi, centripeți” (*Poemul*). Această dimensiune a concretului, a corporalității poemului este evidentă nu doar în teoriile artei moderne care se definește prin autoreferențialitate, prin caracter reflexiv-critic, ci o putem identifica în aspirația persoană spre crearea de adevăruri, nu de ficțiuni gratuite, experimentată de chiar heteronimele sale (de niște „creator-creaturi”, în fapt, așa cum îi numește Eduardo Lourenço⁴⁸⁹). În această „dimensiune tranzitivă”⁴⁹⁰ se înscrie și poetica heteronimului Alberto Caeiro, prin care Pessoa se detașează de orice convenție literară, de facticitatea eului social, de modelele culturii și de prestigiul și presiunea tradiției, afirmând poezia ca *realitate*, ca logos natural (motivată, salvată de convenționalismul semnelor), iar pe poet ca un interpret bucolic al *naturii*: „Nu-mi pasă de rime. / Rareori există doi copaci la fel, unul lângă altul. / Gândesc și scriu așa cum florile au culoare, / Dar cu mai puțină perfecțiune în felul de a mă exprima, / Căci îmi lipsește simplitatea divină / De a fi cu totul numai exteriorul meu. / Privesc și mă tulbur / Mă tulbură apa ce curge când pământul e înclinat, / Iar poezia mea e naturală ca vântul când începe să bată”.

⁴⁸⁹ Fernando Pessoa, *Roi de notre Bavière*, Librairie.Séguier – Michel Chandeigne, 1988.

⁴⁹⁰ Gheorghe Crăciun, *Dimensiuni tranzitive în poezia modernă*, Ed. Paralela 45, Pitești, 1998 sau *Aisbergul poeziei moderne*, Paralela 45, Pitești-București, 2003 .

(*Păzitorul de turme*, XIV, trad. Dan Caragea⁴⁹¹). Poemul-*pneuma*, logos ce rivalizează cu energia divină a rostirii firești – „E a minha poesia é natural como o levantar-se o vento...” – , pune poetul în starea de *pneumatolog*, în situația de a găsi cele mai simple și mai concrete modalități ale traducerii / transcrierii în text a respirației naturii⁴⁹².

Ipostaza poetică a „păzitorului de turme” este cea în care artistul se eliberează de convențiile literare, de normele prozodice, de cele stilistice, acreditând ca voce și dicțiune *poezia firescului*, a evidenței, o poezie în care totul pare să existe la modul epifanic de manifestare, accidental și revelatoriu, însă nu în sens mistic, nici măcar în sens simbolic. Jocul persoan ce marchează opoziția dintre exterioritatea (și realitatea) poemului și incapacitatea heteronimului de a-și dovedi „pe de-a-ntregul” modul exterior de a fi, conduce cititorii spre a imagina o instanță poetică „fără chip”, anonim, (căci adamic), un personaj „fără însușiri” anodin, (căci ubicuu), pentru că așa îl dorește regizorul Pessoa: numai voce și personalitate – Maestrul, de la care se vor revendica ceilalți heteronimi. Înzestrat cu o acută conștiință a fragmentarității, a incompletitudinii, a existenței sale parțiale, născut din interval, poetul heteronim își caută natura sa, realitatea sa organică, în și dincolo de cuvinte. De aceea efortul acestuia este dublu: o dată pentru a-și elibera opera de interioritate, de tirania subiectivității, deci de a o face impersonală, exterioară, adică reală și adevărată – „Scriu și gândesc așa cum florile au culoare” – , apoi de a se elibera, prin operă, și pe sine. Este aici aceeași preocupare, deși amplificată, pe care T. S. Eliot o notează ca fiind „continua renunțare la propria lui personalitate”, „perpetuu sacrificiu de sine” al poetului conducând la opera ca eliberare, dar nu „a emoției, ci o eliberare de emoție; nu exprimare a personalității, ci o eliberare de personalitate” („Tradiția și talentul personal”).

În ipostaza Álvaro de Campos, Pessoa conturează o altă personalitate, mai energică, exaltată, trăind paroxistic în ritmurile cotidianului, personalitate care spulberă însăși ficțiunea heteronimică, în „cioburi conștiente de ele însele, nu de mine” (*Însemnări*). Eliberând subiectul de teroarea ficțiunii, a textului și

⁴⁹¹ *Antologia poeziei portugheze*, Edinter, București, 1990.

⁴⁹² „Poezia mea e ceva natural ca trezirea vântului...”, în traducerea sa, Dinu Flămând optează pentru valențele bogate ale verbului „a trezi”, ale cărui valori polisemantice activează atât sensul denotativ, semantismul de bază, cât și cel simbolic, ce ne îndreptățește la interpretarea vocii poetice ca *energia* și reconfigurarea *pneumei*.

implicit a scriiturii⁴⁹³, în același timp eliberează textul de cel care l-a produs, creația astfel capătă exterioritate, acea corporalitate a *murelor* (din poemul omonim al lui Francis Ponge) sau a *portocalelor* (din poemul *De ce nu-s pictor*, al lui Frank O'Hara), roadele autoreferențiale specifice unui proces artistic modernist, care merge, programatic sau nu, „pe un drum care nu duce în afara lucrurilor, nici către spirit”, cum ar spune Ponge, dar care operează asupra realității prin simțuri, către minte: „Poezia este un element al lumii concrete, al lumii de toate zilele. Așa se justifică ea”. Materialului din lumea obiectuală poemul îi conferă noi posibilități de existență. „Cioburile” – semne ale poeziei fragmentate, dar devenite obiect real, detașat de cel care a produs-o – reprezintă realitatea dobândită, deja instituită și asimilată de produsele actului poetic. Artistul creator rămâne singur să exploreze alte spații ale intervalului dintre exterior și interior, să instaureze alte realități (poematice, fantast-dramatice, heterologice).

*

Pentru Pessoa, modul de afirmare a heteronimilor în cadrul teatrului propriei creații constă în depersonalizarea și repersonalizarea poemului; dacă mecanismul este explicat prin funcția artei de a reprezenta adevărul generic, dezumanizat, impersonal, adică „al tuturor și al nimănui” (cum ar spune T.S. Eliot despre poezia *primului glas*, în care poetul vorbește în nume propriu, dar construind o emoție aparent personală, aparent spontană), așa cum ne arată maestrul Caeiro, lumea poeziei poate fi repopulată cu emoții, poate fi repersonalizată cu subiectul care descoperă că existență lui este dependentă de firescul limbajului și al comunicării. Întoarcerea la subiect, la recredibilizarea acestui subiect sensibil, aflat în empatie cu ritmurile cosmice, nu are nimic din exaltarea de tip romantic în fața naturii, ci se leagă mai degrabă de modul de existență al eului whitmanian, cu proiectarea sa planetară, ubicuă, aflată în dinamica universală :

„Dacă spun uneori că florile surâd / Și râurile cântă, / Nu înseamnă că eu cred că există surâsuri în flori / Ori cântece în curgerea râurilor.../ Numai astfel, însă, îi pot face / Pe oamenii falși

⁴⁹³ „Sufletul meu s-a spart ca o sticlă goală [...] Nu eram eu o sticlă goală? / Privești cioburile conștiinței în mod absurd / conștiințe de ele însele, nu de mine” *Însemnări*, Álvaro de Campos, trad. Darie Novăceanu, în *Nobel contra Nobel*, antologie de Laurențiu Ulici, Cartea Românească, 1988, p.321.

/ Să simtă existență adevărată / a florilor și a râurilor.// Scriu pentru ca ei să mă citească / și uneori mă sacrific stupidității lor. / Nu sunt e acord cu mine, dar mă iert, / Căci eu nu sunt decât un interpret / al naturii, / pentru că există oameni care nu-i înțeleg / limbajul, / pentru ceea ce nu este un limbaj”.⁴⁹⁴

Prin maestrul Caeiro, Pessoa impune o imagine a receptorului devenită celebră, grație baudelairianului „hypocrit lecteur, mon semblable, mon frère”, cititor superficial, ignorant, infidel, care e adus în acest cadru „să simtă existența cu adevărat reală a florilor și a râurilor”, prin actul pe care poetul și-l asumă ca fiind „acest lucru serios, un interpret al Naturii”. Deși, aparent, în acest act (de traducere a semnelor), idealul poetic pessoan de a fi „artist-creator de tipul zeilor” nu se împacă, avem a face cu o ipostază stranie, în care de fapt nici măcar heteronimul nu este satisfăcut de modul „naiv” de a răspunde cititorilor. Cu toate că se autodefinește și se legitimează ca poetul naturii, vocea aurală a „păzitorului de turme” caută formula potrivită, elaborează un limbaj ca „interpret”, fără să dorească să fie unul, fără să se mulțumească să aducă explicații pentru oamenii „care nu-i înțeleg limbajul”, căci natura „nu este un limbaj”, este o Supra-ideogramă, iar poemele, părți, secvențe de realitate, componente aflate în contiguitate, ori semne incluse în acest univers. Așadar, poetul heteronim propune un gen de comunicare analogică și paralogică, dincolo de cuvinte, dincolo de știința interpretării, de *logos*, prin recompunerea și instaurarea în limbaj a lumii senzațiilor. Căci poetul presupune în activitatea lui ca având integrată datoria de cercetător obiectiv, detașat și impersonal, interesat de realitate nu în sensul interpretării ei, ci în sensul reconstruirii ei. „Cât despre mine, scriu proza versurilor mele / și sunt fericit / știind că înțeleg natura pe din afară; / și că n-o înțeleg pe dinăuntru, / fiindcă Natura n-are un înlăuntru; altminteri n-ar mai fi Natură”.

Poziția sa de poet al Naturii, atât de clamată în poemele plachetei *Păzitorul de turme*, este atât a estetului – care, contemplativ, rămâne însă un ingenuu („N-am fost niciodată altceva decât un copil care se

⁴⁹⁴ trad. Darie Novăceanu, în *Nobel contra Nobel*, antologie de Laurențiu Ulici, Cartea Românească, 1988; propunem însă, pentru confruntare, traducerea lui Ion Deaconescu din Fernando Pessoa - *Poemele lui Alberto Caeiro – Păstorul de turme – Alberto Caeiro: O Guardador de rebanhos – Alberto Caeiro: El Guardador de Rebaños*, Ed. Europa, Craiova, 1992, p 54 sau traducerea lui Dinu Flămând, Humanitas, 2011.

juca. / Am fost păgân ca soarele și ca apa, / Cu o religie universală pe care numai oamenii nu o au". XXXVI), – dar și a vizionarului („Am văzut ca un nebun”, *Dacă, după ce voi muri, veți dori să-mi scrieți biografia*), și i a unui profet păgân. Caiero este în mod paradoxal, dincolo de spontaneitatea mimată de creatorul său, un artist cu „metodă”, pentru că, „Unicul poet al Naturii” se construiește astfel, prin *diferență* și *distanță* față de estetismul celorlalte formule poetice în care obiectul este sau pare să fie contemplarea naturii (precum formula bucolică de factură clasică sau neoclasică, din egloge, imnuri, ode; formula contemplativ-romantică, din pasteluri, meditații, confesiuni, sau formula poeziei moderniste unde natura este redusă la butaforie, decorativism, artificiu).

Estet și vizionar, heteronimul Alberto Caeiro este el însuși o sinteză contradictorie, adoptând modalitățile vocii obiective, cu toate că scrie poezia „glasului întâi”. Maniera sa obiectivă, detașată, instaurează un mod al dicțiunii antimimetice, Caeiro nu practică nicidecum o dicțiune confesivă, lirică, el își propune să scrie după o formulă a ingenuității privirii, ingenuitate jucată, astfel încât își calculează, conform principiului senzaționist, modul de ritmare al „prozei versurilor” sale, conducând receptorul pe cărările albe, luminoase, agreste ale spontaneității și firescului în calitate de modalități estetice ale *tranzitivității*⁴⁹⁵. Cum se împacă însă dezideratul subliniat de sintagma „proza versurilor mele” – care implică detașare, obiectivarea emoției – cu afirmația lui Fernando Pessoa care, în celebra scrisoare adresată lui A. Casais Monteiro în legătură cu modul de a face poezie în numele celor trei heteronimi principali, explica faptul că, în prezența numită Alberto Caeiro, va scrie sub dictatul spontaneității: „prin pura inspirație spontană, fără a ști și chiar fără a prevedea ce voi scrie”? Răspunsul constă, în mod evident, tocmai în mobilitatea *simulării*, a gândiri poetice, în extraordinara forță de proiectare și de ficționalizare a emoției, în dexteritatea și în flexibilitatea cu care Pessoa reușește să treacă de la o personalitate la alta, de la un mod de subiectivitate la altul, de la o formulă poetică la alta. În interiorul aceleiași măști se dovedește a fi mai mult decât o practică de scriitură pusă în acțiune. Viața ficțiunii poetice pe care o determină procesul heteronimic este atât de

⁴⁹⁵ A se vedea definirea și actualizările conceptului în modelul teoretic și hermeneutic de interpretare a poeziei moderne, elaborat de Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei*, Paralela 45, Pitești, 2002.

colcăitoare, încât autorul ei nu reușește să surprindă decât frânturi de existență, nu existențe complete, ci existențe care par să se dezvolte autonom și personalități a căror consacrare depășește puterea de previziune a regizorului care le-a pus în acțiune.

Formula poeziei antimimetice exersată de Pessoa-Caeiro își dovedește forța atât prin cuprinderea realității în viziuni energetiste, integratoare („înțeleg natura pe dinafară”) și prin raportarea la natură ca la o Supra-Ideogramă, cât și prin plăcerea nuanțării, a prezentării obiectului poeziei în moduri diferite (v poemul XXIX „Nu sunt egal întotdeauna în ce zic și ce scriu / Mă schimb dar nu prea mult. (...) Același mereu mulțumită cerului și pământului, / Ochilor mei atenți și urechilor mele atente / și clarei simplități a sufletului meu”). În acest sens ar trebui înțeleasă autodefinirea heteronimului ca „Interpret al Naturii”, în calitatea sa de creator de realități mai substanțiale decât contingenta, istoria, natura materială, în calitatea sa de instanță care forțează realul să se mute în poem, să devină mai verde și mai proaspăt decât verdele câmpiei, mai limpede și mai clar decât serenitatea cerului lisboan. Cerul și pământul poeziei lui Caeiro nu sunt reprezentări reperabile pe vreo hartă fizică a lumii, sunt realități populate nu de zei creștini sau de cei păgâni, ci de senzații și emoții (inventate ca reale), acestea guvernează lumea pessoană, o fac credibilă și concretă, materială și sensibilă, căci ele sunt realitățile care se fondează prin cuvânt și fondează lumea, ritmurile unei armonii universale fără o *renovatio* care să conțină vreo tentație livresc-mitologică, poate doar o propensiune de coloratură modernă, heterodoxă, (nietzscheeană, whitmaniană, ori poate bergsonistă): „Și cât sunt de lung mă-ntind în iarbă, / Închid ochii fierbinți, / Îmi simt tot corpul lungit pe realitate / Știu adevărul și sunt fericit” (*Păzitorul de turme*, IX). Tensiunea recuperării firescului în poem apare exprimată uneori atât de pregnant, potențând ideea până la formule redundante: „Dar dac-ar fi să mă nemulțumească / ce-mi doresc e un soare mai soare decât Soarele, / ce-mi doresc sunt pajiști mai pajiști decât aceste pajiști, / ce-mi doresc sunt flori mai flori decât aceste flori. Totul mai ideal încă decât e, dar în același fel și în același chip”. Caiero devine astfel heteronimul persoan care se dezice de componenta culturală a rescrierii, căci face din scris o formă de existență al cărei proces (și produs) să rivalizeze cu însuși fundamentul realității. El dă sens banalului, firescului și concretului și reazăază individul într-o relație de comunicare organică, intimă, cu universul. Așadar, poemul

devine un *semn* al acestei forme de comunicare-comuniune dezirabile, un semn al Naturii care e chiar Natura. Aceasta deoarece poezia lui Caeiro nu este fotografică, nu reproduce mecanic imaginea naturii, ci o recrează, abstract și senzaționist, fragmentar și totodată global. Deși este o reprezentare ideografică a lumii, poemul său nu rămâne la condiția de imagine secvențială, parțială, ci depășește această condiție prin *lectura* fragmentului, a imaginii sparte și recreate a lumii, prin *coerența* care este specifică integrării imaginilor compozite din ideograme în lectura globală, tabulară, iconică a Supra-Semnului, a Supra-Ideogramei. Astfel, fiecare poem-fragment al *Păzitorului de turme* devine, autotelic, autosuficient. „Chiar și așa, sunt cineva. / Sunt Descoperitorul Naturii. / Sunt Argonautul senzațiilor adevărate. / Aday Universului un nou univers / fiindcă-i chiar Universul” (*Păzitorul de turme*, XLVI, trad. Deaconescu). Orgoliul heteronimic își revendică acum definitiv intrarea în poem, expresia moderată a „interpretului naturii”, care păstra imaginea modestiei mimate pare a fi uitată, iar suveranitatea scrisului și a prezenței măștii obligă la recunoașterea Maestului.

Poet cu orgoliul adamic în vene, Caeiro instituie o poetică ea însăși plurală, căci trece de la instanța (anonimă și i modestă) de *interpret*, traducător, descifrator, la cea de *argonaut al senzațiilor*, de explorator și de inventator al unui alt limbaj, al unui nou mod de a înțelege realitatea și i raporturile noastre cu aceasta. Lucru ce presupune pentru cititor atât o lectură de suprafață, cât și una de profunzime. Cea de suprafață este motivată și adecvată modului primar, elementar de cunoaștere și proiectare, la care ne invită poetul naturii, ce și-ar fi dorit să fie „pe de-a-ntregul doar exterior”, o prezență ubicuă, dar fermă, nu dezintegrată, ci corporală, nu diafană, ci substanțială. Cea de profunzime, motivată de faptul că același subiect heteronimic are capacitatea de a se reprezenta ca explorator: căutătorul și revelatorul unor mistere care se ascund și se revelează concomitent în și prin senzații, în lectura de plonjare în adâncimea supra-semnului, dincolo de coaja lucrurilor. La această înțelegere suntem chemați să ajungem și noi, cititorii, dincolo de transparența limbajului prozaic sau de cheile analogice aduse la vedere.

Bibliografie:

Bakonsky, A.E., *Panorama poeziei universale contemporane*, Editura Albatros, București, 1972.

Caragea, Dan, *Antologia poeziei portugheze*, Edinter, București, 1990.

Flămând, Dinu, *Fernando Pessoa – Opera poetică*, Humanitas, București, 2011.

Călinescu, Matei, *Conceptul modern de poezie. De la romantism la avangardă*, reeditare Editura Paralela 45, Pitești-București, 2002, prefață I.B. Lefter.

Compagnon, Antoine, *Cinci paradoxuri ale modernității*, Editura Echinox, Cluj, 1998, trad. și postfață Rodica Baconsky.

Crăciun, Gheorghe, *Aisbergul poeziei moderne*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.

Jeudy, Henry Pierre, *Corpul ca obiect de artă*, Editura Eurosong & Book, București, 1998, trad. Ana-Maria Gârleanu.

Jose de Lancastre, Maria, *Pessoa – Une Photobiographie*, Christian Bourgois Éditeur, 1990.

Lourenço, Eduardo, *Fernando Pessoa, Roi de notre Bavière*, Librairie Séguier-Michel Chandeigne, 1988.

Pessoa, Fernando – *Oeuvres Complètes de Fernando Pessoa, Proses, I, Publiées du vivant de l’auteur, réunies, annotées et présentées par José Blanco*, Éditions de la Différence, Paris, 1988.

Pessoa, Fernando – *Opera poetică*, Editura Humanitas, București, 2011, antologie, traducere din portugheză, prefață, tabel cronologic și note de Dinu Flămând.

Pessoa, Fernando – *Obras completas de Fernando Pessoa, III, Poemas de Alberto Caeiro*, 12.a ediție, Editorial Nova Ática, Lisboa, 2006.

Pessoa, Fernando – *Ploaie oblică*, trad. Roxana Eminescu, Editura Univers, București, 1980.

Pessoa, Fernando – *Sur les Hétéronymes*, Éditions Unes, 1993.

Pessoa, Fernando – *Terapia eliberării*, Editura Științifică, București, 2000, trad. Micaela Ghițescu, prefață José Augusto Seabra.

ULICI, Laurențiu – *Nobel versus Nobel*, Anthology, Cartea Românească, București, 1988.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contract de finanțare nr. POSDRU/89/1.5/S/59758

Dileme ale identității la Julian Barnes

Aura Sibișan

Universitatea Transilvania din Brașov

Construind nivele ale identității în romanul *Metroland* al lui Julian Barnes

Foarte mult s-a scris, în teoriile despre postmodernism, despre ștergerea granițelor între categorii în mod tradițional separate, cum ar fi viața și arta, text și context, literatură și istorie. În celebra carte *Postmodernist Fiction* (1987), Brian McHale argumentează cu multă energie fenomenul ștergerii granițelor dintre categoriile menționate. Valentine Cunningham, în cartea sa *In the Reading Gaol. Post modernity, texts and history* (Blackwell 1984) – vorbește despre convergența dintre scriere și viață, text și context, literatură și istorie. (p. 2-3)

Cu o stare postmodernă specifică de conștiență de sine, Julian Barnes abordează această problemă în multe din scrierile sale. Romanul *Metroland*, de exemplu, publicat în 1980, oferă un exemplu de tematizare a relației artă-viață în ficțiune.

Aș începe de la ideea profesorului de la Oxford Valentine Cunningham, care a vorbit studenților noștri în 1997. Atunci se referea la tendința operelor postmoderne de a recicla narațiuni consacrate. Revitalizarea poveștii, a firului narativ, a unei secvențe coerente de evenimente care au sens, era una din ideile principale ale profesorului Cunningham.

Spre exemplu, elementul din categoria *grande histoire* – ca să fac o referire la binecunoscuta clasificare a lui Lyotard – imaginea tatălui este reciclată, rediscutată, deconstruită și i reconstruită aproape simultan la Julian Barnes. În spiritul celebrului îndemn al lui Umberto Eco, „revizitați trecutul cu ironie, fără candoare”, în romanul *Metroland* Julian Barnes tratează clasică temă a formării individului.

Eroii romanului sunt Chris și Toni, adolescenți într-o suburbie londoneză, care provoacă autoritatea și ideile preconceptuate în două maniere diferite: Chris devine, la finalul romanului, un editor mulțumit, cu familie și ipotecă, iar Toni rămâne într-o stare de perpetuă adolescență caracterizată prin revoltă și dispreț pentru formele organizate de viață socială.

Chris: „M-aș numi un om fericit; dacă sunt moralizator, asta se întâmplă dintr-un modest simț al entuziasmului, nu din mândrie. Mă întreb de ce fericirea este din nou disprețuită: confundată cu starea de confort sau cu automulțumirea, și ca atare respinsă, judecată drept inamic al progresului social – ba chiar și tehnologic. Oamenii refuză adesea să vadă că există, chiar și dacă o văd cu ochii lor; sau o desconsideră ca pe un semn al norocului, al moștenirii genetice: câteva picături din ceva, un strop din altceva, câteva sinapse eliberate. Dar nu o realizare.” (p. 210)

Toni: - Ce să fim astăzi? ne întrebam uneori unul pe celălalt. Era negarea directă a statutului de adult. Adulții erau întotdeauna ei înșiși. Dar noi, după părerea unanimă, nu crescuserăm încă, nu ne formasem încă; nimeni nu știa „ce va ieși din noi”. Însă aveam cel puțin ocazia să facem câteva teste, pe cont propriu.

- Ce va ieși din noi?

- Ceva ca o piftie?

- Sau ca o lumină?

- Sau ca un cadet de la Sandhurst?

Încă nu ieșise nimic din noi. Singura noastră formă consecventă era existența proteică. Totul era justificabil. Totul era posibil. (p. 75)

Și încă un citat: „Care este modul cel mai intens în care îți evoci adolescența? Ce anume îți aduci aminte mai întâi? Felul de a fi al părinților tăi; o fată; primul tău fior sexual; succesul sau eșecul la școală; o umilire încă nemărturisită; fericire; nefericire; sau, poate, un fapt mărunț, care ți-a dezvăluit pentru prima dată ceea ce aveai să devii mai târziu? Eu mi-aduc aminte de lucruri.” (p. 81)

Aș spune că formula clasică de *bildungsroman* este rescrisă, reciclată într-o notă ironică și umoristică. Temele serioase ale construirii identității masculine – cu chestiunea punerii sub semnul întrebării a autorității parentale, inițierea sexuală, experiența într-o țară străină – sunt tratate într-o manieră plină de spirit, caracteristică prozei lui Julian Barnes.

Mi se pare că există două tipuri de personaje masculine la Barnes, aflate în amicală confruntare: aș numi primul tip burghezul domesticit – Chris, în *Metroland*, Stuart în *Talking It Over*, tradus în

romană *Trois*, și în *Iubire, etc.* Al doilea tip l-am numit rebelul histrionic : Toni în *Metroland*, Oliver în *Trois* și în *Iubire, etc.*

Primul își găsește propria nișă în societate și își dezvoltă personalitatea în direcția cinismului blând. Al doilea rămâne într-o stare de adolescență rebelă, respingând orice convenție care face posibilă existența socială. Aceasta desigur simplificând destul de mult.

Întorcându-mă la ideea de început, ruta adolescență – tinerețe – maturitate este pusă în contextul experiență versus artă, viață versus cultură. Care este relația dintre artă și viață? Aceasta este o întrebare pe care Chris o pune frecvent în toate etapele existenței sale și este subiectul a multe dezbateri între Chris și Toni. Răspunsul la această întrebare marchează separarea între cei doi. La sfârșitul romanului, Chris ajunge la concluzia că nu există de fapt nicio legătură între artă și viață. „ Obiectele conțin persoane absente. (...) nu are rost să atașăm semnificații false lucrurilor.”

Personajul lui Julian Barnes este intelectualul, întotdeauna preocupat de idei, de relația dintre gândire și realitate, care percepe cu luciditate prăpastia dintre conceptul bine structurat și lucrurile, fenomenele concrete, în continuă schimbare, scurte momente care alcătuiesc viața.

Elemente de tehnică narativă în *Istoria lumii în zece capitole* și *jumătate*

În continuare vreau să mă refer la un alt roman foarte important al lui Barnes, *Istoria lumii în zece capitole și jumătate*. Aici Barnes ilustrează foarte bine auto-reflexivitatea specifică romanului postmodern. Fragmentarismul, colajul de tehnici narative, metaficțiunea sunt trăsături cultivate de autor în romanul său, aproape cu acribie.

În capitolul patru, „Supraviețuirea”, credibilitatea naratorului este pusă sub semnul întrebării. Shlomith Rimmon-Kenan, în *Narrative Fiction. Contemporary Poetics*, enumeră o serie de factori care pot indica o fractură între normele autorului implicat și cele ale naratorului. Printre acestea citez: „Când perspectiva personajelor este în conflict cu cea a naratorului, când rezultatul acțiunii dovedește că naratorul nu a avut dreptate.” (trad mea, p. 101)

Capitolul patru este în mod fundamental ambiguu și acest efect este obținut prin folosirea stilului indirect liber. Credibilitatea lui Kath, personajul principal al capitolului și naratorul, este pusă la

îndoială de la primele propoziții: „Și după aceea? Nu-și mai amintea.” (p. 85)

Pierderea memoriei este o sursă a lipsei de credibilitate a unui narator. Capitolul prezintă mărturia unei femei despre incidentul de la Cernobil și reacția ei foarte puternică. Kath este foarte preocupată de soarta animalelor pe Pământ, de pericolele efectelor poluării, de viitorul planetei.

Stilul indirect liber alternează cu monologul interior și cu scene care pot fi dialoguri într-un spital de boli nervoase.

Cred că ambiguitatea narativă a capitolului sugerează fragilitatea condiției umane și, în special, a condiției feminine, sfâșiate între dorința de emancipare și nevoia de protecție și echilibru. Julian Barnes este un foarte profund observator al firii umane și un fin comentator, nu are intervenții brutale ca autor implicat, pentru a folosi termenul consacrat de Wayne C. Booth.

Următorul capitol – “Naufragiul” – abordează unul din topoi literaturii postmoderne: tematizarea relației dintre artă și viață, fapt și ficțiune, istorie și artă. Evenimentul, transformat într-un subiect al unei celebre picturi a lui Gericault – “Scene ale unui naufragiu” 1819, este naufragiul vasului “Medusa” din 1816.

Julian Barnes scrie despre misterul transformării unui eveniment, întâmplat într-un anumit moment și într-un anumit loc, într-un decupaj artistic, a cărui semnificație transcende timpul și spațiul. Reflexivitatea lui Barnes este perfect ilustrată în acest fragment:

„Ce s-a întâmplat? Tabloul s-a desprins de ancora istoriei. Nu mai avem sub ochi „Scena naufragiului” și cu atât mai puțin „Pluta Meduzei”. Nu ne mai închipuim cruzimile de pe plută și nu ne mai punem în pielea suferinzilor, ci pur și simplu aceștia vin și ne iau locul. Ei devin *noi*. Iar secretul tabloului constă în tiparul propriei energii. (...) Suntem cu toții pierduți în larg, oscilând în voia valurilor între speranță și disperare, implorând prin gesturi ceva ce s-ar putea să nu ne vină niciodată în ajutor. Catastrofa a devenit fapt de artă. Însă nu este vorba de un proces reducionista. E ceva eliberator, amplificat și explicativ. Catastrofa a devenit fapt de artă; în fond, asta îi este menirea.” (p. 131)

Procesul de sublimare despre care vorbește aici naratorul – desigur, autorul implicat – este un aspect tematizat de Barnes în romanele sale, fie că este vorba despre relația artă-viață, fie că este vorba despre raportul biografie – ficțiune.

Romanul *Papaгалul lui Flaubert*, poate cel mai cunoscut roman al lui Barnes, tratează tocmai problema cunoașterii vieții unui mare scriitor, a cunoașterii cu adevărat. Cât permite un scriitor să fie cunoscut? Cât sunt de relevante obiectele care l-au înconjurat? Putem cunoaște mai bine opera unui scriitor dacă accedem la frământările sale, la dilemele sale? Și așa mai departe.

Deschisă reflecției și gândirii critice, opera scriitorului britanic oferă nenumărate oportunități de discutare a importanței momentelor dilematice în construirea identității. Identitatea atât masculină, cât și feminină.

Cred că, tocmai fiindcă personajul barnesian este prin excelență dilematic, găsim o densitate foarte mare de tehnici narative folosite de autor. Ca și când autorul folosește multe măști, aș spune nu pentru a ascunde dilemele, ci pentru a le potența, pentru a le da o mai mare vizibilitate. O vizibilitate oarecum scenică, histrionică.

În cartea *Something to Declare*, apărută în 2002, Barnes vorbește despre „măștile lui Flaubert”. Capacitatea „salvaționistă” a romanului, ca gen literar, este discutată de Barnes prin cercetarea vieții și multiplelor sensuri ale operei lui Flaubert și a persoanei Flaubert, extraordinar recuperat, reconstruit de Julian Barnes. Moartea Emmei Bovary, de exemplu, i-a adus marelui scriitor francez „consolare și un simț al proporțiilor, o repulsie față de haos, un gust pentru viață... Suferința ficțională a neutralizat suferința pe care am simțit-o în viața reală.” (Citat din Flaubert, traducerea mea, *op.cit.* p. 155).

Identificarea tipurilor de personaje în romanul postmodern ar putea indica recuperarea unui mod coerent de a reprezenta individul. Aceste tipuri de personaje indică și faptul că opera lui Julian Barnes se integrează organic în proza britanică, cu tradiția sa în construirea de personaje. Construirea dilemelor identității este o parte esențială din recuperarea personajului, ca entitate, vizibilă în proza britanică contemporană.

Bibliografie:

Barnes, Julian, *Papaгалul lui Flaubert*, Editura Univers, București, 1997.

Barnes, Julian, *Metroland*, Editura Humanitas, București, 2004

Barnes, Julian, *O istorie a lumii în zece capitole și jumătate*, Editura Rao Contemporan, București, 2000.

Barnes, Julian, *Something to Declare*, Editura Picador, London, 2002.

- Bodiu, A., Dobrescu, C. (coord.), *Repertor de termeni postmoderni*, Editura Universității Transilvania, Brașov, 2008.
- Booth, Wayne C., *Retorica romanului*, Editura Univers, București, 1976.
- Cunningham, Valentine, *In the Reading Gaol. Postmodernity, Texts and History*, Oxford Blackwell, 1984.
- Derrida, Jacques, *Diseminarea*, Editura Univers enciclopedic, București, 1997.
- Lyotard, J. F., *Condiția postmodernă*, Editura Idea Design, Cluj, 2003.
- McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, Editura Methuen, London, 1987.
- Shlomith Rimmon-Kenan, *Narrative Fiction: Contemporary Poetics*, Editura Methuen, London, 1983.

Forme de legitimare a literaturii maghiare din România

Tapodi Susana-Monica

Universitatea Sapientia, Miercurea Ciuc

Venirea pe lume a literaturii maghiare din România se datorează unor evenimente geopolitice: în urma Primului Război Mondial pacea încheiată la Paris (denumită de unguri dictatul de la Trianon) redesenează harta Europei Centrale și de Est, transformând aproximativ 1.600.000 de maghiari din Ardeal într-o minoritate etnică din România. Creația colectivă a acestei comunități este legată atât de cultura și limba maghiară, cât și de realitatea socio-culturală română.

După un deceniu de instituționalizare, la începutul anilor treizeci, avem deja de-a face cu maturizarea acestei literaturi, în care se disting principalele tendințe ideologice și estetice, care o vor marca până la sfârșitul secolului: cele ale transilvanismul lui Kós Károly, ilustrat de autorii grupați în jurul revistei *Erdélyi Helikon*, în care ideologia apărării culturii și identității naționale apare în formele modernismului clasic, subsumând esteticul istoricului sau eticului, abordând teme istorice menite să ilustreze ideea toleranței din perioada Principatului independent al Transilvaniei, apelând la simboluri ale autoapărării (bradul care nu se inclină, scoica ce produce perle). Pesisajul și psihicul specific ardelean sunt reprezentate de poeții transilvaniști, Áprily Lajos sau Reményik Sándor și scriitori ca Tamási Áron sau Nyírő József. (Interesant de remarcat este paralelismul dintre regionalismul transilvanist maghiar și „spiritul local creator”, „ardelenismul” intelectualilor români din jurul revistelor *Boabe de grâu*, *Gând românesc*, *Țara noastră*, *Pagini literare*, *Societatea de mâine*).⁴⁹⁶

Direcția internaționalistă de stânga, manifestată în revista *Korunk* (redactor Gaál Gábor), va răspândi în diversele forme ale avangardismului temele răzvrătirii sociale, ale luptei de clasă (Szemlér Ferenc, Nagy István, Asztalos István). După cezura proletcultistă a anilor cincizeci, aceste tendințe vor reînvia sub forma neo-transilvanismului cu reprezentanți de seamă: prozatorul și dramaturgul Sütő András, poetul Kányádi Sándor și neo-

⁴⁹⁶ Vezi studiul lui Nagy Imola.

avangardismul lui Szilágyi Domokos sau Bálint Tibor care, la sfârșitul anilor șaptezeci, vor ceda locul postmodernismului.

Cariera lui Lóránd Daday (1893-1954) poate constitui un exemplu al căutării identității și legitimării literaturii maghiare din România. Alegerea șirului de pseudonime ilustrează elocvent cotiturile acestui proces de autodefinire. La început, în anii '20, articolele, studiile, nuvelele și le semnează cu numele său adevărat, iar romanele *Împotmolire* din 1931 și *Eșecul* din 1935, cu numele de Mózes Székely. Nuvelele din 1936, publicate în revista de stânga *Korunk*, apar sub semnătura lui Mihály Derzsi, iar povestirile care văd lumina zilei începând din 1946 în revista *Utunk*, sub pseudonimul de Bálint Kovács.

În prefața volumului postum *Peste mlaștină*, redactat de Gyula Dávid în 1970, scriitorul este caracterizat astfel: „Daday Lóránd, omul, a fost o personalitate liniștitoare, radiind vigoare și siguranță. Scriitorul însă părea cu atât mai neliniștit. Nu pentru că ar fi fost combatantul revoluțiilor literare și al gustului din secolul nostru – chiar dacă era influențat de viziunea și stilul narativ modern, acest lucru se manifesta în operele sale mult mai moderat decât să fi făcut senzație, dar când, după lungi întreruperi, uneori după decenii de tăcere, lua condeiul în mână, întotdeauna stârnea furtună în jurul său, cu scrierile care ascultau numai de constrângerile interioare, forțând cititorul să ia atitudine fervent în favoarea sau, deseori, împotriva sa.”⁴⁹⁷

În anii '40, în urma pedepsei cu închisoarea, impusă ca revanșă pentru romanul lui Székely Mózes, scriitorul devine adept al idealurilor mișcării muncitorești, exprimându-și revolta împotriva nedreptății sociale în nuvelele lui Mihály Derzsi.

Opera *Împotmolire*(1931) are, fără îndoială, o viziune originală. Prin faptul că naratorul întâmplării este un câine care își conduce stăpânul, un moșier depozat, care și-a pierdut vederea în război, devine mai accentuată vulnerabilitatea celor reprezentați de ei (maghiarii ardeleni lăsați în voia sortii după desprinderea lor de Imperiu). Acest procedeu auctorial face posibil, pe de o parte, ca portretul fizic al personajelor să ocupe un spațiu relativ restrâns – căci animalul simte instinctiv cine e bun și cine e rău-intenționat, fiind, astfel, mai înțelept decât stăpânul său –, iar pe de altă parte, ca

⁴⁹⁷ Lóránd Daday, *Peste mlaștină (A lápon át)*, București, Editura Kriterion, 1970, p. 5.

evenimentele prezentate să vorbească de la sine, fără interpretări suplimentare. (Însuși orbul – conform concepției tradiționale antice – „vede” mai clar, înțelege mai bine ceea ce se desfășoară în jurul său decât cei care văd). Animalul are un simț al timpului diferit față de oameni. De aici capcana ficțiunii naratoriale: evenimentele îmbrățișează un deceniu, apar interschimbabile, creionând, totuși, linia declinului de neoprit. Succesivele experiențe negative se concentrează în textul de 400 de pagini în așa fel încât, inevitabil, cititorul simte că mai puțin ar fi fost mai mult.

Criticul contemporan Németh László ne atrage atenția asupra neîndemânării construcției: „În momentul în care despre o carte întreb nu dacă e frumoasă, ci dacă e adevărată, mă și aștept să fie adevărată. Iar aici este vorba tocmai de ura și destinele popoarelor și vai acelui scriitor care îndrăznește să-mi înșele simțul dreptății (...). Dreptatea este nu numai un fapt, ci, mai degrabă, măsura faptelor, iar după Împotmolire trebuie să întreb dacă scriitorul a fixat în mod corect proporția faptelor care alcătuiesc adevărul. Ca să rămân la întrebarea principală: avem voie să privim ura românilor față de maghiari atât de izolat de practica istoriei universale și atât de independent de condițiile maghiare de dinainte de 1919?”⁴⁹⁸

Romanul prezintă procesul pierderii treptate a terenului maghiarilor ardeleni în fața avansării statului național român. În același timp, opera reflectă credibil și modul cum țăranii români de pe moșiile maghiare expropriate sunt văduviți de toate achizițiile lor recente de către puterea celor veniți din vechiul Regat. Din acest motiv, romanul se situează la intersecția luptelor politice dintre Partidul Țărănesc și Partidul Liberal. Consecința directă a luării unei atitudini politice deschise (critica oprimării naționale și sociale din roman) a fost procesul intentat împotriva lui Daday și cele șase luni de închisoare. (În apărarea scriitorului a pledat Alexandru Vaida-Voievod). Numărul documentelor din ziarele epocii care înregistrează dezbaterile politice pro și contra scriitorului este de peste o sută.

Acuzația de a fi „antiromân”, în urma căreia Daday a suferit și întemnițarea, nu este îndreptățită. În roman găsim multe portrete simpatice de români. Moisa, care ilustrează spiritul loialității, este bătut mortal de conaționalii săi pentru că încearcă să apere averea

⁴⁹⁸ László Németh, *Împotmolire (Zátony)*, in. *Protestáns Szemle* (Cronică Protestantă) nr. 145, 1931.

stăpânului său de jefuitori. De asemenea, un personaj secundar remarcabil este bătrânul avocat care și-ar fi sacrificat viața pentru cauza unirii tuturor românilor, dar care se dă la o parte dezamăgit pentru că nu vrea să ia parte la legalizarea jefuirii; sau colonelul român care, asistând la umilirea nedreaptă a personajului principal, îl pedepsește prin transfer pe comandantul local al jandarmilor, sancționând abuzul de putere.

Titlul *Eșecul* (1935) este, de asemenea, grăitor, căci tema principală a romanului o constituie eșecul rușinos al marilor idealuri umane și, în special, naționale, întrucât, în vremurile crunte ale războiului, dominate de ură, toate eforturile personajului principal, Albin Bilibaca, sunt zadarnice. Autorul intenționa, probabil, să înlăture acuzația de antiromânism, alegând un protagonist pozitiv român care, urmând exemplul tatălui său, se identifică întotdeauna cu cei oprimați. În partea introductivă, naratorul descrie umilințele la care sunt expuși adolescenții români în școlile maghiare (tovarășii lor maghiari sau anumiți profesori îi umilesc, numele lor sunt ironizate etc.). În antiteză cu această atitudine, se reliefează umanitatea tatălui protagonistului, susținător al unirii, care ia apărarea celor năpăstuiți, chiar dacă persecutorii sunt dintre ai lui.

Datorită caracterului său de roman-parabolic (putând fi recunoscute figuri politice reprezentative ale vremii, Maniu, Goga, frunțași ai Partidului Național Maghiar), atitudinea critică la adresa politicianilor, a funcționarilor din Vechiul Regat, pare mult mai pătrunzătoare: „Domnule maior! De când dumneavoastră sunteți aici, aveți un singur scop: de a ocupa și a umple toate locurile, fie cât de mici. Dați afară pe oricine din locul lui! Ați cules roadele pământurilor! Ne-ați luat pâinea de la gură! Ați devorat totul și acum adunați și fărâmiturile. Am suportat. Dar când se termină și fărâmiturile, atunci... atunci ne vom întâlni, domnule maior! Ne veți întâlni pe noi! Românii din Ardeal!” – îi strigă indignat personajul principal superiorului complice al jandarmului din Regat, care ucise un maghiar nevinovat.⁴⁹⁹ (Faptul că intelectualii români din Ardeal s-au confruntat, dezamăgiți, cu natura balcanică a politizării din Vechiul Regat și au luat cunoștință, ofensați, de aspirațiile colonialiste de elită, a fost formulat și de Titu Herdelea, personajul din romanul Ion de Liviu Rebreanu).

⁴⁹⁹ Lóránd Daday, (Székely, Mózes), *Eșecul* (*Csütörtök*), Budapesta, Editura Mefhosz, 1935, p. 265.

Atât autorul, cât și eroul său sunt dezamăgiți și de politicienii Partidului Național Maghiar: „Ei vor frecventa în continuare Parlamentul României, din ale cărui poveste și metode n-au învățat, până acum, nimic, dar unde și de acum încolo principala lor ambiție va fi de a masca talentul lor mediocru cu un comportament bun, obținând, astfel, de la majoritate un calificativ bun.”⁵⁰⁰

Scena finală a romanului ne prezintă brutalitatea puterii drept o caracteristică a României acelei epoci: eroul, ajuns la București, făcea tocmai o vizită unui prieten, într-o uzină feroviară, când greva muncitorilor de la Grivița a fost înăbușită în sânge.

Romanele lui Daday sunt interesante și în calitate de documente istorice, dar este de remarcat și caracterul lor inovator în planul narațiunii. Prin anumite procedee, ca fragmentarismul, intertextualitatea sau apariția naratorului cu competență limitată,⁵⁰¹ Székely Mózes, în aceste opere, devine un precursor al prozei postmoderne.

Dacă în *Împotmolireși* în *Eșecul*, autorul vedea oportunitatea de a lua atitudine pentru apărarea celor umili în conflictul etnic și politic, în scrierile sale izvorâte din experiențele concentraționiste vor trece în prim-plan suferințele victimelor asupririi sociale. Sub influența politicii literare a lui Gaál Gábor, în operele de după cel de-al Doilea Război Mondial, accentul cade pe înfățișarea luptei dintre clasele sociale. Romanele lui Székely Mózes își pierd din autenticitate din cauza aglomerării tragediilor, iar scrierile lui Kovács Bálint de după 1946 – tocmai prin atenuarea tragicului. În cazul nuvelor subordonate schemei realismului social, menținerea echilibrului delicat se realizează mult mai greu.

Nuvela din 1953, intitulată *Florinel* – privită chiar și în fragmentele sale – ar putea fi capodopera caracterizării realiste. Servitoarea însărcinată cere un atelaj de la fosta ei stăpână, bunica copilului ei, ca să-și ducă băiețelul la oraș. Trebuie însă să-și dea seama că nu va primi calul căci fosta ei stăpână, zgârcită, ar regreta să folosească animalul pentru așa ceva și, în plus, i-ar prinde bine ca micul bastard să moară. Când secretarul de partid îi rânduiește, totuși, caii, chiaburi agitați îi stau în cale, zicând că băiețelul ar putea muri și atunci gheața va distruge hotarul. Cealaltă bunică stinge

⁵⁰⁰ *Idem*, p. 294.

⁵⁰¹ Vezi, spre exemplu, operele lui Kertész Imre, Bodor Ádám sau Dragomán György.

cărbune, cheamă popa și un vrăjitor, pârjolește și pisica, copilul se simte însă din ce în ce mai rău. (Astfel, nuvela ilustrează și o stereotipie națională despre superstițiile românilor de la țară.) Bogătașii îl înconjoară pe secretarul de partid, iar cineva îl lovește din spate. Mișcările, gesturile, modul de a vorbi, atitudinea țărăncii bogate, lacome sunt, deopotrivă, autentice. Este lesne de imaginat că n-ar contribui la salvarea vieții copilului nelegitim. Însă faptul că seducătorul este acum preot într-un alt sat ne aduce aminte deja de campania comunistă pentru „demascarea reacției clericale.”

Mătușa, încă elevă, a copilului bolnav, văzând cum secretarul de partid, care reprezenta de unul singur cauza cea dreaptă, fusese lovit de chiaburii hrăpăreți și superstițioși, își amintește de serbarea la care acest muncitor puternic își ținea cuvântarea și înmâna decorații de pionier. Aceste digresiuni care conturează cinstea personajului pozitiv fac ca părțile, de altfel reușite, să devină neverosimile. „– Parasca, l-au ucis. – Pe cine? – Pe Zaharia. Din cauza lui Florinel. Le spunea frumos să plece acasă. Să ne lase în pace. Nu l-au ascultat. Apoi Plumbu cu bâta... Chipul palid al copilei strălucește ca marmura. Își amintește. Sub genele închise, școala decorată, un tablou pe perete, un brad, la masa acoperită cu pânză roșie, tovarășul Zaharia. Ochii-s calzi, cuvintele, glumețe.”⁵⁰² Evocarea în gând a sărbătorii pomului de iarnă anticipează faptul că personajul pozitiv este de neînfrânt: secretarul de partid lovit se scoală cu greu și îl duce la spital pe copilul suferind de meningită.

Dacă Florinel sau secretarul de partid ar fi murit, conflictele din sat ar fi apărut cu o forță impresionantă în nuvelă. Schema cerută de realismul socialist nu tolerează însă tragedia. Campionii dreptății nu pot fi înfrânți. Tensiunea din părțile introductive, gradată cu măiestrie până în punctul culminant dramatic al ciocnirii dintre chiaburii iritați și secretarul de partid, se diluează cu totul în final.

Un alt compromis făcut cerințelor realismului socialist este scena în care medicul-șef întrerupe ședința pentru a asista la plecarea copilului vindecat. Căci fiecare operă trebuie să anunțe că, în noua societate, spre deosebire de timpurile apuse, omul este valoarea supremă. A considera slăbiciunile caracterului sau virtuțile nu trăsături individuale, ci unele categoriale, era postulat al „tipizării” realist-socialiste. O altă exigență a fost diluarea tragicului într-un

⁵⁰² Lóránd Daday, *Peste mlaștină* (*A lápon át*), București, Editura Kriterion, 1970, p.168.

optimism exagerat. Imaginea autentică a vulnerabilității socio-morale din mediul rural nu se asociază cu aceeași profunzime în imaginea mediului citadin, ci cu una apărută în urma proiectării utopice a dorințelor.

Modalitatea de rezolvare a problemei naționalității, așa cum ne este sugerată în nuvela din 1949, intitulată *Câmpul bivoliilor*, (unde secretarul de partid român găsește soluții plângerilor justificate ale țăranilor maghiari) aparține, mai degrabă, lumii ideale, a schemei iluziilor decât realității trăite de autor.

Autocenzura funcționa și în cazul prezentării alterității. Dacă în perioada interbelică se remarcă o dorință de ilustrare realistă, verosimilă a neînțelegerilor, conflictelor și împăcărilor interetnice prin figuri ca Surgyélán și Fuszulán din romanul *Ábel* de Tamási sau cea a lui Tódor din romanul *Napos oldal* (*Pe coasta luminoasă*) de Karácsony Benő, imaginea conviețuirii devine idealizată și schematică. Inamicul de clasă ori eroul, care pe parcursul acțiunii se convinge treptat de superioritatea ideilor comuniste, putea fi ungar, dar eroul pozitiv (un muncitor sau secretar de partid care are rolul de a-l îndruma) trebuia să fie român. Această formă a tipizării rareori era consfințită în realitate, dar corespundea așteptărilor, stereotipiilor majorității legate de minoritate.

Daday, care, fiind primul primar de stânga („democrat”) al orașului Dej, a reușit să obțină ca armata sovietică să cruțe localnicii de suferințe inutile, putea spera, pe drept, la un loc printre privilegiații noului regim. După o scurtă pauză de tactică, în urma preluării puterii, a început însă eliminarea foștilor susținători, căci „lupta de clasă se ascuțea din ce în ce mai mult,” după înlăturarea dușmanilor, a venit și rândul adeptilor. Volumul intitulat *Malomszeg*, întocmit de Daday în 1952, din cauza criticii agresive din Româniai Magyar Szó, nu a mai ajuns la cititori, a fost interzis după publicare, iar scriitorul a murit, de fapt, din această cauză. (În 1952 Gheorghiu-Dej își critica adversarul, László Luka, acuzându-l de „deviere de dreapta,” împreună cu alți doi moscoviți, Teohari Georgescu și Ana Pauker. Valul de purificare, pornit împotriva „devierii de dreapta,” străbătea întreaga țară. Aceasta era o ocazie bună și pentru restrângerea sferei de acțiune a ilegalistilor vechi clujeni. În aceste împrejurări, firește că, în Dej, oraș aparținând Regiunii Cluj, Daday Lóránd, fostul moșier acuzat de „anti-românism,” a devenit ținta tuturor izbucnirilor de vigilență). Astfel,

scriitorul care a subordonat arta, în mod excesiv, ideologiei, ajunge pentru a doua oară victima politicii și a ideologiei extremiste.

În perioada proletcultistă, în ciuda degradării literaturii la rolul de propagandist, datorită marilor tiraje și reducerii analfabetismului, operele exercitau o influență remarcabilă. Romanele vremii scrise de Nagy István, Kovács Dezső sau poeziile lui Szezlér Ferenc care au respectat cerințele proletcultismului s-au șters din tradiția literară. Cei care nu doreau să li se alăture au inventat un limbaj metaforic prin care își exprimau dezacordul, și care a reintrodus temele și simbolurile transilvanismului interbelic (dramele și eseurile lui Sütő András, poeziile lui Kányádi Sándor). Iar cei care nu doreau să adopte această perspectivă (cazul lui Bodor Ádám), au rămas la periferia canonului până la căderea dictaturii ceaușiste.

Bibliografie:

Daday, Lóránd (Székely, Mózes), *Ímpotmolire (Zátony)*, Budapesta, Mefhosz, 1931.

Daday, Lóránd (Székely, Mózes), *Eșecul (Csütörtök)*, Budapesta, Mefhosz, 1935.

Daday, Lóránd, *Peste mlaștină (A lápon át)*, București, Kriterion, 1970.

Dávid, Gyula, Prefață în Lóránd Daday, *Peste mlaștină (A lápon át)*, București, Kriterion, 1970.

Nagy, Imola, *Magyar transzszilvanizmus, román transzszilvanizmus (Transilvanism maghiar-transilvanism român) în Pap Levente-Tapodi Zsuzsa (coord.) Tükörben. Imagológiai tanulmányok (În oglindă. Studii de imagologie)*, Cluj, Scientia, 2011.

Németh, László, *Ímpotmolire (Zátony)*, in. Protestáns Szemle (Cronică Protestantă) nr. 145, 1931.

Pomogáts, Béla, *A magyar irodalom Erdélyben I-II, (Istoria literaturii maghiare din Transilvania)*, Miercurea-Ciuc, Pallas Akadémia, 2008.

Scridon, Gavril, *Scriitori maghiari din România*, Cluj-Napoca, Dacia, 1987.

Scridon, Gavril, *Istoria literaturii maghiare din România 1918-1989*. Cluj, Promedia Plus, 1996.

Szonda, Szabolcs, *Literatura maghiară din România. Aspecte cronologice și noțiuni de bază*. București, Editura RHT, 2008.

Tapodi, Zsuzsa, Daday Lóránd "scriitorul antiromân?" în. Pap Levente-Tapodi Zsuzsa (coord.) *Interculturalitatea și interetnicismul ieri și azi. Studii de contactologie și imagologie*. Miercurea-Ciuc, Status, 2011.

Milan Kundera: autoreflexivitate și rescrierea istoriei romanului european

Dumitru Tucan
Universitatea de Vest, Timișoara

Poetica aforistică a romanului

[Jakub] Scărpina spinarea câinelui și se gândea la scena căreia îi fusese martor cu puțin timp în urmă. Moșulicii înarmați cu prăjinile lor caraghioase se confundau în mintea lui cu gardienii din închisori, cu anchetatorii și cu denunțătorii iscoditori ce trăgeau cu urechea spre a afla dacă vecinul său discută despre politică, în timpul plimbărilor obligatorii. Ce-i împinge pe acești oameni spre asemenea jalnice activități? Răutatea? Desigur, dar și dorința de ordine? Căci năzuința spre ordine urmărește transformarea universului uman într-un imperiu anorganic, în care totul merge și în care totul funcționează, în care totul e subordonat unor reguli superioare individului. *Năzuința spre ordine e totodată năzuința spre moarte, căci viața e o încălcare permanentă a ordinii.* Sau invers: se poate spune că *năzuința spre ordine e un pretext onest cu care ura față de oameni își motivează și își justifică ticăloșiile* [s.m. - D.T.].⁵⁰³

Acest tip de fragment din romanul *Valsul de adio* este caracteristic pentru scriitura lui Kundera atât din perspectiva frecvenței, cât și prin prisma importanței structurale a unor astfel de fragmente pentru fiecare dintre romanele autorului ceh. Integrat organic în narațiune, în sensul în care conferă densitate și contururi necesare universului imaginar, fragmentul în chestiune este caracteristic modului de funcționare a mecanismului romanesc kunderian. Citit în relație cu dimensiunea liniară a narațiunii, fragmentul nu pare a avea la prima vedere ceva special: Jakub, fostul deținut politic, venit în contact cu hingherii pensionari voluntari, rememorează nu atât un trecut dureros, cât un prezent dureros, cu atât mai dureros cu cât pare a se perpetua în eternitatea unui principiu care depășește circumstanțialul istoric sau social. Asocierea imaginii ridicole a

⁵⁰³ Milan Kundera, *Valsul de adio*, traducere de Jean Grosu, București, Univers, 1996.

„moșulicilor înarmați cu prăjini caraghioase” cu imaginea dureroasă a instrumentelor statului totalitar pregătește însă terenul pentru o serie de reflecții care se acumulează într-un crescendo al abstractizării și generalizării. „Răutatea” umană e dezlipită de dimensiunea irațională și instinctuală și asociată cu o dimensiune valorică pozitivă a umanului privit în relație cu socialul și raționalul: „ordinea” sau mai degrabă „dorința de ordine” care transformă universul uman (pe care-l bănuim din asocierea antitetice ulterioară ca fiind viu, complex și perpetuu asociat metamorfozelor nesistematizabile ale individualului) într-un „imperiu anorganic”, mort, nemișcat. Numai urmărind acest fir al disocierilor și revalorizărilor semantice („ordine” – „moarte”) putem înțelege logica contextuală strânsă, dar și forța formulărilor finale care capătă alura unor expresii memorabile ce pot depăși și trebuie să depășească semnificațiile contextuale ale universului romanesc. Este momentul paradoxal al romanului, momentul în care capacitatea de densificare semantică a narativului este pusă în slujba lacunarului, a sublimării expresive, a formulei abstracte. Este momentul în care actul narativ își dezvăluie capacități reflexive de natură aforistică.

Aforismul este prin calitățile sale – concizie, expresivitate, capacitate de generalizare – duplicitar și paradoxal. Culme expresivă a gândirii, sinteză fericită a unui șir de raționamente sau exprimare metaforică sugestivă, aforismul reprezintă o formă simplă a gândirii fecunde (plusând, putem spune – formă simplă a filosofiei) care prin repetiție se poate transforma oricând în clișeu, prin folosire inadecvată se poate goli de sens, sau prin tonalitate apodictică se poate transforma în platitudine. Efectele benefice ale aforismului nu pot fi măsurate decât în raport cu procesualitatea amplă a reflexivității. Aforismul nu poate fi definit așadar ca fiind expresia fericită a unui adevăr, ci invitație la reflecție. El generează nu atât adevăruri, cât întrebări.

Ce putem înțelege din formulările memorabile de la finalul fragmentului analizat mai sus? Simplitatea acestora pare a nu lăsa loc de mai mult. „Năzuința spre ordine e totodată năzuința spre moarte, căci viața e o încălcare permanentă a ordinii” pune foarte clar în evidență o imagine a „vieții”, mereu în mișcare, transformându-se perpetuu, negând ritmuri esențiale ale devenirii, categorizării, principii și valori. Dar cuvântul „viață” e el însuși prea general ca să putem înțelege ceva dacă nu îi intuim legătura cu dinamica unui univers complex al individualului care, în diversitatea

sa, neagă nu atât ordinea ca dimensiune valorică a comportamentului social, cât reprezentările circumstanțial istorice ale acesteia, care nu de puține ori iau dimensiuni coercitive. „Năzuința spre ordine” e principiul ordonator, categorialul, ierarhia, „necesitatea istorică”, „rațiunea superioară” etc., fiecare dintre acestea putând transforma subiectul - individ în subiect – supus. Odată ce intuim toate aceste legături și supunem atenției un posibil contrast între individul supus unei ordini și individul în diversitatea amorfă a desfășurărilor sale posibile⁵⁰⁴, înțelegem și finalul fragmentului („năzuința spre ordine e un pretext onest cu care ura fața de oameni își motivează și își justifică ticăloșiile”): crimele cele mai absurde și iraționale își găsesc cele mai raționale justificări. Totodată, intuim deschiderile către o multitudine de imagini dureroase ale istoriei recente și nu numai. Nu „ordinea” în sine e negativă, ci absolutizarea acesteia în detrimentul libertății, înțeleasă drept calitate de a fi „viu” a individualului.

Interessant este faptul că această înțelegere e ea însăși destul de abstractă, pentru ca noi (cititorii) să putem rememora și reanaliza prin prisma acestei idei imaginile concrete ale experiențelor personale sau culturale asociabile. Acestea sunt calitățile aforismului: sublimare expresivă a unei procesualități reflexive care generează, printr-un interesant proces de feed-back, o și mai intensă procesualitate reflexivă. De altfel, cuvântul aforism este unul dintre cele 63 de cuvinte cheie glosate în dicționarul personal al romancierului aflat la finalul primei sale scrieri autoreflexive, *Arta romanului*. Văzut ca „formă poetică a definiției”⁵⁰⁵, aforismul este plasat în centrul dinamicii complexe a romanului, considerat „o lungă goană după câteva definiții fugare”⁵⁰⁶.

⁵⁰⁴ Mai ales dacă observăm în modernitate o adevărată imagine a „exploziei individualului” (cf. Hélène Védrine, *Le sujet éclaté*, Paris, Seuil, 2000, o carte care analizează remarcabil figurările istorice ale subiectului, punând accentul pe slăbirea, observabilă odată cu dezvoltările filosofiei existenței, a capacității taxonomice a rațiunii în raport cu subiectul).

⁵⁰⁵ Milan Kundera, *Arta romanului*, traducere de Simona Cioculescu, Humanitas, 2008, p. 149. În același spirit, tot aici, aforismul este văzut ca „formă poetică a reflecției” alături de litanie și metaforă. (p. 178)

⁵⁰⁶ *Ibidem*, p. 154. A se vedea și Milan Kundera, *Testamentele trădate*, traducere de Vlad Russo, Humanitas, 2008, p. 147: „Cărțile cele mai adânci și mai fecunde vor avea desigur întotdeauna ceva din caracterul aforistic și brusc al *Cugetărilor* lui Pascal”.

Romanele lui Milan Kundera pot fi caracterizate ca reclamându-se de la această poetică aforistică. O dovedește abundența acestor tipuri de fragmente și abundența formulărilor aforistice. Important mi se pare a fi altceva: faptul că la Milan Kundera forma simplă și fecundă a gândirii (dacă nu chiar a filosofiei) devine formă simplă a romanului și i, prin întrebările necesare generate⁵⁰⁷, atât mecanism implicit al densificării semantice, cât și i puncte de legătură cu experiențele plurimorfe ale individualului. Pentru autorul ceh, una dintre calitățile esențiale ale romanului este aceea de „a gândi”. O spune explicit în *Cortina*⁵⁰⁸, una dintre cărțile sale „teoretice” sau, cum prefer să le caracterizez, autoreflexive. Observând negarea acelui imperativ tradițional organic al romanului de a se concentra asupra esențialului și de a refuza inserțiile auto-reflexive⁵⁰⁹, Kundera vede, odată cu Broch și Musil, fericita pătrundere „pe o poartă larg deschisă” a „gândirii în roman”⁵¹⁰:

„[...] reflecția romanescă, așa cum a fost ea introdusă de Broch și Musil în estetica romanului modern, n-are nimic de-a face cu reflecția omului de știință sau a filosofului; aş spune chiar că e intenționat a-filosofică, ba chiar anti-filosofică, adică brutal ruptă de orice sistem de idei preconcepțuit; ea nu judecă; nu proclamă adevăruri; se întreabă, se miră, sondează, îmbracă forme dintre cele mai diverse: metaforică, ironică, ipotetică, hiperbolică, aforistică [s.m.], glumeață, provocatoare, fantezistă; și mai presus de toate: nu părăsește niciodată cercul magic al vieții personajelor; viața personajelor este cea care-o nutrește și justifică.”⁵¹¹

„Omniprezența gândirii n-a văduvit câtuși de puțin romanul de caracterul lui de roman; i-a îmbogățit forma și a lărgit enorm domeniul a ceea ce numai romanul poate descoperi și spune”⁵¹²

„Ceea ce numai romanul poate descoperi și spune”. Atragem atenția asupra acestei formulări care atribuie artei romanești o dimensiune particulară. Pare că, din perspectiva lui Kundera, romanului îi este rezervată o dimensiune specifică în raport cu

⁵⁰⁷ „Meditația romanescă este, deci, prin esența ei, interogativă, ipotetică” (M. Kundera, *Arta romanului*, ed. cit., p. 99).

⁵⁰⁸ Milan Kundera, *Cortina. Eseu în șapte părți*, traducere de Vlad Russo, Humanitas, 2008.

⁵⁰⁹ „reflecțiile de autor”, „intervenții meditative” (*Ibidem*, p. 75).

⁵¹⁰ *Ibidem*, p. 75.

⁵¹¹ *Ibidem*, p. 77.

⁵¹² *Ibidem*, p. 78.

celelalte forme de expresie literară. Definit răsplat în repetate rânduri, atât în romane cât și în textele autoreflexive, drept explorare a posibilităților umanului⁵¹³, romanului îi este atribuită de către Kundera o implicare existențială neatinsă de celelalte forme literare. Kundera creează în fapt o adevărată mitologie personală a romanului la care participă atât creația romanească, cât și meditația „teoretică”.

Roman și Istorie / Istorie și Roman

Dar cum ajunge Milan Kundera la această idee a implicării experiențiale și cognitive a romanului, nucleul generator al acestei mitologii personale a romanului? Analizând textele sale autoreflexive, de la *Arta romanului* (1986) până la *Une rencontre* (2009⁵¹⁴), putem observa două puncte nodale ale reflecțiilor sale: preocuparea pentru o definiție a romanului și cea pentru decupajul unei istorii specifice a romanului. Aceste două preocupări sunt diseminate contrapunctic de-a lungul tuturor scrierilor autoreflexive, astfel încât o discuție despre cele două dimensiuni nu poate avea decât natura reconstituirii unui *puzzle*. Cu toate acestea, cele două preocupări sunt organic legate între ele, putându-se astfel observa faptul că se calibrează reciproc, devenind treptat una și aceeași preocupare: nevoia de integrare în spațiul esențial al umanului a acestui fenomen amplu care este romanul.

În mod paradoxal, logica disocierilor preliminare operate de către Kundera este una culturală: *adevăratul roman este romanul european*. Dacă această idee este doar sugerată în *Arta romanului* prin dominanta decupajelor punctuale, în *Testamentele trădate* referința este explicită:

„Pentru a delimita exact arta despre care vorbesc, o numesc *roman european* [s.a.]. Nu vreau să spun cu asta romane create în

⁵¹³ Cf. M. Kundera, *Viața e în altă parte*, traducere de Jean Grosu, București, Univers, 1995, p. 264: „Dar fiecărui îi pare rău de a nu avea posibilitatea să trăiască alte vieți decât această singură și unică existență; și dumneavoastră ați vrea să vă trăiți toate virtualitățile neîmplinite, toate viețile posibile [...]. Romanul nostru e asemenea domniilor voastre. Și el ar vrea să fie alte romane, cele care ar fi putut fi și n-au fost. [...] Dar dacă omul nu poate ieși din viața lui, romanul e, totuși, mult mai liber.” A se vedea și M. Kundera, *Arta romanului*, p. 59: „Romancierul nu e nici istoric, nici profet: el este un explorator al existenței”.

⁵¹⁴ Milan Kundera, *Une rencontre*, Paris, Gallimard, 2009.

Europa de europeni, ci: romane făcând parte dintr-o istorie care a început în zorii epocii moderne în Europa. Există bineînțeles și alte romane: romanul chinezesc, romanul Antichității grecești, dar între ele și aventura istorică născută odată cu Rabelais și cu Cervantes nu există nici o continuitate de evoluție”⁵¹⁵

Eurocentrismul lui Kundera pare blamabil astăzi din cauza ocultărilor implicite sau explicite de care autorul, așa cum vedem în fragmentul de mai sus, pare conștient. Dimensiunea eurocentrică e însă doar aparentă: Kundera privilegiază doar o anumită dimensiune a romanescului care, născută din râsul nestăvilit al lui Rabelais sau din imaginea aventurii într-o lume înstrăinată a lui Cervantes, va deveni una dintre formele majore de expresie ale unei culturi aflate într-o dinamică particulară (pe care putem s-o numim, anticipând, a modernizării). Eurocentrismul kunderian este de fapt un universalism al romanului motivat *estetic, existențial și gnoseologic*.

Motivarea estetică a acestui universalism derivă ea însăși dintr-o disociere paradoxală (pentru ca amestecă retoricul, structuralul și efectul estetic): evidențierea locului specific al romanului printre celelalte forme de expresie literară (și, având în vedere conexiunile cu arta muzicală, celelalte forme de expresie artistică).

Considerând că „romancierul se naște pe ruinele lumii sale lirice”⁵¹⁶, adică se naște în mod veritabil odată cu abandonarea „vârstei lirice”⁵¹⁷, romanul e văzut ca „o mare poezie anti-lirică”⁵¹⁸. Disocierea de imaginile subiectivității care acaparează lumea este, de fapt, nu atât o negare a liricului ca formă literară, cât o negare a absolutizărilor romantice ale lirismului și subiectivității, o punere sub semnul întrebării a tentației utopice și iluziilor bovarice ale individului⁵¹⁹. Negarea lirismului se naște și dintr-o nevoie de-a reconsidera locul încă marginal al romanului într-o epocă în care imaginile eroice, de filiație romantică, ale spiritului uman populează

⁵¹⁵ M. Kundera, *Testamentele trădate*, ed. cit., p. 34.

⁵¹⁶ M. Kundera, *Cortina*, ed. cit., p. 95.

⁵¹⁷ Vârsta individului „incapabil să vadă, să priceapă, să judece cu luciditate lumea din jur” (*Ibidem*, p. 94).

⁵¹⁸ *Ibidem*, p. 56. Vezi și *Arta romanului*, p. 181.

⁵¹⁹ În aceste diatribe antilirice, Milan Kundera este foarte aproape de viziunea lui G. Lukács despre roman: „Romanul este forma bărbăției mature: scriitorul a pierdut strălucitoarea credință juvenilă inerentă oricărei poezii, credință potrivit căreia «destin și suflet sunt nume ale aceluiași concept (Novalis)»” (*Teoria romanului*, în românește de Viorica Nișcov, București, Univers, 1977, p. 90).

încă imaginarul cultural european. Nu întâmplător unul dintre romanele lui Kundera, *Viața e în altă parte* (1973), se va contura ca un rechizitoriu împotriva vârstei lirice și a iluziilor acesteia tocmai prin inserția contrastantă a unei metafore a „vârstei romanești”, figurată prin intermediul imaginii personajului „Cvadragenarul”.

Deși teatrul e aproape absent din scrierile auto-reflexive ale lui Kundera există câteva locuri în care ceva din specificul acestuia apare ca aliat al artei romanești. Balzac este invocat ca primul dintre romancierii care-i transformă pe cititori în spectatori, ce privesc, însă, „un ecran (un ecran de cinematograf *avant la lettre*) pe care magia sa de romancier proiecta scene de care nu-și puteau dezlipi privirea”⁵²⁰. Câteva pagini mai încolo este remarcată teatralizarea episodului romanesc la Dostoievski, „ultimul mare balzacian al formei romanești”⁵²¹. Formă înrudită cu romanul prin capacitatea sa de a apropia de formele diverse ale pulsionilor existențiale, teatrul e la Kundera mai degrabă o posibilă anexă structurală și expresivă a primului. Romancierul ceh îl preferă categoric pe Flaubert, cel care „deteatralizează” („debalzacizează”) romanul, descoperind „imensa și misterioasa putere a banalității”⁵²².

Locul romanului în spațiul formelor artistice este, potrivit lui Kundera acela al unei incertitudini fecunde. Estetica sa specifică îl leagă de vârsta întrebărilor și lucidității:

„Mai mult decât Teroarea, pentru mine a reprezentat un traumatism liricizarea terorii. Am fost vaccinat pentru totdeauna împotriva oricărei ispite lirice. Singurul lucru pe care mi-l doream pe atunci din adâncul inimii, cu ardoare, era o privire lucidă și lipsită de iluzii. Am găsit-o în cele din urmă în arta romanului. Iată de ce a fi romancier a însemnat pentru mine mai mult decât practicarea unui <<gen literar>> printre altele; a însemnat o atitudine, o înțelepciune, o poziție; o poziție ce excludea orice identificare cu o politică, cu o religie, cu o ideologie, cu o morală, cu o colectivitate; o *non-identificare* [s.a.] conștientă, încăpățânată, pătimasă, concepută nu ca evaziune sau pasivitate, ci ca rezistență, ca provocare, ca revoltă.”⁵²³

Separat de proiectele utopice ale eroicului sau de iluziile bovarice ale individualului, lăsat liber în infinitul mic al banalității, dinamica

⁵²⁰ M. Kundera, *Cortina*, ed. cit., p. 20. A se vedea și *Testamentele trădate*, p. 153 – 154.

⁵²¹ *Cortina*, p. 24-25.

⁵²² *Ibidem*, p. 26-28.

⁵²³ M. Kundera, *Testamentele Trădate*, p. 155-156.

proprie romanului este o dinamică a metamorfozei continue. Disocierile privitoare la specificul său nu sunt altceva decât lămuriri necesare creionării unei definiții a romanului care se va configura ca o necesară implicare a acestuia în spațiile concentrice ale existențialului.

A decupa o definiție a romanului din amalgamul de poziții autoreflexive este simplu. În privința aceasta, Milan Kundera este explicit și (uneori prea) repetitiv. În *Arta romanului*, prima carte din seria autoreflexivă, romancierul este zgârcit cu formulările unei definiții directe a romanului⁵²⁴, dar, când acestea sunt transcrise, sunt extrem de directe: „Roman. Marea formă a prozei în care autorul, prin intermediul unor euri experimentale (personaje), examinează până la capăt câteva teme ale existenței” (p. 180). „Roman: poezie antilirică” (p. 181). „Romancierul [...] încearcă să dezvăluie un aspect necunoscut al existenței” (p. 181-182).

Aceste afirmații vor fi reluate ori direct, ori într-o formă nuanțată în scrierile autoreflexive ulterioare: „Valoarea unui roman [constă] în dezvăluirea posibilităților, până atunci ascunse, ale existenței ca atare; altfel spus, romanul descoperă ceea ce se află ascuns în fiecare dintre noi”⁵²⁵. Romanul e „arta ce reprezintă sfera privilegiată a analizei, a lucidității, a ironiei”⁵²⁶. „Principala enigmă care-l interesează pe romancier [este] *enigma existențială* [s.a.]”⁵²⁷.

Ceea ce frapează în această modalitate de a defini romanul este gradul de ambiguitate relațională în raport cu posibilitățile, pe care Kundera le consideră a fi infinite, ale existenței. Această ambiguitate relațională propulsează natura romanului în *istorie*, care devine un catalizator al metamorfozei existențiale.

Istoria (în evoluția ei evenimentială amplă) este pentru romancier „un proiector ce se rotește în jurul existenței umane aruncând o lumină asupra ei, asupra posibilităților neașteptate care, în vremuri

⁵²⁴ Acest lucru se întâmplă din două motive: pe de o parte M. Kundera pare mai degrabă preocupat pentru a se explica pe sine însuși unui public larg care nu-l cunoaște încă, iar pe de altă parte pentru a face vizibile, într-un moment în care acest lucru e încă actual, tragediile istorice generate de totalitarism. *Arta romanului* are ca problematică importantă relația individ – istorie, relație prezentă ca imagine dominantă și în romanele sale cehești. De altfel aceasta va fi și cea mai importantă dimensiune a interpretărilor făcute universului romanesc kunderian.

⁵²⁵ M. Kundera, *Testamentele Trădate*, ed. cit., p. 258.

⁵²⁶ M. Kundera, *Cortina*, ed. cit., p. 54.

⁵²⁷ *Ibidem*, p. 74.

liniștite, când istoria este nemișcată, nu devin realitate, rămân invizibile și necunoscute”⁵²⁸. Odată cu această afirmație putem înțelege obsesia lui Kundera de a vorbi despre *istoria romanului* (artei) ca despre o istorie separată de *istoria evenimentială*⁵²⁹. *Istoria romanului* este de fapt pentru romancier o istorie a punctelor de ruptură, o istorie care se mișcă în ritmul crizelor culturale, o istorie ale cărei metamorfoze devin prilejul fecund al explorării unor imagini nemăiîntâlnite ale posibilităților umanului:

„Aplicată artei, noțiunea de istorie n-are nimic de-a face cu progresul; ea nu implică perfecționarea, creșterea; seamănă cu o călătorie întreprinsă pentru a explora teritorii necunoscute și a le înscrie pe o hartă. Ambiția romancierului nu e de a face mai bine decât predecesorii săi, ci de a vedea ceea ce ei n-au văzut, de a spune ceea ce n-au spus. Poetica lui Flaubert n-o desconsideră pe cea a lui Balzac, la fel cum descoperirea Polului Nord nu face să de vină caducă descoperirea Americii”⁵³⁰.

Istoria romanului

Decupajele istorice operate de M. Kundera de-a lungul scrierilor sale autoreflexive sunt tributare acestei definiții generice a romanului ca explorare a posibilităților existenței. Frapează însă (prin ritmul repetitiv, ocultări sau marginalizări discursive), alegerea numelor invocate de romancierul ceh în sprijinul construcției acestui tablou istoric. E adevărat, figurile canonice ale „marelui context”⁵³¹ sunt aproape toate invocate. Cervantes (anunțat, e adevărat, de Boccaccio și Rabelais) este eroul fondator care plasează această artă marginală încă pe o traiectorie a aventurii problematizatoare și-i trasează porțile de intrare în această aventură: ironia, ludicul, umorul. Numele majore ale romanului englez al secolului al XVIII-lea sunt trecute în revistă, dar preferința lui Kundera merge către ambiguitatea ludicului metafictional al lui Laurence Sterne din *Tristram Shandy* (cărui a fi este asociat în mod firesc Denis Diderot cu al său *Jacques*) sau către poetica explicită a romanului prezentă în

⁵²⁸ *Ibidem*, p. 74.

⁵²⁹ „Istoria «pur și simplu», istoria omenirii, este istoria lucrurilor care nu mai există și nu participă direct la viața noastră. Istoria artei, întrucât este istoria valorilor, deci a lucrurilor care ne sunt necesare, este întotdeauna prezentă, întotdeauna cu noi;” (*Ibidem*, p. 23)

⁵³⁰ *Ibidem*, p. 22.

⁵³¹ *Ibidem*, p. 50.

Tom Jones al lui Henry Fielding. Samuel Richardson, Jonathan Swift sau Daniel Defoe, chiar dacă sunt amintiți, sunt plasați în marginea marii aventuri romanești. Virtutea castă a eroinei lui Richardson, seriozitatea satirei lui Swift ori pragmatismul „burghez” al lui Defoe sunt poate prea aproape de circumstanțialitatea culturală a epocii respective pentru a satisface scepticismul lui Kundera. Sensibilitatea exagerată și temperamentul pasional al „tânărului Werther” sunt poate motivele pentru care Goethe e amintit o singură dată, marginal, în *Testamentele Trădate*⁵³². Referirile la secolul al XIX-lea francez nu pot să ocolească numele lui Balzac, în romanele căruia este observată înrădăcinarea omului în istorie⁵³³ sau densitatea teatrală a vieții, dar numele romancierului francez e mai degrabă marginal în narațiunea istorică personală a lui Kundera. Romanul secolului al XIX-lea englez sau american este totalmente absent. Marginale sunt și numele lui Tolstoi sau Dostoievski. Dacă cel de-al doilea este asociat, prin formă și densitatea teatrală a scenei narative, lui Balzac, primul este legat de descoperirea imaginii contradictorialității ireductibile a umanului⁵³⁴, un filon de aur pentru romancierii secolului al XX-lea.

Balzac, Tolstoi sau Dostoievski sunt prea aproape de pericolele înrădăcinării romanului în istorie și „realitate”, pentru ca gustul lui Kundera, atașat unei definiții moderne a artei, („revolta împotriva imitării realității în numele legilor autonome ale artei”⁵³⁵) să-i plaseze altundeva decât la marginea panteonului său personal. Mai e și problema libertății dezinvolve a romanului (observabilă la începuturile istoriei sale prin joc, ironie și umor) devenită sclava „marii compoziții”, caracteristică secolului al XIX-lea⁵³⁶.

Preferința lui Kundera, în secolul al XIX-lea, se îndreaptă către Flaubert, cel care plonjează în „imensa și misterioasă putere a banalității”⁵³⁷, dă o imagine a prostiei omenești și a pericolelor „negândirii ideilor primite”⁵³⁸ și își îndreaptă săgețile ironice înspre kitschul existențial. Densitatea ireală a prezentului banal citită la

⁵³² M. Kundera, *Testamentele trădate*, ed. cit., p. 35.

⁵³³ M. Kundera, *Arta romanului*, ed. cit., p. 17.

⁵³⁴ M. Kundera, *Testamentele trădate*, ed. cit., p. 213; *Arta romanului*, ed. cit., p. 13.

⁵³⁵ M. Kundera, *Testamentele trădate*, ed. cit., p. 158.

⁵³⁶ *Ibidem*, p. 24-25.

⁵³⁷ M. Kundera, *Cortina*, ed. cit., p. 28.

⁵³⁸ M. Kundera, *Arta romanului*, p. 200.

Flaubert pare a fi, în rescrierea istorică a lui Kundera, logic conectată la imaginile paradoxale ale temporalității din romanele lui Proust și Joyce⁵³⁹, în timp ce perspectiva critică a acestuia asupra „ideilor primite de-a gata”, în fond o perspectivă critică asupra limbajului și proiecțiilor sale valorice, va anunța pleiada de romancieri central europeni (la care este asociat Thomas Mann), spre care se îndreaptă preferința lui Milan Kundera în spațiul de manifestare al romanului din secolul al XX-lea: Broch, Musil, Gombrowicz, Kafka (eventual Hašek). Pătrunderea unei (auto)reflexivități fecunde în interiorul romanului, odată cu H. Broch și R. Musil, este procesul necesar cauzat de criza culturii europene într-un secol în care „omul devine un simplu lucru pentru forțele (tehnicii, politicii sau Istoriei) care îl depășesc, îl lasă în urmă, îl posedă”⁵⁴⁰.

„Musil nu-și tratează deloc tema ca un polihistor, romancierul nu se deghizează în savant, în medic, în sociolog, în istoriograf, el analizează *situații umane* [s.a.] care nu fac obiectul nici unei discipline științifice, ci fac pur și simplu parte din viață. În acest sens a înțeles Musil sarcina istorică a romanului epocii sale: dacă filosofia europeană n-a reușit să gândească viața reală a omului, să-i gândească «metafizica concretă», îi revine romanului să ocupe acest loc”⁵⁴¹.

Romancierii central-europeni refac în opinia lui Kundera legătura cu estetica aproape uitată a romanului de dinaintea secolului al XIX-lea, secolul mării compoziții⁵⁴². Atenți la pericolele canonizării culturale a romanului (referința la dogmatismul realismului psihologic și social, i.e. Balzac, e explicită), aceștia regăsesc spiritul liber și ludic al începuturilor romanului, transformându-l într-o imagine în degradare a centrului valoric al culturii europene. Figurile ordinii devin măștile incertitudinii (exemplul relevant ar fi *Somnambulii* lui H. Broch), eroismul devine monedă calpă (Hašek), patriotismul – așijderea (R. Musil, *Omul fără însușiri*), iar puterea se

⁵³⁹ Cf. M. Kundera, *Testamentele trădate*, ed. cit, p. 129-130: „singură clipă a prezentului devine, la Joyce, un mic infinit.”

⁵⁴⁰ M. Kundera, *Arta romanului*, ed. cit., p. 12.

⁵⁴¹ M. Kundera, *Testamentele trădate*, ed. cit., p. 162.

⁵⁴² *Ibidem*, p. 77-78. De altfel, se simte la Kundera o afinitate deloc mascată cu tradiția romanului central-european (cf. Adrian Lăcătuș, *Modernitatea conservatoare: Aspecte ale culturii Europei Centrale*, Brașov, Ed. Universității Transilvania, 2009, p. 191).

zeifică și își produce propria teologie care transformă umanul în simplul obiect (Kafka)⁵⁴³.

Nu întâmplător, nucleul forte al modernității central-europene este legat direct de ritmul fluid al contestării valorice din anti-filosofia lui Nietzsche⁵⁴⁴, fiind făcută legătura cu critica reprezentărilor valorice ale trecutului, care domină și i îngrădesc sensibilitatea prezentului, și cu nevoia utopică a întregii modernități estetice de a găsi limbajul adecvat unei sensibilități a prezentului. Reprezentările valorice autoritare ale trecutului sunt denumite de către Kundera, printr-o fericită alegere metaforică, „cortina preinterpretării” formate din „legende”, „poze convenționale” sau „simboluri obosite”⁵⁴⁵.

Istoria romanului european, așa cum e ea decupată de Kundera, este o istorie a gesturilor sfâșierii acestei cortine care pornește de la Cervantes și, dacă nu se încheie cu pleiada de mari romancieri central-europeni, are puțini continuatori în prezent. Din a doua jumătate de secol XX, M. Kundera reține doar câteva nume, cele mai multe legate de continuarea nucleului modernității estetice: Alejo Carpentier, Gabriel García Márquez, Ernesto Sabato, Carlos Fuentes ori Salman Rushdie, la care se adaugă, prin tonalitatea legitimatoră, numele său.

De la Cervantes la Kafka, de la Rabelais la Kundera însuși, romanul își găsește terenul fecund în incongruențele imaginare și interstițiile valorice ale momentelor de metamorfoză culturală, ale momentelor de „neliniște istorică”. Opțiunea fundamentală a lui Kundera se îndreaptă înspre această artă care știe să-și găsească energia în acele momente în care imaginea pluralității și a diversității devine o certitudine generoasă pentru modul de a fi al umanului. Această energie fecundă îl făcea pe R. Rorty să pornească de la descrierea făcută de Kundera genului și să vadă în roman un vehicul al revoltei împotriva iluziilor ontoteologice, structura culturală caracteristică democrației și i genul cel mai strâns asociat cu lupta

⁵⁴³ Cf. M. Kundera, *Arta romanului*, p. 127. Dintre figurile modernității central-europene, figura lui Franz Kafka pare a fi oglinda de peste veacuri a lui Cervantes. E una dintre figurile abundant prezente în scrierile autoreflexive ale lui Kundera. Romanele lui Kafka reprezintă în decupajul istoric analizat aici modelul universal al romanului.

⁵⁴⁴ M. Kundera, *Testamentele trădate*, ed. cit., p. 147-148, p. 171-173.

⁵⁴⁵ M. Kundera, *Cortina*, ed. cit., p. 98.

pentru libertate și egalitate⁵⁴⁶. Gândirea romanului, aforistică, „asistematică; indisciplinată; [...] apropiată de gândirea lui Nietzsche” e „experimentală” și forțează deschideri în toate sistemele de idei care ne înconjoară⁵⁴⁷. Rescriind istoria romanului european, Milan Kundera reclamă în numele acestei forme literare o putere reactivă în raport cu valoricul, o relevanță critică în raport cu iluziile centralității și o capacitate inepuizabilă de a reda complexitatea umanului.

Bibliografie:

- Kundera, Milan, *Arta romanului*, traducere de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, București, 2008.
- Kundera, Milan, *Cortina. Eseu în șapte părți*, traducere de Vlad Russo, Editura Humanitas, București, 2008.
- Kundera, Milan, *Testamentele trădate*, traducere de Vlad Russo, Editura Humanitas, București, 2008.
- Kundera, Milan, *Valsul de adio*, traducere de Jean Grosu, Editura Univers, București, 1996.
- Kundera, Milan, *Viața e în altă parte*, traducere de Jean Grosu, Editura Univers, București, 1995.
- Kundera, Milan, *Une rencontre*, Editura Gallimard, Paris, 2009
- Lăcătuș, Adrian, *Modernitatea conservatoare: Aspecte ale culturii Europei Centrale*, Editura Universității Transilvania, Brașov, 2009
- Lukács, György, *Teoria romanului*, traducere de Viorica Nișcov, Editura Univers, București, 1977
- Pavel, Toma, *Gândirea romanului*, traducere de Mihaela Mancaș, Editura Humanitas, București, 2008
- Rorty, Richard, *Pragmatism și filosofie post-nietzscheană. Eseuri filosofice 2*, Traducere de Mihaela Căbulea, Editura Univers, București, 2000
- Védrine, Hélène, *Le sujet éclaté*, Editura Seuil, Paris, 2000.

⁵⁴⁶ R. Rorty, *Heidegger, Kundera și Dickens*, în R. Rorty, *Pragmatism și filosofie post-nietzscheană. Eseuri filosofice 2*, traducere de Mihaela Căbulea, Univers, 2000.

⁵⁴⁷ M. Kundera, *Testamentele trădate*, ed. cit., p. 172.

Romanul ca no man's land: frontiere non-ficționale

Mihaela Ursa

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj

1. O farsă literară: moartea autorului

Teoria morții autorului intră în categoria farselor filosofice pentru că suferă de un cert deficit de factualitate. Cum să fi murit autorul, câtă vreme se publică zilnic cărți și lucrări noi? Cu siguranță că ele sunt scrise de către cineva. În plus, interviurile oferite de către scriitori ni-i arată – dacă nu tocmai optimiști – măcar în plină putere creatoare? Cum poate rămâne cineva de părere că textele se autogenerază sau că pot fi cu totul autonome, când un nume de autor vine să certifice pe orice copertă o anumită atribuire auctorială, consfințind o formă de proprietate legiferată printr-o serie de drepturi și obligații? Aceste întrebări jucat naive, care pretind să nu înțeleagă adevărata miză a propovăduitei morți a autorului, amestecă intenționat nivelurile și termenii dezbaterii auctoriale pentru a sublinia magnitudinea deficitului menționat mai sus. Există într-adevăr texte în care autorul caută și găsește mijloace de a evada din propria creație. Însă chiar și așa, moartea autorului este susținută în termeni discutabili: inferarea ei pe baza unui *praxis* literar este problematică, lucrurile fiind mult mai clare în texte teoretice al căror scop declarat este redefinirea autorului fie ca *funcție* (Foucault), fie ca *poziție* (Derrida) ori ca *relație* (Barthes). Literatura (mai precis narațiunile sau ficțiunile) „dispariției autorului” pare să vorbească – la o lectură atentă – despre cu totul altceva decât despre o simplă modificare de instanță, adică, despre o simplă „redefinire” a elementului *autor*.

Cu siguranță că orice text afirmă un autor. Într-un fel sau altul, trădează o anumită formă de prezență auctorială, fie ea oricât de fictivă sau de inventată în lectură. Aproape că identitatea istoric determinată a autorului nici nu mai este necesară intrării în ființă a acestei prezențe ficționale. Soluția textului la lipsa de afirmare scripturală a autorului este inventarea unui autor ficțional. Această intuiție hrănește tehnicile nominaliste ale pseudonimiei și heteronimiei, atât de ispititoare și pline de promisiuni pentru scriitori din toate vârstele culturale.

2. Heteronimi: a juca teatru, a minți și a spune adevărul

Heteronimia este atrăgătoare pentru mai multe tipuri de autori. Histrionicului, heteronimii îi oferă teoretic o galerie infinită de măști sau de substitute identitare. De aceea, prima valoare a heteronimiei este *teatrală*, presupunând jucarea unei partituri oarecare. Sub o mască sau alta, scriitorul poate pretinde că este altul, rămânând, în sine, același. Ca atare, el asumă alteritatea creatoare ca pe un *rol*. A doua valoare este *compensatorie*: artistul se poate hetero-numi pentru a evada din restricțiile unei identități prea strâmte sau de sub povara unui atașament prea mare față de o cauză sau alta. Același mecanism se activează în momente de constrângere sau agresiune exterioară care îi pot împiedica libertatea de creație sau de exprimare. Alteritatea devine aproape *termenul opus*, Celălalt absolut al unui Identic bine stabilit. A fi altul înseamnă, în acest caz secund, a fi *cu totul diferit* de un eu referențial, de o identitate dată, a spune un adevăr impropriu în raport cu vocea dintâi. Totuși, abia a treia valoare a heteronimiei este cu adevărat importantă pentru contextul de față, fiind și singura autentică în sensul care mă interesează aici. Ea se referă tocmai la dispariția autorului, respectiv la mutarea lui într-un cu totul alt *locus* textual.

Fernando Pessoa reprezintă unul dintre cele mai celebre exemple de multiplicare heteronimică. El devine Alvaro de Campos, Ricardo Reis, Coelho Pacheco, Bernardo Soares, Jean Seul, Antonio Mora, Alexander Search, Charles Robert Anon, Raphael Baldaia, Alberto Caeiro, Baron de Teive sau Vicente Guedes, utilizând potențele heteronimiei în scop autodistructiv, cel mai probabil pentru a-și reduce propria voce la tăcere – o tăcere care trebuie să i se fi părut mult mai de dorit și mai plină de sens decât orice formă de exprimare a identității lui Fernando Pessoa. În cazul său, Celălalt nu mai este nici mască, nici alternativă, ci sursa și centrul unei alte realități. Heteronimii săi nu mai sunt simple ficțiuni de autor, ci împing discuția auctorială pe tărâmurile non-ficționale, funcționând ca documente de viață ale unor alte identități, ca buletine de identitate ale unor alte persoane. Baron de Teive, „heteronimul suicidal” reinventat de Enrique Vila-Matas în romanul său *Bartleby & Co* scrie *Educația unui stoic* numai pentru a mărturisi – aflăm din subtitlul manuscrisului – „despre imposibilitatea de a practica o artă superioară”. În raport cu acesta, Fernando Pessoa nu mai reprezintă un termen de referință, de vreme ce este *cu totul altul*: orice criteriu de comparabilitate s-a șters, orice relație referențială a devenit

imposibilă. Abia aici heteronimul își dovedește adevărata putere de a invoca alteritatea.

3. A scrie despre iubire: femeie sau bărbat?

Dar dacă orice indicație de uzaj heteronimic lipsește? Mai putem susține atunci că ficțiunea identității unui autor influențează felul în care citim un text oarecare? Să luăm un alt exemplu canonic: autorul posibil al *Scrisorilor portugheze* publicate în Franța anulului 1669. Convenția literară pe care o respectă este aceea a epistolarului amoros către un iubit pierdut și – din câte se pare – infidel. Scrisorile i-au fost atribuite fie Marianeii da Costa Alcoforado (de către învățații secolului XVIII), fie „editorului” și „translatorului lor francez” Gabriel-Joseph Guilleragues, pseudonim al lui Gabriel-Joseph de Lavagne (de către Saint-Simon și, de la el, de către majoritatea cercetătorilor textului). În primul caz, scrisorile sunt „adevărate” ori măcar „autobiografice”: Mariana Alcoforado vorbește despre propria ei iubire și disperare, împrumutând discursului propria voce. În al doilea, ele alcătuiesc mai degrabă un micro-roman de dragoste bazat pe convenții narative autenticiste și scris de un bărbat care gândește și scrie în numele unei femei îndrăgostite, la fel cum o va face Flaubert două secole mai târziu. Deși, în istoria interpretărilor, Guilleragues câștigă disputa auctorială, textul rămâne în continuare atașat, în memoria publică, dar și în prezentările editoriale (inclusiv cele românești) numelui Marianeii Alcoforado, ceea ce înseamnă că argumentul emotiv câștigă în fața argumentului științific și naratologic.

Într-un anume fel, ne împăcăm prea ușor cu gândul că Guilleragues a evadat din propriul text pentru a-i permite personajului său feminin, călugărița aspirantă, nebună de iubire, să ocupe și poziția auctorială. Parte din explicație trebuie să fie aceea că textul despre femeia îndrăgostită care își plânge iubirea la porțile unei mănăstiri și de care numai cerul se mai îndură este mai simplu de atribuit, prin reflex cultural, unei autoare. Dincolo de aceasta, există însă și imperativul nescris, dar public, al consecvenței și al coerenței text-autor, pe care Guilleragues îl cunoaște foarte bine și pe care se hotărăște să-l respecte, renunțând la pretenția auctorială: o autoare (ficțională) care își mărturisește *cu adevărat* durerea îi ia locul autorului (real) care *ar pretinde* că știe cum simte o femeie îndrăgostită. Pretenția de adevăr satisface nevoile voyeuriste ale unui public care așteaptă să pipăie corespondența pătată de lacrimile

nefericitei îndrăgostite. Asistăm aici la o substituție ficțională (deloc fictivă!): identitatea autorului nu mai reprezintă decât răspunsul la imperativul unei așteptări publice pentru care fascinația față de documentul viu al unei drame amoroase reale depășește fascinația estetică față de o ficțiune convingător alcătuită. Promisiunea accesului la realitate, a participării la adevărul însuși depășește, în acest caz, puterile oricărei oferte ficționale.

4. Stăpân și sclav în relația interpretativă

În interpretarea literaturii, orice critic se află în postura cititorului lui Guilleragues: este silit să accepte pretenția autorului ficțional și, la nevoie, să-l inventeze pe autorul însuși. Un act de traducere trădătoare este obligatoriu prezent în orice încercare de interpretare: este vorba despre traducerea limbajului, discursului și prezenței auctoriale în limbajul și discursul unei *ficțiuni* a prezenței. Până la urmă, totul se reduce la un artificiu de mecanică ficțională. Interpretarea începe – ne spune istoria criticii – cu un act de dublare: manuscrisul antic este copiat și, în cele din urmă, tradus. La rândul său, documentul tradus se constituie într-o formă de proto-critică literară. De aceea, să nu ne surprindă puterea și frecvența unei anumite fantasmă care populează imaginarul teoretic: mă refer la fantasma interpretării *identice* textului de la care a pornit, o interpretare care ar reprezenta atât un succes hermeneutic, cât și o copiere literală a manuscrisului prim.

Fantasma literalității, strâns legată de înțelegerea non-ficțională a oricărei povești, bântuie mai multe texte borgesiene, dar apare cel mai clar în *Pierre Menard, autorul lui Don Quijote*, din 1941. Textul investighează ficțional problematica legată de autoritatea și responsabilitatea autorului, dar și de critică. Pierre Menard este convins că atât blamul, cât și lauda unei opere sunt „operațiuni sentimentale care nu au nimic în comun cu critica”. O trimitere involuntară la cazul lui Guilleragues este reprezentată de contextualizarea moștenirii lui Menard într-o rețea extrem de complexă de acorduri feminine: baronese și contese dețin drepturi de decizie asupra manuscriselor lui Menard. Operele sale vizibile recomandă personajul ca pe un colecționar, cele invizibile vorbesc despre un copist care a descoperit secretul originalității. La capătul unui efort chinuitor, ale cărui urme sunt șterse și distruse cu grijă, personajul lui Borges devine incontestabilul autor al capitolelor 9 și 38 din prima parte a romanului *Don Quijote* și al unui fragment din

capitolul 22. Scopul său nu este nici scrierea unui „*Quijote* contemporan”, nici simpla dublare într-o copie, ci producerea a exact aceleași pagini pe care le-a scris și Miguel de Cervantes la rândul său. Cum ne putem aștepta, proiectul nu funcționează cât timp Pierre Menard încearcă să fie Cervantes, repetând fiecare secundă din biografia lui. Doar rămânând el însuși va putea produce mult așteptatul text, care – deși verbal identic cu cel al lui Cervantes – este totuși complet original, „infinat mai bogat” și „mult mai subtil”. Ce s-a schimbat, de fapt?

Diferența majoră este adusă de însuși actul lecturii. Finalul poveștii lui Borges vorbește despre „o nouă tehnică”, menită să îmbunătățească și să îmbogățească arta unei lecturi destul de „rudimentară” și de „încâlcite”: este vorba despre tehnica *anacronismului asumat* și a *falsei atribuirii*. În acest fel, numele autorului devine variabila principală. Să însemne modificarea lui alterarea întregului univers ficțional? Măcar în aparență, lecția borgesiană despre rolul atribuirii este similară cu aceea pe care anumiți artiști experimentali o consideră crucială (v. Andy Warhol, Marcel Duchamp, care pretind transformarea celor mai uzuale obiecte în artă pe baza semnăturii lor auctoriale). Pierre Menard este convins că suntem cu toții capabili să nutrim orice idee, respectiv toate ideile. El prevede chiar un viitor în care orice text va putea fi atribuit oricui. Performanța interpretativă vizează reconstruirea virtuală a oricărui text posibil ca *text propriu*, aparținând oricărui autor, tuturor și niciunuia în mod deosebit. Ceea ce se pierde în proprietatea numelui se câștigă în creativitatea lecturii, care este singură în măsură să *aleagă un autor*.

5. Autori și maladii

În excepționalul său roman-eseu despre „artiștii Nu”, adică despre scriitorii care au renunțat la scris, Enrique Vila-Matas introduce o dovadă aproape paradigmatică despre nevoia autorului de a evada din propriul text. Cervantes este pentru el scriitorul care a spus rămas-bun literaturii „mai frumos” și „mai mișcător” decât nimeni altul, în dedicația la *Persiles*, care reprezintă ultima pagină pe care a scris-o vreodată. Există însă, în mult mai cunoscutul său *Don Quijote*, un alt rămas-bun, asupra căruia se oprește Vila-Matas. Clericul din capitolul XVIII al primei cărți povestește că a renunțat la scris după ce a dus la bun sfârșit „peste o sută de pagini”, dându-și seama că nu mai vrea să treacă prin chinurile creației numai pentru a

se expune ulterior „judecății confuze a celor proști”. În ce mă privește, cred că observația lui Vila-Matas trebuie completată cu menționarea celei mai dramatice despărțiri a autorului de text din romanul lui Cervantes. În partea a doua a cărții, Don Quijote refuză să recunoască realitatea cărții scrise despre aventurile lui, prilej cu care Cervantes însuși își pregătește ieșirea din propria carte. Obligat să-și publice a doua parte a cărții în mare grabă, profund deranjat de publicarea unui *Don Quijote* fals, Cervantes renunță la textul său încă înainte de ultima pagină a romanului, din pricini pe care le-aș numi de melancolie auctorială, descoperind în această soluție definitivă tocmai singura modalitate de a garanta faptul că singur Miguel de Cervantes este autorul lui *Don Quijote* și că nimeni altul nu mai trebuie creditat ca atare de acum înainte. În modul cel mai clar, în toiul ficțiunii se insinuează o declarație de autenticitate cât se poate de reală pentru autorul romanului.

Între artiștii – reali, dar în egală măsură ficționali – care apar în romanul lui Vila-Matas, există un personaj special, introdus în capitolul 57. Luis Felipe Pineda este fostul coleg de școală al personajului-narator și, mai ales, modelul acestuia. Cei doi se întovărășesc la fel ca Sancho Panza (aici, „cocoșatul”) și Don Quijote (aici, Luis Felipe, superior tuturor prin apariție, educație și performanță culturală). Reîntâlnindu-și idolul după mulți ani, fostul cocoșat și umilul servitor al lui Pineda îl descoperă căsătorit „cu o femeie grasă, oribilă, cu totul asemănătoare unei țărănci din Transilvania”, cu copii și cu o slujbă plictisitoare, complet desprins de fosta lor pasiune comună față de literatură, muzică și filosofie. Într-un fel, Luis Felipe Pineda este nimeni altul decât Don Quijote, în plin mariaj cu Dulcineea cea reală (atât de asemănătoare, în ochii nevrăjiți ai celorlalți, „unei țărănci din Transilvania”), după ce și-a abandonat *questa*. Eșecul uman al personajului este explicat, de către autorul lui *Bartleby and Co*, drept rezultatul unei boli destul de frecvent întâlnite printre tinerii cu minți strălucitoare: „sufletul îi părăsește”. Boala lui Pineda, dispariția sufletului, nu este aceeași cu a autorului care își părăsește creația, ci una mult mai precisă, a înlocuirii ficțiunii cu realitatea, a substituirii posibilității cu necesitatea.

În concluzie, ieșirea autorului din propriul roman reprezintă, în anumite cazuri, singura soluție de a proteja un soi de identitate mistică a textului, cu atât mai clar proiectată de către autorul migrant, cu cât acesta simte nevoia de a înlocui figura sa de origine,

proprietatea dincolo de tăgadă asupra textului-obiect, cu o posibilitate de prezență ficțională mult mai convingătoare, tocmai pentru că apelează la formele documentului și la pretextul realității factuale.

Bibliografie:

Alcoforado, Mariana, *Scrisorile portugheze*, traducere de Veronica Porumbacu și Alexandru Philippide, EPLU, București, 1967.

Borges, Jorge Luis, *Pierre Menard, autorul lui Don Quijote*, în *Grădina potecilor ce se bifurcă*, din *Opere*, vol I, Editura Univers, București, 1999.

Cervantes Saavedra, Miguel de, *Iscusitul hidalgo Don Quijote de la Mancha*, traducere de Ion Frunzetti și Edgar Papu, traducerea versurilor și note de Ion Frunzetti, prefață de G. Călinescu, tabel cronologic de Edgar Papu, Editura Minerva, București, 1987.

Vila-Matas, Enrique, *Bartleby & Co*, traducere de Ileana Scipione, Rao, București, 2005.

Efectul de corp străin în obștea izolată. Influență și dislocare (C. F. Ramuz – Radu Țuculescu)

Cristina Balinte

Universitatea din București

Reacția unui sistem cu reprezentare organică, față de ceea ce nu întrunește caracteristicile de recunoaștere pentru a i se permite asocierea și, ulterior, integrarea, este într-o fază-primă, instinctivă, nenuanțată de beneficiile gândirii argumentativ-raționale, respingerea. Comunitatea, în măsura în care ține la intangibilitate, măcar prin păstrarea aparențelor centralizatoare, nu agreează rupturile de ordine, diferențele.

Și totuși, paradoxul și necesitatea de a continua altfel decât prin autoerodare susțin dialectica identitate-alteritate, un dublet de contrast fără de care structuri precum obștile comunitare ar fi doar niște figuri geometrice.

Trecând în faza rezonabilului, conceptele de autoritate, de tipul comunitate, identitate ș. cl., au nevoie de „figuri ale alterității”, în terminologia lui Jean Baudrillard și Marc Guillaume⁵⁴⁸, pentru a-și hrăni iluziile de forță. În această situație, mergând pe firul raționamentului sociologilor francezi, „alteritățile radicale” se supun unui proces de acomodare, termen preferabil în opinie personală, prin intenția atingerii proximității, celui de „reducție”. Prin urmare, se încearcă transformarea de percepție a lui Altul, îndepărtat, în Celălalt, în sensul franțuzescului *autrui* – „celălalt de lângă noi”⁵⁴⁹.

Ceea ce este privit drept *corp străin* într-o comunitate izolată trece prin manevrele adecvării, ale încadrării posibile. Dată fiind izolarea,

⁵⁴⁸ Cf. Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *Figuri ale alterității*, trad. de Ciprian Mihali, Paralela 45, Pitești, 2002.

⁵⁴⁹ A se vedea *Introducerea* lui Marc Guillaume, in Jean Baudrillard, Marc Guillaume, *op. cit.*, p. 6: „Am numit această componentă *alteritatea radicală*. Pentru a spune lucrurile în mod simplu, în fiecare altul (*autre*) există Celălalt (*autrui*) – ceea ce nu este eu, ceea ce este diferit de mine, dar pe care-l pot înțelege, chiar asimila – și există de asemenea o alteritate radicală, inasimilabilă, incomprehensibilă și chiar inimaginabilă. Iar gândirea occidentală nu încetează să-l ia pe altul drept Celălalt (*autrui*), să-l reducă pe altul la Celălalt (*autrui*). A-l reduce pe altul la Celălalt (*autrui*) e o tentație cu atât mai dificil de evitat cu cât alteritatea radicală constituie mereu o provocare și cu cât e mai hărăzită astfel reducerii și uitării în analiză, în memorie, în istorie”.

una dintre condițiile generatoare de tensiuni ale acestei problematizări, un ricoșeu mental poate împinge discuția în zona soluției tranșante: respingerea elementului exterior sistemului, comunității. Cu toate acestea, structura izolată sporește efectul imaginației, obligă realul la un spor ficțional, scăpând astfel presiunii exercitate de forma închisă, în direcția unor posibile adevări.

Drept teritorii de aplicație a considerentelor de ordin teoretic, am ales două romane în dialog orientat tematic înspre atitudinile grupurilor sociale omogenizate sub titulatura de comunități, aflate în situația de a acționa în raport cu „evenimentul” – „corp străin” cu potențial bulversant și fiind generator de diversitate.

Marea spaimă de la munte de Charles-Ferdinand Ramuz, publicat în volum în 1926⁵⁵⁰, respectiv *Povestirile mameibătrâne*, romanul lui Radu Țuculescu din 2006⁵⁵¹, interrelaționează pentru a oferi două răspunsuri ficționale la realitatea unui mecanism social. De la nivel de profil auctorial la nivel de indici ai influențelor, întreaga asociere trimite la un spațiu de dezbatere care articulează dilemele identitate-alteritate, apartenență – non-apartenență.

Fiecare dintre scriitorii amintiți provine din câte o zonă a geografiei culturale în coliziune stilistică și de limbaj cu un Centru autoritar și reticent. Cazul lui Ramuz, din Elveția francofonă (s-a născut în Lausanne), este repetat în timp de experiențele tuturor acelor scriitori de marginalitate lingvistică, prin urmare, și de Radu Țuculescu și de alți scriitori transilvăneni. Mai exact, comunitatea care deține norma se împiedică reflex în obstacolele stilului nu îndeajuns de polizat, cu dislocări rugoase, și mai ales într-o limbă care sună familiar, dar nu este „cea bună”, cea oficializată.

Scrisoarea lui Ramuz din 1928 către editorul său parizian, Bernard Grasset, reprezintă o apărare a expresivității „provinciei”, valabilă ori de câte ori Centrul își condiționează acceptul de cerințe de acord prin nivelare⁵⁵². Conform acesteia, ex-centricul, provincialul, marginalul trebuie lăsat să își păstreze originalitatea, să fie omologat formal și valoric, fără însă a i se impune „învățarea”,

⁵⁵⁰ C. F. Ramuz, *La Grande peur dans la montagne*, Paris, Bernard Grasset, 1926.

⁵⁵¹ Radu Țuculescu, *Povestirile mameibătrâne*, Ed. Cartea Românească, București, 2006.

⁵⁵² C. F. Ramuz, *Lettre à un éditeur*, în „Six cahiers”, tome 2, 15 novembre 1928, reluată cu modificări de titlu și de conținut (*Lettre à Bernard Grasset*), în *Salutation paysanne*, Paris, Bernard Grasset, 1929; ediția consultată C.F. Ramuz, *Deux lettres*, Éditions Âge d’Homme, Lausanne, Suisse, 1992.

corecția, care l-ar transforma în altceva, i-ar conferi alte caracteristici identitare.

Ne putem întreba dacă nu cumva pentru a înțelege și discuta în cunoștință de cauză „identitatea” raportată la „comunitate” este nevoie de efectuarea exercițiului „alterității”? Nu întâmplător, predilecția pentru romanul cu teme identitar-comunitare se asociază profilului unor scriitori poziționați în afara Centrului, fie ei elvețieni de limbă franceză/ germană/ italiană, fie valoni, flamanzi, fie transilvăneni, basarabeni ș.c., în arii multiculturale, unde diferențele se străduiesc strategic să formeze sistem. În acest sens, comunitatea deține o identitate declarativă, normativă și autoritară, însă dincolo de aceste formalisme, ea reprezintă o rețea de identități moderate.

Cele două romane supuse discuției, *Marea spaimă de la munte* și *Povestirile mameibătrâne* se construiesc narativ în jurul dilemelor comunității: de vreme ce factorul perturbator, creator de diferențe, este sesizat și conștientizat, cum se poate proceda pentru ca respectiva comunitate să mai existe? Să se respingă „corpul străin” sau să fie acomodat la ipostaza lui Celălalt-de-lângă-noi?

Ramuz se oprește asupra unei comunități tradiționale, izolată într-un cătun montan, unde legi ancestrale guvernează viața colectivității. Un tabu transmis peste generații interzice accesul păstorilor pe o pășune din zona alpină a muntelui. Desigur, acel spațiu interzis prezintă toate motivele să devină tentant pentru membrii grupului social închis, stârnindu-le interesul ca loc propice pentru hrana vitelor. Spre deosebire de relieful stâncos din vale, iarba perfect verde și fragedă de pe plai produce o variație semnificativă în decorul cenușiu. Din pricina aspectului neobișnuit în cadrul general, însă nu doar atât, ci și în consecința circulației unor istorisiri bizare, ea este resimțită drept element de stranietate, sursă de adulație, dar și de temere.

Impulsionată de factorul economic al exploatării terenului, obștea se scindează: pe de o parte, bătrânii susțin respectarea interdicției, pe de alta, cei tineri (inclusiv primarul, cap al obștii) clamează transgresarea ei. Pentru luarea în stăpânire a unui spațiu de tip Altul, Ceilalți care alcătuiesc o comunitate aleg prin vot să se comporte diferit, spărgând unitatea de ansamblu. Aceasta nu mai poate fi ținută în coeziune decât prin rama generală a „poveștii”, în interiorul căreia își exercită acțiunile multiple alte „povești”, însă ale unor personaje depozitate de credibilitate.

Chiar dacă s-a petrecut într-un timp al Istoriei, prin urmare al vremurilor memoriale („acum douăzeci de ani”), nu în cele ale indefinitului mitic, episodul fatidic în care alt grup de păstori plătiseră cu sancțiunea supremă îndrăzneala de a încălca tabuul spațial este aruncat de cei tineri în domeniul fantasmagoriilor, al ficțiunilor fără suport real, de la acel incident nemaexistând decât un singur martor și acela destul de vârstnic, încât să altereze relatarea veridică.

Dizolvând autoritatea martorului, grupul celor tineri își permite să dea verdictul, plasat nu întâmplător la începutul romanului: „Sunt povești. Nu s-a știut niciodată prea bine ce s-a petrecut acolo sus, apoi au și trecut douăzeci de ani de-atunci, astea-s vechituri”⁵⁵³.

Ramuz își influențează cititorul, direcționându-l în verificarea constantă a prizelor la real sau la ficțional. Cuvântul este dat unei „voci” din comunitate, acel „narator-choreut”⁵⁵⁴, cum îl numește Marcel Raymond, într-un articol publicat în 1967, în „La Nouvelle Revue Française”, doar că acesta oscilează cu prezența atât în grupul păstorilor, cât și în cel al sătenilor, atât în tabăra celor tineri, cât și în cea a bătrânilor. Cu cât ni se îngăduie să știm mai mult, cu atât realizăm cu stupefacție că nu știm nimic.

Marea spaimă de la munte întreține la maximum efectul de alteritate, iar autorul își dă din răspuseri concursul pentru a potența mai întâi confuzia, apoi temerea comunității, odată declarat „corpul străin”. Totul se bazează pe fațetele diverse ale unei „povești”, dat fiind că teritoriul ficțiunii își are adevărul propriu, însă nu acel adevăr stabil rațional, certitudinea pe care o așteaptă comunitatea. Cu majoritatea reperelor alterate prin contribuția imaginației, membrii comunității reacționează defensiv sporindu-și izolarea, cu

⁵⁵³ Charles-Ferdinand Ramuz, *Marea spaimă de la munte*, traducere din franceză și postfață de Viorica Nișcov, Editura Trei, București, 2007, p. 5.

⁵⁵⁴ Vezi studiul lui Marcel Raymond, C.-F. Ramuz, *Le Règne de l'Esprit malin et la recherche de la cohérence*, în „La Nouvelle Revue Française”, 15^e année, no. 175, 1^{er} juillet 1967, p. 1-11. „Naratorul-choreut” este instanță identificabilă și în *Marea spaimă de la munte*, conform descrierii: „De la première à la dernière page, il faut supposer présent et parlant un narrateur, même dans les morceaux où il ne se découvre pas, un narrateur qui n'est pas l'auteur mais son double tout en étant aussi ce que je nommerai un choreute, porte-parole d'une communauté montagnarde fermée, qui intervient de-ci de-là par des lamentos et des prières, sachant beaucoup de choses et ne sachant pas tout („On raconte...”), doué cependant d'une seconde vue qui lui permet parfois de sonder les cœurs et de déchiffrer les signes” (*loc.cit.*, p. 1).

atât mai mult cu cât intervine și un nou stimul pentru psihoza colectivă: o molimă, împotriva căreia se organizează patrulă de pază cu ordin strict de a trage în oricine s-ar apropia de nucleul sănătos reprezentat de cătun. Într-un grup social pus sub teroare de factori resimțiți drept externi, soluția păstrării coeziunii nu poate fi decât respingerea Celuilalt până la gradul de Altul.

Spre deosebire de romanul lui Ramuz, construct narativ programat cu precizie să ateste la nivel tematic distanțarea părților din întreg, fragmentarea și, în consecința destabilizării, orizontul periculos al dizolvării, romanul lui Țuculescu realizează procesul invers: *Povestirile mameibătrâne* integrează, repliază structuri parțiale la Centrul unei narațiuni de a cărei urzire se ocupă personajul îndeajuns de vârstnic pentru a deține memoria colectivității. Nu întâmplător, „mamabătrână”, singurul personaj lipsit de identitate nominală al romanului, brodează, „înflorește” puncte pe pânză, dar și citește, influențându-și povestirile prin lecturile făcute, referințe declarate sau nu, recunoscutibile sau doar intuibile.

Pe lista surselor detectabile, se poate regăsi și *Marea spaimă de la munte*, romanul lui Ramuz, Țuculescu fiind familiarizat prin traduceri cu modelele literare ale mediului elvețian.

Comunitatea izolată a satului transilvănean Petra și cea din cătunul montan de la Ramuz încearcă să mai existe în condițiile în care elementele de alteritate se amplifică. Și în romanul lui Țuculescu intervine elementul „străin” deoarece nu poate fi înțeles: dispariția provocatoare Margolili, misteriosul demon feminin al obștii, a cărei prezență este tolerată cu teamă, nicicând acceptată pe deplin.

Perspectiva preponderent integratoare a cărții determină însă focalizarea și armonizarea unor varii nuclee de alteritate, sprijinind ideea conform căreia: „ceea ce desparte poate să și unească”⁵⁵⁵. Pe lângă dispariția controversatei Margolili, comunitatea din Petra, abandonată de tinerii plecați la oraș, are încă de adus la stadiul de acomodare diferențieri multiculturale și de rezolvat „după legi primitive” problema celor pe care vârsta și boala îi înstrăinează de funcția utilitară în cadrul societății.

În primul caz, stridențele multiculturale se aplanează prin includerea în narațiunea generală a obștii. „Istoria” satului Petra reapare pe pânza povestirilor mameibătrâne, privite ca act în desfășurare, nu în formă de obiecte punctuale. „Istoria” din „istorii”

⁵⁵⁵ Radu Țuculescu, *op. cit.*, p. 295.

cuprinde personaje de etnii diverse – maghiari, sași, ruși, țigani, care mai de care mai pitorești, însă cu toate acestea capabile să își acordeze diferențele specifice la genul proximal al comunității, să îl domolească pe Altul pentru împăcatul Celălalt.

A doua situație este una mai aparte din punctul de vedere al stratagemelor comunității pentru a se dispensa de cei cu care nu mai poate face corp comun, puși sub etichetele „consumă degeaba”, „oameni nefolositori”. Metodele sunt simple și se doresc a fi eficiente: restricții alimentare (înfometarea), restricții sanitare (abandonul igienei), influențarea subconștientului, prin referiri repetate la moarte, iar, în cele din urmă, eliminarea categorică, otrăvirea cu „rezeș [...] prima scurgere din cazanul în care se fierbe țuica”⁵⁵⁶. De această dată, „comunitatea ezoterică”⁵⁵⁷, așa cum este numită în roman, nu mai se dovedește permisivă, eliminând surplusul atâta timp cât se respectă Legile tradiției, osatura normativă care ține comunitatea. La rândul său, mamabătrână devine o poveste din Poveste, o ființă teaurizată în personaj cu mărci de fanteziste, din Istoria satului și din amintirile cunoscătorilor.

După criteriul Legii, o bătrână nefolositoare grupului, un Celălalt împins la stadiul de Altul; după criteriul Poveștii, un personaj printre Celelalte personaje, prin isprăvile cărora memoria evită uitarea.

În context dialogic, *Marea spaimă de la munte și Povestirile mameibătrâne* rezzonează și își răspund, urmând o dinamică de circulație tematică. Prelungind efectul polarităților pe care le-am avut aici în vedere, „corpul străin” și „obștea izolată”, în zona conceptelor operaționale ale comparatismului, nu avem decât să remarcăm și o modalitate de a atenua „spaima” de influență considerată element de exterior, printr-o acomodare la sistemul dialogismului în care, fără ași pierde identitatea, ea poate fi funcțională în regimul lui Celălalt.

Bibliografie:

Baudrillard, Jean, Guillaume, Marc, *Figuri ale alterității*, trad. de Ciprian Mihali, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

Ramuz, Charles-Ferdinand, *Deux lettres*, Éditions Âge d'Homme, Lausanne, Suisse, 1992.

⁵⁵⁶ *Ibidem*, p. 297.

⁵⁵⁷ *Idem*, p. 297.

Ramuz, Charles-Ferdinand, *Marea spaimă de la munte*, traducere din franceză și postfață de Viorica Nișcov, Editura Trei, București, 2007.

Raymond, Marcel, C.-F. Ramuz, *Le Règne de l'Esprit malin et la recherche de la cohérence*, in „La Nouvelle Revue Française”, 15^e année, no. 175, 1 iulie 1967, p. 1-11.

Țuculescu, Radu, *Povestirile mameibătrâne*, Cartea Românească, București, 2006.

Mitologia romanului în discursul cultural european contemporan. Michel Houellebecq și romanul insular

Irina Georgescu

Universitatea din București

*La sottise, l'erreur, le péché, la lésine,
Occupent nos esprits et travaillent nos corps,
Et nous alimentons nos aimables remords,
Comme les mendiants nourrissent leur vermine.*
Ch. Baudelaire, *Les Fleurs du mal* – Au lecteur

Michel Houellebecq are o pasiune pentru spectacol. Limbajul devine sinonim cu povestirea angoaselor și a proiecțiilor unui narator ce pare să-și exhibe mediocritatea, schimbând astfel perspectiva de pe propriile personaje pe propriile obsesii. Dar problema esențială stă atât în raportul indecis dintre identitate și alteritate, cât și în multiplicarea necontrolată a eului, mai ales că „eul e sinteza eșecurilor noastre; dar nu e decât o sinteză parțială” (*Posibilitatea unei insule*, traducere de Emanoil Marcu, Polirom, 2006, p. 13). De aici, rezultă efectul de zoom care transformă personajele în simple ecouri ale meditației despre umanitate. În „pustietatea” insulei în care trăiesc, personajele au nevoie de hartă, compas, adrese virtuale și de interstiții pentru a supraviețui. De la *Particulele elementare* (Flammarion, 1998; trad. rom. Polirom, 2006) la cel mai recent roman al său, *Harta și teritoriul* (Flammarion, 2010), Michel Houellebecq sondează viciul, distopia, stările angoasante, multiplicarea programatică a eului, propunând o scriitură aparent haotică, dar lucidă și curajoasă.

Michel Houellebecq, considerat de unii critici și teoreticieni (în frunte cu Antoine Compagnon) autor cinic, de alții, autor sentimental, a creat în jurul său un halou controversat⁵⁵⁸. Descoperit

⁵⁵⁸ Lui Michel Houellebecq i s-au dedicat studii diverse, ceea ce atestă interesul sporit al criticii pentru formula romanescă propusă de acesta: Thoman Steinfeld, *Das Phänomen Houellebecq* (2001), Dominique Noguez, *Houellebecq, en fait* (2003), Olivier Bardolle, *La Littérature à vif (Le cas Houellebecq)* (2004), Éric Naulleau, *Au secours, Houellebecq revient !* (2005), Jean-François Patricola, *Michel Houellebecq ou la provocation permanente* (2005), Denis Demonpion, *Houellebecq non autorisé, enquête sur un phénomène* (2005), Fernando Arrabal, *Houellebecq* (2005), Murielle Lucie Clément, Sabine van

de Maurice Nadeau, autorul *Istoriei suprarealismului* (Seuil, 1945), Michel Houellebecq se bucură de un succes fulminant. Contestat și adulat deopotrivă, romancierul dă seama de mașinațiile unei lumi ce se degradează între două cafele, care-și așteaptă programatic sfârșitul. Un „Mare Scriitor” structurează un haos pe măsură, fie că e vorba de moralitate, probleme rasiale, sexualitate, plagiat, fie că propune o ecuație romanească personală, furnizând o distopie post-postmodernă, cum este cea din *Posibilitatea unei insule* (Arthème Fayard, 2005; trad. Polirom, 2006). De-a lungul ultimilor ani, „l'affaire Houellebecq”⁵⁵⁹ a concentrat în jurul său scandalul preluării unor texte de-a gata sau a altora prefabricate, din diverse surse pe care autorul nu le-a indicat, dar care sunt ușor de detectat, cum este enciclopedia liberă Wikipedia. Sfârșitul literaturii⁵⁶⁰ se combină cu o deingroladă a reperelor, facilitând, astfel, împlinirea unei lumi privite doar „pe orizontală”, „măcinată de frica de a fi diferită”⁵⁶¹. Alteritatea e angoasantă, iar identitatea e insuficientă.

Alături de „noii libertini” (Frédéric Beigbeder, Régis Jauffret), de „autoficționari” (Marie Darrieussecq, Anne F. Garréta, Virginie Despentes, Camille Laurens, Marie N'Diaye, Lorette Nobécourt, Lydie Salvayre, Annie Ernaux, Paule Constant – câștigătoarea premiului Goncourt în 1998) și de „chicklitul” francez (Amélie Nothomb, Anna Gavalda), Michel Houellebecq este exponentul literaturii franceze angajate, conectată la dramele și la hiatusurile

Wesemael (coord.), *Michel Houellebecq sous la loupe* (2007), Bruno Viard, *Houellebecq au laser : La faute à Mai 68* (2008) etc.

⁵⁵⁹ Vezi, în acest sens, http://www.lepost.fr/article/2010/11/26/2319175_1-affaire-houellebecq-rebondit-la-carte-et-le-territoire-en-libre-acces-sur-internet.html (data consultării 10.07.2011): „Il ne faut pas toucher aux sous des majors, c'est bien connu. L'affaire Houellebecq semblait oubliée. Souvenez-vous, cet auteur avait pompé mot pour mot trois articles de Wikipedia, et les avait incorporé dans son nouveau roman [*La Carte et le territoire*]. [...] Il ne s'agit pas de plagiat, mais de vol et d'irrespect. Il aurait dû faire des excuses, ajouter les liens dans des éditions suivantes, faire un don à wikipedia...”

⁵⁶⁰ Vezi William Marx, *L'Adieu à la littérature. Histoire d'une dévalorisation: XVIII^e-XX^e siècle*, Paris, Editions de Minuit, 2005; Antoine Compagnon, *La Littérature, pour quoi faire?*, Paris, Fayard, 2007; Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2007; Richard Millet, *Désenchantement de la littérature*, Paris, Gallimard, 2007.

⁵⁶¹ Apud Olivier Bessard-Banquy, «Du déclin des lettres aujourd'hui», N° 6, LHT, Dossier, publié le 01 mai 2009 [En ligne], URL : <http://www.fabula.org/lht/6/dossier/113-bessart-blanquy>.

unei societăți proteiforme, „angajată în a spune adevărul crud despre lume, despre Occident, despre omul occidental, despre civilizația pe care ei o văd în agonie, ca un eșec răsunător al încercării multiseculare de a ameliora prin cultură natura omenească”⁵⁶². Mitologia romanului houellebecquian este tributară, pe de o parte, romanului tradițional, împrumutând de la Balzac realismul dus până la paroxism și, pe de altă parte, filosofiei lui Auguste Comte. Despre cea din urmă, Houellebecq însuși afirmă în prefața volumului *Auguste Comte aujourd'hui*⁵⁶³, că „gândirea politică și morală a lui Comte pare să scoată din minți cititorul contemporan [...]. În plan politic, ajunge să ne raportăm la un aspect pe care Comte îl consideră unul dintre viciile fundamentale ale stării metafizice: tendința de a argumenta în loc de a observa; și de a observa unde ne situăm”. De altfel, Houellebecq își asumă filozofia comtiană, forțându-și personajele să observe totul, hiperlucid.

Preluând din lirica baudelairiană urgia, dar și imaginea decăderii, transformată în paradigmă a indiferenței, Houellebecq va reține tocmai ruperea raportului cu tradiția unei literaturi ce părea să fie perfect definită de simetriile și de claritatea sa, și nu de inovație cu orice preț: „inserția poeziei în interiorul romanelor scoate în evidență aceeași tehnică a contrapunctului, mai puțin prin contrastul grafic dintre dispunerea textului în versuri sau în proză, care, de altfel, nu are nimic excepțional, ci mai ales prin aparenta naivitate a textelor poetice în care cititorul ar fi găsit indicii semnificative”⁵⁶⁴. Romanele, în schimb, reiau un proiect balzacian, în care opozițiile se neutralizează, iar viața și moartea sunt experimentate prin procură. În fauna diversității occidentale, statuturile de erou și de antierou se pot interschimba cu ușurință. Erotismul devine mașinal, consumat funest într-o pustietate a unei „insule” – care este societatea însăși – în care personajele nu-și pot localiza decât propriile dezamăgiri, interese și frustrări. Structuri comune ale romanelor houellebecquiene, insula – văzută ca teritoriu ocultat, disforic,

⁵⁶² Alexandru Matei, *Ultimele zile din viața Literaturii. Enorm și insignifiant în literatura franceză contemporană*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 253.

⁵⁶³ Michel Bourdeau, Jean-François Braunstein, Annie Petit (coord.), *Auguste Comte aujourd'hui*, précédé de Michel Houellebecq: « Préliminaires au positivisme », Paris, Editions Kimé, 2003.

⁵⁶⁴ Bruno Viard, *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*, Nice, Éditions Ovadia, 2008, p. 56.

considerat punct terminus pentru o civilizație dusă până la ultimele manifestări, harta și instrumente complementare ca busola ori conversațiile pe internet, alături de imaginile fotografice permit realizarea unei călătorii nu atât inițiatice, cât compensatorii. Fotografia ajunge să fie marcă a alterității, estompată și călăuzitoare. Supraviețuirea prin intermediari, tangențială cu problema clonării umane, atinge nu doar sensibilitatea culturii occidentale, a unicității individuale, cât și pe cea a creatorului artistic. Etica și religia sunt ulcerate programatic. Repetabilitatea copiilor contravine criteriului unicității primordiale a actului creator. „Michel Houellebecq scrie cu înfrigurarea Omului occidental, cu atât mai nervoasă cu cât monopolul imaginarului tern al prudenței și bunăstării devine insuportabil. «La moarte!» își strigă el exasperat, iar spectatorii se înghesuie să-i vadă agonia și să-l salute pe noul rege”⁵⁶⁵. Însă „noul rege” este insensibil la omagii. Ultragiant și necumpătat, singurul său scop este să șocheze, să destrame pudorile unei societăți în continuă decădere, sub ale cărei spoieli supraviețuiesc ființe pneumatice, echivoce. Pe alocuri, realismul personajelor accentuează invariabil niște fantome textuale ce amintesc de personajele lui Robert Musil și Daniil Harms, prin suprimarea unor dependențe și prin obligativitatea de a se obișnui cu altele, sintetizate la rândul lor de grija de a se simți ocupați, de a-și dovedi că trăiesc. În acest condiții, fotografia – care îi asigură personajului o sinecură – devine „oglindea purtată de-a lungul unuia drum”, imagine flaubertiană convertită în ritmul societății de consum.

Alexandru Matei constată motivele determinante ale succesului lui M. Houellebecq din ultimii ani. Se oprește la trei dintre ele: „lipsa (premeditată sau nu) de interes față de experimente de limbaj și a gustului pentru estetism”⁵⁶⁶, „curajul (asumat sau nu) de a exprima tranșant poziții ideologice și politice aflate în total contracurent în Franța contemporană”⁵⁶⁷, „abordarea unei tematici coagulate în jurul a ceea ce se pretinde a fi omul occidental contemporan: situațiile revelatoare pentru stadiul «figurii» sale (cel puțin în versiune franceză)”⁵⁶⁸. Aș mai adăuga tendința mizantropică, coroborată cu civilizația obiectului. Ar mai fi și obsesia reprezentării, unde

⁵⁶⁵ Alexandru Matei, *op. cit.*, p. 119.

⁵⁶⁶ *Ibidem*, p.120.

⁵⁶⁷ *Ibidem*.

⁵⁶⁸ *Ibidem*.

fotografia (asemenea literaturii) se rupe de tradiția imitării naturii, propunând în locul acesteia nu umplerea „arhivelor memoriei” (vezi Baudelaire, *Salonul din 1845*), ci decuparea nesistematică a unor forme potențiale, lipirea lor prin colaj, suprapunerea și, aproape instantaneu, corodarea acestora. În egală măsură, „conștiința vagă a existenței unui sector dedicat culturii este una dintre caracteristicile esențiale ale artei contemporane”⁵⁶⁹. De aceea, personajele nu-și pot defini activitățile, nu se pot încadra în nicio breaslă, nu-și pot dovedi apartenența la nicio grupare. De altfel, ambițiile lui Jed din *Harta și teritoriul* ajung clișee fotografice, decoruri și jovialități, tot așa cum Michel, personajul-narator din *Platforma*, își domesticește tribulațiile. Preluând de la bunicul său pasiunea de a fotografia și de la tatăl său arhitect necesitatea de a duce planurile până la capăt, Jed se trezește, după șase ani de facultate, cu mai bine de unsprezece mii de fotografii care puteau fi stocate pe un suport digital mai ușor de 200 de grame – cu alte cuvinte, întreaga sa viață încapă pe un CD.

Michel Houellebecq prevestește apocalipse, pentru ca apoi să se retragă în locuri neutre (peștera, insula, ca spații ale distopiei): a-l citi pe Michel Houellebecq fără să-l înțelegem nu înseamnă decât să vedem în „romanele sale o îndelungă plângere despre naufragiul unei civilizații în care autorul se prezintă pe sine în mod explicit drept cel mai bun reprezentant, adică drept cel mai rău. Plecând de aici, toate ambiguitățile sunt posibile, și chiar și cel mai ascuțit cinism [...]. Vocea lui Michel Houellebecq nu este o *altă* voce, ci dimpotrivă, o voce familiară care vine din străfundurile societății noastre, chiar dacă exagerează destul”⁵⁷⁰. Totodată, de-a lungul romanelor houellebecquiene, femeia nu este o *donna angelicata*, ci trăiește, la rândul său, din zvâcniri de frumusețe și inteligență, copie palidă a idealului feminin imaginat de romantici și degradat în societatea postmodernă, a anulării reperelor: „dar efectul cel mai percutant al scriiturii houellebecquiene este schimbarea de registru, efectul de zoom, trecerea *ex abrupto* de la detaliul romanesc bine redat la o amplă viziune sociologică, biologică, chiar metafizică”⁵⁷¹. Pe termen lung, devin relevante comunitatea de obiecte și arhiva publică, însemnările, mărturisirile, notițele fugare, fotografiile, amintirile

⁵⁶⁹ Alexandra Vranceanu, « L'Ekphrasis chez Michel Houellebecq et Jean Echenoz », în *Analele Universității București, Limba și literatura română*, 2005, p. 47.

⁵⁷⁰ Bruno Viard, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁷¹ *Ibidem*, p. 51.

firave despre oameni și obiecte. Moștenitor al tradiției duale care opune arta vieții, Houellebecq este un romantic al secolului al XXI-lea, deși „cultura sa, constituită din resentiment, face din estetica pe care o propune, o estetică sclavă”⁵⁷². Intertextului „digital”, „clonat”, seducător tocmai prin „citatul fals”, i se alătură comentariul misogin, răstălmăcirea pretențioasă, contrazicând prerogativele politeții pozitive: „Michel Houellebecq ignoră politețea care presupune să folosești sistematic față de celălalt un ton binevoitor, compătimitor în caz de nenorocire, sau cel puțin indiferent. Totuși, dacă eroii houellebecquieni sunt poate puțin mai răutăcioși decât restul muritorilor, ei nu sunt fundamental diferiți. Romancierul prezintă de la înălțime ceea ce ei gândesc în adâncul lor”⁵⁷³. Michel Houellebecq reciclează discursuri și le utilizează cu o ironie acidă; pare să-i fi citit pe toți sau, mai degrabă, să le fi cunoscut dramele. Bruno Viard, în *Houellebecq au laser. La faute à Mai 68*, face o comparație între Marcel Proust și Michel Houellebecq, pentru că amândoi creează o autoficțiune, pornind de la o întâmplare din copilărie, unul inaugurând literatura secolului al XX-lea, celălalt, literatura secolului al XXI-lea: „asemenea lui Proust, Michel Houellebecq a plasat în interiorul propriei opere genealogia pesimismului său, ca să nu mai adăugăm descompunerea care îi caracterizează viziunea asupra lucrurilor”⁵⁷⁴. Tot așa, pe urmele lui Balzac, Michel Houellebecq recuperează din *Comedia umană* trăsăturile unor personaje puternice, realismul exacerbat, până în punctul în care temerile devin mărci fiziologice ale personajelor și, *in extenso*, ale societății înseși, însetate de spectacol și de voyeurism. În *Posibilitatea unei insule*⁵⁷⁵, Michel Houellebecq ultragiază percepția comună a reprezentării spațio-temporale, introducând în ficțiune variabila memoriei și a identității. Definită de Merleau-Ponty drept o „evidență irevocabilă”, memoria ajunge să dea coeziune unei lumi care nu are alte legi de funcționare decât unitatea și coerența umană⁵⁷⁶.

⁵⁷² *Ibidem*, p. 62.

⁵⁷³ *Ibidem*, pp. 58-59.

⁵⁷⁴ Bruno Viard, *op. cit.*, p. 11.

⁵⁷⁵ Michel Houellebecq, *Posibilitatea unei insule*, traducere din limba franceză și note de Emanoil Marcu, Iași, Editura Polirom, 2006.

⁵⁷⁶ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Éditions Gallimard, 1976, p. 384: „Il n'est pas comme un cube de de cristal dont toutes les présentations possibles se laissent concevoir par sa loi de construction et qui même laisse voir ses côtés cachés dans sa transparence actuelle. Le

Insularitatea – concept cu care Houellebecq se joacă neîncetat – își abrutizează chiriașii, fie că e vorba de oameni cu existență reală, fie că personajele își revendică vieți de clonă, repetabile și plurivoce. Clonele nu înseamnă, cu alte cuvinte, decât umbre ale existențelor inițiale, suprapuneri de experiențe și de amintiri. Insula este încarnarea așteptării Viitorilor; e, de fapt, utopia „omului plural”, condamnat să ducă o existență asexuată și mediocră. Iar „posibilitatea” pe care memoria o poate restitui este doar cercetarea și recuperarea trecutului, în forme fragmentare. Condiția clonei este trăirea prin procură, prin intermediere și prin joc. Contactul, niciodată fizic, este mediat, simulat și disimulat. Viața trăită de o clonă este doar holul de așteptare a vieții clonei următoare, uneori instigă chiar conștiința intersectării cu altă creație clonată, cu care împărtășește aceleași amintiri, același material cognitiv: „unde, în Orașul central, este produsă o ființă care îmi seamănă; cel puțin are trăsăturile mele, organele mele interne”⁵⁷⁷. Houellebecq crede că „mărturia de viață” a personajelor intermediare trebuie să fie păstrată și mitizată în vederea unor generații de „neooameni”.

Efectul romanelor houellebecquiene este de structură rizomatică, în sensul lui Guattari⁵⁷⁸, mai ales că dificultățile de construcție a personajelor înglobează carențe diverse, pe care naratorul tinde să le rezolve tocmai detabuizându-le: sindromul copilului abandonat (Michel și Bruno din *Particulele elementare*), hiatusurile între generații (Janine, mama băieților, plecată în California, amintește de incipitul din romanul camusian *Străinul*: „Aujourd’hui, maman est morte”, început pe care îl putem pune în relație cu debutul romanului *Platforma* „le vieux con était mort” (trad. „tata a murit acum un an. [Se spune că devenim cu adevărat adulți la moartea părinților]”, p. 9). Observând că „tinerii abandonați de generația ’68 nu-și abandonează, la rândul lor, doar propriii copii, ci și partenerii de viață, atunci când îi întâlnesc, încă de la primele semne de îmbătrânire sau de boală”⁵⁷⁹, Bruno Viard insistă asupra originalității romanelor houellebecquiene, aceea de a pune în paralel efectele deletere ale legii de piață în plan socio-economic și în plan psiho-

monde a son unité sans que l’esprit soit parvenu à relier entre elles ses facettes et à les intégrer dans la conception d’un géométral”.

⁵⁷⁷ Michel Houellebecq, *Posibilitatea unei insule*, p. 23.

⁵⁷⁸ Gilles Deleuze, Felix Guattari, *Capitalisme et schizophrénie: Mille plateaux*, Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 87-167.

⁵⁷⁹ Bruno Viard, *op. cit.*, p. 20.

sexual, mai cu seamă, pentru că în ambele cazuri sunt învingători și învinși. „Oamenii noi” uită să râdă și să plângă, nu mai au nostalgii și nici speranțe, li se amputează memoria, amintirile devin neutrale, sunt ameliorate sau, pur și simplu, șterse. Insularitatea romanelor lui Houellebecq este centrifugă; majoritatea conceptelor de naratologie sunt luate în râs. Textul se articulează odată cu clonele sintetizate, iar memoria lor devine una „publică”.

Comunitatea și romanul. Agregare și autonomie în romanele scriitorilor germani din România

Adrian Lăcătuș

Universitatea Transilvania din Brașov

Este o evidență că există de fapt, chiar și în modernitate, mai multe Europe. Și chiar în Europa Centrală există mai multe Europe și astfel mai multe tradiții ale romanului.

Vom face apel, într-un scurt preambul teoretic la acea perspectivă teoretică asupra romanului care îl descrie într-un mod contextual și care leagă începuturile romanului de evoluțiile culturale din modernitatea timpurie. Aici autorii și ideile sunt de o importanță secundară în raport cu marile mutații culturale, precum Reforma protestantă, care aduce cu sine un alt mod de a vedea individul și un alt mod al individului de a se autoreprezenta, în primul rând în cadrul aceluia discurs literar ce aduce în prim plan dorința de auto-examinare și introspecție. Această preocupare este centrală în roman, constituind materia principală a acestuia atât în secvența elaborării personajelor, cât și în cea a discursului naratorilor, în special al discursului naratorial la persoana I. Bineînțeles că acesta e un fenomen cu origini în secolul XVI, dar el nu se manifestă doar în țările Reformei (putem spune eventual că iradiază de acolo în restul Europei, deși Contrareforma a avut probabil o influență similară, mai ales în Spania și Italia). Romanul va avea înscrisă în codul său genetic această mutație, chiar și acolo unde, în mod obișnuit, el (sau cultura în care apare) nu e asociat(ă) cu o precepție clară a Reformei protestante.

Aici însă ne vom concentra asupra unei părți a Europei care este profund marcată de Reformă și care își formează o modernitate (și înainte de asta o tradiție) paralelă și alternativă: Europa Centrală și de Est, colonizată în câteva valuri germane. Este o Europă ce a fost în general reformată de timpuriu, într-o manieră predominant pașnică, ajungându-se politic la consensul comunității. Este cazul țărilor baltice și, bineînțeles, al Transilvaniei, dar nu doar al acestor zone pentru că există pe tot traseul Europei Centrale, de la SV spre NE, spre Rusia, numeroase astfel de comunități. Dacă legăm începuturile modernității de aceste transformări sociale ale spiritului protestant (într-o tradiție sociologică și istoriografică clasică) trebuie să observăm că aici s-a petrecut o anumită accelerare a modernizării (comunități urbane, republicane, cu un exercițiu democratic al vieții publice, cu instituții democratic-asociative timpurii, care nu cunoșteau sistemul aristocratic feudal sau se desprinseseră de el, și

în care existau o serie de patriciate și de obști care se auto-administrău și auto-reglau). Formele de expresie literară cultivate aici au venit în primul rând dinspre romanul german de secol XVIII, care este o narațiune ce încearcă să legitimizeze statutul demn și superior (în orizontul ideilor luministe) al burgheziei germane față de aristocrația plină de privilegii politice și sociale dar superficială din punct de vedere cultural, moral și științific. Burghezia germană, prin reprezentanții ei intelectuali de secol XVIII, își anexează toată tradiția umanistă și delegitimează aristocrația de curte, considerând-o lipsită de noblețe spirituală și reevaluând importanța celei ereditare.⁵⁸⁰

Romanul (mai ales *bildungsromanul* german, romanul educației și al formării) vine să legitimizeze toată această ascensiune culturală a înaltei burghezii (și a burgheziei în general). Cred că acesta este modelul pentru Transilvania și pentru zonele germane de confesiune protestantă din Europa Centrală și de Est.

Autorii la care ne vom referi sunt niște romancieri destul de puțin cunoscuți, dar care ne pot oferi o imagine interesantă, capabilă să constituie punctul de plecare al unei teorii specifice a romanului, consolidând perspectiva cultural-istorică asupra genului. Ne putem întreba ce a însemnat apariția romanului pentru lumea europeană inversând cumva relația, urmărind nu doar cum romanul reflectă societatea și mișcările istoriei europene, ci și cum acesta a generat un alt tip de societate și de conștiință, de pildă o conștiință națională - contribuind, alături de ziar, la formarea unui public omogen, o comunitate (națională) imaginată.⁵⁸¹ În cadrul discuțiilor teoretice care contextualizează evoluția romanului putem integra și analiza unor astfel de enclave, modernități atipice și autonome care și-au creat propriile lor sisteme de reglare simbolică, inclusiv prin literatură. Ele au avut un anumit avans socio-politic la un moment dat, dar culturile lor literare au fost ulterior percepute, dintr-o anumită perspectivă canonică dominantă, ca manifestând un anumit retard estetic.

Romanele acestor culturi apar în momentul în care lumile respective se găsesc într-o fază de criză, atunci când identitatea indivizilor nu mai este de la sine înțeleasă, nu mai este satisfăcută pur și simplu de participarea la comunitate, în care individul nu avea nevoie de narațiunea (cultă și autonomă) care să îl plaseze în

⁵⁸⁰ v. Norbert Elias, *Procesul civilizații. Cercetări sociogenetice și psihogenetice*, Vol. I, Polirom, Iași, 2002.

⁵⁸¹ v. Benedict Anderson, *Imagined Communities. Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, Verso, London & New York, 2006

lume. Acum el are nevoie ca povestea vieții lui (a unuia ca el) să fie recognoscibilă, pusă în astfel de forme, să primească modele de identificare. Romanele pe care le vom aminti aici sunt majoritatea texte a căror materie narativă este retrospectivă, sunt și romane ale memoriei. Comunitatea pe care romanul vrea să o ilustreze, să o reprezinte, dar și să o re-agrege, este, pe de o parte, aceea a unei națiuni (națiunea săsească), dar și, pe de altă parte, aceea a orașului-republică, a *polis*-ului săsesc (Brașovul, Sibiu, Făgărașul). Sunt aici două niveluri diferite: o comunitate republicană ce începe să se formeze la sfârșitul Evului Mediu, care încearcă să-și păstreze formele de existență până târziu în epoca modernă și care ajunge să perceapă ca pe amenințări alte forme politice (în primul rând Imperiul Habsburgic și Monarhia dualistă care încearcă să-i încorporeze, să-i readucă la Catolicism sau să le limiteze privilegiile). Apoi, în timpul Dualismului a apărut amenințarea naționalismului maghiar, iar după 1918 aceea a naționalismului românesc. Romanul apare în momentul defensivei acestei comunități în fața acestor agresiuni (reale sau imaginare), încercând să restabilească valorile comunității și sentimentul apartenenței. Astăzi operele de acest gen reprezintă probabil mărturia cea mai complexă a unei culturi extinse, aceea a Transilvaniei săsești. Cochilia ei de piatră mai supraviețuiește dar corpul ei social s-a subțiat complet și, practic, a dispărut.

Romanul autorului brașovean Adolf Meschendörfer, scris la 1931, *Die Stadt im Osten*⁵⁸², romanul scriitorului sibian Otto Fritz Jickeli, *Siebenbürgisch-sächsische Familienchronik* (1957)⁵⁸³, sunt amândouă „cronici” ale trecutului, la cel de-al doilea narațiunea începînd puțin după 1800, pe la 1815-1820, iar la primul autor ea reflectînd o lume de pe la 1900, *fin-de-siècle*. Avansînd istoric puțin, descoperim romanele lui Eginald Schlattner, interesant pentru această discuție fiind în primul rând *Der geköpfte Hahn* (1998)⁵⁸⁴, pentru modul în care reflectă comunitatea și pentru modul în care naratorul creează jocul identităților în roman. Este povestea unui moment „astral” din viața unei comunități urbane săsești dintr-un oraș al Transilvaniei (Făgăraș), o zi frumoasă de vară, care se întîmplă să fie 23 august 1944, o zi fatidică din perspectiva istoriei sașilor ardeleni și a

⁵⁸² tradus atât în română cît și în maghiară cu titlul *Corona* și apărut în anii 80 la editura Kriterion.

⁵⁸³ Otto Fritz Jickeli, *Cronica unei familii de sași ardeleni*, în românește de Yvette Davidescu, Kriterion, București 1985

⁵⁸⁴ Eginald Schlattner, *Cocoșul decapitat*, traducere din germană de Nora Iuga, Humanitas, București, 2001

germanilor din România în general.

Ultimul roman, sfârșitul acestei mici serii, revelează anumite transformări sau modificări ale acestei linii ale prozei germane din România: *Atemschaukel* (2009)⁵⁸⁵ de Herta Müller. În cazul acestei autoare trebuie făcută o observație elementară și preliminară: *apartenența* - existînd totuși ceva impropriu și inadecvat atunci când descriem astfel o autoare puternic și voluntar individualizată - la o comunitate diferită de germani, șvabii bănățeni, de confesiune catolică. Aici însă se reface din perspectiva unui foarte interesant personaj-narator, Leo Auberg, (iar pe noi ne interesează aici în primul rînd naratorii și modul în care aceștia își construiesc statutul prin raportare la comunitate) experiența unui tânăr sas ardelean, o experiență documentată și explorată pornind de la amintirile lui Oskar Pastior, cu care Herta Müller a colaborat îndeaproape, în numeroase sesiuni de discuții. Naratorul este foarte tânăr, deportat dintr-o comunitate urbană transilvăneană la care se raportează în moduri diverse, negativ și pozitiv.

Citind romanele unei astfel de serii se observă o anumită evoluție, aparent previzibilă, dinspre conștiința comunității, conștiința naratorului de reprezentant al unei lumi, de voce, de gardian al valorilor lumii respective, înspre o (mai degrabă bruscă decât progresivă) autonomie, izolare, chiar desolidarizare, dezangajare care se manifestă în ultimul roman. Primele romane menționate au totuși o serie de trăsături estetice hibride (în romanul lui Meschendörfer, de pildă, sunt pagini expresioniste, gotice, alternînd cu pasaje lirice, idilice, crude sau de critică socială), putînd fi cu dificultate izolate și prinse în formulele convenționale cu care descriem istoria romanului ca un continuum de evoluție previzibilă, coerentă, noncontradictorie. Romanul lui Jickeli are un narator foarte constant, ce pare a fi un povestitor tradițional, deși lumea pe care o povestește el este o lume socială complexă, cu multe conflicte asemănătoare romanelor realiste de secol XIX, cu etaje în care se văd tot felul de pulsații ale societății și diferite tensiuni sau rupturi. Dar tonul diegetic este unul foarte uniform și echilibrat, de narațiune tradițională, snoavă, basm, poveste, posedînd uneori chiar stilistica basmului german. Există deci conștiința naratorului că el e povestitorul unei comunități și că trăiește într-o unitate de limbaj și de experiență cu publicul său și că, indiferent ce s-ar întîmpla, totul s-ar (putea) povesti, ar aparține unei lumi care îi încercuiește și îi conține pe toți, îi ține împreună într-un cod comun. Această

⁵⁸⁵ Herta Müller, *Leagănul respirației*, traducere din germană și note de Alexandru Al. Șahighian, Humanitas Fiction, 2010

atitudine se regăsește chiar și în *Cocoșul decapitat*, un roman contemporan, debutul târziu al lui Eginald Schlattner, interesant și pentru că venea după o pauză destul de mare în care romanul german din Transilvania intrase într-un con de umbră al percepției publice. Acest roman se integrează perfect într-o anumită serie a precursorilor, și, chiar dacă există și la acest autor o anumită stilistică a fragmentului, a confesiunii fragmentate, cu moderate ruperi de ritm și de perspectivă, tonul este tot unul tradițional, însă în acest sens mai degrabă specific al tradiției: o tradiție urbană, civic-protestantă. Această idee e susținută artistic și prin construcția unor personaje carismatice (preotul înțelept, tatăl, bunicul) care dau consistență și valoare tradiției.

Lectura acestor romane ne provoacă să operăm cu mai multe concepte de tradiție și să înțelegem că există nu doar o tradiție rurală, arhaică, ce se opune modernității, ci și o serie de tradiții ale individualismului, ale acțiunii și interacțiunii politice, ale agregării politice, ale unei morale protestante, a responsabilității și a muncii, o tradiție a antreprenoriatului (aici desigur că și Banatul are locul său, deja explorat în critica românească mai ales în relație cu Slavici⁵⁸⁶). Naratorul *Cocoșului decapitat* vorbește în numele unei comunități, se percepe ca reprezentant al unui destin tragic care s-a împlinit, a avut deznodământul în fața lui, el rămânând să povestească, de data aceasta unei posterități imaginare care substituie comunitatea reală a publicului și a auditoriului ce l-a instituit.

Ruptura clară se produce abia cu acest roman al Hertei Müller, în care personajul narator vrea să fie de la început desprins de această lume și de tradițiile ei, pe care le identifică just dar care nu îi asigură agregarea și nu îi mai oferă o identitate. E un tânăr (la început un adolescent) atipic: homosexualitatea lui îl face să se distanțeze voluntar de lumea respectivă, datorită secretului pe care îl ascunde, iar adolescența lui, într-un moment de modernizare socială și tehnologică (radioul joacă un rol important în roman), îl face să viseze oricum o fugă de acasă. El își imaginează, în ingenuitatea celor șaptesprezece ani, deportarea etnicilor germani din România în Ucraina lagărelor de muncă forțată ca pe un fel de tabără, o ocazie de a pleca de acasă. Puțin contează că această ocazie vine în uniforme sovietice, iar marginea Europei către care se îndreaptă îi apare, înainte de a ajunge acolo, doar ca spațiul larg unde se poate respira în voie. Romanul e desigur mult mai complex, dar ceea ce vreau să subliniez aici este faptul că naratorul dispare ca instanță

⁵⁸⁶ v. studiile profesorilor Cornel Ungureanu și Daniel Vighi

comunitară, fiind înlocuit de un receptor, un *raisonneur* foarte sensibil (în capitole scurte, disjuncte narativ) al propriilor experiențe, fie acestea senzoriale, fantasmatică, mnemotice. Avem deci de a face cu un narator care este un *individ* absolut autonom, aproape o conștiință solipsistă, și care nu mai are niciun fel de legătură cu întreaga lume socială ce până atunci legitima discursul românesc al unei întregi tradiții literare.

Mențiune: Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Valorificarea identităților culturale în procesele globale”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013. Numărul de identificare al contractului POSDRU/89/1.5/S/59758 Beneficiar: Academia Română.