

caiete critice

10 (312) / 2013



Revistă editată de **Fundația Națională pentru Știință și Artă**

Director: **Eugen SIMION**

10 (312) / 2013

CAIETE CRITICE



Virgil Tănase

*Convorbiri
cu Eugen Simion*

*Cronici literare
de Lucian Chișu,
Teodora Dumitru,
Andrei Grigor*

*Monografii
de Dumitru Micu,
Paul Cernat,
Bianca Burța-Cernat,
Mihai Iovănel*

*Comentarii
de Nicolae Bârna,
Alina Crihană,
Alina Bako, Oana Soare*

*Cazul Breban
de Virgil Tănase*

caiete critice

Revistă editată de
*Fundația Națională
pentru Știință și Artă,
Grupul interdisciplinar
de reflecție*
și

Editura Expert,
sub egida
Academiei Române

Nr. 10 (312) / 2013

Redacția:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Aida SARCHIZIAN
Andrei GRIGOR

Bogdan POPESCU

Daniel CRISTEA-ENACHE
Călin CĂLIMAN

Maria MOLDOVEANU

Ana-Lucia RISTEA

Oana SOARE

Mihaela PINTICĂ

Nicolae LOGIN

Luminița LOGIN

EDITURA
Expert

Tel.: 318.24.38; 318.81.06

E-mail: edituraexpert@gmail.com
office@fnsa.ro

ISSN: 1220-6350

ISSN (on-line): 2285-5041

Colegiul editorial:

Mihai CIMPOI

Jacques De DECKER (Belgia)

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Jaime GIL ALUJA (Spania)

Klaus HEITMANN (Germania)

Radivoje KONSTANTINOVIC (Serbia)

Evanghelos MOUTSOPOULOS (Grecia)

Mihail METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Maurice NADEAU (Franța)

Basarab NICOLESCU

Dumitru ȚEPENEAG

caiete critice



Revistă editată de **Fundația Națională pentru Știință și Artă**

Director: **Eugen SIMION**



Virgil Tănase

*Convorbiri
cu Eugen Simion*

Cronici literare
de Lucian Chișu,
Teodora Dumitru,
Andrei Grigor

Monografii
de Dumitru Micu,
Paul Cernat,
Bianca Burța-Cernat,
Mihai Iovănel

Comentarii
de Nicolae Bărna,
Alina Crihană,
Alina Bako, Oana Soare

Cazul Breban
de Virgil Tănase

CUPRINS

10/2013

FRAGMENTE CRITICE

- Eugen SIMION: Alte însemnări despre discursul gourmand al lui I.L. Caragiale
More notes about gourmet discourse of I.L. Caragiale 3

INTERVIU

- Eugen SIMION: Convorbiri cu Virgil Tănase
Conversations with Virgil Tanase 8

CRONICI LITERARE

- Lucian CHIȘU: Agonie fără extaz
Agony without ecstasy 36
- Teodora DUMITRU: Logica istoriei și logica visului
The logic of history and the logic of dream 41
- Andrei GRIGOR: Glosa, Mitul lui Sisif și Omul revoltat al lui Virgil Tănase
Glos, Myth of Sisyphus, and Outraged Man of Virgil Tanase 46

MONOGRAFII

- Dumitru MICU: Viața lui Cehov
Life of Chekhov 50
- Paul CERNAT: O biografie Dostoievskiană
A Dostoevskian biography 55
- Bianca BURȚA-CERNAT: Destinul unui pilot de război
The destiny of a war pilot 59
- Mihai IOVĂNEL: Camus – o biografie
Camus - a biography 62

COMENTARII

Nicolae BÂRNA: Onirisme et témoignage chez Virgil Tănase	
<i>Dream and witness from Virgil Tanase</i>	64
Alina CRIHANĂ: (Post?)totalitarism, absurd și antiutopie în <i>Fiarele</i> de Virgil Tănase	
(Post?)Totalitarianism, absurd and anti-Utopia in <i>Beasts</i> by Virgil Tanase . . .	74
Alina BAKO: Virgil Tănase și pușculița cu vise	
<i>Virgil Tanase and piggy bank with dreams</i>	80
Oana SOARE: Universul epic al lui Virgil Tănase – file de dicționar	
<i>Epic universe of Virgil Tănase - dictionary file</i>	85

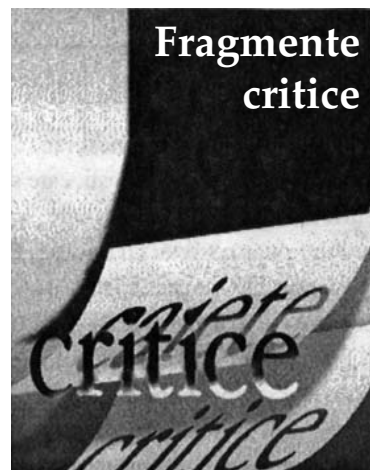
EPISTOLAR

Virgil TĂNASE: Cazul Breban	
<i>The case Breban</i>	87

*Acest număr a apărut cu sprijinul
Primăriei Sector 2 - București,
primar Neculai Onțanu*

Eugen SIMION*

Alte însemnări despre discursul gurmand al lui I.L. Caragiale



Abstract

Articolul este o continuare / completare cu elemente noi a unui studiu mai amplu – introducere la volumul de Opere, I.L. Caragiale, în care autorul, Acad. Eugen Simion, se ocupă de discursul gurmand al marelui nostru scriitor. Este observat modul în care acest discurs interferează cu discursul erotic în nuvela fantastică *La Hanul lui Mânjoală* și sunt punctate diferențele dintre această narațiune și ceea ce se întâmplă, la acest nivel, în *Momente*. Autorul ilustrează apoi cu *Boborul* cum se leagă imaginarul culinar cu discursul politic, subliniind notele ironice ale lui Caragiale. *Schița Monopol* este reprezentativă pentru asocierea dintre euforia gastronomică și retorica politică. În final, plecând de la acest text, este desfășurat, pe puncte, scenariul caragialian când este vorba de implicarea reveriei gastronomice în viața societății românești.

Cuvinte-cheie: I.L. Caragiale, literatura română, studii culturale, culinar

The article is a sequel / completion with new elements of an ampler study – introduction to The Complete Works (Opere) of I.L. Caragiale. Here, the author, Acad. Eugen Simion, focuses on the gourmand discourse of this great classic of Romanian literature. It is observed the way this discourse interferes with the erotic discourse in the fantastic short story entitled *La Hanul lui Mânjoală* (At Mânjoală's Inn). The differences between this narration and what happens, at the same level, in *Momente* (Moments), the literary sketches written by the same author, is put forth by the present research article. Then, the critic illustrates how the culinary imaginary is mingled with the political discourse in *Boborul* (People) and underlines the ironic notes that are to be found in this text belonging to I.L. Caragiale. The sketch *Monopol* (Monopoly) is also representative for the association between the gastronomic euphoria and the political rhetoric. In the end, taking this text as a starting point, it is dotted Caragiale's script on gastronomical delight's implications in the life of the Romanian society.

Keywords: I.L. Caragiale, Romanian literature, cultural studies, cookery.

Am scris în introducerea la *Opere* (I-V, FNSA, 2012) câteva pagini despre discursul gurmand bogat, seducător, mai totdeauna ironic-euforic, al lui Caragiale și despre locul important pe care îl are *aperitivul* și, în genere, *masa* (dejunul, cina, chiolhanul) în viața personajelor sale. Mitică se vede cu amicii și *fac politică* la un *aperitiv* care poate

să țină trei zile, în timp ce „damele” îi așteaptă la masă. Caracudi întrerupe articolul pentru ca să nu rateze ciorba fierbinte. Coana Luxița gustă câte puțin din bunurile culinare pe care le găsește „la Moși” și, la urmă, pântecele ei fierbe și face zgomote ca un cazan sub presiune; în fine, Mitică, Lache, Mache își petrec cea mai mare parte

* Academia Română, președintele Secției de Filologie și Literatură, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”; Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section, Director of The "G. Călinescu" Institute for Literary History and Theory, e-mail: eugensimion@fnsa.ro.



a timpului la „local”, acuzând mereu o grabă presantă. Au geniul impacienței, dar mai puternică este, la ei, plăcerea de a petrece cu amicii și, cum am spus, de a critica acțiunile guvernului. Ei sunt, în felul lor, niște analiști politici cârtitori, invariabil sceptici, iar spațiul ideal pentru a-și exprima opiniile este cafeneaua sau berăria... Am dovedit, în însemnările mai vechi, că *politica* este tema preferențială a discursului gurmând sau, mai bine zis, tema politică se asociază mai mereu cu tema culinară în imaginarul caragialian.

Recitind de curând prozele lui Caragiale, am descoperit elemente noi în reveriile sale gastronomice. Am remarcat, de pildă, că discursul gurmând se asociază nu numai cu discursul politic, dar și cu cel erotic. Există între ele o relație, dacă nu de cauzalitate, cel puțin de întrepătrundere până la un punct. Observăm faptul acesta în nuvela fantastică *La Hanul lui Mânjoală*. Viitorul ginere al polcovnicului Iordache, pe nume Fănică, se abate din drum pe timp de noapte la Hanul lui Mânjoală stăpânit acum de văduva Marghioala, femeie zdravănă și, cum se va dovedi ulterior, înzestrată cu darurile vrăjitoriei. Fănică, logodnicul abătut din drum, este „tânăr, curățel și obraznic, mai ales

obraznic decât curățel”. Marghioala are „strașnici ochi” și, când tânărul obraznic profită de întuneric și o ia în brațe, femeia strașnică mai nu vrea, mai se lasă... Începutul unei aventuri întrerupte, deocamdată, de jupâneasa care aduce *tava cu demâncare*: „pâne caldă, rață friptă pe varză, cârnați de purcel prăjiți și niște vin! Și cafea turcească și răs și vorbă”... Vinul („grozavă tămâioasă”) și ochii strașnici ai cocoanei Marghioala amortează pe tânărul curățel și sentimental („mă apucase un fel de amorțeală pe la încheieturi; m-am dat așa-ntr-o parte pe pat, să trag o țigară cu alea din urmă picături chihlimbarii din pahar”), dar, om de onoare, rezistă pe loc ispitei. Pleacă spre logodnică la miez de noapte, pe un vifor mare, dar cum se cunoaște din scenariul nuvelei, farmecele – la propriu și la figurat – ale Marghioalei îl aduc înapoi. Ce urmează este tot o petrecere, dar nu gastronomică: „Ce pat!... ce perdeluțe!... ce pereți!... ce tavan.... toate albe ca laptele”.

Recapitulând: aventura se desfășoară într-un spațiu tipic romantic (nuanța romantismului magic!): un han izolat, noapte grea, un vânt cumplit, semne magice (cotoi suspecti, iezi malefici), rătăcirii terifiante și, în centrul acestui univers de semne prevestitoare, o văduvă ispititoare cu ochii strașnici... Nu lipsește din aventură, cum s-a reținut, masa cu rață friptă pe varză și cârnați de purcel prăjiți... Caragiale împacă în această splendidă nuvelă discursul gurmând cu discursul erotic într-un cadru, este drept, fantastic... Schimbă, totodată, tipologia din *Momente*. Madam Aglae Verigopolu și Luxița sunt produse ale urbei, adaptate, fiecare în felul ei, mentalităților culinare și morale ale mediului cosmopolit balcanic; hangița Marghioala vine din proza romantică în care erosul se unește cu misterul și cere complicitatea magicului. Mai este ceva în această narațiune: eroii trec peste aperitiv și masa, în genere, nu mai este însoțită de multe vorbe. Păstrează un ceremonial al tăcerii și, *ipso facto*, al discreției pe care nu-l găsim în *Momente*.

*

În *Boborul*, imaginarul culinar are, de asemenea, o notă ironică, totuși nu atât de

acidă încât să distrugă ideea de *chef*, de petrecere publică. Președintele Republicii de la Ploiești vine la orele 6 în Piața Unirii, acolo unde poporul sărbătorește victoria revoluțiunii locale și, urcat pe un scaun de tocat cârnați (primul element de deriziune), citește decretul solemn de întemeiere a Republicii... La 7, se desfundă butoaiile de vin în toate răspântiile urbei și se cântă marșul eroic de la '48. Al doilea element care subminează autoritatea revoluției urbane. La 8, liderii revoluției victorioase cu polițaiul în cap, însoțiți de un taraf de lăutari, ajung în Grădina Lipănescului... Aici se desfășoară marea petrecere, cu tot ce trebuie: grătare sfârâitoare, băutură, veselie. O petrecere sublimă pe care un narator malițios o subminează însă cu o notație perfidă: „Aici, pe iarbă, se-ncinge un ziafet nepomenit în analele celor mai bătrâne republice. Grătarele sfârâie aruncând în aer valuri de miros fierbinte și gras, ca niște altare antice pe cari se ard ofrande unui zeu tutelar. Canalele o dată deschise nu se mai închid. Boloboacele golite se rostogolesc hodorogind departe, ca niște ruginite instituțiuni ce nu mai corespund exigențelor moderne, și, în locul lor, se-mping cu greutate alte boloboace pline, ca niște reforme pe cari le reclamă spiritul progresist al timpului și interesele vitale ale societății. Ce veselie! ce avânt! ce entuziasm!... A! sunt sublime momente când un popor martir sfarmă obelele și cătușele tiraniei și, aruncându-le departe, tare de dreptul său, fără ură, uitând trecutul odios, închină des, dar sincer, pentru sfânta Libertate și te pupă! O!”

Solemnitatea petrecerii din Grădina Lipănescului scade considerabil și se îndreaptă spre bufonerie enormă, grotescă, atunci când reapare Președintele și încep discursurile. Entuziaști, republicanii izbesc oalele de pământ și aruncă în sus căciulile când aud cuvântul Libertate. În această situație, discursul gourmand devine un discurs al deriziunii retorice: „Președintele – el, în persoană! – urmat de un adiutant, veni să viziteze petrecerea noastră populară și să spargă o oală cu poporul lui. Marele om ne zise câteva cuvinte. Era încântat de purtarea bravilor săi ploieșteni, cari au știut ca tot-

deauna să se sacrifice pentru libertate. A fost un fanatism, o furie! Oalele toate de pământ, căciulile-n sus și «Ura! Vivat Republica!». Președintele a plecat, luând cu dânsul pe Stan Popescu, polițaiul... Încet-încet, cu ultimii cârnați, cu ultimele fleici și oale, se strecură și poporul martir... Probabil cheltuiala frugalei gustări populare rămase să fie trecută în viitorul buget al Republicei”.

*

După ce „cocoșelul” (soțul finanțat din micile ei economii!) îi oferă aperitivul, Aglae cumpără „fel de fel de mezeluri” (*mezelul* rămâne în această lume ce trăiește din expediente elementul nutritiv esențial, element mereu disponibil, oricând gata să improvizeze o masă amicală!) și o sticlă de marsala. Invitat, naratorul – ironic, dar cu discreție, admirativ și prefăcut cât trebuie pentru a fi, ca să spunem astfel, *subînțeleș* de cititorul complice – naratorul, zic, petrece câteva ore agreabile în această companie. Cel puțin așa spune: „Intrăm... Minunată mâncare și mai ales veselă petrecere”. Petrecerea înseamnă și aici (*Mici economii*) – ca peste tot în lumea eroilor lui I.L. Caragiale – o masă copioasă.

*

Este de semnalat în prozele lui I.L. Caragiale și schița *Monopol*, unde fantasma gastronomică stă, deliberat nehotărâtă, între reportaj (confesiune) și ficțiunea epică propriu-zisă. Naratorul vorbește la persoana întâi singular, locuiește la Berlin și, când are daraveli de rezolvat în țară, se suie în trenul de Berlin-București, cu ideea de a se opri câteva zile la Iași pentru a vizita familia Ronetti-Roman, vechi și buni amici. Toate datele sunt exacte, regăsim în ele „biografe-mele” autorului de pe copertă. Ce urmează este, așadar, o confesiune în care autorul, naratorul și personajul despre care este vorba în narațiune se confundă (mai exact: se identifică). Este respectată, astfel, prima regulă a narațiunii subiective, nonficionale. Într-adevăr, scenariul ulterior confirmă: eroul (naratorul) povestește peripețiile călătoriei sale de la Pașcani spre Iași, după ce descrie în stilul malițios subversiv cunoscut

peisajul trist al orașului moldovenesc (*glodărie și colbărie*, vite care se îmbulzesc să bea apă de la fântâna din centrul urbei, câini costelivi vagabonzi etc.) și evocă, într-un mod suspect liric, „blânda melancolie a țarinelor moldovenești – un cântec de neam mânărit” etc. Când, seara, ajunge la Iași, găsește orașul acoperit de ape și „în tremurul alegerilor generale”. Calamitatea naturală (circulația prin oraș se face cu gondola!) nu intimidează însă agitația politică. Narratorul vizitează redacțiile amice și ia pulsul vieții politice locale, trece pe la „Ermacov”, o dugheană/bodegă (prozatorul nu face preciziunile necesare), acolo unde se adună intelectualii din colegiul II... La intrare, fatalitatea îl lovește însă pe românul berlinez: când să suie pe scăriță, piciorul îi alunecă și cade și, căzând, îi trece prin cap gândul sinistru că ar fi suferit un atac de dambla. Nu este, din fericire, un atac de dambla, ci un accident mai modest: călcase pe un sâmbure de măslină risipit „pi gios” și își „supărase” glezna.

Până aici este partea expozitivă, cvasiobiectivă a narațiunii confesive și jurnalistice. De aici înainte începe partea ce ne interesează: aceea care prezintă alianța (ce spun? intimitatea, conjugalitatea!) dintre euforia gastronomică și retorica politică, specifică lumii caragialești. Prozatorul își intră, putem spune, în mână și confesiunea devine o ficțiune veritabilă. În fapt, textul autobiografic se transformă încet, încet într-o ficțiune epică de calitate... Darul omului de talent de a transforma tot ce notează despre el sau despre alții în opera de creație...

Bucuros, dar, că nu-i victima unui atac de dambla (I.L. Caragiale a avut totdeauna această spaimă!), ci a unui banal sâmbure de măslină aruncat *pi gios*, narratorul intră, în fine, în dugheana în care se adunase inteligența ieșeană pentru a aștepta rezultatele alegerilor. Aici: „dugheana e plină de amici, toți funcționari publici și profesioni libérale. Așteaptă aici de mult să se oprească potopul și, așteptând, ca să le pară timpul mai scurt, iau aperitive, țuică, mastică, pelin, mișmaș și gustă mezeluri, salam, ghiuden, cașcaval, masline... Firește, mai cu

samă cum sunt vesel că n-am avut dambla, intru și eu în combinație.... Și aperitive, și mezeluri, și vorbă, și discuție asupra «situațiunii dificile în care se găsește țara în urma tristelor evenimente, ca să zicem așa, și-n fața atâtor reforme ce această situațiune le reclamă imperios, dacă ne putem pronunța astfel», și apoi «asupra trecutului, prezentului și viitorului, ideilor și programului fiecărui ales și fiecărui candidat» – și dezbateri, și vorbă, și aperitive, și mezeluri, și aruncăm sâmburii – pi gios!... Dar e unu și jumătate; m-așteaptă la dejun. Am stat aici un ceas și mai bine! Vezi cum trece de ușor vremea vorbind despre chestii grele!... Cu multă prudență, de teama unui al doilea atac, mă mișc și vreau să-mi plătesc consumația. Dar amicii protestează: astăzi este rândul de plată al amicului X..., care a reputat, ca orator la o întrunire electorală, un fenomenal succes... Încă un rând de aperitive și masline, și aruncăm sâmburii... Eu mă lipesc bine cu talpa de dușumea... Și încă un rând ... cel din urmă! și masline, și aruncăm... Socoteala! în total! Nu-i mult! Mezeluri și masline, 3.15; băuturi, 17.05; total 20.20. Amicul X..., după ce plătește galant, se suie în gondolă cu mine; locuiește în drumul meu, pe un *canaletto* – să-l las acasă. Pornim. Coane Iancule, îmi zice, 'm par' rău amu, după su'cesul meu, c-am cedat și nu mi-am pus cand'atura! Face economie de silabe, probabil fiindcă mai avem puține momente de petrecut împreună; vrea omul cât mai scurt să-mi spună cât mai multe. Și, cum se clatină gondola pe valuri, amicul adaogă: Avem o ide' de refo'mă... Nu mai me'ge, monșâr, cu țaranii... S'bețiți!... T'eb'e un mo'opol al... ac'... (gondola se clatină) al... *ac'cololului!*... Ne-am oprit. Ne pupăm în gondolă ca doi patricieni de pe timpul ilustrului doge Francesco Morosini. Se dă jos încetinel pe trotuarul plin de apă și intră, learcă de ploaie, pe portalul bătrânului său *palazzaccio*. Ia sama (îi strig), pe *San Giovanni*, *padrone mio!* Nobilul meu senior, să nu-ți fi rămas vreun sâmbure de măslină pe talpă! El se-ntoarce-n loc, smulge cu vârful degetelor o sărutare unsuroasă de pe buze și mi-o aruncă magnific din depărtare”.



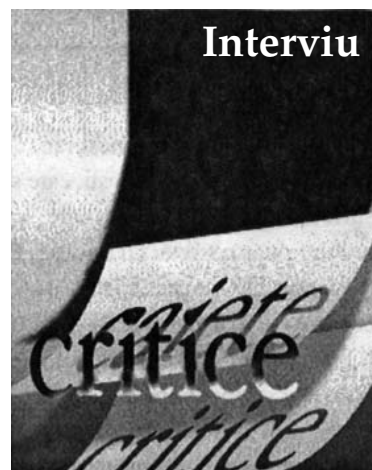
Regăsim în acest text, savuros umoristic și din loc în loc destul de caustic aproape întreg scenariul caragialian când este vorba de implicarea reveriei gastronomice în viața societății românești. De pildă:

- a. intelectualii, care așteaptă să se potolească potopul de afară și pentru a li se părea timpul mai scurt, iau *aperitive, țuică, mastică, pelin, mișmaș* și gustă (*a gusta* este un verb esențial al omului caragialian!) *mezeluri, salam, ghiuden, cașcaval, masline...* Acestea sunt, să se remarce, elementele nutritive ce se repetă în discursul gurmand din scrierile lui I.L. Caragiale. Punctele de plecare în orice petrecere între amici...;
- b. amicii justifică totdeauna, cum s-a văzut și din alte exemple, *aperitivele* prelungite prin cauzalități (catastrofe) din afară. Aici – ploaia, în alte cazuri – faptul că întârzie un alt amic sau întârzie soția plecată să procure „micile economii” etc. *Gustarea* și *aperitivul* constituie o terapie pentru a face ca timpul să treacă mai ușor;

- c. tot *aperitivul* (ca sumă de elemente nutritive pregătitoare) deschide pofta discreției pe teme politice. Discursul gastronomic își găsește, astfel, o temă înaltă, arzătoare, de interes public. Este tema discursului politic fără de care discursul gurmand n-ar avea haz. Omul caragialesc nu-l ratează în schița (confesiunea) de care este vorba („situația dificilă în care se găsește țara”, reforme imperios necesare etc.);
- d. caracterul repetitiv al *aperitivului* („încă un rând de *aperitive* și *masline*”) pentru a marca impaciența ce se eternizează în mentalitatea lui Mitică. Impaciența, graba ce dăinuie, promisiunea imperativă de a încheia conversația cu amicii (promisiune, evident, uitată repede!), invocarea, tot repetitivă, a legilor bune creșteri și a bunului simț (*sunt așteptat la dejun sau nu se face, mon cher, pentru ca să întârzii, mă așteaptă încântătoarea madam X sau, mai grav, familia* etc.), în fine, *aperitivul* – care ar trebui să fie prin natura lui frugal, consumat fără multe vorbe – devine în filosofia de viață a personajului caragialesc o formă de existență, o sumă infinită de amânări și apeluri la întreruperea amânărilor, o *grabă* – cum am zis mai înainte – care se permanentizează și acoperă timpul amicilor. Căci, să mai spunem o dată, amicul nu consumă niciodată singur și nici în solitudinea căminului său. *Monopol* confirmă această apetență pentru petrecerea colectivă în spațiul public;
- e. în cazul pe care îl discutăm (o relatare autobiografică transformată într-o proză de moravuri provinciale), autorul (narratorul, personajul) intră pe față, cum declară de altfel, „în combinațiune” și pune în centrul narațiunii un element derizoriu ce se repetă: *sâmburele de măslină* care-l urmărește ca un ghinion. Scenariul gastronomic începe cu el și se termină, ca un blestem aruncat amicului („să nu-ți fi rămas vreun sâmbure de măslină pe talpă!”) tot cu el... Un semn, minor desigur, dar un semn al civilizației provinciale românești care, doamne ferește, poate produce o mare tragedie.

Eugen SIMION*

Convorbiri cu Virgil Tănase



Abstract

Urmând ideea unei serii de conversații cu diferite personalități ale lumii noastre literare, Acad. Eugen Simion publică dialogul său cu Virgil Tănase, cunoscutul disident. Discuția se axează pe scrierile lui Virgil Tănase, plecând de la începuturile sale onirice, „metafora narativă” și modelele sale literare; lămurește apoi în legătură cu modul în care Virgil Tănase a traversat conflictul cu autoritățile comuniste, momentul plecării din țară, publicarea romanelor în Franța, detaliile legate de doctoratul cu Roland Barthes și relațiile scriitorului cu limba română și cu Dumnezeu. Un dialog despre soarta literaturii în lumea contemporană, în general și, în particular, în România și în Franța.

Cuvinte-cheie: Virgil Tănase, literatura diasporei românești, dizidența românească.

Following the idea of a series of conversations with different personalities of our literary world, Acad. Eugen Simion publishes here his dialogue with the well known Romanian dissident Virgil Tănase. The discussion focuses on the writings of Virgil Tănase, starting from its oneiric beginnings, his “narrative metaphor” and his literary models; then it clarifies the way Virgil Tănase crossed his conflict with the communist authorities in Romania, how he left his natal country, the episodes of publishing his works in France, some details concerning his encounters with his PhD coordinator Roland Barthes and the writer’s relationship with the Romanian language and with God; also a dialogue on the destiny of literature in the contemporary world, in general, and in Romania and France, in particular.

Key words: Virgil Tănase, literature of Romanian diaspora, Romanian dissidents.

Eugen Simion

M-am decis să reiau seria convorbirilor mele și, după Augustin Buzura, care a împlinit 75 de ani, mă adresez ție. Nu-ți spun motivele. Poate doar unul: am citit memoriile tale (Leapșa pe murite), nu chiar acum, dar nu demult, și am citit cartea pe care ți-a dedicat-o Liviu Tofan, excelent scrisă și, mi s-a părut, extrem de obiectivă, judicioasă. Apoi, relațiile dintre noi au cunoscut, în ultimii ani, forme extrem de amicale. Mi-ai tradus

într-un timp record, între altele, o carte la care țin (Le jeune Eugen Ionescu), apărută la Éditions „L’Harmattan”... Pregătim, acum, un număr din „Caiete Critice” dedicat ție... Cum vezi, încep să descopăr motivele... Cu ce să încep? Nu voi începe cu „Afacerea Tănase”, dar voi ajunge, inevitabil, la ea. Să încep cu prozatorul Virgil Tănase care nu-i cunoscut, după cât ar merita, în lumea românească. Să vorbim, dar, despre proza ta și modelele ei. Ai scris în limba română, ai

* Academia Română, președintele Secției de Filologie și Literatură, directorul Institutului de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”; Romanian Academy, President of the Philology and Literature Section, Director of The “G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory, e-mail: eugensimion@fnsa.ro.



făcut parte din grupul oniric alături de D. Țepeneag, Sorin Titel (am în vedere pe proza-tori), ai trecut, apoi, la limba franceză – urmând aici pe Ionesco și Cioran – și, acum remarc, scrii direct (și bine, fluent) în franceză. Ai publicat în doi-trei ani patru biografii în colecția „Folio” (Gallimard), despre Camus, Dostoievski, Cehov, Exupéry, bine primite de critica franceză. O performanță... Așadar: spune-mi ceva despre onirismul tău... Când l-ai întâlnit și când l-ai părăsit?

Virgil Tănase

Întâlnit spui? Nu e poate vorba cea mai potrivită: mergeam și eu copăcel pe drumul meu când mi s-a spus: «Măi, tu ești oniric, copilaș!» «Adică ce e aia?» «Păi așa și pe dincolo...» «Ia te uită!» Pentru că, de fapt, proaspăt venit la București din provincia mea dunăreană, nu-mi hrănisem gustul literar, pe lângă cărțile cuminți ale acelor vremi cam încuiate, decât cu cele, dosite după altele, ale tatii de dinainte de război. Autorii lor nu erau nici Kafka, nici Faulkner, nici Proust, nici scamatorii suprarealiști sau alți răzvrățiți ai formelor literare. Destoinic și mânat probabil de-o rânduială răzășească care-mi venea de la

strămoși și care nu îngăduie să treieri înainte de-a fi semănat și să semeni înainte de-a fi arat, îmi propusesem, ajuns la facultate, să iau lucrurile în ordinea lor firească, adică istorică, și atunci când am scris primul «roman» (care era și el, în felul lui, un «romanț», cum aveam să-l intitulez mai târziu pe cel care mă reprezintă/înfățișează, poate, cel mai bine: *Evenția Mihăescu*...¹) de-abia doboram, unele după altele, cărțile epocilor clasice: după greci și latini, trecusem prin Dante și Petrarca și ajunsesem cam prin secolele XVII-XVIII ale căror autori de seamă, prea numeroși, cu opere prea multe și prea vaste, îmi încetina simțitor pasul. Nimic nu mă-ndemna să ies din făgașul narațiunii ceasornicărești pe care-o practica autorii adolescenței mele, de la Tolstoi și Alexandre Dumas la Shakespeare și Balzac, de la Mark Twain la Zola, trecând prin Creangă și Sadoveanu, cărora li se alăturau Eminescu și Arghezi, Esenin și bețivul Li Tai Pe. Și totuși primul meu roman (inedit și care trebuie să rămână ca atare, într-atât este de neîndemânatec scris, ceea ce nu mă-mpiedică să-l iubesc pentru că el este sămânța nătângă din care au ieșit toate celelalte) era în spiritul a ceea ce se făcea mai înnoitor în capitalele

1 Titlul exact este *Evenția Mihăescu, tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunții sale dintr-un secol revolut, romanț*; romanul a fost publicat în 1994 de Editura Scrisul Românesc.

europene unde literatura se căuta pe sine fără a avea de îndeplinit sarcinile sociale curpinse în programul realismului socialist. N-avea dreptate Borges atunci când spunea celor care căutau și ei, pe alte meleaguri decât ale noastre, «sincronismul» că, pentru a fi modern, este destul să fii tu însuși pentru că ești, prin forța lucrurilor, omul timpului tău?

Am aflat mai apoi că demersul meu scriitoricesc era identic cu cel al altor tovarăși de generație și de limbă care considerau și ei că imaginile reale (veți fi băgat de seamă că nu visăm abstract!) pe care le zămislim, fără a ști prea bine de unde vin și ce spun ele, sunt «simptomele» REALE (insist) ale unei REALITĂȚI (reinsist) dinlăuntrul nostru căreia rațiunea trebuie să-i recunoască existența fără a o putea explica, nici tălmăci. N-are rost să bat aici apa-n piuă: m-am străduit să lămuresc (cititorilor și mie însumi) în alte cărți și articole² acest fel de a face literatură, la obârșia singurului curent literar în adevăratul sens al cuvântului, care s-a născut dincoace de Cortina de Fier și care, mi se pare, rămâne deocamdată ultimul în desfășurătorul istoriei literare. Un curent literar original care nu poate fi confundat cu suprarealismul sau cu Noul roman francez.

Când am descoperit autorii pe care comentatorii textelor mele credeau că-i imit, m-am mulțumit să constat înrudirile și diferențele fără să mă neliniștesc, dimpotrivă: experiența primelor două romane care erau în spiritul a ceea ce se făcea mai suprinzător pe atunci în literatura lumii, de care nu aveam habar, mi-a întărit convingerea că nu am o mai bună călăuză în arta literară decât propriul meu instinct; convingerea că a trăi pe bune și sincer viața care ți-a fost dată e cea mai bună cheazășie de-a fi omul timpului tău. Mi-am urmat drumul pe care apucasem, hăisa de cel al utilizatorilor de autorute, scriindu-mi conștiincios cărțile cum m-a tăiat capul, încercând să nu mă las abătut de sumedenia de ispite de tot felul,

care pot duce un scriitor foarte departe de unde fusese hărăzit să ajungă.

Și tot așa, pe nebăgate de seamă, am constatat într-o bună zi că formula mea scriitoricească se modificase. Încet-încet, imaginile pe care le primeam cu aceeași inocență din zonele inaccesibile rațiunii noastre se orânduiau pe pagină altminteri, chemându-se unele pe altele conform unor alte principii de înrudire. Aceste, să le spunem, «viziuni lăuntrice» se îngemănau pentru a spune, prin împreunarea lor, mai mult decât puteau spune fiecare prin ea însăși. Aproximez această metodă de lucru (în măsura în care se poate vorbi de «metodă» atunci când veghezi ca totul să se organizeze «de la sine» – un mare om de știință spunea că rațiunea îl ajută să demonstreze ceea ce a găsit intuitiv!! – tot astfel literatura mă ajută să fac verosimile frânturile de realitate care mi s-au înfățișat spontan în minte)... Aproximez această metodă de lucru, spuneam, numind-o «metafora narativă»: așa cum două cuvinte care nu sunt menite să funcționeze împreună, alăturându-se, nasc o metaforă care spune ceea ce niciunul nu poate spune singur, îmbinarea narațiunilor poate stârni iluminări pe care evenimentele, luate separat, nu ne permit să le imaginăm – mă grăbesc să adaug că ceea ce se încropește prin aceste îngemănări de episoade romanești nu este de competența mea: lucrurile se fac de la sine, eu mă strădui doar să le las să curgă prin mine ca printr-o sticlă care nu adaugă murdăriile ei luminii care trebuie s-o traverseze nestânjenit. Mă mulțumesc să curăț geamul, să-l spăl, să-l lustruiesc, astfel ca încât nicio impuritate să nu altereze imaginile care o străbat și al căror adevăr depășește, sper, ceea ce înțelegem noi cu mintea.

Vorbești de „metafora narativă”. Am întâlnit această formulă și într-una din recente tale „scrisori” publicate în „Caiete critice” și, apoi, în volum. Voiam să te chestionez asupra ei de când am citit-o. Ea ascunde, am impresi-

2 A se vedea mai ales *România mea*, Ed. Didactică și Pedagogică, p. 56; 1996, *Leapșa pe murite*, Ed. Adevărul, 2011, p. 107 și următoarele; *Scrisori despre literatură și teatru*, Ed. Muzeului Literaturii Române, 2013, p. 26 și următoarele.

sia, metoda ta de lucru – cum zici mai sus – sau modelul tău epic la debut și, poate, și azi. Așteptând răspunsul tău, încerc să te fixez într-un tablou de epocă. Ce posibilități avea un tânăr prozator român pe la sfârșitul anilor '60 și începutul anilor '70? Era înconjurat de critica oficială să scrie un „roman politic” despre obsedantul deceniu, de pildă. Era genul ce se purta. Regimul accepta să critici epoca-Dej, dar să nu zici nimic rău de epoca lui Ceaușescu. Îmi amintesc cum se termină un roman al lui Constantin Țoiu: multe drame ale eroilor (în epoca-Dej) se încheie cu o ploaie purificatoare (sugestia că începe, în fine, o epocă binefăcătoare: epoca lui Ceaușescu). Îmi dau seama că această formulă de roman nu l-a atras pe tânărul student de la Facultatea de Limbi Romane. Nu l-a atras nici romanul istoric, nici proza parabolică și fantastică în stilul Voiculescu sau Eliade. Când ți-a apărut, în 1976, în Franța, *Portret de om cosind în peisaj marin*, mi-am dat seama că modelul tău epic merge, mai degrabă, în direcția noului nou roman. Oricum, îi citiseși pe noii romancieri și erai la curent cu teoriile lor. „Metafora [ta] narativă” nu se predă, necondiționat, prozei autoreferențiale și se desparte radical și de realismul tradițional... Ce speră să descopere „metafora narativă” a lui Virgil Tănase sau, ca să reproducem exact pe Pascal, ce s-a apucat el să caute după ce descoperise deja ceea ce voia să știe?

În mintea mea cea nehibzuită, problema se pune altfel: nu vreau să descopăr nimic pentru că mi se pare că ceea ce ar fi de descoperit oricum nu încapă în vorbe și nici, mai grav, în figurile pe care le poate mânui mintea noastră. Ceea ce duce, de fapt, la ideea că nici nu am nimic de spus – sau, mai precis, nu fac decât să stârnesc cu literatura mea forța de creație a cititorului, energia artistică a acestuia, nu fac decât să trezesc la viață acel Mozart care doarme în fiecare din noi (ca să preiau imaginea lui Antoine de Saint-Exupéry); nu fac decât să însuflețesc talentul înăscut al fiecărui individ (cultivat sau nu) pe care viața îl înăbușă; ambiția mea este de a pune în stare de erupție capacitatea imaginativă a celui care mă

citește și fără a cărui participare cuvintele mele rămân piatră seacă. Or, această excitație a celui alt poate să-l facă pe acesta să descopere în sine zona fără consistență logică unde se află semințele lumii, nevoit și el, ca și mine, să-și clădească temeuri de viață trainice și drepte pe-o șuchie de ceață, pe-o temelie de apă, pe-un strat de fum. Rostul „metaforei narative” ar fi... Sau dimpotrivă – așa-i că m-am lăsat prins de întrebare? Dus de silința de a-ți răspunde m-am lăsat târât către țărurile științifico-universitare unde mă simt neștiutor și nevrednic!! Mă apuc să răspund pe bune la o întrebare care n-ar trebui să scoată de la mine decât iar vreo istorie cu Gheorghiuță care dă cu piatra după stele la iarmaroc unde Ziditorul ține tarabă de țintit și dă răsplată, pentru cine-a împușcat mireasa, vată de zahăr numai din aur și din diamant etc.

În afară de ispita onirismului, ce-a mai fost în tinerețea ta românească? Ce modele literare te-au sedus și ce modele ai urmat? Știm, doar, că literatura iese până la urmă din literatură. Citim, ne place și, citind, apare dorința de a scrie. Pe tine, student la Facultatea de Franceză, ce fantasmă te-au bântuit? Ce ispite te-au încercat? Și, ca să încheiem cu experiența onirică, spune-mi, ce crezi că reprezintă acest curent (concept, școală, grup literar) atipic și deloc comod în viața literară românească din anii '60-'70?

S-ar putea crede că am răspuns deja, în parte, acestei întrebări, dar de fapt nu, câtuși de puțin. Pentru că dorința de a scrie mi-a venit, nici eu nu știu cum, când de-abia învățam slovele și se datora cărților pe care mi le citea tata. Nu-mi aduc aminte, dintre ele, decât de *Amintirile* lui Creangă pe care le știam atât de bine, încât spuneam vorbele înainte ca tata să le fi pronunțat, ceea ce nu mă mpiedica de a-i cere iarăși și iarăși să ia textul de la capăt. Așa că atunci când, în sfârșit, am fost în stare să pun două buche una lângă alta, primul lucru pe care l-am făcut a fost să-ncep a-mi scrie și eu *Amintirile* (carte pe care nici până azi n-am dus-o până la capăt, intimidat probabil de model). Din clipa aceea am hotărât odată pentru totdeauna că am să fiu scriitor, ceea

ce m-a scutit mai apoi de toate ezitățile tinerilor care-și caută o vocație. În anii școlii de școală am citit mult, amestecat, bune și rele, la grămadă, fără să fac o cât de minimă distincție «literară» între Octav Pancu Iași și Tolstoi, între Dostoievski și Boris Polevoi, între Jules Verne și Arcadii Gaidar, între Bernard Show și Molnar Ferenc; vreau să spun că nu eram câtuși de puțin sensibil la formă pentru că singurul lucru care conta pentru mine atunci erau oamenii și întâmplările în care intram ca erou. Trăiam în ziua următoare povestea citită c-o seară înainte, întregind-o cu episoade pe care continuarea lecturii le contrazicea fără să mă stânjenească, fără să mă descurajeze de a o lua mereu de la capăt. Nici nu-mi aduc aminte de tonele de cărți pe care le-am citit (pe-atunci o carte costa cât un cornet cu semințe de bostan și se-adunau vrafuri chiar în casele modeste) pentru că fiecare dintre ele devenea carnea mea interioară. Literatura dispărea asimilată de organismul lăuntric care creștea așa cum îmi creșteau măduarele hrănite de tocănițele pe care le îngurgitam aproape fără să bag seama la gust din moment ce trebuia să mânânc ca «să cresc mare». Vezi, dragă Eugen, literatura nu mi-a oferit «modele», ea m-a, pur și simplu, hrănit.

Modelele de care se vorbește, cele la care se referă criticul literar, au venit mult mai tâziu, când deja scrisesem câteva cărți. Ele mi-au servit mai degrabă ca reper. Aș putea vorbi de Balzac, nu de romanele care, citite la adolescență, deveniseră «carnea» mea și nu le mai reperam ca atare fapte literare, ci de *Les Contes drolatiques*³. Traducându-le la începutul anilor '70, am descoperit dintr-o dată cât de extraordinară este minunata limbă română. Ea îmi pune la îndemână nenumărați fermenți pe care nu m-aș fi gândit să-i caut dacă nu m-ar fi stârnit textul miraculos al autorului francez. Am învățat, de asemenea, ca dintr-un manual, cum se povestește o istorie, cum se constru-

iește un personaj, cum trebuie să facă autorul pentru ca cititorul să n-aibă nicio clipă de liniște, atras la fileu ca să fie după aceea alungat spre linia de fund, punându-i-se ambiția și abilitatea la încercare, ispitit să se înverșuneze în a juca șah cu scriitorul care până la urmă îl face mat cu o mișcare atât de iscusită încât învinsul râde și el, fără ranchiună, bucuros că un asemenea maestru a catadicsit să se joace-n bumbi cu el, oferindu-i o desfătare pe care n-o ai, chiar dacă ieși învingător, atunci când adversarul e un ageamiu. Balzac deci. Apoi, pentru arhitectura romanului, Thomas Mann. Mai târziu Gogol și Cehov, când le-am pus în scenă piesele. Ei m-au îndemnat să privesc cu o milă necruțătoare oamenii din rândul cărora sunt. Cu mulți ani după ce l-am citit pentru prima oară (de la un capăt la celălalt al celor cincisprezece volume descoperite într-un anticariat bucureștean), Proust s-a adăugat acestei liste – în momentul în care, probabil, lucrurile se copseseră suficient în mine ca să mă pot sluji (nu zic «hrăni») de ceea ce-mi putea oferi maestrul frazei sucită ca o tulpină de caprifoliu în jurul a ceea ce nu există decât prin absență.

După cum vezi, nimic în ordinea «tehnicii literare». Am senzația că, în singularitatea ei, scriitura mea nu s-a folosit de «modele», cel puțin nu conștient și nu voit. Când am descoperit formulele literare care mi-ar fi putut conveni (romanele lui Țepeneag, de pildă, sau ale lui Sorin Titel), opțiunile mele stilistice eram deja ferme. Mă recunoșteam în acești scriitori, dar era deja într-un moment în care treceam la altceva, era momentul în care îmi ziceam că «exercițiile de stil» și «arpiejele», de care Țepeneag însuși se îndepărta cu *Nunțile necesare*, erau o descoperire pe care se cădea acum să o «punem în practică» înșurubându-ne literatura în viața adevărată, în Istorie, acolo unde oameni adevărați se luptă cu monștri adevărați.

Pentru că, într-adevăr, «onirismul românesc» a fost o descoperire colectivă a faptu-

3 Regăsind după 1989 manuscrisul acestei traduceri la care am început să lucrez prin 1971 sau '72 și pe care am terminat-o în 1974, Editura Eminescu a publicat în 1997 primele zece din cele treizeci de *Povestiri deșuchete* ale lui Balzac, după care manuscrisul (unic) a fost iar pierdut, rătăcit pare-se de tipograful gălățean care a imprimat cartea.

lui că există în conștiința noastră o realitate la fel de reală ca și realul sensibil; că imaginile artistice sunt simptomele acestei realități și că este inutil să le pui să «mimeze» (Aristotel) realul: ele sunt realul și trebuie să înfățișate ca atare nu pentru a «dezvălui» vreo suprarealitate (proiectul suprealist), ci pentru a destabiliza optimismul pozitivist țâșnit din fervoarea raționalismului francez, pentru a da cititorului posibilitatea de a descoperi în el însuși golul pe care trebuie să-l umple cu sensurile ipotetice fără de care nimeni dintre noi nu poate trăi. Stârnind în cititor creativitatea latentă, cea prin care se întregeste cartea autorului, cea prin care cititorul iese din turmă (supusă legilor minérale) pentru a deveni OM. Spre deosebire de operele suprealiste care mizează pe spontaneitate, literatura onirică este cea a nevoii absolute de a încheia neantul într-o figură aleatorie, o ipoteză de viață fără consistență, dar de-o realitate indiscutabilă, pentru că ea constituie temeiul trecerii fiecăruia dintre noi prin viață – oh, îmi dau seama, odată mai mult, că nu am vocație teoretică, sper să fiu mai explicit în cărțile mele, deși motto-ul romanului la care lucrez acum este: «dacă la capătul acestei cărți veți fi înțeleși ceva, înseamnă că nu m-am exprimat îndeajuns de deslușit».

Îmi place ce spui despre faptul că ai simțit nevoia, la un moment dat, ca romanul să se întoarcă la Istorie și, în genere, la condiția omului în istorie. Despre această urgență vorbește, relativ recent, și Tzvetan Todorov într-o carte. Literatura riscă să moară, zice el, din cauza solipsismului și formalismului ei... Trebuie să se întoarcă urgent la studiul pasiunilor și dramelor umane. Ce-i curios (și reconfortant, în același timp) este că acest îndemn (acest semnal de alarmă) vine din partea unui teoretician fanatic al Școlii formaliste în critica literară. Tu vorbești de „nevoia absolută de a încheia neantul într-o figură aleatorie, o ipostază de viață fără consistență, dar de-o realitate indiscutabilă”..., iar la urmă, ne ameninți cu un paradox: dacă cititorul tău va înțelege ceva, înseamnă că tu, autorul, n-ai fost îndeajuns de deslușit. Paradoxul este frumos, e

adânc, ca să vorbesc în stilul cunoscutului personaj, totuși voiam mai multă precizie, aștept de la tine un mesaj mai pozitiv, o promisiune de proză care să reaprindă speranțele omului... Omul actual trebuie să înțeleagă ceva din ce-i spunem. Nu crezi că s-a săturat de ambiguitățile, de limbajul nostru esopic, de incertitudinile noastre?

Dar nu este nicio ambiguitate în ceea ce scriu (în măsura în care reușesc ceea ce mi-am propus să fac). Numai că lumea (existentul, dacă preferi) este ambiguă – nu știu dacă termenul este cel mai potrivit. Lumea (existentul, dacă preferi) este inconsistentă, ea este, adică, lipsită de rigiditatea logică de care am avea nevoie ca să putem face literatură „realistă” cu conștiința împăcată. Ceea ce este ferm și temeinic în literatură (chiar și într-a mea, și chiar poate mai dens decât la alții) este OMUL. Numai că, pentru a spune bine, pentru a spune adevărat, pentru a spune „fără ambiguitate” ce i se întâmplă, literatura trebuie s-o ia pe alte căi decât cele ale „comunicației”, aceasta nefiind în stare să vehiculeze decât aspectul superficial și de-o inteligibilitate naivă a existenței. De multă vreme cărțile mele injectează „ambiguitate” în evenimentele reale ale Istoriei, destramă personaje care, pentru a fi destrămate, trebuie mai întâi să aibă o consistență cu cât mai dârză, cu atât mai folositoare întreprinderii care pune în lumină miezul de întuneric în care ne-a fost dat să trăim. Deci n-am a face altă promisiune decât de-a mă ține în continuare vajnic pe drumul unei literaturi care nu are altă substanță decât cum trăiesc oamenii, cu toate ale lor.

A venit, apoi, momentul de criză. Conflictul tău cu autoritățile comuniste și, în genere, cu sistemul... Cum l-ai gestionat? Cum l-ai depășit? Ai ales exilul politic... Cum de-ai rămas scriitor într-o țară în care apar 2000 de cărți de literatură într-o lună sau săptămână? Dă-mi tu cifra exactă...

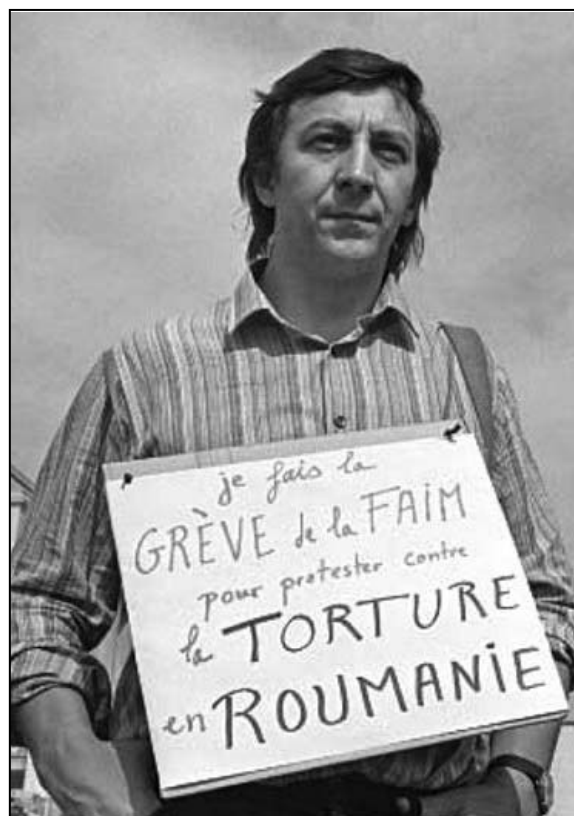
Habar n-am. Multe. De ordinul sutelor.

Cum am ajuns în străinătate? Odată mai mult lucrurile s-au hotărât de la sine, aproape fără mine. Decât doar că în

România «Tezelor din iulie» am continuat să-mi scriu cărțile așa cum ieșeau ele din cugetul meu și nu după tipicul impus. De fapt, formula literară în care mă aflam nu permitea niciun compromis. Aveam senzația că textele pe care le scriam treceau prin mine, dar că ele nu erau ale mele, nu trebuiau să fie ale mele. Realitatea lor era de dincolo de puțința mea de înțelegere și de intervenție. Atunci din două una: ori le lăsam ca atare (mulțumindu-mă doar cu «întreținerea» aparatului de comunicație care dă limpezime sunetului, luminează satisfăcător culorile, dă claritate și contrast imaginilor), ori interveneam orientând aceste figuri fășnite din zonele profunde și neînțelese ale cugetului meu (întru profitul puterii sau împotriva ei, nu contează) și atunci afirmam implicit că ceea ce gândesc, cred, doresc este mai «adevărat» decât «revelația» care se face prin mine, un miracol pe care îl constăți fără a-l putea explica. Prin natura sa, literatura onirică exclude orice compromis. Dacă nu e laie, e musai bălaie. Dacă curentul și scriitorii onirici au fost atât de prizonieri de regimul totalitar este pentru că oricâte compromisuri am fi făcut noi ca persoane, literatura noastră era o dezmințire radicală a unei ideologii întemeiate pe logica hegeliană citită într-o perspectivă materialistă de Marx. În treacăt fie spus, între ideologia capitalismului occidental și cea a «comunismului» sovietic nu există o deosebire de esență. Aceleași legi economice «obiective» («ale pieței» pentru unii, «materialist istorice» pentru alții) erau proclamate ca ineluctabile în estul și vestul Europei, și cele două societăți antagoniste, de fapt rivale, mărturiseau același obiectiv, anume «creșterea nivelului de trai» (după care tânjește și bursucul atunci când se adăpostește în vizuină sau oaia atunci când caută pășuni mai fragede); diferența dintre aceste două sisteme sociale constă doar în distribuirea venitului, ceea ce nu este decât un detaliu.

Dar să revenim la ale noastre.

Literatura onirică, spuneam, acreditează ideea că trăim într-o lume incertă în care valorile noastre sunt «ipoteze de lucru» și că o lume în care «civilizația» este efortul de a



păstra un set-ghem de principii care nu au a se confrunta cu realul sau cu Istoria. Este vorba de o contestație radicală a «materialismului istoric». Oh, ar fi abuziv să pretind că ideologii regimului român totalitar, de la închrâncenatul Leonte Răutu la cocoșul Dumitru Popescu trecând prin sângerosul Dumitru Ghișe erau conștienți de problema de principiu pe care o ridica literatura onirică, dar spiritul lor practic, inteligența lor politică (dacă acceptați această contradicție în termeni) îi făcea să simtă exact primejdia. Îngăduitori uneori cu literatura «realistă» care critica «anumite aspecte» ale societății totalitare (istoric perfectibilă), aceștia au luat măsuri draconiene împotriva unei literaturi care prin natura sa contesta însăși baza ideologică a regimului (dovadă în plus, dacă mai e nevoie!), că această literatură pe care unii o mai consideră și azi «evazionistă» era apreciată mult mai just de cei a căror putere era destabilizată nu de romanele cu iz politic ale lui Paul Goma sau de cele «nietzscheene» ale lui Nicolae Breban, ci de textele noastre «onirice», unde era greu să găsești

aluzii politice – la apariția în Franța a cărții mele *Portret de om cosind în peisaj marin*⁴, roman interzis în România, criticii autohtoni căutau disperați transgresiunile politice inexistente, nevenindu-le să creadă că autoritățile totalitare se simțeau amenințate de simpla opțiune «metafizică» – iertați termenul pompos – a acestui tip de literatură).

Marin Preda, directorul Editurii Cartea Românească, a încercat în zadar să-mi publice două cărți. Bun, dacă ele nu puteau apărea în România nu m-am sfiit să le propun în străinătate – unde, am senzația, ele au fost acceptate pentru discursul lor literar: altminteri decât afirmă cu un sâmbure de rea-credință cei care ne acuză, pe Țepeneag și pe mine, că «am făcut gălăgie» ca să ni se publice cărțile în Occident, cărțile noastre sunt, cititorii noștri vor fi băgat de seamă că, din contra, absolut lipsite de referințe politice. Din contră, ele afișează o literaturitate pură, cărțile noastre nu sunt în nici un fel, refuzând să se recomande drept o literatură «contestatară» sau de «mărturie» – ceea ce, e bine să se știe, pe atunci ne-ar fi deschis mai iute și mai lesne și mai mănosoș porțile editurilor occidentale.

După apariția cărții mele în Franța, în septembrie 1976, și după un interviu răsunător dat prin telefon de la București revistei *Les Nouvelles littéraires*, care l-a publicat sub titlul «Un scriitor cu călușul în gură vorbește», mi s-a dat un pașaport pe care nu-l cerusem și am fost sfătuit de cei care mi-l dădeau să fac «studii lungi» în străinătate. Ajuns în Franța n-am cerut azil politic, preferând să-mi păstrez cetățenia română. Asta, pe de o parte, ca să pot avea un mijloc de presiune asupra autorităților române (obligate, dacă aș fi revenit în țară,

să mă vâre la pușcărie, ceea ce ar fi terfelit prestigiul Conducătorului nostru care voia să treacă drept un liberal silit să facă politică, care geme sub călcâiul Moscovei). Dar, mai ales pentru că intenția mea era de a mă întoarce în țară – chiar dacă, după aceea, circumstanțele au hotărât altminteri.

Cât privește spaima care ar fi putut să mă cuprindă la ideea că voi avea de înfruntat o concurență atât de îndesată, nicio clipă n-am resimțit-o pentru simplul fapt că nu scriam nici pentru a vinde (ceea ce e mai greu într-un spațiu unde oferta depășește din plin cererea), nici pentru a trage din cărțile mele cine știe ce faimă: scrisul era menirea mea (crucea mea, dacă preferați) și n-aveam de ales. Mai apoi, neputând publica în limba mea, în țara mea și temându-mă că, depinzând de un traducător, aș putea fi nevoit să-mi sărăcesc formula literară pentru a nu-l pune pe acesta în fața unor probleme de limbă insolubile⁵, am devenit scriitor de limbă franceză – și cărțile mele total diferite de ceea ce ar fi fost ele dacă le-aș fi scris în limba mea de-acasă.

Ce zici despre capitalismul occidental n-o să placă unor elitiști de la Dunăre. Dar este bine că gândești așa și că spui ceea ce gândești. Capitalismul nu-i un paradis. Nici socialismul, chiar dacă este el (sau a vrut să fie) „multilateral dezvoltat”, un socialism „de omenie”, „cu față umană” etc. Un intelectual trebuie să fie lucid și să judece drept...

Ai devenit, dar, scriitor francez. N-ai spus până acum nimic despre doctoratul pe care l-ai susținut, în 1978, cu Roland Barthes cu o teză privitoare la semiologia regizorală. Mi se pare o etapă importantă în biografia ta intelectuală. Mulți români se laudă cu

4 Virgil Tănase, *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin*, Flammarion, 1976.

5 În preajma unei conferințe internaționale a traducătorilor de română pe care am organizat-o la Paris în jurul revistei *Seine et Danube* pe care, împreună cu Dumitru Țepeneag, am scos-o la Paris pe vremea când eram directorul Institutului Cultural Român de acolo (revistă de literatură română care a fost «omorâtă» de îndată ce mi s-a încheiat misiunea), la îndemnul lui Dumitru Țepeneag care ar fi vrut să oferim o «joacă» invitaților noștri, solicitați să traducă un același text pentru a pune în evidență diferențele dintre versiunile în diferite limbi și «libertățile» traducătorului, am scris, în română, un «roman de jucărie» de v-o zece rânduri; am constatat apoi amândoi că textul este «intraductibil» și am renunțat să-l propunem spre traducere celor care ar fi putut constata mai ales în ce măsură năstrușniciile limbii române pot descuraja bunăvoința unui traducător.

relațiile lor cu Barthes. Observ că tu ești mai tăcut. Dar tot tu ai pregătit o teză cu bizantinul, inteligentul, fascinantul semiolog care, spre sfârșitul vieții lui, se arăta plictisit de imperialismele structuralismului și voia să se întoarcă la filosofie. Ai trăit, dar, în intimitatea acestui guelf care voia să devină un ghibelin în plină postmodernitate.

Relația mea cu Barthes a fost restrânsă și scurtă. I-am scris din România împărtășindu-i greutățile pe care le întâmpinam ca scriitor. Ar fi vrut să mă ajute, nu prea avea cum. Când am ajuns la Paris, m-a înscris la doctorat. A fugit după mine pe culoarul Institutului: uitase să-mi spună că să nu mă simt singur la Paris – știa despre ce vorbește. Nu mi-a cerut să-i frecventez cursurile – n-aveam nici îndemn (știam deja ceea ce explica altora, nici el nu știa încotro trebuie să meargă, oricum în afara structuralismului – scria pe atunci *Fragment d'un discours amoureux*, trecând de cealaltă parte a oglinzii, cum se spune, de la literatura critică la literatură), nici timp: cum nu cerusem azil politic și nu beneficiam de niciun ajutor trebuia să-mi câștig viața (cu sudoarea nu numai a minții). I-am telefonat să-i spun că am redactat teza. Nu-i venea să creadă: studenții români, avându-l drept exemplu ilustru pe Cioran, se-nscriau la doctorat, dar considerau nedemn să scrie teza. Eu aveam nevoie de titlu ca să pot cere cetățenia franceză (știam că nu mi se cerea să renunț la cea română) și să scap astfel de cozile și umilințele de la Prefectura de poliție, unde trebuia regulat să cer prelungirea dreptului de ședere în Franța. Discuțiile despre teză au fost laconice. Era convins, mi-a spus, că teatrul nu poate fi «formalizat» după principiile semioticii. Refuzase, pare-se, mai multe propuneri de teză pe acest subiect. Ce-i propusesem din plecare îl ispitise. Teza l-a convins, cred. A recomandat-o călduros comisiei care mi-a acordat titlul cu felicitări (nici până azi n-am ridicat diploma, în treacăt fie zis). L-am mai

văzut de câteva ori întâmplător, afară doar de momentul în care am adaptat pentru teatru *Fragment d'un discours amoureux*, adaptare căreia i-a dat avalul, dar pe care nici până azi nu am reușit să o pun în scenă. Discuțiile au fost precise, la obiect, privind felul în care ideea-sentiment devine, prin actor, imagine concretă și verosimilă (altminteri decât cred anumiți esteți ai teatrului zis de avangardă de la noi, actorul nu poate fi semn pur, el nu este eficace decât atunci când devine personaj și personajul este întotdeauna un «om adevărat»). Cred că atunci, în continuarea ideilor din teză, am pus la punct o concepție despre regia de teatru care îmi slujește și azi (la ora când scriu aceste rânduri sunt cum nu se poate mai în subiect: pun în scenă *Crimă și pedeapsă*, care este, tocmai, un spectacol «de personaje»). Roland Barthes a murit, lovit de o mașină în martie 1980, trei ani după ce-l cunoscusem.

Revin la romanele tale. Am scris despre câteva dintre ele. Mi s-au părut absolut remarcabile. O proză care n-a părăsit prima iubire onirică, dar s-a împlinit, s-a sincronizat, s-a intelectualizat într-un mod discret și profund... Mărturisește, desecretizează-ți formula... Prietenul nostru, Dumitru Țepe-neag, care-i și un teoretician al romanului, a publicat nu demult un roman (Camionul bulgar), în care tema epică este chiar tema construcției romanului. Am sentimentul că își ia, parcă, adio de la ea. Tu în ce punct te afli cu teoria romanului și cu practica lui? Ai sugerat ceva în acest sens în Zoia...

Nu știu, n-aș putea să spun, pentru că, tocmai, odată mai mult iau totul de la capăt. Cu excepția câtorva romane circumstanțiale (un roman polițist care a ieșit foarte diferit de ceea ce ar fi trebuit să fie – și pe care, de aceea, l-am numit „roman jandarm”⁶ –, romanele „pentru copii și tineret”⁷ etc.), romanele mele au căutat întotdeauna să depășească formula celui precedent. *Portret de om cosind în peisaj marin* pleca de la un

6 Virgil Tănase, *Cette mort qui va et vient et revient*, roman gendarme, Ed. Hachette, 1984.

7 Virgil Tănase, *Le bal sur la goélette du pirate aveugle* și *Le Bal autour du diamant magique*, Ed. Gallimard, 1986 și 1987. Un al treilea roman de acest tip, *Le bal au carnaval de Venise*, își așteaptă editorul.

text neutru de câteva zeci de pagini care se amplifică într-o a doua parte, de dimensiuni cu mult mai importante, în registrul literaturii „realiste”; nu rămânea din aceasta, într-o a treia, decât iar vreo zece, douăzeci de pagini alcătuite din sintagme deja prezente în partea a doua și care acum, rămase singure, dezbrăate de „contingent”, povesteau întoarcerea și uciderea lui Agamemnon, așa cum, după moartea noastră, din tot ce-am trăit nu rămâne decât scheletul, mitul. *Apocalipsa unui adolescent de familie*⁸ înșirua cele câteva evenimente esențiale dintr-o viață de om, luând pildă după felul în care se construiește, de la o literă la alta, înțelesul unui cuvânt: „z” și „i” fac „zi”, dar dacă le adăugăm un „d”, „z” și „i” nu mai spun același lucru. Tot astfel, adăugându-se celui dinainte, fiecare nou eveniment dă vieții personajului (și deopotrivă narațiunii) un sens nou, care se modifică iarăși atunci când un nou episod de viață le întregește pe cele precedente, luminându-le diferit. După aceste două romane „construite” (arhitectura lor nu alterează spontaneitatea imaginilor, nu dez-minte demersul „oniric”), am vrut ca *Evenția Mihăescu* să fie un text fără nici o arhitectură. Structura romanului se alcătuieste muzical prin legături „armonice” și „contrapunctice”. Episoadele se asociază după legi melodice care decid dacă ceea ce se povestește „sună bine” sau „sună fals”. Firește, fiecare întâmplare relatată manifestă față de real indiferența notelor muzicale: un mi sau un sol diez nu sunt și nu pot fi „adevărate”. Aceste note (ca și elementele romanului) sunt numai potrivite (sau nu) cu structura din care fac parte. Mi s-a părut însă că, dacă e ușor să faci muzică cu simple elemente literare („muzicale” prin însăși natura lor), e mai greu să confrunți logica literară cu evenimentele grave ale Istoriei. De aceea, *Au înflorit iar vișinii și merii*⁹ încearcă același joc, muzica alcătuiindu-se însă, de data aceasta, din bucăți smulse din

istoria adevărată a spațiului românesc și european, din zgomotul bolovanilor pe care epoca îi prăvale peste oameni, din sfârșitul unor hălci de real care sunt așa cum sunt și pe care nu le putem modifica după voie. A urmat, peste mulți ani ocupați cu redactarea acestui roman „epopeic”, *Zoia*¹⁰, unde, preocupat de marile crispări ale secolului al XX-lea, am încercat să fac ceea ce numai literatura poate face, adică să compar câteva destine posibile ale unui aceluiași personaj care, la răscrucile vieții sale, ar fi putut alege un drum diferit. Acum *Mersul trenurilor*, la care lucrez de câțiva ani, e un fel de caleidoscop: șlefuiesc frânturi de sticlă colorată (micro-narațiuni) care printr-o îmbinare liberă vor da, sper, o figură estetică la fel de legitimă ca și cea care ia naștere din aceleași cioburi vopsite de fiecare dată când rotim cilindrul magic.

Dar, de fapt, odată mai mult, teoria nu-mi slujește decât ca reper: steaua polară indică nordul fără ca ea să determine itinerarul navigatorului care își duce nava conform propriei sale meniri.

Mersul trenurilor? Nu-i un titlu prea seducător pentru un roman. Dar proza modernă și postmodernă ne-a obișnuit cu această desolemnizare voită a poemului și a romanului. De multe ori un titlu comun ascunde o proză senzațională. Așa că așteptăm să vedem ce se întâmplă cu eroii tăi și cât de pregnant epic este caleidoscopul pe care îl pregătești. Ce pot spune este că rău a făcut prozatorul modern când a renunțat la epic. Sfârșitul literaturii de aici începe. Noul roman a crezut că poate suplini „istoria unei inimi țesute fir cu fir” (Balzac) cu o istorie haotică a modului în care se scrie romanul și n-a mers, după mine, prea departe. A ilustrat în roman o teorie a romanului și s-a oprit aici. Marchiza care a coborât la ora cinci în roman și-a epuizat pasiunile imaginând aventurile ei teoretice... N-a mai ajuns să le trăiască. Așa că, de multe ori, cititorul de romane a părăsit-o... Ce-a făcut și ce gândește

8 Virgil Tănase, *Apocalypse d'un adolescent de bonne famille*, Flammarion, 1980 (textul românesc a fost publicat în 1992 de Ed. Fundației Culturale Române).

9 Virgil Tănase, *Ils refleurrissent, les pommiers sauvages*, Ed. Ramsay/De Cortanze, 1991.

10 Virgil Tănase, *Zoia*, Ed. Allfa, 2003; versiunea franceză a fost publicată în 2009 de Editura Non Lieu.

să facă Virgil Tănase cu marchiza lui românească?

Păi numai despre ea este vorba în tot ceea ce scriu. Despre ea, despre ce i se întâmplă, despre ce simte, despre cum trăiește, despre ce nu trăiește... etc. etc. Numai că de la fotografie am trecut la scanner, cu atât mai necesar cu cât „inima” personajului este (mă repet) neant, deci la fotografie ea nu apare, nu se vede: trebuie ca mașina privitoare să facă înconjurul acestui spațiu pe care ar trebui să-l ocupe „inima” (folosesc acest cuvânt așa cum se vorbește de „inima” unei mașini, motorul esențial, scânteia din carburator fără de care nimic nu explodează, nimic nu mișcă). Numai așa apare „spațiul ininteligibil”, unde se află temeiul a tot ce face, crede, simte, vrea etc. marchiza: nebuloasa nu-i o pată, ci o găoace cosmică. Și ar fi necinstit să-i îngădui cititorului să se oprească la narațiune (adică la partea jurnalistică a existenței, cea anecdotică și „mai adevărată azi decât mâine”, cum spune Gide), să-l lași să creadă că a înțeles ceva dacă a priceput cine iubește pe cine și cine-i criminalul. Nu merită nici să scrii, nici să citești o carte pentru un atât de mărunț folos pe care ți-l oferă, pe mai puțini gologani, gazeta. Așa că „marchiza” în toată consistența și splendoarea ei se dezvăluie într-un text care, trebuind să șiroiască în timp, o împrejmuie cu o sânguință care poate da cititorului amețeli, recunosc – dar sunt oameni cărora le place „amețeala” pe care o caută mai întâi la călușei, apoi în lanțurile din parcurile de distracție și câteodată în cărți.

Trec la altceva. La limba în care ai debutat și la limba în care, de o vreme, ai trecut. Într-o scrisoare publicată în „Caiete critice” (6-2013), te întrebi, privitor la limba română: „Ce limbă este asta?” Te întreb, la rândul meu, cum ți se pare azi limba aceasta? I-ai prins duhul, cum doreai când erai tânăr de tot? Horia-Roman Patapievici zice că limba română nu-i bună decât pentru înjurături. Tu ce crezi? Este bună și pentru literatură?

Termenii mei de comparație sunt restrânși. Născut în limba română, am devenit scriitor de limbă franceză, am o

licență în spaniolă, vorbesc engleza ca toată lumea, citesc și am tradus din italiană, la școală am făcut șapte ani de rusă, întregiți apoi cu multe străduințe care mi-au îngăduit să mă apropii cât de cât de textele originale ale câtorva autori dragi pentru că, mi se pare, literatura lor m-a întregit, îndeosebi Cehov, Gogol, Esenin, Ostrovski. Sunt slab latinist și nu pricep boabă nemțește. Răspunsul meu rămâne deci, prin firea lucrurilor, circumscris într-un spațiu extrem de îngust. Mi se pare totuși, foarte obiectiv vorbind, că limba română este pentru un scriitor un instrument de-o extraordinară eficacitate metafizică. Firește, am spus-o mai sus, cuvintele noastre se dovedesc toate, în ultimă instanță, incompetente atunci când sunt confruntate cu marile probleme ale existenței, numai că nu e același lucru dacă această incompetență vine dintr-o vocație administrativă (este ceea ce reproșa Cioran limbii franceze), dintr-un efort genial de aglutinare lexicală, pentru a dezvălui vocabulele astfel obținute de conotațiile generatoare de confuzii sau, ca în română, din voința inconștientului colectiv de a păstra intact misterul adâncului din care le smulgem – încât, în română, cea mai banală conversație practică este, pe de o parte, cosmică și tocmai de aceea, pe de alta, ridicolă prin disproporția dintre vulgaritatea mesajului utilitar și implicațiile metafizice pe care le are nevoit discursul. Am bănuiala, fără să fi făcut investigațiile necesare, că un anume tip de umor foarte românesc pe care-l găsim de la Caragiale la Teodor Mazilu, trecând prin Eugen Ionescu (pe care nu i-aș lega pe niciunul de Urmuz), vine din această însușire proprie și specifică a limbii noastre. De aceea (și de data aceasta știu despre ce vorbesc!) este atât de dificilă traducerea marilor noștri scriitori: în alte limbi, această dimensiune constitutivă a limbii noastre de păstori și de călugări dispăre și nu rămâne decât cea denotativă; nu rămâne din literatura acestor autori decât o căruță goală care nu ne mai uimește pentru că nu mai ține între loitirele ei cerul cu stele, Dumnezeu cu alaiul lui de îngeri, temeiurile ființei și apocalipsa etc. Faptul de-a fi înțeles că limba vorbește prin noi mi-a slujit, cred, îndemnându-mă să nu mai

caut substanța literaturii mele înspre îndemânările pe care le-aș fi putut obține, poate, ca acrobat, atrăgând atenția asupra performanțelor mele scriitoricești, sau lăsându-mă ispitit de strălucirea fulgurantă a modernităților de tot felul (acel «sincronism» de care e bolnavă inteligența românească). Același «simț al limbii» m-a îndemnat deopotrivă să nu caut «miezul adânc» al literaturii în stratul social-politic: de fapt, lucrurile pe care avem a le spune sunt întodeauna simple ca-ntr-o poveste sufită: «Ce e viața? Oameni care se nasc, iubesc și după aceea mor.» Literatura se face, cred, cu acele «valori durabile» de care am vorbit, incerte, dar pe care le păstrăm ca pe binele nostru cel mai prețios; ea se face cu temeiurile statornice pe care le numim «civilizație» și care nu sunt nicăieri mai bine încrustate decât în limbă.

Am avut norocul să mă nasc într-o limbă miraculoasă care, de fiecare dată când pășeam pe pământ, mă azvârlea în cer. Am fost nevoit s-o părăsesc ca să scriu în alta, ceea ce n-a fost, poate, întru paguba mea: această îndepărtare mi-a permis să văd mai limpede virtuțile limbii pe care o pierdusem – Proust spune că nu iubim cu adevărat decât atunci când absența celui iubit ne dezvăluie imensitatea golului pe care acesta îl lasă în viața noastră.

În scrisoarea citată vorbești, am remarcat, de o călătorie lingvistică inițiată, călătorie, evident, în altă limbă, în cazul de față franceza. Înaintea ta, Cioran a avut o experiență asemănătoare și a ales ca punct de reper secolul moralistilor. Moralistii din secolul al XVII-lea l-au împrietenit, cum mărturisește el, cu o limbă atât de rigidă, încât o numește „o limbă de cadavre”. Nu-i o formulă prea politicoasă. A scris despre ea într-un eseu în care dovedește că a-ți schimba limba este a-ți schimba identitatea. Are dreptate? El, oricum, s-a lepădat vehement de ea. Chiar dacă, îmi vine să cred, n-a reușit în totalitate. Este inevitabilă această lepădare de identitatea originală pentru a fi un bun scriitor în limba de adopție?

Nu știu alții cum sunt, dar eu...

Dar eu, cum spuneam, care îmi fac lite-

ratura lăsându-mă dus de limbă, nu puteam fi același plutărind pe Dunăre, pe ocean sau pe-un canal tăiat cu măiestria celor care, ca să înțeleagă lumea, o împart în pătrățele. Cred că în romanele scrise în franceză „autorul implicit” (cum îl numește Noua critică) este altul decât în cele scrise în română – și dacă scriu acum *Mersul trenurilor* în română e din curiozitatea de-a ști ce autor („implicit”) aș fi fost dacă rămâneam în limba mea de-acasă (din care am plecat, s-o spunem pe cea dreaptă, pentru că ea nu mă putea hrăni în străinătatea unde am ajuns tocmai pentru că nu voiam să-mi trădez limba acceptând ideea că ea ar putea spune altceva decât spune cu adevărat).

De fapt, lucrurile sunt mai complicate. Nu prea știu pe unde s-o iau ca să spun cât mai limpede ceea ce mi se pare că am înțeles (poate greșit).

Vezi, Eugen Ionescu (cu care să nu se creadă că mă compar) și-a inventat formula literară (teatrul absurdului) în română, scriind prin 1942, cred, *Englezește fără profesor* (prima versiune a ceea ce se va numi, în franceză, *La Cantatrice chauve*), piesă despre care sunt convins că nu se putea naște decât în română (a se vedea în acest sens tentativele suprarealiste de dialoguri „absurde”, cu care Eugen Ionescu, în ciuda asemănărilor de suprafață, n-are nici în clin, nici în mănecă). Ajuns să se stabilească în Franța (de altfel și el împotriva voii lui – în 1947 ceruse Ministerului de Externe de la București, al cărui funcționar încă mai era, bilete de întoarcere în țară, lucruri pe care le știu din cartea ta despre *Tânărul Ionescu*), Eugen Ionescu a vărsat în vasele de faianță franțuzești o apă tulbure (și tulburătoare) la care nu se ajunge, mi se pare, decât cu ciuturile limbii noastre.

Este ceea ce bag de seamă că mi s-a întâmplat și mie (cu rezultate infinit mai modeste). Privind în urmă am senzația că am scris în franțuzește romane românești. Am lucrat mult ca să învăț limba scriiturii franceze (care nu se confundă cu cea de pe stradă căreia îi este un fel de culme), frecventând cu creionul în mână marii prozatori: Balzac, Flaubert, Zola, Proust, Gide,

Claude Simon, dar și alții mai puțin iluștri. Apoi am încercat să reproduc în franceză formula literară pe care mi-o revelase limba română – care, repet, atunci când îi ceri să te ducă la moară te azvârle în cer și te confruntă cu moartea umplându-ți sacii, pe lângă făină, cu șarade despre temeuriile Zidirii. Dar nu puteam fi același autor. Competințele limbii franceze sunt diferite și dacă n-aș fi profitat de ele, aș fi rămas șchiop fără să-mi pot aduce din română un picior de lemn. Dacă rămâi pianist când treci la vioară muzica își pierde amploarea fără a căpăta duioșia corzilor mângâiate cu arcușul, fără a beneficia de alunecările degetului pe coardă, irealizabile cu ciocănelele pianului etc. Principiul literaturii onirice devenit cel al metaforei narative rămâne același, dar buchetele de imagini se alcătuiesc diferit, cu alte flori, după alte criterii, în funcție de alte repere constitutive civilizației care hrănește limba franceză. Când socoți, ca mine, că substanța literaturii este limba (care transportă o civilizație), haina face scriitorul și el nu este același dacă se-mbracă în română sau în franceză.

Ar mai trebui adăugat însă că, cel puțin în ceea ce mă privește, scriitorul nu se confundă cu omul. Ceea ce mă scutește de o duplicitate pe care o bănuiesc incomodă, adică neproductivă.

Îmi vine să te întreb, după ce am ascultat explicațiile tale privitoare la trecerea în altă limbă (o trecere scripturală, desigur!), mai puțin dramatică, observ, decât aceea a lui Cioran, să te întreb, cum ai gestionat și cum gestionezi și acum această folie. Sentimentul meu, citindu-l pe Cioran, este că el a exagerat enorm „lepădarea” de limba maternă. Când am stat de vorbă cu el, mi-am dat seama că poate se lepădase de limba română, dar nu și de spiritul pe care limba îl exprimă. Nu cred că ne pierdem ușor identitatea. Nici chiar atunci când ținem cu dinadinsul. Am studiat cazul lui Eugen Ionescu Cântăreața cheală, scrisă în 1943 (Englezește fără profesor). Ea sună bine în română. Sună chiar mai bine decât în franceză... Marea flexibilitate a limbii noastre și capacitatea ei de a pune totul în metaforă o avantajează în acest caz. Ea poate

sugera într-un mod mai pregnant (și mai ușor) realitatea iraționalului din existență – temelia teatrului absurdului. În limba română există o zicală ce exprimă perfect, cred, principiul teatrului absurdului: „unde dai și unde crapă”. O propoziție pe care, pe urmele lui I.L. Caragiale și Urmuz, Eugen Ionescu a știut s-o exploateze și s-o transforme, în cele din urmă, într-un instrument de lucru. Apropo de „principiul literaturii”... Care ar fi, în cazul onirismului, acest principiu? Pe ce se bazează el și cum l-ai aplicat în proza pe care, cu și fără modele, ai scris-o?

Știi și eu?! De fapt, cum adică? Nu prea pricep schepsisul întrebării. Decât doar dacă e vorba că în literatura onirică, tocmai, crapă întotdeauna unde dai: vreau să spun că felul nostru de a scrie (dacă pot folosi un asemenea plural care implică scriitori despre care nu sunt sigur că se recunosc în „arta poetică” pe care-o practic), în felul nostru de-a lega vorbele care se cheamă unele pe altele ba prin denotație, ba prin sonoritate, ba prin subtilități conotative, și așa mai departe, în acest fel de a face să sclipocească limba, cuvintele „crapă” întotdeauna acolo unde, în mod evident, trebuie să crape, numai că, prins de-o logică mai superficială, cititorul așteaptă să crape într-altă parte, silit să recunoască însă că el a fost prost, că nu l-a dus capul ca s-aștepte explozia acolo unde ea are loc după o „necesitate” care acum, *après coup*, i se pare și lui evidentă. Este unul din «principiile» literaturii mele – exemplu «romanul» meu «de jucărie» (ier-te-mi-se autocitarea), unde vorbele se cheamă la diferite nivele, sărind jucăuș de la unul la altul, când evocând sensul, când sonoritatea, când formulele de-a gata, când mitologia limbii noastre și așa mai departe: „Care-atunci numai ce se porni ea, tiribomba, de căluții, cât erau ei de rumeguș, și îmbrăcați de-acasă cu trăsorele, cu vopsea de nu-mă-uita, cu fundă de juvaer, țuști de-a-mprejurul muzicii de flașnetă, făcând să-i țiue în ureche ciocănașul pe nicovală tica-taca, tica-taca, șapte, nouă, doișpe, două, patru, șapte, doișpe, trei, patru... «Mamă Dumnezeu! Doamne, unde



mă duci?» strigă Gheorghiță spăimântat de viteza cu care-i trec pe dinainte zarzării, clasa a noua, gara, uite-o și pe Lia, de cenușă, de apă, de spulbere, dimineața după nuntă mireasa-i deja cărunță, și cu ea copiii, grijile, Roma cu-ale ei palate puse una peste alta, portocali și portocale, cărți cu zâne și balauri mângâlite-n graba mare...”

Mai ai o idee: limba franceză pierde progresiv teren în lume, azi, nu din cauza ei, ci pentru că i s-a stins literatura care o ține. O ipoteză, mărturisesc, care-mi place: moare o limbă pentru că moare literatura ce-o ține la suprafața spiritului. Dar moare literatura, cum spune nu mai știu cine (William Marx?), se stinge vocația romanescă franceză? Să fie reală această nenorocire? Tu ce crezi? Nu crezi că, de fapt, franceza, pierde în fața englezei din alte pricini, cum ar fi: a) explozia tehnologiei informaționale (codificată în lb. engleză) și b) omul globalizat nu mai are nici timp, nici chef, nici interes să învețe alte limbi decât aceea cu care se poate descurca în călătoriile și relațiile lui internaționale. Și, apoi c) să nu uităm, nu ce litera-

tură stă în spatele englezei, ci ce mare putere economică și politică (Statele Unite).

O veste bună pentru noi, bătrâni și înrăiți europeni, scăldați de soarele unei Mediterane care se lățește până la Cetatea Albă: la Boston, în inima Americii engleze pur sânge, au apărut firme în spaniolă. Supremația unei limbi impuse prin economia de piață pierde pre chiar limba ei, obligată să cedeze teren sub presiunea consumatorilor care n-o vorbesc.

De fapt, cred că miza e într-altă parte. Civilizația noastră de sorginte greacă și care păstrează de aproximativ trei mii de ani un ansamblu de valori fundamentale a născut în decursul Istoriei câteva (foarte puține) forme de existență colectivă perisabile (ele nu țin mai mult de un mileniu suprapunându-și începutul peste perioada de declin a epocii dinainte). Ajunse la apogeul dinaintea morții, fiecare din aceste forme de viață colectivă exercită, în mod firesc, o dominație lingvistică pe teritorii mai mult sau mai puțin vaste. Trăim de aproape o mie de ani (de prin secolele XII-XIII) într-un tip de societate, numită capitalism, ajunsă, mi se pare, la agonie. Logica materialistă (sub formele sale liberală și colectivistă) a impus jargonul cel mai eficace în schimburile comerciale, vitale pentru acest tip de societate care nu schimbă decât bunuri de consum, deci fără identitate națională, pentru că aceste bunuri nu sunt fapte de civilizație.

Înăuntrul acestui tip de societate, cartea de literatură a devenit un produs ca oricare altul. Ca să-l vinzi sau ca să-l cumperi la un preț care omoară concurența, cum, de când cu „globalizarea”, identitățile naționale nu mai sunt un avantaj comercial, orice limbă e la fel de bună ca oricare alta și cea cu cea mai mare răspândire este de departe cea mai rentabilă. Engleza care a invadat piața mondială nu este decât un simplu jargon utilitar. Internetul i-a atrofiat și mai mult „expresivitatea”, reducându-i proporțional capacitatea de a ne oferi instrumentele mentale indispensabile pentru a denumi sensurile existenței – fără de care viața prea seamănă cu moartea, după cum se spune.

Ceea ce mă face să cred că această limbă pentru aparate menajere va muri odată cu acest tip de societate – ceea ce nu va șubrezi civilizația noastră pe care n-a tulburat-o nici, odinioară, prăbușirea imperiului roman (ale cărui spasme dinaintea sfârșitului le recunoaștem aproape identice azi). Civilizația noastră a născut deja, poate, formele supraviețuirii ei (pe care nu le recunoaștem, așa cum timp de câteva secole ultimii romani n-au înțeles că echilibrul societăților europene în următoarea mie de ani va decurge din principiile unor sărăntoci care cred în reînvierea unui jidov din Galileea mort pe cruce etc.). Odată cu descompunerea și dispariția capitalismului va muri, cred, și jargonul pe care și l-a inventat. Odată cu el vor muri însă și limbile care nu sunt în măsură să poarte civilizația noastră către o nouă formă de societate. Limba franceză pe care o însuflețea acum cincizeci de ani o mișcare generală de căutare a unor noi temeuri de viață colectivă (când se nășteau *Noul Roman*, *Noua critică*, *Noul val* – în cinema –, *Școala analelor* – în cercetarea istorică –, *Antropologia structurală*, *Școala lacaniană* – în psihologie –, filozofia lui Jean Baudrillard) se face astăzi purtătoarea valorilor „civilizației de consum”. Dacă lucrurile rămân ca atare, deja înlocuită în lumea largă, pe care-o domina până nu demult, cu engleza, mai „rentabilă” din punctul de vedere al economiei de piață (care engleză, veți fi băgat de seamă, ni-l propune și ni-l impune pe Dan Brown în locul unor Faulkner, Steinbeck, O'Neill sau Tennessee Williams, ca să nu-i cităm decât pe aceștia), franceza va muri odată cu acest tip de civilizație.

Toate astea ca să-ți spun că, de fapt, mai suntem câțiva îndărătnici (antieuropeni, antimoderni, anticapitaliști – deci „criptocomuniști” pentru intelectualitatea progresistă a zilelor noastre)... Mai suntem câțiva îndărătnici care ne încăpățânăm să ne punem speranțele în limba română și s-o apărăm după mintea și priceperea noastră. S-o apărăm mai întâi împotriva oamenilor noștri politici care acceptă ideea că România (cu limba ei neîndestul vorbită pe piața mondială) va dispărea într-un viitor mai

mult sau mai puțin îndepărtat – și că asta va fi spre binele unei populații al cărei nivel de trai va corespunde normelor europene (pe vremuri, asta se numea „creșterea bunăstării noastre materiale și morale”). S-o apărăm apoi de intelectualii năimiți acestei politici care are și ea nevoie de cozi de topor – tot ciotul mândrindu-se că taie pădurea fără să-i treacă prin mintea lui de lemn că, odată cu căderea ultimului copac, mânerul sculei, devenit inutil, va sfârși în foc. S-o apărăm, în fine, de o populație (măria sa „opinia publică”) care-o stâlcește stuchind vocabule yankee și, cu venitul global net în cap, nu pare a pricepe că, atunci când se va fi înălțat cu două palme de la pământ, va fi pentru că va atârna, bine mersi, în ștreang.

Ai dreptate, să apărăm limba română, dar, sincer vorbind, nu prea văd cum. Protestele intelectualilor se aud doar în parohia lor și, de multe ori, sunt contestate, ridiculizate, minimalizate chiar de cei „năimiți politiciii” (puterii), cum zici. Există, azi, în societatea românească, un curent antinațional activ și destul de puternic. Este aproape o modă. O modă profitabilă. Nu poți fi promovat în categoria „elitiștilor” dacă nu declari că „ce vrei, asta-i România!”, adică așa sunt românii: neserioși, corupți, hoți, fără cuvânt. Cât despre limbă, puțini scriitori își mai pun speranțele în ea. Aud des: „cine mă citește dacă scriu în română?” Când cineva este propus la Academia Română i se caută bibliografia și, dacă a publicat ceva în limba română, i se reproșează numaidecât: „n-a publicat nimic într-o limbă de circulație”, nu are multe citări „ISI” („ISI” este spaima inteligenței române actuale!), „nu are rezonanță internațională” etc. Pe scurt, nu-i bun, ce să ne mai pierdem timpul cu el?!... Bine, bine, zic eu, în replică, asta merge la matematică și fizică (mă rog, la „științele tari”, pozitive), dar istoricii și literații se adresează în primul rând unui public român, pot fi eminenți în limba română, avem o datorie față de cei ce-o vorbesc, putem fi buni europeni fără să ne lepădăm de valorile spiritualității noastre... Da, dar dacă rămânem în limba română, nu ne cunoaște nimeni... Rămânem în urma Europei, mi

se răspunde. Și, uite, așa, nu ieșim din I.L. Caragiale. Ne omoară grija de Europa... care, nu-i așa, stă cu ochii pe noi... Și noi suntem în stare de orice ca să n-o supărăm. Doamne ferește, se supără pe noi un comisar oarecare. Așa s-a întâmplat mai anul trecut cu o doamnă blondă și acră (comisar al Justiției europene) care s-a răstit rău de tot la noi, ne-a amenințat, ce mai, a băgat groaza în oamenii noștri politici din trei generații. Săracii, au tremurat ca iepurii și au tăcut ca lebedele... Pe mine, unul, m-a întristat rău doamna comisar.

În aceste circumstanțe, dragă Virgil Tănase, vorbim de șansele limbii române și, ipso facto, de supraviețuirea spiritului național. Cam așa stau lucrurile pe aici, la gurile Dunării... Cum se văd lucrurile de la Paris? Se leapădă francezii de limba lui Racine? Renunță la identitatea lor? Spiritul galic agonizează, cum zice eseistul citat mai sus, și tremură de frică în fața expansiunii spiritului anglo-saxon?

Nici nu poate fi vorba de așa ceva!! Franțuzul care a făcut Revoluția din care se trag toate democrațiile moderne (să uităm, nu-i așa, „teroarea” și alte derive ucigașe care, dacă n-au strălucirea crimelor din secolul al XX-lea, e numai pentru că revoluționarii și urmașii lor nu dispuneau de mijloace tehnice pe măsura ambițiilor lor politico-sociale), franțuzul, spuneam, nu poate concepe dispariția limbii în care s-au scris principiile societăților de azi – cel puțin atât timp cât acestea subzistă, de unde înverșunarea de a nu recunoaște că ele sunt „muribunde și în putrefacție”. Pe deasupra, rețeaua țărilor francofone, întreținută cu dibăcie, când banii lipsesc, de demersurile diplomatice dau vorbitorilor de franceză o oarecare încredere în durabilitatea limbii lui Racine – care în ultimii cincizeci de ani s-a modificat mult, fonetic mai ales, și căreia, din motive financiare, cuplul scriitor/editor, legat prin interese bănești, i-a sărăcit simțitor bagajul expresiv de teama de a nu alunga din librării cumpărătorii de hârtie de jurnal (cartea este și așa ceva). Dar o limbă este un sistem și acesta nu poate fi împuținat: limba este și rămâne ceea ce este

(cu toate valențele sale) atât timp cât este (atât timp cât cineva o mai vorbește). Regulat, cineva (sau grupuri) reaprinde flacăra luptei pentru apărarea limbii franceze de invazia englezei, dar se constată de fiecare dată că lucrurile stau ca înainte și fiecare-și vede de ale lui, inclusiv limba care evoluează după propriile ei legi și canoane. Dezbaterile de limbă nu fac decât să ascundă dezbaterile adevărate care sunt cele ale tipului de societate (înăluntru căreia funcționează limba). Fi-vom în secolul viitor mașini industriale comunicând între ele prin spoturi englezo-informatistico-esperantiste sau fi-vom încă oameni, adică cugete vii care au nevoie de limbă ca să nu umble bezmetici prin viață, fără trecut, adică fără civilizația pe care o poartă în fiecare din manifestările ei limba? Aceasta este *queștiunea!*

Mă întorc la romanul tău și, prin el, la romanul francez de azi și, evident, la cel românesc. Eseistul francez citat mai sus zice că romanul francez de azi dispăre strivit de traduceri din romanul american. Moarte sigură. Așa să fie? După Camus n-a mai apărut nimeni? Nici un mare romancier? Dar românii? Ce fac românii cu ambițiile lor de a cuceri lumea și, odată cu ea, Premiul Nobel? Am observat că se fac deja liste...

Cred că noi și eseistul pe care îl citezi nu vorbim de același lucru. Când spunem „roman”, noi (cunoscându-ți cărțile, cred că nu abuzez atribuindu-ți o anumită idee despre literatură care ne este, cred, comună) ne referim la o specie literară care reunește într-o narațiune o concepție globală despre „lume și viață” (cum se spune în cărțile școlare) – somat la o întâlnire cu cititorii să spun ce este „romanul” (pentru că afirmasem că-n Franța nu se mai scriu romane, ci numai „des récits” – termenul nu există în română, să le spunem „istorii”), am recurs la o definiție de tipul „vaca este atunci când...”, un fel nu întotdeauna ineficace de a contura un concept; romanul, spuneam, este atunci când, după ce l-ai citit și cineva te întreabă ce părere are autorul despre terorismul arab sau despre soarta urșilor albi, poți răspunde că, deși sunt probleme

despre nu este nici pe departe vorba în carte, normal el trebuie să creadă cutare și cutare, într-atât viziunea pe care ne-o propune este globală și structurată, putându-se deduce din concepția generală opiniile de detaliu. Or, „romanele” americane care au invadat piața (spun bine: piața!!) franceză nu sunt decât niște aparate de bălci în care te poți foarte bine da huța (contra cost), dar care n-au nimic de a face cu specia la care ne referim. În „parcurile de distracții” au apărut azi mașinării de legănat mult mai impresionante decât bărcile din copilăria noastră, dar rostul lor este același, distractiv și, în ultimă instanță, comercial. Ca și celelalte produse ale tehnologiei americane, cărțile care ni se înfățișează ca „romane” sunt eficace pentru a da „senzații tari” și, mai ales, pentru a avea o rentabilitate economică, dar nu e nici pe departe vorba de ceea ce noi numim literatură (sau da, dar atunci este vorba de ceea ce se cheamă „literatura de consum”, adică un fel de „vin de masă”, pe care-l bei fără să-l guști, bun să înlesnească digestia când mănânci pe fugă la bucătărie, dar pe care nu-l pui la beci pentru că „nu ține” și pe care nu-l dai musafirilor la sărbători).

Adevărata problemă este dacă romanul, în sensul în care înțelegem noi acest cuvânt, mai are cititori. Numai că, pusă astfel, problema devine economică și nu literară. Învățământul obligatoriu a dat în secolul nostru senzația că publicul (plătitor) decide orientările literare, mai ales pentru că, în economia de piață, scriitorul ar trebui să poată trăi din vânzări. Or, nu e deloc evident că numărul cititorilor de roman (în adevăratul sens al cuvântului) a fost vreodată suficient pentru a întreține un scriitor – chiar dacă de mai bine de un secol alfabetizarea populațiilor a extins enorm publicul potențial, lăsând să se creadă că toți cei care cumpără cărți sunt „consumatori” de literatură; lăsând deopotrivă să se creadă, pe de o parte, că și cei care nu caută în text decât faptul divers trebuie socotiți cititori de roman și că, pe de alta, dacă aceștia nu cumpără anume cărți, pentru că ele nu le oferă o suficientă hrană anecdotică, aceste cărți ar fi lipsite de

valoare literară (sau că se adresează unor „elite”). Este vorba de prejudecăți care leagă printr-o relație de cauză la efect fapte perfect independente. Dacă ne dăm osteneala să-i distingem pe cei care citesc literatura ca ziarul de cei care se hrănesc cu ea, s-ar putea să descoperim că publicul de literatură, în cazul nostru de roman, este (și a fost dintotdeauna) foarte restrâns. Amintesc că Anna Grigorievna Dostoievskaia care a decis să comercializeze singură romanele soțului său a considerat drept un mare succes faptul că a reușit să vândă 3500 de exemplare din *Demonii*!

Nu putem deci emite judecăți privind viitorul romanului plecând de la evoluția pieței – mai ales că jocul e măsluit din moment ce editorii nu mai publică romane (înlocuite cu surrogatele americane), pentru că acestea sunt mai puțin rentabile decât „les récits” (apte de a fi citite în metrou sau în tren, într-atât de superficiale și de sărace sunt elementele care, pentru a fi percepute – nu zic înțelese –, au nevoie de un minimum de concentrare, de o minimă încordare a minții, de o cât de firavă participare afectivă).

Ar trebui acum, ca să pot continua răspunsul la întrebarea ta, să fiu la curent cu ce se face, cu ce se scrie în lume sau măcar în Franța, să fi avut timpul de-a scocori în sutele de cărți care se publică săptămânal, îndârjit în efortul de a descoperi autorii de mâine. Timpul nu mi-o îngăduie. Citesc romanele preselecționate pentru Premiul de literatură europeană, din al cărui juriu fac parte, și nu descopăr lucruri senzaționale. Sunt printre ele romane consistente, cu vână puternică, cu bătaie lungă, cu personaje adevărate, cu o scriitură ingenioasă, dar am mereu senzația că le-am citit deja – și atunci când, în baie, îmi pot îngădui să citesc câteva pagini numai pentru bucuria mea, mă reîntorc la Gogol, la Proust, la Thomas Mann, la Sadoveanu (ei da, mă bucur de limba pe care mi-o spune ca de miere!!), la Steinbeck, la Cehov, la Balzac sau, atunci când sunt mai îngăduitor cu mine însumi, la Turgheniev, Sebastian (*Accidentul*), Scott Fitzgerald sau Anatole France – lista (căreia i se adaugă alta cu textele de teatru) e mai lungă, dar nu prea!

Tot astfel, timpul nu mi-a îngăduit să mă apropii suficient de literatura română de azi. Mi-ar fi greu să fundamentez impresii împrăstiate și nesistematice, rezultatul unor întâlniri ocazionale și deci inapte de a-mi oferi acea perspectivă de ansamblu care conferă fiecărui autor un loc al lui în mișcarea generală a unei generații, a unei epoci literare, a unei culturi naționale.

Zici că, în producția enormă de romane de azi, sunt câteva „cu vână puternică, cu bătaie lungă, cu personaje adevărate”. Totuși, nu-mi dai niciun titlu, nu-mi numești niciun autor. Ce se întâmplă? Au secătuit izvoarele inspirației galice? Balzac nu mai inspiră pe nimeni, Proust a epuizat energiile romanești franceze? Am trecut, săptămânile trecute, prin câteva librării pariziene. Multe, foarte multe titluri noi... Nu-i nicio capodoperă printre ele? Am fost zilele trecute la Târgul „Gaudeamus”, la București. Un spectacol măreț de cărți și de oameni. Se scrie mult... Enorm de mult... De citit, se pare, se citește mai puțin. Un paradox.

Cărțile „cu vână puternică” nu sunt franceze. Se mai scrie roman în adevăratul sens al cuvântului în Spania și Portugalia, în Italia uneori. De fapt, nu știu. Subiectul nu mă preocupă. Nu sunt un cititor de noutăți. Mi-am umplut sacul. Caut reînnoirea, dacă ar fi să fie, în propria mea sămânță. Și sunt la o vârstă când nu-mi mai pot îngădui să fiu curios. De fapt, nici nu sunt din fire. N-apuc să mă bucur nici măcar de ceea ce este, pentru mine, sigur. Cum sunt și în relațiile mele cu voiajul. Între o călătorie către Statele Unite sau Japonia, pe care nu le cunosc, și Veneția, pe care-o știu ca pe buzunarul meu, aleg fără șovăială Veneția. Mi-ajunge. Cine gustă prea mult rămâne flămând. Cât privește „paradoxul” de care vorbești, mi se pare că nu e o noutate (chiar dacă înlesnirile tehnice permit acum oricui să devină „scriitor” pe internet): de când e lumea, tot omul care poate să-și cumpere toc și peniță scrie, iar cei care citesc cu adevărat au fost dintotdeauna la fel de puțini ca și adevărații scriitori. Este mai greu poate pentru voi, criticii, să vă descurcați în călții bogați ai scriiturii tuturor

păroșilor – dar istoria alege firesc și fără părtinire. Să-i iertăm greșelile și să ne punem nădejdea în ea, în măsura în care nu e o deșărtăciune să-ți pui nădejdea în ceva aparținând lumii acesteia.

Pentru că vorbim de romanul românesc, vreau să lărgim aria discuției noastre, de aceea te întreb: cum se vede de la Paris, viața literară românească postcomunistă? Reiau tema dinainte: de ce se detestă atât de aprig scriitorii români? De ce își distrug, cu atâta ardoare și iresponsabilitate, valorile spirituale? De unde le vine nebunia aceasta? Și când crezi că se va stinge?

La prima din această serie de întrebări ca scăpate din katiușă răspunsul e simplu: la Paris, viața literară românească postcomunistă nu se vede nicicum, ea nu există. Motivele sunt numeroase, dar mai ales două.

Mai întâi, nu e nimic de văzut. Obsedați de „sincronism”, o parte din scriitorii români nu par a fi băgat de seamă că „a fi sincron” presupune un reper care există deja, deci că elementul „sincron” va fi întotdeauna c-o fracțiune de secundă în urma celui de referință. De altfel, societățile care au o evoluție proprie, organică, nu pot fi „sincrone” (și „sincronismul” pe care-l impune azi țărilor aderente comunitatea europeană, realizabil poate pe plan strict material, tinde, e bine să se știe, la distrugerea identităților culturale, deci la o moarte colectivă – nu e aici locul să dezvolt acest subiect, dar mi se pare util să amintesc că, încă înainte de război, Antoine de Saint-Exupéry semnala în notele sale că eficacitatea economică omoară civilizația, «bunul nostru cel mai prețios», și adăuga că «specia umană prețuiește de o sută de ori mai mult decât toate sistemele economice»). Un pom nu poate fi sincron cu o pisică și nici aceasta cu o galaxie, care și ea, pare-se, se naște, crește și moare. Vrând să fie „sincroni”, o bună parte din artiștii noștri (pentru că nu e vorba numai de literatură) ies din matca unei evoluții organice a spiritului românesc și vor fi întotdeauna invizibili în străinătate, pentru că stau întotdeauna la coada celor care le slujesc drept reper.

Un alt aspect al aceleiași atitudini este tentația modernismului care înlocuiește substanța cu vizibilitatea, durabilul cu surprinzătorul – spre deosebire de o pleiadă de scriitori minori, niciunul din marii înnoiitori ai literaturii ultimelor secole n-a căutat să „revoluționeze” formele literare: nici Diderot (primul care „destructurează” romanul), nici Balzac (care-i schimbă logica), nici Proust, nici Kafka, nici Tolstoi sau Dostoievski sau Faulkner sau, mai nou, romancierii sud-americani. Când scria, la Alger, *L'Etranger*, romanul francez cel mai vândut azi în lume, Albert Camus nu se preocupa câtuși de puțin de «moda» literară și se întreba, de altfel, dacă această carte va fi publicată vreodată. Toți acești scriitori au țâșnit din sânul unor literaturi naționale care evoluau firesc și care, atunci când au avut norocul să hrănească personalități artistice importante, s-au afirmat prin ele fără a fi făcut din aceasta un program de „marketing cultural” (în treacăt fie zis, am constatat cu tristețe cât de stupidă este politica de promovare în străinătate a culturii românești în momentul în care am auzit-o pe fosta directoare a Institutului Cultural Român de la Paris recomandându-se, fudulă, drept o specialistă în „marketing cultural” – rezultatul a fost dispariția și a celor câteva firave puncte de sprijin pe care cultura românească le avea în capitala Franței și pierderea unui public francez dobândit cu greu de predecesorii ei, printre care mă număram). Am, în ceea ce mă privește, convingerea că ceea ce numim „cultură” se săvârșește într-o țară și într-o limbă. Elementele venite din afară nu sunt eficiente într-o cultură decât în măsura în care ele hrănesc acest corp viu care numai acesta poate produce, și numai natural (niciodată în seră cu îngrășămintele ideologico-politice sau economice) și numai după o logică incomprehensibilă (la întâmplare, poate), opere suficient de temeinice, tocmai de aceea înnoitoare, susceptibile să ne recomande dincolo de hotarele culturii și limbii noastre.

Dar, în al doilea rând, nici acestea nu vor avea impactul necesar nouă tuturor celor care credem într-un spirit românesc, dacă

ele rămân fenomene singulare, dacă nu clădim un soclu de repere care să permită cititorilor din străinătate să „rânduiască” operele pentru a le păstra. E nevoie de cărți de istorie și de istorie literară, e nevoie de texte critice – mai ușor de „vehiculat” într-o limbă străină decât cele de ficțiune – suficient de provocatoare încât să devină subiect de dezbatere și să poată aduce astfel în discuție referințe literare românești în măsură să stârnească interesul altora pentru literatura noastră. Nu cred că literatura română are vreo șansă să se arate undeva în lume altfel decât iluzoriu, dacă nu este susținută, consolidată și impusă de o literatură critică. Politica noastră culturală în Franța a cultivat în ultimii ani cu mare generozitate poezia (fără nicio șansă în acest spațiu acum) și foarte puțin critica; subvențiile ar fi trebuit orientate pentru ca traducătorii (cei care luptă cu adevărat pentru a impune cărțile românești editorilor străini) să promoveze odată cu literatura de ficțiune un număr restrâns, firește, dar semnificativ de cărți critice (eventual concepute special pentru străinătate și pentru un public mai larg decât cel îndeobște vizat). Fără aceste repere, cititorul străin n-are „rafturile” necesare ca să țină cărțile noastre în biblioteca minții sale.

Ca să n-o mai lungesc, mi-e de-ajuns să spun că ceea ce francezii numesc o politică de „rayonnement culturel” nu se face cu funcționari (și cu planificări cu un an înainte, ceea ce omoară din plecare orice dinamică, orice posibilitate de a folosi „energia valului” care se stârnește din când în când în viața culturală a unui spațiu dat și de care trebuie profitat pe moment). Ea nu se face nici cu specialiști în „marketing” (care nu vor promova decât ceea ce corespunde pieței, deci vandabilul, deci opere a căror principală calitate este cea comercială; pe de altă parte, chiar binevoitori fiind, încercând să facă „vandabile” cărțile de literatură, acești băcani literari îndreaptă atenția cititorilor și a jurnaliștilor critici spre calitățile vulgare ale textului pe care, deturnându-l de la vocația lui, îl prostituează și-l discalifică făcându-l neinteresant, obligându-l să concureze într-o

disciplină sportivă pentru care nu a fost pregătit/antrenat). Oricum, pentru reușita unei politici culturale trebuie o voință politică (care lipsește), trebuiesc mijloace (care există într-o mai mare măsură decât atunci când am condus Institutul Cultural Român de la Paris) și trebuiesc, pentru a o concepe, oameni de cultură care să creadă în vocația culturii românești și care, pe de altă parte, să aibă o cât de sumară înțelegere a modului în care funcționează spațiul cultural în care vor să impună cultura română. Și mai ales trebuie timp, trebuie continuitate în efort – mai puține inițiative, poate, și mai multă obstinație în a duce mai departe ceea ce a fost început, știut fiind că în acest domeniu e „bun” mai ales ceea ce durează.

Dar „adamismul” este și el, nu-i așa, un păcat românesc pe care-l avem în gene!

Iar politica de „rayonnement culturel” a României este de o bună bucată de vreme bezmetică și de gașcă, lingavă și totodată de-o impertinență „puțtoistică” rizibilă, fără orizont și, mi se pare, teribil de „birocratică”. În același timp, cei care-o duc par mai preocupați de impactul pe care acțiunile lor din străinătate îl vor avea în țară decât la fața locului – lucru inevitabil atunci când acest tip de activitate devine o miză de politică internă, iar cei care o concep depind de-o majoritate parlamentară.

În ceea ce privește râvna cu care mai ales scriitorii își bârfesc confrății, fiecare străduindu-se să-i devalorizeze pe toți ceilalți, ceea ce în străinătate e suicidal, asta ține, cred, pe de o parte, de o mitocănie personală (cu care opinia publică se arată mai îngăduitoare decât ar trebui și pe care presa și mai ales televiziunea română o cultivă ca pe o valoare națională, convinsă, pare-se, că înjurăturile noastre – ingenioase, într-adevăr, și adesea de-o expresivitate greu de tăgăduit, cu cortegiul lor de mahalagisme, dau autenticitate discursului și pot transforma niște palavragii de berărie în experti geopolitici). Ea ține, pe de altă parte, cred, de un dispreț nemărturisit pentru spațiul

cultural din care vin acești hulitori. Acestora li se pare că mediul intelectual din care provin este atât de plăpând, încât apariția unui om de talent (respectivul) nu poate fi decât un miracol. Or, cum miracolele sunt rare, este de neconceput ca un altul să se producă concomitent. Dacă tovarășul meu de artă este genial înseamnă că eu nu sunt. Or, cum niciun artist nu poate crede că nu e genial (și e bine așa, altminteri ar trebui să se lase de-o meserie în care nu se produc decât unicate), concluzia este că celălalt nu poate fi – decât dacă crezi cu adevărat în fertilitatea unui sol cultural capabil să dea naștere unor pâlcuri de artiști talentați. Ura scriitorilor români față de confrăți, moderată, e drept, de un dispreț suficient pentru a o împiedica (azi) să producă un măcel, se datorează în mare măsură neîncrederii protagoniștilor în fecunditatea spațiului nostru cultural – încă o consecință nefastă a gloriosului nostru 1948, care ne-a dat imboldul de a fi „sincroni” cu frații noștri mai mari din Occident în loc să ne vedem de gospodăria noastră – cum au făcut, de pildă, vecinii noștri de la răsărit care, pe la începutul veacului al XIX-lea, nu existau în cugetul european și care în mai puțin de-un secol au dat lumii o pleiadă de opere esențiale, de la cele ale lui Tolstoi și Dostoievski la cele ale lui Cehov (care, atunci când i s-a propus să i se traducă povestirile în străinătate, a răspuns că nu vede interesul mai ales că, oricum, cei de-acolo – a căror civilizație o admira – nu vor înțelege nimic; se înșela firește, dar dacă amintesc acest episod este pentru a indica autorilor noștri, care par a nu scrie decât pentru a fi publicați în Franța, că se poate trăi și scrie și fără a trage cu ochiul la nevasta vecinului). Ar mai fi de adăugat că acelei prea celebre fraze, prea adeseori citată, a lui Eugen Ionescu din *Nu „dacă aș fi francez aș fi genial”*, i se poate opune alta, poate mai adevărată, dintr-o scrisoare mult mai tardivă, adresată de același Eugen Ionescu, la Paris, lui Emil Cioran: „român fiind, sunt genial”¹¹.

Dacă e mai greu de schimbat proasta

11 Scrisoare în limba română din 28 aprilie 1954, reprodusă în facsimil în Emil Cioran, *Œuvres*, Gallimard/Quarto, 1995, p. 815.

creștere și nombrilismul (poate necesar) al unor personalități artistice de seamă, ar fi poate de dorit ca aceștia să-și înțeleagă interesul și să fie conștienți că în spațiile culturale atât de vechi și atât de aglomerate ale Occidentului, care merită cucerite pentru că o victorie aici impune o literatură și în spațiile mărginașe, nu se poate pătrunde decât colectiv, lăudându-ne (chiar excesiv) unii pe alții (dar pornind de la temeuri valabile, reale), vorbind neîncetat unii despre alții, citându-ne unii pe alții până la sațietate – în orice caz, amânând lupta dintre noi pentru momentul în care vom fi cucerit teritoriul râvnit. Ar fi bine să se știe și să se înțeleagă că numele unora dintre noi (publicați astăzi în Franța cu polobocul – de altfel scriitorii români au fost mereu traduși și publicați aici cu o mai mare generozitate decât cea oferită altor obârșii literare) nu va avea o șansă să depășească fluturarea efemeră a unor articole de presă decât atunci când se va impune literatura română (sau romanul românesc, sau nuvela românească, sau o școală critică românească).

Vorbești de „nombrilism” și de „adamism”. Adamismul este o maladie a spiritului mediteraneean, dovedește Ortega Y Gosset. Dacă este așa, atunci și noi, românii – latini mai aproape de sciți – aparținem unei mari civilizații. Aceea care a creat Europa și, deci, spiritul european. Nu-mi place, totuși, morala adamismului pentru că lasă lucrurile neterminate. Le amână, de azi pe mâine și de mâine le amână la Paștele Cailor. Încerc să înving în mine această inerție...

Mai grav este, cred, cu „nombrilismul”. Aici, da, excelăm. E. Lovinescu îl numea, referindu-se la Camil Petrescu (care suferea de complexul vanității oarbe într-un grad – se pare – maxim!) „spiritul preeminenței”, vanitatea de a fi primul și, dacă se poate, unicul în cultură. Acest spirit devastator există, cu adevărat, în lumea românească. Mă izbesc zilnic de el. Nu orgoliul (firesc la un creator), ci vanitatea fanatizată, turbată, de o dezgustătoare intoleranță. Asta face imposibilă o viață artistică normală,

stimulativă... Ca să mă apăr, am început să evit lumea literară. Spectacolul atâtor vanități inflamate mă deprimă.

Păcat. Pe mine mă amuză și atunci când se ivește ocazia mă folosesc cu plăcere de acest „spectacol ca să-mi scriu piesele de teatru: *Moderncarnavaltango, Fiarele...* Mi-aș dori să am răgazul de a consacra societății românești un roman „feroce” aidoma celui în care am „biciuit” Occidentul: *Viața misterioasă și terifiantă a unui ucigaș anonim*¹². Iar «adamismul» face parte din șarmul nostru național (care nu ne-a împiedicat să avem o civilizație temeinică care, într-o formă sau alta, a hrănit în câteva rânduri geniul european).

Și, pentru că am deschis cutia Pandorei, ce crezi c-am greșit noi, toți, în 1990 (scriitori din țară și scriitori din diaspora) și ce-au greșit alții (oameni politici, de pildă) cu noi, scriitorii?...

Se poate, oare, vorbi de o greșeală „colectivă” (a noastră, a lor etc.)?

Nu știu. Iar dacă a existat o mișcare colectivă pornită să dea cu coarnele în gard n-aș numi-o greșeală, ci „fatalitate istorică” (deși nu e poate termenul cel mai potrivit pentru aceste zboruri în stol care, atunci când le privim, ne uimesc prin solidaritatea norului de păsări care ia, de la o clipă la alta, direcții neînțelese, zigzaguri hăbăuce, fără să producă cea mai mică dezagregare a grupului).

Este cert că încrâncenarea de după decembrie 1989 a fost o mișcare de balansier menită să compenseze lipsa de angajare a intelectualității noastre înainte de această dată. Oricum, nu cred că intelighenția românească ar fi putut stăvili elanul colectiv care ducea România către o „casă europeană” în plină criză („coaptă pentru prăbușire”, spunea Cioran) și din care cine poate sare pe fereastră. În mod surprinzător pentru o categorie a cărei vocație este de a fi premergătoare, o categorie care caută înnoirea sistemelor, intelectualitatea română s-a dăruit cu trup și suflet unei RESTAURAȚII. Am senzația că ne aflăm într-o etapă istorică asemănătoare celei de după căderea lui

12 Virgil Tănase, *La vie mystérieuse et terrifiante d'un tueur anonyme*, Ed. Ramsay/De Cortanze, 1990.

Napoleon când s-a crezut, pentru o vreme, că se poate reveni la sistemul politic și social dinaintea anului 1789, ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat în lume (pentru că nimic nu se întâmplase în Imperiul Habsburgic, în Rusia țaristă sau în Marea Britanie, care-și învingea un adversar comercial cu aerul că apără un patrimoniu ideologic). Fals. Cum e fals să se creadă că Revoluția din octombrie și că modelul sovietic care se răspândise la un moment dat pe mai mult de jumătate din suprafața globului n-au existat. Nu cred că-mi iau riscuri prea mari spunând că reîntoarcerea la capitalism (chiar modernizat, proaspăt spălat, scrobit și călcat ca să pară mai puțin respingător decât în realitate) nu este decât o soluție provizorie, necesară poate social (nu e treaba mea), dar care, din punct de vedere intelectual, reprezintă o disqualificare rușinoasă a celor care-l propăvăduiesc cu aerul că susțin democrația, făcându-se a nu vedea că alegerile, într-adevăr democratice, dau puterea politică unor indivizi a căror primă grijă este să ne spună că sunt neputincioși în fața «realităților pieței», altfel spus în fața puterilor financiare a căror funcționare («obiectivă», s-ar putea spune chiar «materialist istorică») n-are nimic de-a face cu democrația.

Unii sunt tentați să spună că dacă intelectualii au fost alungați din spațiul social-politic e cu atât mai bine, lor datorându-li-se toate pacostele din ultimele două secole. Este un mod foarte leninist de a citi istoria. Revoluțiile sunt, de fapt, seisme istorice pe care intelectualii nu le provoacă, pentru că nu pot să le provoace, așa cum nu pot aduce ploaia sau împiedica cutremurul. Ei doar le presimt, le prevăd (când studiază mișcarea plăcilor tectonice) și le anunță, căutând în același timp soluții la catastrofele pe care le vor produce oricum convulsiile politice și sociale ineluctabile. Nimeni la noi, dar nici în țările din jurul nostru (cu foarte puține excepții, dispărute sub valul general al reîntoarcerii la capitalism), nu a pregătit societatea de după căderea totalitarismului de tip sovietic și nici azi, când

noi catastrofe par iminente, nimeni nu denunță cu suficientă vehemență un sistem capitalist «muribund și în putrefacție» (știu, formula este leninistă, dar mi se pare teribil de periculos să nu vrei să vezi avalanșa care se prăvale peste tine, asta numai pentru că o vede și vecinul despre care știi că-i bețiv, ticălos, curvar și negru-n cerul gurii – nu vorbesc de Lenin, firește). Nimeni mai ales nu propune soluții pentru societatea viitoare care riscă să se nască și ea cu forcepsul unor revoluții – care sunt, spune Camus în *Carnetele* sale, în esența lor un eșec: „L'Europe ne reprendra ses sens que lorsque le mot révolution évoquera de la honte et non de l'orgueil. Un pays qui se vante de sa glorieuse révolution est aussi vain et absurde qu'un homme qui se vante-rail de sa glorieuse appendicite”¹³.

Da, ar fi trebuit, sloboziți dintr-o strânsoare politică inacceptabilă care se cerea distrusă – și trebuie să ne bucurăm că ea a fost distrusă! Ar fi trebuit, spuneam, să visăm împreună la un nou fel de viață colectivă în loc să ne întoarcem la un tip de societate a cărei agonie, în ciuda «prospertității» sale aparente și foarte parțiale, este azi evidentă (în Istorie, «azi» poate să însemne câteva secole). Dar asta nu face parte din misiunea scriitorului a cărui singură obligație este de a-și lăsa cugetul liber, lăsând firea lucrurilor (și a Istoriei) să se spună prin el. Din acest punct de vedere, da, am senzația că o parte a scriitorilor români de azi au considerat înregimentarea mai mănoasă decât luciditatea pe care ți-o dă singurătatea celui care privește lumea de sus și de departe.

Acestea fiind zise, nu-mi asum nicicum vreo greșală «a noastră» și am sentimentul că și tu abuzezi când vrei să te incluzi în turma «greșiților» – care e vastă, poate, recunosc, dar a căror listă nu e treaba noastră să o stabilim. Adaug că am mai degrabă compasiune pentru «greșiții noștri» (luați în parte) ale căror pulsuni răutăcioase (autentice, e drept) s-au exercitat într-un registru minor, unde și-au cultivat măruntele lor

13 Albert Camus: *Carnets II*, Gallimard, 1964, p. 245.

slăbiciuni pentru un ciolan mai cu măduvă sau pentru o glorie care, spune același Camus, și știe despre ce vorbește, «ți-o dau mediocrii și-o împarți cu pușlamalele»¹⁴.

Cât despre oamenii politici... ce e de mirare în faptul că ce naște din pisică șoareci mănâncă?! O «fatalitate istorică» a îngăduit fiarelor să se manifeste în toată splendoarea lor și ei nu sunt decât expresia monstrului de care societatea românească s-a socotit scăpată atunci când a smuls păpușa de cârpă de pe mâna acestuia. Care mână, aceeași, s-a ascuns deîndată sub o altă mânășă, democratică, cu câte-un alt chip în vârful fiecărui deget cusut cu zurgălăi. Drama dictaturii s-a răsfirat într-o comedie și cei care dansau după o muzică de tobă au acum satisfacția diversității. Sclavii societății totalitare se bucură de-a fi crescut în grad și, deveniți lachei, făloși în livrea cu bumbi strălucitori și cu fireturi, își pun nădejdea în prosperitatea stăpânilor de la a căror masă li se azvârlă ciozvărtele. Ceea ce sporește neîndoielnic «nivelul de trai al populației», cel puțin atât timp cât sudoarea acesteia produce suficient pentru ca resturile de la masa din ce în ce mai copioasă a finanței internaționale (ca să evit termenul de «capital») să împrăștie foamea națională chiar și cu numai un vârf de câte-o fărmătură. Poate că această «etapă istorică» este în firea lucrurilor, numai că e întrucâtva rânțed și ridicol să te iei drept partenerul celui care te tunde ca pe oaie. E întrucâtva rânțed și ridicol ca, după pilda celor care se străduiau nu demult să iubească sincer partidul, să te silești a crede că spasmele capitalismului sunt viitorul de aur al României – pe care, odată mai mult, generațiile tinere vor trebui să-l smulgă din pântecul Istoriei, smulgându-se ei înșiși din logica fiarelor, din logica pietrelor – operație dificilă, în care nu-și pot avea un aliat mai de nădejde decât civilizația, cultura și limba pe care le apărăm, tu și eu și atâția alții ca noi, ca să le-o dăm lor, urându-le să se faurească prin ele.

Aș avea multe de zis la acest punct. Dar nu zic. „Apolitismul” meu postcomunist mi-a

creat mari probleme. Combătându-mă, unii confrăți și-au croit o frumoasă carieră publicistică. Adevărul este că, dacă nu vrei să faci politică activă, să mergi în parlament, să fii prezent la toate parastasele politice, nu înseamnă că trădezi democrația și sprijini reacțiunea. O prostie! Efectul este că, tot revizuiindu-ne (citește: tot înjurându-ne, tot demascându-ne, tot certându-ne!), marea literatură s-a supărat pe noi în ultimele două decenii și ceva. Regimul libertății nu i-a priit. Să aibă dreptate Nicolae Breban (și nu-i singurul!) care spune că dictatura este mai prielnică, mai stimulatorie pentru apariția capodoperei decât democrația care agită periferiile spiritului și, prin aceasta, produce o mare confuzie a valorilor și încurajează nota comercială a literaturii? De este așa, cum să zic?, îmi vine să-mi dau demisia din critica literară.

Zic că să-ți vezi liniștit de treaba ta într-o priință noastră a tuturor, adică a literaturii de care se bucură atât scriitorii, cât și cititorii. Dostoievski (cenzurat la sânge) și-a scris romanele în dictatură, Proust – sau Sophocle – în timpuri pe care le numim democratice. Shakespeare sub oblăduirea (neindulgentă) a unei „dictaturi luminate”. Nu cred într-o relație de cauză-efect între sistemele politice și substanța operelor artistice. Cred că Breban avea mai multă dreptate atunci când spunea că literatura română n-a avut niciodată un mai bun agent literar în străinătate decât Nicolae Ceaușescu – poate că n-am știut să profităm îndeșt.

Ce scrii? Ce roman plănuiești? Cum judeci ce-ai scris până acum? Cum împaci existența ta (care n-a fost și nu-i nici azi ușoară în Franța permisivă!) cu scrisul tău?

Lucrez (cu intermitențe, în momentele pe care mi le lasă boala și obligațiile lucrative – trăiesc, în continuare, și-o mărturisesc pentru că mă întreb, studentește, neștiind de la o lună la alta dacă voi avea din ce plăti chiria și râbind, ca s-o pot plăti, grajdurile Orașului-lumină)... Lucrez, spuneam, la o nouă „biografie”, fictivă de această dată – adică la un roman. Este vorba, odată mai

¹⁴ *Idem*, p. 129.

mult, de felul în care întâmplările obișnuite, zilnice, vulgare, neînsemnate în sine, se adună într-un destin. Eroul (dacă se poate vorbi de așa ceva în romanele mele) este un pictor. Tablourile lui, pe care le evoc, sunt însă, pentru că este vorba de un roman, texte (după pilda lui Homer care transformă descrierea scutului lui Ahile într-o narațiune). De fapt, prin aceste fragmente (prin aceste „imagini de cuvânt” care se nasc de la sine) sper să pot sugera felul în care ceea ce trăim devine „osatura” unei vieți, acea „ipoteză de lucru” statornică și imperativă fără de care nu putem trăi și pe care ne revine s-o construim fiecare din mai nimic, din tresăririle noastre sufletești, din idei care, chiar de-a gata fiind, suntem nevoiți să le asumăm de parcă ar fi ale noastre. De ce am ales să-mi încheg romanul luând ca fir conductor (dacă se poate vorbi de așa ceva în romanele mele) viața unui artist și nu pe cea a unui funcționar de la poștă sau a unui doctor de provincie? Pur și simplu pentru că, în esență, deși viața lui este într-un tot identică cu a celorlalți oameni, prin meseria lui, el „fixează” episoadele, ceea ce ne permite să le „identificăm” mai lesne; pe de altă parte, pentru că, tocmai, excepționalitatea (aparentă, de suprafață) unui asemenea destin ne îngăduie să măsurăm cât de asemănătoare este viața celui care-l poartă cu cea a omului de rând (al cărui destin nu este mai puțin autentic prin faptul că este mai puțin spectaculos).

De ce un pictor și nu un muzician sau scriitor? N-aș putea să-ți spun. Poate ademenit (curios să aflu ce se ascunde aici) de faptul că există imagini „miraculoase”, imagini care se zugrăvesc singure pe ziduri de biserică, care vindecă, care apar în vise premonitorii, imagini de care nu ne apropiem decât sfioși și respectând anumite rituri, lucru rar, dacă nu inexistent, în ceea ce privește textele scrise sau muzicile sacre. N-am auzit până acum de-o carte sau de-o melodie făcătoare de minuni!

N-aș putea să-ți spun nici de ce, după primele câteva zeci de pagini ale ciornei, mi

s-a părut evident că titlul acestei cărți trebuie să fie *Mersul trenurilor*.

Este o carte pe care o scriu în română, pe de o parte, pentru bucuria pe care mi-o dă această limbă (de ale cărei calități am vorbit pe larg în diferite alte ocazii și chiar și aici) și, pe de alta, pentru că româna mi se pare mai firească pentru un roman care caută temeuri în acea „cămară a sufletului” inaccesibilă inteligenței noastre raționale. De altfel, acest roman reface, în parte, demersul scriitoricesc al unui roman de acum 30 de ani, *Evenția Mihăescu...*, ultima carte scrisă înainte de a fi fost nevoit să devin autor francez. Am senzația că se-nchi-de astfel un cerc magic – ne-ntoarcem, ca să murim, în locul de unde am purces.

Aș mai adăuga câteva proiecte dramatice. Mai întâi o comedie („de moravuri” occidentale, în curând de actualitate și-n România care, sfărâmându-și lanțurile, s-a, cum se spune, „dez-lănțuit”). O pritocesc de câțiva ani fără să găsesc răgazul de a o termina. Și o alta (tot „feroce”) care ar fi urmarea piesei *Fiarele*, jucată în stagiunea trecută la Teatrul din Galați. Aș vrea să scriu și o piesă „adevărată” (atestată de scrierile celor doi) cu conversațiile telefonice dintre Cioran și Eugen Ionescu, când acesta din urmă se afla într-o clinică de dezalcoolizare din Elveția¹⁵. Poate o nouă biografie pentru colecția Editurii Gallimard – contractul e semnat, dar deocamdată bat pasul pe loc!

Să nu uităm spectacolul după romanul lui Dostoievski *Crimă și pedeapsă* pe care l-am adaptat pentru teatru acum câțiva ani și la care am început să lucrez, premiera fiind anunțată pentru luna ianuarie a anului viitor.

La întrebarea „cum judec ce-am scris până acum?”, ce să-ți răspund? Că n-am timp să fac asemenea bilanțuri și nici îndemn, că la ce bun? Știu doar c-am scris cam din fuga calului, că am mai mult schițat ce-ar fi trebuit să scriu, că nevoit să-mi scriu o bună parte din cărți în franceză, acestea nu seamănă cu ce-ar fi fost ele în română, o limbă care nu mă putea hrăni ca scriitor atunci când trebuia să-mi cresc copiii. Ce-aș putea să-ți spun decât că, pusă așa cum o

15 Cf. Emil Cioran, *Cahiers*, Ed. Gallimard, 1997, p. 499 și următoarele.

faci, întrebarea ta mă trimite la motto-ul primei cărți pe care am publicat-o, *Portret de om cosind în peisaj marin*, un citat din Achim von Arnim: „Omul care în zelul său își cosește câmpul în întregime nu culege decât spini și mărăcini”. Zelos sau nu, fapt este c-am ajuns la capătul câmpului meu, așa încât nu e de mirare că, uitându-mă-n cărută, nu găsesc decât „spini și mărăcini”.

Cât privește viața mea de zi cu zi pe care o duc astfel încât să pot, din când în când, scrie literatură, dacă ea se vedește atât de nechivernisită e, poate, și din vina mea: oi fi vreun soi de Dănilă Prepeleac. Perspectiva de a-mi sfârși viața „sub podurile Seinei”, cum se spune, nu e lipsită de orice temei – și-i întrevăd de pe acum farmecul pentru istoria anecdotică a literaturii române, ceea ce răscumpără, nu-i așa, dezagrementele pe care acest episod pitoresc mi le-ar putea aduce, dată fiind clima pariziană, mai înrudită cu leorpăiala sfârșitului de toamnă decât cu cearșaful azuriu în care se-nfășoară, gol pușcă, soarele la Roma.

Și, acum, „Afacerea Tănase”. Din Leapșa pe murite și din cartea lui Liviu Tofan A patra ipoteză, înțeleg mai bine ce s-a întâmplat la începutul anilor '80, prin ce-ai trecut, ce curaj enorm ai avut să intri într-o afacere de acest gen! Doamne, Doamne... Și cum te-a lăsat D.S.T. la urmă, singur cu suspiciunile presei. Dar, slavă Domnului, adevărul a ieșit la iveală... după 30 de ani. Întâmplător, eram la Paris când ai revenit... am urmărit conferința de presă (cu Goma și Haiduc)... Mă avertizase Virgil Ierunca... Cum a primit exilul românesc această istorie? Dar, înainte de a-mi răspunde, rog pe scriitorul Virgil Tănase să-mi spună ce experiență a tras din această istorie scoasă, parcă, dintr-un roman de spionaj? Sau, mai exact, cum ai trăit-o și cum ai valorificat-o ca scriitor?

Mai întâi trebuie spus că, în sine, din punctul de vedere al celui care o trăiește, această istorie, deși spectaculoasă, nu este mai înspăimântătoare decât toate cele ale vieții de zi cu zi, de la faptul că de fiecare dată când te urci la volan îți pui viața în joc până la neliniștea care te cuprinde de fiecare dată când simți o greutate în plămân și-ți zici că te-a lovit boala cea grea. Sigur,

asasinatul poruncit de un șef de stat e revoltător, dar e revoltătoare și moartea oricărui dintre noi; sigur, e ciudat să-ți spui că nu ești într-un totu stăpân pe viața ta, dar e ceea ce ar trebui să ne spunem de fiecare dată când (dacă) ne sculăm dimineața (mai ales în zilele ploioase care, la Paris, sunt gărlă..., chiar și azi!). O pildă sufită pretinde că cel mai mare miracol al lumii este că vedem în fiecare zi oameni murind în jurul nostru și că, totuși, ne purtăm de parcă am fi nemuritori. Eu așijderi. Știind ce amenințare apăsă asupra capului meu, mă purtam nu zic de parcă n-ar fi fost, dar adăugând grija aceasta celor, la fel de neplăcute, care-mi otrăveau viața noastră zilnică, în puzderia cărora amenințarea cu moartea se pierdea.

Primejdia era, de fapt, ca nu cumva această întâmplare care mă pune într-o lumină puternică și violentă să mă facă să-mi „pierd capul” în adevăratul sens al cuvântului și să cred că pamfletul meu dăruie lumea. Să cred că din scriitor devenisem conducător de oști. Primejdia era, de fapt, ca nu cumva, prins de-o viziune leninistă conform căreia vorbele sunt gloanțe și cărțile ridică masele, să renuț la romanele pe care le scriam așa cum le scriam (pentru un public restrâns) și care își situează, cred, miezul dincolo de frământările social-politice. Să mă trezesc că mă las purtat de cei care ar fi vrut să facă din mine un lider sindical. Nu m-am lăsat prins într-o asemenea capcană, din contră. Considerând că spusesem, cu sau fără voie, tot ceea ce un scriitor poate spune despre un regim politic sub înfățișarea căruia se ascunde, pentru o vreme, monstrul profund al Istoriei, după întâmplările aceluia an de grație 1982 m-am socotit degajat de asemenea obligații. Cu câteva rare excepții (un singur interviu ca să explic locul meu în această partidă de șah dintre doi șefi de stat, unul apărându-mă de celălalt care vroia să mă ucidă, amândoi mânați de interese și principii cu mult mai prețioase, pentru ei, decât viața mea; o singură emisiune de televiziune pe care a trebuit, din păcate, s-o împart cu alți exilați români ale căror opinii nu le împărtășeam), am „închis dosarul” și mi-am văzut de ale mele, adăugând, e drept, câteva precauții

suplimentare celor pe care le iau când trec strada.

Mulți din cei care se socoteau luptători pentru cauza neamului, angajați pe frontul anticomunismului (extins la tot ce este idee de dreptate socială și de îngrădire a hulpavității fiarelor economice), mai toți, în frunte cu soții Ierunca, obscuri protestatari de duminică, nebăgați în seamă la Paris, ar fi vrut să se agațe de pulpana reputației pe care-o dobândisem ca să propovăduiască idei care nu erau ale mele. Nu e de mirare că s-au simțit frustrați de faptul că nu le-am oferit această tribună care nu era a lor și m-au hulit luând pildă după cei care, atunci când conduceam o colecție de literatură română la Editura Flammarion, îmi aduceau manuscrise cerându-mi-le să le public doar pentru faptul că suntem cu toții „frați români” și care, odată refuzați, nu-mi iertau faptul de-a prefera textelor lor firave pe cele ale unor Buzura, Fănuș Neagu, Dumitru Radu Popescu, Ștefan Bănuțescu, Vasile Voiculescu, Nicolae Breban...

Cât privește profitul literar... Am scris la un an sau doi după aceste evenimente *C'est mon affaire*¹⁶, o carte într-un tot „onirică” (și al cărei succes se datorează titlului; cei care o cumpărau sperau să afle dedesubturile unei „afaceri de stat”, fiind profund decepționați de-a nu găsi între scoarțele ei decât „literatură” – dar era vina lor: subtitlul acestei cărți anunța că este vorba de o „sotie”, adică de o „șotie”, și că nu e cazul să caute dezlegări jurnalistice într-un text care se voia „poznăș”). În această carte, Franța era o domnișoară cam fandosă, curată de un vânzător de aparate menajere și Ceaușeștii acrobații unui circ de mahala care împrășcă cu paiete, dar unde trapezista, îmbrăcată în mireasă, n-are, scuzați, izmană. Aici istoria polițistă a dispariției lui Virgil Tănase este când, ca într-o operă de Verdi, o înfruntare dintre tenorul Miterrand și corul zbirilor (baritoni), când o pastişă după *Fântâna din Bahcisarai* (Pușkin), când o relatare (complet falsă) a faptelor în registrul romanului realist (multă lume, amăgita de calitățile autorului realist care aș

fi putut fi, crede și azi că aceasta este adevărata versiune a dispariției mele, neglijând avertismentul pe care-l dă motto-ul acestui subcapitol: „adevărul scriitorului este verosimilul”). Și în toată cartea stau de vorbă că taică-meu din cer care s-ar necăji să mă vadă cu beregata tăiată, deși m-așteaptă ca să plugărim împreună moșiile lui Dumnezeu, unde zarzării sunt mereu în floare.

Mai nou, acum trei ani, am reluat episodul în *Leapșa pe murite*¹⁷. Este o carte de „memorii” răsplătită ca atare de Premiul Șerban Cioculescu al Muzeului Național al Literaturii Române. De fapt, deznod din câlții vieții mele firul care duce de la poznele copilăriei la această înfruntare, prin mine, a doi șefi de stat. Este un roman, un text adică, a cărui preocupare este felul în care întâmplări fortuite capătă miez, devenind un destin. Dar un roman adevărat: nimic fictiv, totul întărit de dovezi și documente, de probe, înlocuite, acolo unde lipsesc, de deducții logice de-o evidență simplă. Am scris această carte după pilda biografiilor pe care le-am publicat în ultimii ani la Editura Gallimard (traduse în Japonia, Brazilia, Italia, Rusia, ceea ce mă lasă să cred că formula nu e lipsită de interes).

Le-am citit, am citit, desigur, și Leapșa pe murite. Mi-a plăcut, m-a interesat, este o confesiune dramatică și, cum mă ocup de câțiva ani buni de genurile biograficului, am încercat s-o analizez cum se cuvine și s-o fixez într-o paradigmă. Mă surprinde (pozitiv) ușurința cu care ai trecut la biografie (mai exact, la eseul biografic) în cele patru cărți pe care le-ai publicat la Gallimard. Se citesc cu plăcere și cu folos. Nu-i deloc ușor să spui ceva (ceva esențial) despre Dostoevski sau Camus. Ai reușit. Este ceea ce aș vrea să facă mai des scriitorii români în limba lor și în alte limbi. Comparatiștii se mărginesc de multe ori să comenteze biografiile întocmite de alții (în speță, străini). De ce nu scriu o carte despre Shakespeare, care să aibă răsunet? De ce nu fac o biografie lizibilă, seducătoare a lui Proust? Nu, ei sunt firoșcoși și ei sunt elitiști, ei comentează la

16 Virgil Tănase, *C'est mon affaire, sotie*, Ed. Flammarion, 1983.

17 Virgil Tănase, *Leapșa pe murite*, Ed. Adevărul, 2011.

infini pe structuraliști și pe poststructuraliști și împodobesc o propoziție banală cu zece referințe critice. Aici se oprește originalitatea și știința lor. Păcat! N-au idei nici despre literatura română, ambiția lor este să demonstreze că Eminescu nu-i poet național și că G. Călinescu este execrabil pentru că a scris câteva articole regretabile prin anii '50... Le-a scris, dar tot el a scris Istoria literaturii române, Impresii asupra literaturii spaniole și toate celelalte... Iar cât privește Spiritul național, ce să zic, stăm rău, domnule Virgil Tănase, spiritul național nu se mai poartă. Eseiști, filosofii români – globaliști și elitiști – sunt de părere că a vorbi, azi, de spiritul național este o probă crasă de conservatorism... Ce te-ai apuca dumneata să scrii, în aceste condiții, despre Dostoievski, un fervent slavofil, deci un ne-european? Mă mir de tine...

Și încă nu e totul!! Biografia pentru care am semnat cu Editura Gallimard este cea a Sfântului Francisc...

Și pentru că vorbim de scriitori, de exil, de istorie, politică: ce crezi de rezistența prin cultură, idee pe care o combat, cu vehemență, unii intelectuali din exil, și de ideea că, într-un regim dictatorial, un intelectual nu poate fi decât în pușcărie sau în Academie. Este opinia, de pildă, a lui Virgil Ierunca... Eu, unul, de pildă, n-am fost nici în pușcărie, nici (pe vremea aceea) în Academie. Eu unde trebuie să mă plasez? Eu cu cine să votez?

La această întrebare, pe care eu, dragă Eugen, am rânduit-o de mult printre cele cărora faptele, Istoria dacă preferi, le-au dat o dezlegare suficient de limpede cât să nu mai fie nevoie și de părerea mea, sunt ispitit să-ți răspund relatându-ți o discuție pe care am găsit-o menționată în amintirile lui Lech Walesa. Acesta îi reproșa Primatului Poloniei, cardinalul Glemp, cred (sau poate predecesorului lui, cardinalul Wyszynski), că nu înfierează cu suficientă violență regimul politic de tip sovietic care se instaurase în Polonia acelor ani. După ce l-a încurajat să continue lupta sindicală care tinde să amelioreze condițiile de viață ale muncitorilor, să îmbunătățească existența unor indivizi care trebuie să trăiască omeneste cei câțiva ani, puțini, pe care-i petrec în această

lume, interlocutorul său i-a spus că, în ceea ce-l privește, el trebuie să se îngrijească de soarta bisericii care are două mii de ani în spate și poate tot atâția înainte. Problemele nu sunt aceleași judecate la scara unei vieți de om și la cea a unui popor, a unei culturi, a unei civilizații. Prietenii noștri care ar fi vrut ca oamenii de cultură închiși într-un regim totalitar să-și facă harakiri se situau, într-un fel, la nivel sindical. Tu, ca și mine, și ca mulți din cei care au „rezistat prin cultură” aveam cu toții, mi se pare, grija culturii române, cea a limbii noastre, cea a unei civilizații care vine de departe și care trebuie să supraviețuiască încă multe, multe veacuri. Lucruri mai importante decât viețile noastre. Mai importante decât orgoliul fiecăruia dintre noi. Mai importante decât interesele noastre și ale celor care ne cereau să ne punem ștreangul de gât ca stăpânii lor să poată vinde celor rămași chiloți la un preț mai avantajos – ceea ce sporește fără doar și poate nivelul de civilizație al „lumii libere”, unde până și libertatea trebuie cumpărată, mai ales dacă circumstanțele îi oferă o rentabilitate superioară ratei inflației etc.

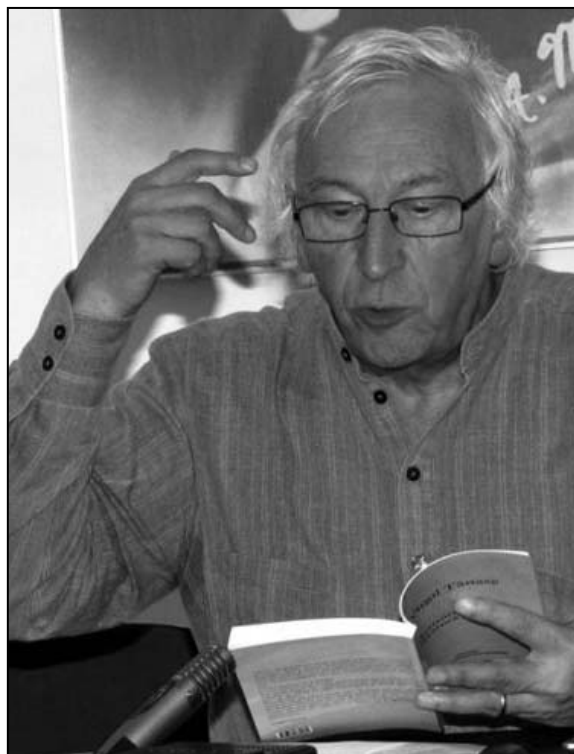
Nu dau cu barda (cel puțin de această dată), dar zic că nu jucăm (că nu jucam) în aceeași categorie cu cei care ne cereau să ne batem în săbii cu partidul comunist nu pentru folosul culturii române, ci pentru cel al unui alt partid. Fiecare cu rostul lui. Cred că ne-am făcut fiecare cinstiți și după puteri datorită față de cultura română, mai ales tu care, ajungând în fruntea Academiei Române, ai știut să-i redai funcția (și strălucirea) de păstrătoare a ceea ce are mai scump obștea din care ne-am răsărit.

Virgil Tănase, te întreb și pe tine ceea ce l-am întrebat pe Buzura: crezi în Dumnezeu? Omul românesc este un om religios? Eliade deplângea în 1935 absența spiritului mistic din literatura română... Ipso facto: absența dimensiunii spirituale în romanul românesc. Are dreptate? S-a schimbat ceva în ultima jumătate de secol din acest punct de vedere? În fine, cum judeci faptul că, azi, inteligenția românească se plânge mereu de condiția de a fi român?! Mai trebuie să vorbim despre spiritul național (cum fac eu, de pildă, scandalizând pe unii confrăți globaliști) sau să scoatem din limbajul nostru acest concept?

Spiritul mistic în literatura română? Dar, dragă Eugen, cum poți vorbi (scrie) românește fără a lumina prin fiecare cuvânt taina lumii? Am convingerea (poate naivă, e vorba, poate, de o simplă fantasmă personală!!) că limba are un glas mai puternic decât al autorului. Chiar atunci când unii o înhămau la teleguța realismului socialist vrând să vehiculeze cu ea un ateism afișat și trâmbițat cu zelul vânzătorilor de bâlci, limba susura mai puternic decât ei un suflu mistic. Este mai degrabă o problemă de ureche, de încotro îți îndrepti auzul, ca atunci când, punând o placă pe discul gramofonului, asculți muzica sau ușorul zumzăit al motorului care îngăduie ca, din împreunarea unui ac c-o bucată de bachelită, să se iște sunetele măiestre născute din măiastra mintea noastră..., ca atunci când, punând o carte pe discul gramofonului, asculți nu muzica autorului (măiastră, firește), ci zumzăitul mașinii miraculoase care naște cartea, care produce frumosul, puterea de dincolo de înțelegerea noastră către care cartea și frumosul trimit ca mâna Fecioarei Hodighitria.

Unde anume este credința mea nu știu și nici nu mă preocupă – ceea ce este, poate, un semn bun: nu ne luăm pulsul și nu ne ascultăm bătăile inimii decât atunci când începem să ne îndoim de sănătatea noastră. Am sentimentul că, în ciuda poticnirilor mele lumești multe și grele (ier-te-mi-le bunul Dumnezeu!!), sentimentul binelui mi-a fost întotdeauna o călăuză atât de limpede, de indiscutabilă, încât mi se pare că am ținut calea cea bună fără a avea nevoie de doctori, fără a avea nevoie să mă întreb cine a sădit în mine o asemenea lumină, fără a căuta rosturi dincolo de faptele pe care le săvârșesc, cu sentimentul că ele împlinesc o menire căreia m-am supus fără a o pune niciodată la îndoială.

Opresc dialogul nostru aici. Când e vorba de credință, nu-i bine să tai firul în patru. Fiecare are rațiunea și credința lui. Cât despre sentimentul religios al românilor – acesta merită o discuție specială, lungă și, mă tem, fără concluzii. Cioran a scris, știi bine, o carte provocatoare despre acest subiect. Am analizat-o în mai multe rânduri; ce pot spune acum este că nu poți nici să-l accepți, nici să-l



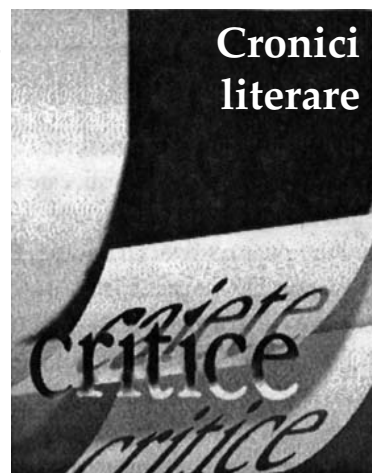
excrezi pe Cioran, creator excepțional în și cu moralistica lui fastuos negaționistă. Crede în Dumnezeu sau a crezut și nu mai crede în Dumnezeu, el, fiul preotului din Rășinari? Scrie undeva, într-un articol de tinerețe: orice problemă, orice temă, orice interogație este inutilă dacă nu are o dimensiune religioasă (reproduc aproximativ). Ce va să zică acest lucru? Zice că cine contestă cu atâta fervoare religia este un spirit religios...

Revin: nu mi-ai răspuns limpede când te-am întrebat despre credința ta, părăsesc tema și închei cu ideea pe care o mărturisești (și pe care o accept) că în limba noastră susură discret un suflu mistic. E frumos, e bine, este, cred, adevărat. Asta nu mă oprește să-ți atrag atenția că mai des se aude, mi se pare, zumzetul contestației și al zeflemei în limbajul nostru colorat și oborean, trecut – cum zice Arghezi – prin sticlă pisată îmbibată în otrăvuri. Nu-i curios că Arghezi, maestrul al acestui limbaj, scrie cei mai frumoși Psalmi din câți s-au scris în limba română? Ca să vezi cât de complicate și împleticite sunt căile limbajului poetic românesc... Și cât de seducătoare estetic. Măcar cu atâta să ne lăudăm și noi, deocamdată.

București, 29 sept. 2013

Lucian CHIȘU*

Agonie fără extaz



Résumé

În partea de început a acestui articol este prezentat profilul biobibliografic al lui Virgil Tănase, scriitor român stabilit în Franța, autorul romanelor *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin* și *Apocalipsa unui adolescent de familie bună*, ultimul apărut în limbile română și franceză. Cel de-al doilea roman, care face obiectul investigației de față, aparține, ca tehnică narativă, onirismului, cu toate elementele specifice la care recurge autorul. Este evocat caracterul experimentalist, în cadrul căruia imaginarul psihologic ia turnura unei deconcertante diversități de trăiri, cu relativ puține trimiteri la realitate, amalgam din care se desprinde, în fundal, metafora morții. Se arată că, la nivelul expresiei, Virgil Tănase este un stilist apropiat de desăvârșire, execuția formală perfectă fiind calea de acces în universul oniric, singura care poate genera, sub forma ecoului care se pierde în neant, semnificațiile ultime ale textului.

Cuvinte-cheie: onirism, vis, artefact, cromatică, stare, impresie, luciditate, simbol

Dans la première partie de cet article on présente le profil biographique de Virgil Tanase, écrivain roumain de langue française établi en France, l'auteur des romans *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin* et *L'Apocalypse d'un adolescent de bonne famille*, le dernier paru en roumain et en français. Le deuxième roman, qui représente l'objet de notre démarche analytique, appartient, sous l'aspect de la technique narrative, à l'onirisme, tous les éléments spécifiques de celui-ci y étant présents. On évoque le caractère expérimentaliste à l'intérieur duquel l'imaginaire psychologique tourne vers une déconcertante diversité de choses vécues, ayant assez peu de renvois à la réalité, un mélange d'où l'on détache dans l'arrière-plan la métaphore de la mort. Il s'avère qu'au niveau de l'expression, Virgil Tanase est un styliste très proche de l'accomplissement, l'exécution formelle parfaite étant la voie d'accès vers l'univers onirique, la seule qui peut engendrer les dernières significations du texte sous la forme de l'écho qui s'envole dans le néant.

Mots-clé: l'onirisme, le rêve, l'artéfact, le chromatique, l'état, la lucidité, le symbole

Profilul scriitoricesc al lui Virgil Tănase se înscrie biografic în paradigma culturală a obsedantului deceniu. Viitorul prozator își face studiile liceale în orașul natal și devine student la filologia bucureșteană, pe care o absolvă, după ce, fiind exclus pe motive politice, lucrează ca betonist pe șantier. Urmează și finalizează regia de teatru, cu stagii profesionale în Iași și Reșița, timp în care pasiunea scrisului îl apropie de onirici, reprezentați de Leonid Dimov în poezie și

D. Țepeneag în proză. Cei doi sunt considerați astăzi liderii micului grup, nu foarte omogen, format de Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu, Daniel Turcea, Florin Gabrea, Emil Brumaru, Sorin Titel, Iulian Neacșu, cărora Virgil Tănase li se adaugă, însă pe un traseu întretăiat de accidente de viață. Creația acestora se plasează la interferența experimentului oniric cu neomodernismul, literatura scrisă de ei fiind acceptată cu rezerve (o singură excepție, Miron Radu

* Prof.univ.dr., Universitatea "Spiru Haret", e-mail: lucianchisu@gmail.com.

Paraschivescu) și chiar mai rău primită de oficialitate. De aceea, Virgil Tănase va fi cunoscut mai degrabă în calitate de traducător din literatura franceză. Debutul său literar este unul neobișnuit. *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin* (1976), transmis în Franța pe căi subversive, produce reacții imediate, în sensul că sfidarea cutumelor sistemului comunist are drept consecință expulzarea scriitorului, care primește un pașaport însoțit de „invitația” de a nu se mai întoarce în țară. Apariția cărții este salutăată de critica de specialitate. Aceasta semnalează legături de rudenie cu noul roman francez și relevă, în lirismul (sub)textual, conviețuirea amiabilă dintre Breton și Valéry. Însă, în concordanță cu biografia, primul trebuie considerat *Apocalipsa unui adolescent de familie bună*, roman-dramă, al cărui subiect se referă la existență, istorie și destin. Formată din nouă capitole, în care spori narativi întretaie dezordonat firul epic, cartea mustește de onirism, dar e controlată lucid prin intermediul strategiilor regizorale și scenografice, responsabile cu efectul (sentimentul) simultaneității, în pofida degringoladei fragmentare, altfel imposibil de omogenizat sub același înveliș. Atmosfera și imaginile sunt majoritar terifiante, stridente, alcătuite din aglomerări narrative, acustice, de eroi, decoruri peste care domină cromatic cenușiul. Le însoțesc câteva diafane vaporizări acuarelifice, fără a atenua nicidecum substratul politic, cu implicații evidente în realitatea socială a obsedantului deceniu, situație în care a întâmpinat refuzul autorităților cultural-editoriale de a-l publica. Negația era justificată... estetic, în sensul că publicul român n-ar fi fost pregătit să recepteze modernitatea romancierului. Din aceste considerente, după o relativ lungă stare de latență, *Apocalypse d'un adolescent de bonne famille* (1980) va fi tipărit, tot în Franța, și reluat la Editura Fundației Culturale Române, imediat după căderea comunismului, cu titlul *Apocalipsa unui adolescent de familie bună* (1992). *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin* și variantele în limbile română și franceză ale *Apocalipsei*... prezintă similitudini, aparțin aceluiași stil și aceleași

teme, reprezentând o variantă inedită, o contribuție la panorama romanului obsedantului deceniu.

Din 1977 scriitorul s-a stabilit în Franța, biografia sa având parte de alte și alte evenimente cu mare impact mediatic, timp în care creația lui Virgil Tănase se împletește în două limbi, franceză și română: *Cette mort qui va et vient et revient, roman gendarme*, Ed. Hachette, Paris, 1984; *C'est mon affaire, sotie*, Editura Flammarion, Paris, 1983 (text scurt); *Camus*, Editura Gallimard «Folio Biographies», 2010 (monografie); *Tchekhov*, Collection «Folio Biographies», Gallimard, 2008 (monografie); *Evenția Mihăescu, tratatul dumneaei de călătorie exotică la ceasul nunții sale dintr-un secol revolut*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1994; *Ils refleurrissent, les pommiers sauvages*, Editura Ramsay, Paris, 1991; *L'amour, l'amour, roman sentimental*, Editura Flammarion, Paris, 1982; *La vie mystérieuse et terrifiante d'un tueur anonyme*, Editura Ramsay, 1990; *Le bal autour du diamant magique*, Editura Gallimard, 1987; *Le bal sur la goélette du pirate aveugle*, Editura Gallimard, Paris, 1987; *România mea*, E.D.P., București, 1996; *Teatru*, Editura Eminescu, București, 1996; *Zoia*, Editura Allfa, București, 2003; *Leapșa pe murite*, Editura Adevărul, București, 2011; *Scrisori despre literatură și teatru*, Editura Muzeului Literaturii Române, București, 2013.

Confesiunea eroului din *Apocalipsa unui adolescent de familie bună* debutează în tempo-ul unui patefon, a cărui placă deteriorată însoțește repetitiv-obsesional peregrinarea convoiului de refugiați basarabeni, călători cu trenul spre Ardeal în vara anului 1940. Descrierea realistă din primele rânduri se transformă pe nesimțite în halucinație, muzica știrbă a patefonului fiind pragul de la care plonjarea, și ea repetitivă, în abisuri onirice decurge. Cadrele se succed cinematografic, decorul se schimbă continuu, dar ceea ce rămâne, cu o perseverență specifică întunecatelor obsesii, se datorează imaginilor impresive (sonore, fotografice, clișee narrative) aparținând registrului simbolic. Cele nouă capitole derulate fără intenții ordonatoare, dau construcției turnura unui roman-partitură,

în care simbolul „sonor” al plăcii de patefon, uzate până la degradare, corespunde pendulărilor narative între underground-ul social și himerele visului. Trama narativă se reduplică în progresie geometrică, situații stranii, multe infernale, altele de un comic frizând absurdul alternând cu orchestrarea dodecafonică a atmosferei. Perpetuu fragmentată, acțiunea se mută în lumea deportaților de la Canalul Dunăre-Marea Neagră, secvențe ale realului deschizându-se narativ spre efecte burlești. În drum spre penitenciar, deținuții răcnesc cântece patriotice, în timp ce gardienii dansează bezmetic. Peste imaginea coloanei de deținuți se suprapune episodul coloanei de pionieri defilând festiv prin fața tribunei oficiale. Realitatea contrasă în absurd și pasta cromatică a reveriilor formează subțiri linii de contiguitate. Pe măsură ce avansăm în spațiul epic, predomină retrospectivă fragmentară, substituită din când în când de plonjeuri în subconștientul ființei. Stările de vis și, în general, reprezentările acestuia sunt redată prin alternări bruște, directe, impresia fiind de fracturare și de segmentare deliberată a nivelelor narative, peste care vocea naratorului, plasat din afară, are, uneori, calitatea comentariului credibil. De o deconcertantă diversitate, scriitura se dezvăluie sub forma puzzle-ului literar, cu toate dificultățile, la vedere, pentru cititorul care trebuie să fie mai întâi atent ca să înțeleagă principiile de articulare și apoi pe cele de conținut, de la baza planului general. Excesul de umiditate, scurs din vasta reprezentare a nebulozităților imagologic-onirice, produce reale dificultăți de înțeles și interpretare, un grad zero al textului fiind inutil de cercetat. Acțiunea revine în trenul care „merge înapoi”, unde se află și eroul, tânărul student exmatriculat, devenit șofer pe un șantier. Apoi, participând la o nuntă, eroul re trăiește o poveste de iubire care se va fi derulat și mai înainte. De această dată finalul e unul tragic și plin de semnificații. Aventura erotică conține scene de un naturalism feroce, alcoolul îi întunecă mintea eroului, fluxul memoriei o ia, în bună tradiție onirică, razna, iar el, plecat cu camionul de la nuntă, face un accident în

care victima este propria-i iubită. Strania călătorie cu trenul continuă și eroul este ucis de Maxim, unul dintre puținele personaje nominalizate, care împlinește deliberat actul fatal al suprimării. De altfel, majoritatea secvențelor se încheie tragic, moartea (cu simbolistica ei) fiind una din ocurențele romanului. Aparenta degringoladă a planurilor se organizează în jurul acestei axe voit distonante: voci interferente, fie prin juxtapunere, fie prin efectul de simultaneitate. Discursul naratorului-martor-protagonist al *Apocalipsei...* are dese întâlniri cu luciditatea, însă o luciditate care produce reprezentări de coșmar. Ele invadează decorul, modifică perspectiva spațială și temporală, transportându-le eteric, imponderabil, în imagini chagalliene. Peste aceleași fragmente mereu circulante se lasă umbra sau ceața onirică. Semnificațiile cu finalități simbolice, firele epice figurative se pierd voit în lungul șir de ambiguități artistice, evidențiind noi analogii și tot atâtea recurențe prezente printre planurile discursului narativ. De altfel, însuși autorul își rezumă demersul în termeni foarte apropiați: „destinul meu e foarte asemănător cu cel al majorității semenilor mei care n-au vrut să fie eroi, care au încercat, cu mai mult sau mai puțin succes, să nu se înece în mocirla care se revărsase peste noi, care n-ar fi vrut să fie părtașii crimelor care se săvârșeau, dar nici victimele unui regim pe care-l resimțeam mai degrabă ca pe o catastrofă istorică căreia ar fi fost absurd să i te-mpotrivești, cum nu poți stăvili un cutremur sau apele care se varsă peste mal, fiecare descurcându-se cum poate și cum îl taie capul, cu excepția mișeilor, firește, a căror răutate n-aș pune-o pe socoteala sistemului politic, ci a firii lor, așa cum fiarele rămân aceleași chiar dacă trec o frontieră – și experiența exilului parizian n-a făcut decât să-mi întărească această părere”. Ordinea firească, precum și logica faptelor sunt, la întâia vedere, imposibil de restabilit. Însă prim-planul narativ lasă vizibile deja amintite elemente de strategie regizorală, între care ritmul ondulatoriu, mixtura de imagini vizual-acustice, burlescul îngemănat cu suferința se adaugă haloului tremurător al



simbolistici noționale. Printr-un proces de sintetizare, ele devin în conștiința cititorului concepte care produc transferul spre finalitatea resimțită drept un sentiment unic și unitar, corespondent agoniei. Grație efortului de concentrare, specific reconstituirilor din romanele de tip policier, acestea virează traectoria naratologică direcționând-o înspre zonele politicului și socialului. Dacă am rezuma scrierea într-o singură frază, lucru mai degrabă posibil decât ar fi, de pildă, refacerea paradigmei ei teoretice, în fraza respectivă am consemna că autorul scrie despre un muribud care, în stare de agonie, se îneacă în amintirile propriului destin. Un destin ridicat la semnificația de generație, de populație, de țară, insinuând sfârșitul tragic al umanității. Aceste posibile situații sunt ecurile prelungi ale mesajului romanului.

Problemele receptării *Apocalipsei unui adolescent de familie bună* de către critici țin

eminamente de speciozitatea onirismului. Ori de câte ori este cercetat un text oniric cu ajutorul instrumentelor teoriei, analiza propune o plasă fină de relații, printre ochiurile căreia aburul oniric trece nestânjenit. Nici structuri formale și nici teme (idei) nu se regăsesc în capcana teoretică, ci doar... urma, vagul unor senzații și/sau sentimente, eventual ceva greu definibil, cum ar fi efectele particulare (frigul, căldura, luminile și culorile) degajate de un front atmosferic, deopotrivă eteroclit și deopotrivă indivizibil. Axioma și paradoxul își împart, frățește, această... impresie.

Ca toți oniricii, Virgil Tănase renunță cu bună știință la vechile pacte ale literaturii, la pactul imaginației cu realitatea, la unitatea tridimensională de conținut (erou, spațiu, timp), la cele ce țin de coerența (ordinea) și rigoarea logică a textului epic, în fine la alte principii canonice. Elaborările onirice nu corespund propozițiilor logice din tratatele consacrate logicii formale, ilustrând chiar obstacolul semnalat, în paradoxurile sale, de Bertrand Russell: totalitatea cărților dintr-o cameră formează o bibliotecă, dar în suma bibliotecilor, luate ipotetic, nu se va regăsi, generic, cartea. Tot astfel, „construit” din fragmente disperate, pluridimensionale, romanul oniric nu redă, ca totalitate a lor, ideea de fragment, ci cu totul altceva. Denumim acest rezultat... atmosfera întregului, evanescentă și, în același timp, unică, imposibil de a se manifesta prin unitate formală, ci dimpotrivă, pulverizându-se la cea mai mică dezicere de conglomeratul textual și de suspectul ei morfism. Onirismul se legitimează prin efectul instantaneu al impresiei, prin cumulumul de emoții pe care le receptează mintea umană spre a le transforma într-un singur sentiment, senzație, rezultat, până la dispariția oricărui indiciu izomorfic. Sub acest aspect, de natură creatoare, romanul onirist nu se supune regulilor consacrate ale criticii literare fiindcă, așa cum s-a afirmat, refuză ideea de sincronicitate (toate structurile sunt... fixe) în favoarea dinamicii fluidelor memoriei, care, dacă s-ar lăsa scanate, ar deveni fotografii mișcate. Amendamentul pentru astfel de cazuri, devenit și argument



al abordării critice, constă în cercetarea și evidențierea perfecțiunii formale ultime. Investigațiile privind onirismul literar se întemeiază pe principiile esteticii despre care, se știe, este o știință asupra atitudinii oamenilor în fața frumosului, deci o știință imperfectă (*de gustibus et coloribus non est disputandum*), în cadrul căreia analizăm categorii ale subiectivului, eufonii, culori, sentimente, reinventate ca formule estetice individuale. De altfel, scriitorul oniric nu face altceva decât să experimenteze cu voluptate diversitatea eurilor lumii lui psihologice. Scenele, momentele, tablourile sunt fixate narativ în jurul unor stări psihotice, a unor obsesii care i-au marcat lăuntric existența. Atelierul său de creație este situat în lumea interioară, unde autorul se abandonează teritoriilor visului, nu spre a le declanșa, ci a le fabrica lucid, ca tehnică (artefact) de a survola realitatea, părăsind-o pentru călătorii inefabile. În același timp, urechea sa percepe sonurile unor muzici venite din necunoscut, se conectează cu toată ființa la un univers paralel iluzoriu, fabulos, fantastic, fascinant, exotic, dar cu

toate acestea apt să reconfigureze, senzorial și simbolic, umanitatea din noi. Alternativă a creației, onirismul se sustrage analizelor realului trăind fundamental într-o singură dimensiune, aceea a esteticii și, fiind vorba despre literatură, a stilului. Un text oniric nu poate exista decât în două ipostaze, aceea a perfecțiunii, deși sună ciudat, formale ori a eșecului total. Onirismul este, de aceea, un exercițiu estetic, care abjură, în final, în fața realității, prin distanțarea sau simularea ei prin tot ceea ce nu (mai) este normă, dar posibil de a conduce, pe alte căi, la o explicație care ne interesează pe toți.

În concluzie, *Apocalipsa unui adolescent de familie bună* este expresia dezinvolturii stilistice a lui Virgil Tănase. Scriitura, pliată pe specificul nu atât al genului, cât pe fluiditatea evanescentă a mișcării oniriste, ilustrează atingerea unei autentice maturități și măiestrii artistice. În spatele acestei construcții ingenios demonstrative, cu numeroase filiații alegorice, romanul scris de Virgil Tănase este o parabolă cu adresă la obsedantul deceniu.

Teodora DUMITRU*

Logica istoriei și logica visului

Résumé

Această cronică-eseu discută primul roman al lui Virgil Tănase, apărut în franceză, în 1976, operă care trimite, într-un fel aparte, la estetica oniristă promovată de românii Dumitru Țepeneag și Leonid Dimov în anii 60-70 ai secolului trecut. Delimitându-se de curente sau de genuri afine precum suprarealismul și literatura fantastică, acest roman onirist al lui Virgil Tănase propune o relectură a mitului lui Agamemnon – întoarcerea fatală a războinicului – într-o formulă scriptică apropiată de geometria simili-halucinantă a visului, văzută însă de un ochi rațional și lucid.

Cuvinte-cheie: Virgil Tănase, Dumitru Țepeneag, onirisme, logique du rêve, surréalisme, littérature fantastique

Cette chronique-essai porte sur le premier roman de Virgil Tanase, publié en français, en 1976, œuvre qui s'inscrit, d'une manière particulière, dans l'esthétique oniriste promue par les roumains Dumitru Tsepeneag et Leonid Dimov dans les années 60-70 du siècle passé. En s'écartant des courants ou des genres affins comme le surréalisme et la littérature fantastique, ce roman oniriste de Virgil Tanase propose une relecture du mythe d'Agamemnon – le retour fatal du guerrier – dans une écriture relevant la géométrie simili-hallucinante du rêve, mais vue d'un œil rationnel et lucide.

Mots-clé: Virgil Tănase, Dumitru Țepeneag, onirisme, logique du rêve, surréalisme, littérature fantastique

Portret de bărbat cosind în peisaj marin reprezintă debutul în roman al lui Virgil Tănase, un debut francez, cartea apărând în 1976, la Flammarion, în traducerea lui Alain Paruit după un original românesc rămas inedit.

Exploatând mitul lui Agamemnon ca mit al întoarcerii războinicului, scrierea este deosebit de interesantă ca manifest informal al onirismului românesc, aducând în proză o filozofie explorată deja în poezie de Leonid Dimov sau Daniel Turcea, în care juxtapune căutărilor de formă și metodă onirică o dificilă problemă de fond, etică:

statutul eroului, ori pur și simplu al supraviețuitorului, revenit acasă dintr-un război de ororile căruia nu se poate despărți decât în moarte. Trama romanului este extrem de simplă și se reduce la sosirea personajului într-o gară a unui oraș de provincie anonim, la căutarea – într-un peisaj hibernal, glacial și cețos, căci e vorba de un oraș de munte – unei adrese înscrise pe o bucată de hârtie, unde ar locui iubita (și probabil soția) lui, Sonia. Ajuns în fine la ușa acesteia, după peregrinări prin frig și pe cărări greșite, este primit înăuntru, tratat cu ceai și – în decorul unei băi calde îndelung

* Revista "Cultura", București, e-mail: teo_dora_dumitru@yahoo.com

așteptate – cu o lovitură de brici fatală. Resorturile acestui deznodământ șocant, pe care nimic nu-l motivează în (dez)ordinea narațiunii, trebuie căutat în mit. Mitul e cheia – diversele puneri în scenă ale sale, în epoci și cu subiecți diferiți, nu sunt decât actualizări fără adaos de sens.

Narațiunea înseamnă un set fix de obsesii circulând în asociere aparent liberă în mintea eroului: gara, orologiul gării, parcul, caii, marea, părul Soniei din care picură grăunțe de nisip, pe plajă, într-un *illo tempore* idilic; imagini ale frontului, ale încleștării oarbe dintre *noi* și *ei*; casele și curțile unui oraș trecut prin război, unde lacăte uriașe păzesc nimicul instalat după ce n-a mai rămas piatră pe piatră; NOREN, orașul nordic fictiv sau real în logica oniricului; etica de film *noir* a războiului, în care cine trage primul e salvat – obsesii care nu sporesc pe parcurs, ci se perindă numai în combinații diverse. Au fost identificate aici tehnici ale *noului roman* francez (Alain Robbe-Grillet)¹, în genere recunoscându-i-se autorului vecinătatea cu *noul roman* și cu grupul Tel Quel². Autorul a respins însă, în interviuri³, imixtiunea *noului roman* francez în filosofia onirismului și poate în acest punct trebuie căutat, în primul rând, interesul volumului de față: un manifest indirect, o delimitare de alte rețete de scriitură.

Logica visului atestă, în acest roman, o raționalitate frapantă. Descrierea obiectelor și a acțiunilor (mersul prin zăpadă, topografia gării și a orașului, aspectul caselor și al străzilor, vitrinele, obiectele vestimentare și decorative, descrierea unor acțiuni militare, pe front – urmăriri, retrageri etc.) face proba unei acuități vizuale și a unor redări extrem de exacte, de coerente și de culturalizate. Ceasuri, pendule, flori uscate, conținutul măsuței de toaletă sunt desfăcute până în fibra ultimă, într-un vocabular

obișnuit să adapteze natura la cultură (frunzele de stejar uscate trimite, de pildă, la manufactura pielii de Cordoba). În ce măsură această reducere la cultură și la artificul manufacturier poate fi privită ca estetică onirică rămâne de discutat, însă trebuie remarcată dintru început această trecere prin filtrul gândirii umane asociative. Pe de altă parte, visul în sine – ca produs al creierului – nu e vizitat de simboluri absolute, universale, ci de unele investite cu putere de simbol în activitatea umană. Sau, dacă vor fi fiind universale, aceste simboluri nu pot fi devoalate omului decât prin prisma unor date comune ale epocii și ale biografiei intime a individului. Mai important e însă că această logică a visului se confundă, în acest roman, cu o maieutică. Universul nu evoluează dinspre haos spre structurare, spre crearea și dobândirea unor sensuri inexistente înainte, căci individul pare să se fi născut într-o lume deja covârșită de sensuri, care lui nu i se arată decât pe parcurs. Fragmente inițial disparate se coagulează, aici, înspre *ceva*, simpla peregrinare a simbolurilor și a obsesiilor – gara, trenul, orologiul, ororile frontului, aprinderea țigării, urmăririle, omul cu privirea ascunsă sub pălărie și cu mâna pe pistol, părul Soniei, caii (asociați frontului, dar și peisajului marin) – și apoi rotirea lor tot mai intensă, dând vertij și predispoziții pythice, creează în cele din urmă sensul. Omul istoric se dizolvă în mit, mitul închide cartea, mitul dă cheia acestei narațiuni conduse – prin aparente halucinație și vis – spre candoarea definitivă a începuturilor. Halucinația și visul nu sunt aici mărci ale disoluției discursului, ale corodării pilonilor realității, ci tocmai traseul geometric prin care se ajunge, în final, la esența unui destin-tipologie – Agamemnon, cosașul

1 *Dicționarul literaturii române*, coord. Eugen Simion, Editura Univers Enciclopedic Gold, București, 2012, p. 621.

2 Marian Popa, *Istoria literaturii române de pe azi pe mâine*, Editura Semne, București, 2009, vol. II, p. 816.

3 Virgil Tănase, *Leapșa pe murite, document polițist și literar*, Editura Adevărul, București, 2011; v. și Virgil Tănase, „Scrisoare adresată lui Daniel Cristea-Enache privind literatura curentului «oniric»”, *Caiete critice*, nr. 8 (310), 2013.



cosit, războinicul a cărui întoarcere stă la antipodul întoarcerii lui Ulise. Bulgărele nu acumulează, prin urmare, zăpadă, ci se desface de ea, progresiv, pentru a oferi, la finalul cărții, sâmburele în jurul căruia s-a înfășurat totul. Oniricul e tocmai această desfășurare de contingent, această substanță revelatoare.

Fragmentele care compun pasta onirică sunt aparent părți ale unor lumi necomunicante și juxtapuse *par hasard*. De pe foaia cu adresa căutată, privirea cade pe orologiul-pendulă, de aici, pe florile uscate, apoi pe țigară, de aici, spre o altă țigară, fumată în alt timp, laolaltă cu imaginea frontului și a cailor, apoi, stinsă în scrumiera de aramă, țigara întoarce privirea visătorului din nou în imediatul căutării adresei. Nu s-ar putea spune că o întoarce *înapoi*, fiindcă nu e vorba aici de analepse și prolepse, de raportare la o temporalitate fermă a narațiunii, ci de o rotire continuă a obsesiilor, a imaginilor-laitmotiv ale visului,

într-o temporalitate simultaneistă, de clepsidra, în care *acum* se toarnă în *atunci* – mitul însuși fiind cel mai actual eveniment, acel Timp-Zero al narațiunii. Logica onirică înlănțuie trenul întoarcerii de atmosfera de frig și ceață, de peronul gol, unde nu-i nimeni care *să arate drumul*, de pilonul podului prelungit în apă, din care se strevăd caii străbătând unda ca niște pești, cu umbre de păsări, în timp ce *eu* caută în nisip o piatră pentru *tine*, Sonia, care stă cu pletele bălaie întinsă pe salteaua pneumatică – o tehnică asociativă complexă și atent studiată, căci, deși obsesiile și imaginile vor reveni, asocierea lor nu va fi niciodată repetată în mod identic. Există totuși unele fragmente descriptive standard, ca niște refrene care ritmează fluxul oniric și-l predispun la contaminării cu alte obsesii: peronul de gară pustiu, violetele, țigara, pendula cu un braț sau cu o limbă moartă (de remarcat că, în franceză, „brațul” ceasornicului care măsoară timpul eroului intră în omonimie cu brațul mortului agățat de orologiul gării; în română, desemnarea acestui mecanism prin „limbă” și nu prin „braț” nu mai permite, în acest caz, omonimia, deci confuzia, deci visul...) fac legătura între mai multe temporalități sau nivele ale discursului. Există, prin urmare, un timp al sosirii eroului/războinicului de pe front într-un oraș de provincie nenumit. Un timp al frontului, al înfăptuirii masacrului – și de o parte, și de alta – deci un timp al victimelor și al călăilor, în care poziția naratorului-erou e deopotrivă de călău și de victimă; un timp al relației cu Sonia; un timp al plecării și al reîntoarcerii cu trenul, pe și de pe front. O minimă aparență de logică cronologică lasă de presupus că relației cu Sonia și mariajului i-au urmat trimiterea *lui* pe front, masacrele și urmărirea, Crăciunul petrecut printre camarazi, în condiții dure de iarnă, apoi întoarcerea de pe front, identificarea adresei la care locuiește *acum* Sonia, mirajul unei băi calde transpus în act și, între două bătăi de ceas – prima întâmplată, a doua suspendată până exact în acest punct –, gestul criminal al femeii care-și ucide soțul

întors de la război, în cadă, cu o măiastră tăietură de brici.

Grafic, buclele onirice sau anamnetice sunt uneori marcate clar, prin linii de pauză, alteori se topesc în temporalitatea difuză a narațiunii, detectabile doar prin schimbarea de pronume – *eu* devine, în aceeași frază, *el*, iar *noi*, adică *eu* și *Sonia*, se schimbă în *noi* – adică *eu* și *camarazii* de front. Vocabula *memorie* apare și ea de câteva ori în acest roman – ca un acvariu, unde pereți vitrați sau pânze de apă separă și aduc laolaltă obiecte și ființe, identități și relații. Relația dintre vis și memorie nu e însă certă: visul suplinește deficiențele memoriei sau, dimpotrivă, memoria e leșul care împiedică ființa să se întoarcă la sine, să-și înfrunte identitățile și antagoniștii – și, ca atare, trebuie lăsată în urmă, tulburată, ștearsă. Amnezia, impasul memoriei, eul care nu (mai) știe ce caută, sunt de fapt tertipuri maieutice; ele duc, prin vis, la substratul mitic al lumii, la narațiunea care nu stă în trecut sau în viitor, ci într-un timp desfăcut de istorie.

Opus programatic realismului, onirismul, ca doctrină, nu se confundă cu suprealismul, căci – deși caii și păsările care devin, la Virgil Tănase, pești, sau lumina difuză și confuză a zilei/a sticlei transformându-se în pânze de apă ce despart momente și spații, deși, deci, toate acestea aduc a suprealism – ele nu sunt totuși dicteu automat, ci artificii stilistice mult mai atent imbricate. Fantasticul, pe de altă parte, e îndepărtat, fiindcă totul se reduce în acest roman la eu, la viziunile acestuia; nu există temeuri din care să reiasă decalajul dintre viziunile eroului, realitatea contradictorie, imposibilă a acestora, și o lume așa-zicând reală.

Erou, narator și lector sunt *înlăuntrul* viziunilor eroului, iar accesul la o realitate obiectivă sau „a celorlalți” e refuzat. Nu știm ce cred alții despre *eu*, nu știm dacă universul viziunilor sale e confirmat, dacă oamenii care apar „în cadru” (căci e vorba aici și de un metaroman cinematic) nu cumva sunt doar plăsmuiri ale visului sau

ale memoriei culturale și cinematografice a eroului. Dar nici visul – ca elaborație cerebrală – nu e fantastic, în sensul alterității maxime, ci rezultat din fragmente de real dispuse într-o logică deosebită de a realului; visul nu aduce peisaje lunare sau lumi paralele, ci artefacte și vestigii ale lumii umane, din imediatul psihic și biografic al celui care „performează” oniric. Prin urmare, visul nu duce la o bulversare a temeuriilor lumii, la neîncredere în judecata rațională, ci, dimpotrivă, la vădirea lor prin pâcla contingentului. De altfel, unul dintre teoreticienii de bază ai onirismului, Dumitru Țepeneag, vedea în acest tip de scriere „o literatură perfect rațională în modalitatea și mijloacele ei”, o literatură „a deplinei lucidități”, diferită prin aceasta de filosofia suprealismului (v. Leonid Dimov și Dumitru Țepeneag, *Momentul oniric*). Onirismul nu se vrea suprealist și nu e fantastic în accepție romantică (deși este, poate, întrucâtva fantastic în accepție posttodoroviană). Mai mult decât lucid, onirismul lui Virgil Tănase atinge aici, supravegheat și riguros, chiar cotele cinismului: întrebarea „Ți-e greață?” unește, de pildă, două astfel de fragmente onirice, trecând brusc de la greața universală a războiului – a descrierii hecatombelor în care civili și soldați zac uciși laolaltă – la posibila greață pasageră a Soniei, cotropită, pe plajă, de soarele amiezii.

Acțiunile acestui roman, aparentele analepse, *flash-back*-uri (urmăriri, pânze, atacuri și inițiative militare) sunt, ca și obiectele, privite cu minuție, filmic, căci visul e aglomerare de senzație ireală dar, în același timp, acerbă senzație de material: o debara de artefacte și vestigii aranjate în relații deconcertante. Iubirea dintre *eu* și Sonia se deduce, de pildă, nu din introspecții elaborate și declarații ale eului inflammat erotic, ci prin intensiunea și intensitatea descrierii obiectelor care le aparțin *lor*, amândurora, și *ei* îndeosebi: pietre găsite de plajă, o lampă, măsura de toaletă ticsită de nimicuri cosmetice. Ochiul care experimentează starea de onirie în acest roman propune, înainte de perspectiva „fractală” a lui Cărtărescu, o

tehnică a *zoom*-ului și a alternării de planuri care pot da o astfel de definiție a visului: alternanță năucitoare, de tip vertij sau *rapid eye motion*, a acuităților vizuale: de pe nervurile lucrurilor, ogindite în sfericitatea globulară a privirii, se decolează brusc spre un punct infinit mai înalt al contemplării, de unde orașul apare ca steagul finlandez, desenat de cele două străzi întretăiate. Onirismul se afirmă deci, în acest roman, ca un *zoom* materialist pe lucruri; ca febră a detaliilor, a obiectelor care sunt percepute, ca-n vis, în toată materialitatea și corporalitatea lor și a senzațiilor generate în somn, de la grăunțele de nisip și de la microscopicul biologic sau de la etichete minuscule sau ferite ale obiectelor manufacturate (cravata are, pe spate, eticheta *Sphinx*, tabacherea poartă undeva inscripția *Nottingham castle*) – și până la contragerea bruscă a peisajului, care se „pierde în zare”, până nu se mai vede țiipenie de om – „à perte de vue, personne”.

Timpul „acțiunii” pare, de asemenea, contras (sau dilatat) între două bătaii de ceas, prima – deja întâmplată, a doua – în suspendare, așteptată; când *cade* a doua bătaie, se instalează pentru erou timpul „prea perfecte eclipse”. Orologiul este, în *Portret de bărbat cosind...*, un simbol extrem de puternic și de prezent. De altfel, impresia e că puțin importă ceea ce întâmplă „cu adevărat” aici și că puterea de iradiere a simbolurilor suplinește nevoia de narație. Cele două limbi ale orologiului gării zac inerte în dreptul orei șase și jumătate, ca într-un soi de demitere a coordonatei temporale, de supunere la forța gravitațională, după detracarea mecanismului intern al ceasului. Cele două limbi devin una (jocurile identității!), dar în așa fel încât confuzia lor atestă, în loc de solidaritate, abandonul. Eul se confruntă cu alter, chiar cu un anti-eu fatal și omniprezent. Orologiul gării – cu două fețe ori cu două cadrane – seamănă cu doi ochi morți; cu două fețe ale aceleiași lumi sau cu fețele unor lumi diferite, într-o despicare schizoidă a eului; cu două aripi albe pliate și depliate (cartea?), cu două frunți sprijinite simetric

de un cadran – privit și privitor, cosit și cosaș, autor pe de o parte, lector, pe de alta. Cadranul vizibil celui ce-și spune *eu* în acest monolog oniric nu mai marchează, însă, timpul ca înainte.

Mai încolo, aflăm că motivul ar fi acela că orologiul a fost ciuruit de gloanțe: dar această cauză obiectivă e strivită de cauza profundă – modificarea temporalității în sine – de timpul care nu mai e același. Chiar omul, *eul* narator, ajunge pe cadranul ceasului, măsurând timpul cu corpul său. Văzut de sus, omul, proiectat pe zăpadă, pare o limbă – sau un braț – de ceas dând târcoale orelor pe un cadran imaculat. Nu ceasul este, prin urmare, instrumentul care măsoară timpul omului, ci omul este instrumentul care se acordă la timpul in-uman al orologiului. Dacă obiectele au, în logica visului, o concretețe anume, timpul are masivitate și o densitate labilă, care se strânge sau se „deșiră” în funcție de masivitatea instrumentului măsurător: ceasul-brățară și orologiul imens al gării par că măsoară timpuri diferite, mai dure ori, dimpotrivă, mai scăldate în iluzii. Un alt fel de orologiu, briciul însângerat marchează și el, prin dispunerea brațelor, ora fatală a „eclipsei” – șapte și douăzeci.

Există în acest roman o permanentă senzație a eului dublu, a unui eu guvernat, sorocit de întâlnirea cu un anti-eu fatal sau edificator, care pândește de dincolo de sticla orologiului sau care primește reflexia marină simetrică a eului naiv, căutător al sensului în lucruri profane. Privitul e dublat de un privitor într-un straniu acvariu ale cărui semne sunt „ale unui timp care n-ar mai fi timp”. Eroul cade victimă – Agamemnon, cel ucis în baie – la complotul soției infidele. Indicația din titlu, *portret de bărbat cosind în peisaj marin*, n-ar fi, prin urmare, o simplă imagine onirică sau nu doar atât. *La cosit* e omul și când își seceră confrății cu mitraliera, iar eroul din romanul lui Virgil Tănase se înscrie deplin în această etică soioasă a războiului, în care identitățile și culpele se schimbă în funcție de partea dinspre care privești.

Glosa, Mitul lui Sisif și Omul revoltat al lui Virgil Tănase

Abstract

Într-o anumite măsură, indiciul din subtitlul volumului *Leapșa pe murite* – „document polițist și literar” – așază starea prelecturii într-un orizont al curiozității alertate de episodul senzațional („uimitor” este cuvântul pe care îl folosește autorul într-un pre-text „lămuritor”) pe cale de a fi relatat. Într-un „Cuvânt lămuritor” adresat cititorului, scriitorul propune însă un alt pact de lectură, într-un spațiu marcat de reperele esențiale ale literarității, în interiorul căruia, dar în permanentă osmoză cu universul real și întâmplările lui „atât de mirabile încât par născocite”, se construiește un text românesc autentic. Într-o asemenea înțelegere, destinului personal, „în pofida ciudățeniei sale, datorată în primul rând întâmplării”, îi este refuzat nimbul eroismului, în favoarea solidarizării de sens cu destinul „majorității concetățenilor mei care n-au vrut să fie eroi, dar au încercat, cu mai mult sau mai puțin succes, să nu se-nece în mocirla care s-a revărsat peste noi!”

Cuvinte-cheie: roman autentic, obiectiv personal, Virgil Tănase

*From a certain point of view, the clue embedded in the subtitle of *Playing Fetch with Death!* (*Leapșa pe murite*) – “literary and detective document” – orients the pre-reading act towards the lecturer’s curiosity stirred by the sensational episode to be narrated (which has been characterized as “amazing” by the author himself in an “explaining” avant-text). In the “Explaining Foreword” dedicated to the reader, the writer offers a different type of “reading pact” within a special background overtly marked by literarity icons in which – always mirroring the real universe and its “amazing happenings as if they have been invented” – an authentic narrative text is being created. Due to this “reading contract”, the individual quest, “despite its strangeness firstly given by hazard”, has nothing to do with heroism but with turning consonant with the collective destiny of “most of my country fellow who have never wished to be heroes, just strove – less or more successfully – not to be drown in the general morass spilling over us all.”*

Keywords: authentic novel, personal quest, the Great History, Virgil Tănase

Nu sunt un cititor împătimit de texte diaristice sau memorialistice și am, în general, rezerve față de acest tip de scriitură. Simplu vorbind, reținerea vine în primul rând din faptul că genurile autobiograficului îmi par o capcană care, sub înfățișarea ispititoare a veridicului, îți ronțăie așteptările cu colții ficțiunii nu totdeauna foarte izbutite. De multe ori, în

astfel de texte, adevărul și imaginația par a se dușmăni și își fac rău reciproc. Când imaginația e săracă, adevărul interior meschin, iar prețuirea de sine se dovedește mult mai mare decât sinele însuși, textul memorialistic se numește „Viața unui om singur”, autorul Adrian Marino și, în acest caz, experiența de lectură este cel puțin dezagreabilă. Am trăit această experiență cu

* Universitatea “Dunărea de Jos” din Galați, Facultatea de Litere, Departamentul de Literatură, Lingvistică și Jurnalism, e-mail: andreigrigor@yahoo.com



vreun an în urmă și am tot amânat să scriu despre ea, așteptând-căutând fructul proaspăt care să elimine gustul de literă râncedă, simțire acră și gândire coclită.

„Leapșa pe murite”¹ a venit la timpul potrivit ca să compenseze această psihologie a lecturii vătămate și să mă crediteze cu un necesar capital de încredere într-un gen care adesea contrariază, alteori determină simple rezerve, dar nu presupune și nu include (cu obligativitate) printre regulile (clauzele) lui² eventualitatea participării psihoafective a cititorului la desfășurătorul textului confesiv.

Eu am jucat însă, alături de Virgil Tănase, în cartea lui, de la prima la ultima pagină, „leapșa pe murite”. Am încasat, deodată cu el, loviturile acestui joc care se numește destin, cu dosul palmei, cu podul sau cu muchia ei, am ieșit din joc și am

revenit, cu aceeași încăpățănare, știind că încă o lovitură poate veni oricând, de oriunde.

Evident, într-o însoțire aparent paradoxală, am primit laolaltă cu ele „alinturi”, multe și intens prelungite în ecouri interioare, cum numai textele unui scriitor autentic îți pot oferi. Puțin cam sentimental poate, vreau să mărturisesc, în acest chip, că „Leapșa pe murite” e o carte excepțional de bine scrisă, pentru că este, înainte de toate, bine, curat, onest și discret trăită, deși istoria existențială din care se trage este, la rândul ei, excepțională și, de multe ori, gravă.

Între „Viața unui om singur”, a lui Adrian Marino, și „Leapșa pe murite”, a lui Virgil Tănase, e o distanță uriașă, având, desigur, originea în punctul din care se desfac perspectivele subiective caracteristice genului memorialistic, răsfrânge apoi în toate componentele construcției textuale: credibilitatea documentară, autenticitatea și estetica discursului, natura problematicilor abordate și profunzimea reflecției la care sunt supuse acestea, în sfârșit, anvergura și adâncimea sensurilor pe care, în opinia mea, trebuie să le aibă cu obligativitate textul memorialistic, din moment ce autorul lui a considerat că modul personal al situării sale în lume poate avea o însemnătate și pentru ceilalți. Altfel, confesiunea riscă să nu depășească nivelul laudei de sine sau spațiul de interes al psihanalizei terapeutice.

Îmi pare rău că nu rezist tentației de a implica această excepțională „Leapșa pe murite” într-o comparație de care nu avea nevoie pentru a-și afirma forța și autenticitatea. E, poate, doar năduful meu de a sesiza cât de rar ia natura spirituală a intelectualului român înfățișări admirabile ca aceea a scriitorului Virgil Tănase.

Și nu e singurul. Alături, se află tristețea, dar și revolta, de a constata că, în linia proastei noastre obișnuințe postdecembriste, ceea ce este esențial în definirea unei

1 Virgil Tănase, *Leapșa pe murite*, Editura Adevărul, București, 2011.

2 Vezi Eugen Simion, *Ficțiunea jurnalului intim*, Editura Univers enciclopedic, București, 2001, și *Genurile biograficului*, Editura Univers Enciclopedic, București, 2002.

personalități culturale nu trece, decât foarte rar, de grila politică, „ideologică” și/sau senzaționalistă a mediilor receptoare, altfel decât ca un accesoriu facultativ. Cu alte cuvinte, în lumea noastră literară, opera devine ne semnificativă, ori, după caz, „rea sau bună”, în funcție de situarea politică a scriitorului înainte sau după 1989, de raporturile lui cu un grup de putere și influență ori de impactul mediatic al gesturilor, atitudinilor și întâmplărilor din viața sa.

Scrisul său, cărțile sale, valoarea lor rămân, în multe cazuri, articole nedigerabile de stomacul spiritual contemporan înformat de eroisme, de ilegalisme, anticomunisme inventate în multe cazuri, dar cu atât mai trufaș zgomotoase, reale în puține altele, dar cu atât mai susceptibile să fie coborâte în derizoriu de luptătorii postcomuniști cu comunismul, mai toți funcționari ai unui orwellian minister al adevărului însărcinat să prevadă trecutul după interesele și ifosele prezentului.

Trecută prin această grilă politico-administrativă, creația literară a scriitorului din țară sau a celui din exil este redusă la simplul rol de ramă care încadrează, mai modestă sau mai înzorzonată, în funcție de aceste verdictे funcționărești, faptele de natură politică.

În lumea politico-literară românească regimul de existență al scriitorului Virgil Tănase nu este fundamental diferit. În privința curajului său politic din trecut și a riscurilor dramatice pe care și le-a asumat dovedindu-l, ministerul adevărului tace sau minte, cum vorbește și minte în privința faptelor sale culturale postdecembriste. Venite fie de la un Dumitru Popescu (Dumnezeu), fie de la Monica Lovinescu, directivele au avut același efect.

Adăugându-și politicile comerciale la această politică literară, mass-media completează și adâncește fenomenul. Pericolul formidabil prin care Virgil Tănase a trecut ca urmare a opoziției sale din țară și a pla-

nului de asasinare căruia, aflat în exil, urma să-i cadă victimă acaparează interesul presei și al consumatorului mediatic. Probabil că, astfel, celor mai multora, romanele sale le sunt și le rămân aproape necunoscute.

Fără îndoială, admir curajul extraordinar al lui Virgil Tănase și mă cutremură încă și acum, la fel ca atunci când aflam despre ele pe căi clandestine, întâmplările teribile prin care a trecut. Mă întristează însă acest paradox, într-o anume măsură natural, în și mai mare măsură creat și întreținut: scriitorul de mare talent rămâne în umbra faptelor sale, iar literatura română întârzie să recupereze și să-și încorporeze o operă remarcabilă, de o originalitate încă insuficient relevantă.

De aceea, semnele de orientare a analizelor către opera lui Virgil Tănase sunt totdeauna îmbucurătoare, mai ales că vin din partea unor tineri și anunță, astfel, o generație aptă să se sustragă presiunilor istoriei postcomuniste a anticomunismului și să evalueze literatura în afara acestor condiționări sau, cel puțin, să refuze acestora caracterul tiranic și obsesiv. Într-un articol publicat în urmă cu un an în „Caiete critice”, Alina Crihană își construiește analiza chiar în această direcție: „Un fermecător text secund care, fără a eluda legile fundamentale ale scriiturii autobiografice și memorialistice canonice vizând autenticitatea istoriei reconstituite și, firește, *reconstruite* [...] aparține, în esență, literaturii concepute, nu în ultimul rând, ca interfață a acestei istorii. Este, fără îndoială, opera unui romancier care, după ce va fi pus în ficțiune, vreme de mai bine de trei decenii, o experiență situată „în spațiile incomprehensibilității” – „«trimitere către ceea ce este și va rămâne probabil mereu tainic minții noastre»³ – își vadește acum, în povestirea propriei experiențe, afinitățile cu familia marilor realiști ai ultimelor două secole”⁴.

E un exemplu, cu atât mai interesant cu cât vine dintr-o aplicație la „Leapșa pe murite”, adică la un text care, prin natura

3 *Leapșa pe murite*, p. 108. Este definiția pe care Virgil Tănase o propune pentru literatura onirică, pe care o consideră „cel mai coerent manifest artistic provocat de prăbușirea gândirii pozitiviste, de eșecul metafizic al științei, de năruirea experienței sociale născute din materialismul istoric”.

4 Alina Crihană, *Memoriile unui romancier de familie bună sau despre o nouă etică a esteticului: Virgil Tănase – Leapșa pe murite*, în *Caiete critice*, nr. 12(302)/2012.

lui memorialistică, ar chema mai degrabă atenția cititorului și a analistului către evenimentul biografic, mai ales acela al tentativei de asasinare a scriitorului, care a dobândit de mult o dreaptă notorietate.

Într-o anume măsură, indiciul din subtitlul cărții – „document polițist și literar” – așază starea prelecturii într-un orizont al curiozității alertate de episodul senzațional („uimitor” este cuvântul pe care îl folosește autorul într-un pre-text „lămuritor”) pe cale de a fi relatat. Am luat de la început această precizare drept o strategie textuală, ludico-ironică, o cheie de lectură și falsă și potrivită, în același timp. Pare că nu am greșit, din moment ce, într-un „Cuvânt lămuritor”, scriitorul atenuează ceva din forța de influențare a precizării respective, cumva contrazicând-o chiar: cartea, spune el, „nu-i polițistă, deși foșnesc prin ea sumedenie de agenți de tot felul, uneori vardiști proști care te pândesc de după colțul străzii, dar alteori ofițeri secreți din cei care fac șarmul literaturii de spionaj și crimă! Și-n care carte se știe de la început cine e cadavrul, dac-ar fi fost să fie: eu!, și cine asasinul, cocoțat în fruntea statului [...]”. Iar în ultimul paragraf al acestei secvențe, scriitorul își divulgă intenția de a-și face „cinstit meseria” și de a scrie nu o carte de memorii (document prin natura ei, cel puțin teoretic), ci „un roman, de data aceasta adevărat”, care, pe cale emoțională („sentimentele pe care, vrând-nevrând, vi le stârnește”), să transfere cititorul într-o epocă „mai aprigă poate decât altele”, pentru a-i găsi semnificațiile posibile și, eventual, pentru a-și construi din ele o parte din temeuriile existenței.

Suntem, cu aceste subtile considerații, într-un spațiu marcat de reperele esențiale ale literarității, în interiorul căruia, dar în permanentă osmoză cu universul real și întâmplările lui „atât de mirabile încât par născocite”, se construiește „un fascinant roman-destin al individului în istorie”.⁵

Într-o asemenea înțelegere, destinului personal, „în pofida ciudățeniei sale, dato-

rată în primul rând întâmplării”, îi este refuzat nimbul eroismului, în favoarea solidarizării de sens cu destinul „majorității concetățenilor mei care n-au vrut să fie eroi, dar au încercat, cu mai mult sau mai puțin succes, să nu se-nece în mocirla care s-a revărsat peste noi!”

Dincolo de accidentul istoric, umanitatea nu e diferită, iar întemeierile lumii pe care și-o construiește par a perpetua același tipar. Ferocitatea mișeilor – spune, de pildă, romancierul – „n-aș pune-o pe seama sistemului politic, ci a firii lor, așa cum fiarele rămân aceleași când pădurea își schimbă proprietarul, aceleași dacă trec frontiera... experiența exilului parizian și, mai apoi, cea a României de după 1989 n-au făcut decât să-mi întărească această părere”.

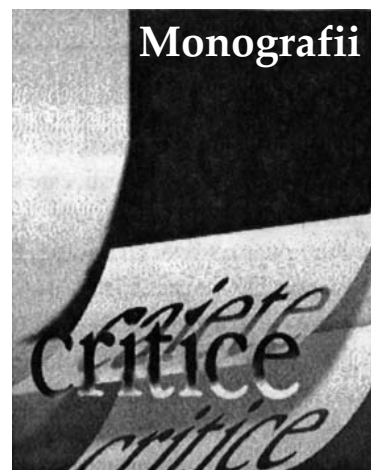
Cu alte cuvinte, consecvent cu vocația sa și în termenii convenției literare românești, scriitorul Virgil Tănase propune un pact alternativ de lectură pe care cititorul este liber să-l semneze sau nu. Opțiunea pentru o „lectură documentară” nu este exclusă, nici lipsită de satisfacții, dar e limitativă. Citit în cheie literară, textul românesc aduce în plus semnificațiile generale ale unei „umanități canonice”, în reprezentările ei repetabile, indiferent de întemeierile frazeologice ale universului în care îi este dat să trăiască și care, în esența lui, nu este decât „mariajul” corupt dintre „cele două societăți aparent antagoniste ale secolului al XX-lea”. „Istoria acestui mariaj – își anunță Virgil Tănase cititorul, în finalul textului său – e subiectul unui alt roman, la fel de autentic, dar altul, clădit, e-adevărat, pe cel tocmai încheiat cu o biruință care, ca toate cele din această lume, se vedește a fi iarăși un câmp presărat cu buruieni și cu mărăcini. Se cade să-l plivim cu aceeași stăruință, cu bucuria doar de-a putea spune seara, închinându-ne înainte de-a porni spre somn, că ne-am umplut ziua c-o trudă dreaptă, duși de lumina care e în noi.

Într-un fel, „Leapșa pe murite” este *Glosa* lui Virgil Tănase, *mitul său sisific*, dar și *strigătul omului său revoltat*.

5 Nicoleta Ifrim, *Memorie și istorie în narațiunea identitară: Leapșa pe murite – Virgil Tănase, o carte-destin*, în *Caiete critice*, nr. 12 (302)/2012.

Dumitru MICU*

Viața lui Cehov



Résumé

Publicarea monografiei Cehov a lui Virgil Tănase constituie pretextul reconstituirii biografiei autorului Livezii cu vișini. Într-o succintă enumerare a tuturor biografemelor vieții: copilăria traumatizată, boala, scrisul de nevoie pentru a câștiga bani, eșecurile repetate în reprezentarea scenică a pieselor sale, prietenia cu marele Tolstoi și suspectul Maxim Gorki, autorul surprinde ceea ce este specific vieții lui Cehov. Evocarea se încheie cu câteva aprecieri asupra dramatizării monografiei, tributare experienței de dramaturg al lui Virgil Tănase.

Cuvinte-cheie: biografie, Cehov, Virgil Tănase, monografie, Dumitru Micu

La parution de la monographie Tchekov de l'écrivain Virgil Tanase constitue le prétexte pour la reconstitution de la biographie de l'auteur du Verger aux griottes. Dans une brève énumération de tous les biographèmes de sa vie: l'enfance traumatisée, la maladie, l'écriture pour gagner sa vie, les échecs coup sur coup dans les représentations de ses pièces, l'amitié avec le grand Tolstoï et le louche Maxime Gorki, l'auteur de cette démarche biographique suprend ce qui est spécifique à la vie de Tchekov. Cette évocation est conclue en quelques appréciations sur le côté dramatisé de la monographie "Tchekov", tellement endettée à l'expérience d'homme de théâtre du dramaturge Virgil Tanase.

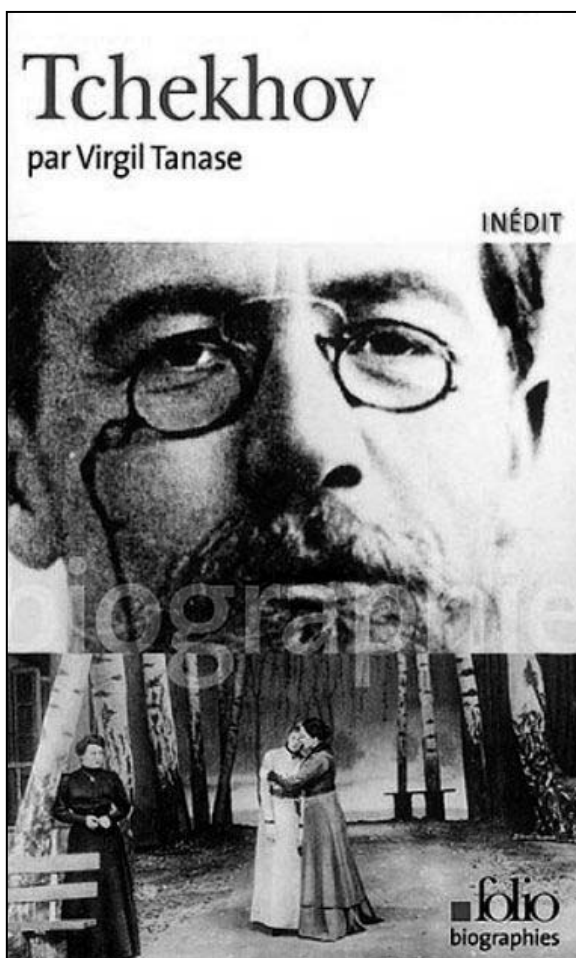
Mots-clé: biographie, Tchekov, Virgil Tanase, écrit monographique, Dumitru Micu

Scriitor și om de teatru, autor al unei duzini de romane în limba franceză, realizator a cel puțin treizeci de spectacole, în România și Franța, adaptator pentru scenă al unor opere de Balzac, Dostoievski, Proust, Saint-Exupéry, traducător din rusă (Cehov), Virgil Tănase și-a sporit bibliografia, spre sfârșitul trecutului mileniu, și cu o biografie. A autorului *Livezii cu vișini* și *Salonului numărul 6* și a atâtor altor capodopere dramatice și prozastice. Apărută, mai precis, în 2008, la Gallimard, în colecția *Folio*, biografia reconstituie minuțios traiecul biologic, cu toate implicațiile, al unuia dintre cei mai subtili clasici ai literaturii universale, nu înainte de a rezuma succint viețile și a descrie sumar caracterele bunicilor (paterni și materni), ale părinților săi, și nu fără a oferi

date privind soarta membrilor familiei sale rămași în viață, pentru mai lungă sau mai scurtă vreme, după dispariția sa.

Nepot de iobag eliberat contra unei sume considerabile de bani, fiu de viitor negustor falit, Anton Pavlovici Cehov s-a născut, la 29 ianuarie 1860, în Taganrog, a urmat școala grecească, apoi liceul rusesc din localitate, după a cărui absolvire a intrat, în 1870, la facultatea de medicină din Moscova. Între timp, gospodăria părintească se prăbușise, și familia se mutase, în 1876, fără el, în cea de a doua metropolă a imperiului. În 1880, studentul medicinist începe să colaboreze la periodice, semnând Antoșa Cehonte. Cu timpul va adopta și alte pseudonime, unele năstrușnice: Ulyse, Fratele fratelui meu, Omul fără splină.

* Institutul de Istorie și Teorie Literară "G. Călinescu", e-mail: instcalinescu@yahoo.com



Scrie cu minimă (sau fără) preocupare de artă, sub constrângerea nevoii de bani. Bani câștigați prin scris îi sunt singura sursă de trai și una din care trebuia să facă parte și familiei sale pauperizate, împovărată de bunici și de încă șase fii, în afară de el. Publică oriunde poate. La început, timp de vreo șase ani, doar în gazete de ținută intelectuală modestă, chiar coborâtă, scoase din interes pur comercial, răspânditoare mai ales de literatură facil umoristică, pe gustul unui public semi și sfertodox, meritorii, din punctul său de vedere, doar prin aceea că plăteau colaborările. Pentru onorarii meschine, fixate după numărul de rânduri, junele Antoșa scrie la repezeală, mult, și își dă scrierile oricui le acceptă contra cost, fără să-i pese că, nu rareori, ele apăreau ciopârțite sau cu modificări făcute de redactori după bunul lor plac. Din 1886, când își începe colaborarea la *Novoe vremea* din Petersburg, cea mai de seamă revistă litera-

ră a țării, felul său de a scrie și a înțelege literatura se schimbă esențial. Spre sfârșitul anului precedent, fusese pentru prima dată în Capitală, centru și al vieții culturale, cu un viguros mediu literar, în care poposeau frecvent scriitori de pe tot cuprinsul Rusiei. Orașul de pe Neva îl cucerise și îi trezise conștiința de sine, ca scriitor. Modest din fire, nu atribuisese anterior niciun interes literar producțiilor sale risipite în publicații de a doua mână (producții pe care le califica drept „mâzgălituri”) și nu-și acorda calitatea de scriitor. Se crezuse ignorat de maeștrii petersburghezi și nu-i venea să creadă că aceștia îl citiseră. Dacă ar fi știut acest lucru, „n-ar fi scris niciodată la comandă”. „Când nu știam – se confesează el, într-o corespondență – că toți acești oameni citeau povestirile mele și că le judecau, scriam cu toată seninătatea, cum se mănâncă clătite; acum, mi-e teamă când scriu”. Teama aceasta i-a priit. Ea l-a făcut, din autor improvizat, mare scriitor. Sub impactul ei – subliniază biograful –, Antoșa Cehonte a devenit Anton Pavlovici Cehov. Conștientizarea faptului de-a avea talent, și încă unul superior, i-a fost facilitată de prozatorul Dimitri Grigorovici. Introdus de acesta la *Timpuri noi*, directorul – proprietar al prestigiosului periodic, Alexei Suvorin, ridicat și el de jos, i-a devenit cel mai apropiat și devotat prieten, remunerându-l substanțial, ajutându-l financiar toată viața, luându-l cu el într-o primă călătorie în Occident, întinzându-i mâna salvatoare ori de câte ori s-a găsit la ananghie.

Succesul nu i-a schimbat lui Cehov ideea de sine. Nici după ce a început să fie apreciat și nici chiar după obținerea celebrității, el n-a devenit atât de sigur de el însuși încât să se consacre în exclusivitate literaturii. Nici măcar nu a ținut să-și facă din scris principala profesie. Studiind, se vede, medicina și calificându-se medic, nu (sau nu doar) din necesitatea de-a avea o carieră lucrativă, ci mai ales din dorința de a munci în folosul semenilor, A.P. Cehov acorda consultații bolnavilor de orice condiție socială, stătea în permanență la dispoziția săracilor, nu rareori pe gratis sau pentru onorarii modice. Stabilă, în 1892, la Melihovo, el îngrijea cam 1000 de bolnavi în fiecare an. A fost aproape un „doctor fără arginți”, ca

sfinții Cosma și Damian. Sărea și din proprie inițiativă în ajutorul celor suferinzi. Concomitent cu munca medicală, activă, socialmente util, și în alte feluri. Refuzând angajare politică, privind cu mefiență pretențiile unora de-a acționa organizat cu eficacitate pentru emanciparea maselor, scriitorul n-a precupețit demersuri, ostenele, sacrificii în scopul ușurării vieții și luminarea minții celor necăjiți, oropsiți. Se ocupa de aceștia mai ales individual, dar, când situația o cerea, îi avea în vedere și colectiv. Fără a îmbrățișa ideologia narodnicismului, el a efectuat, toată viața, chiar și bolnav fiind, acte în convergență cu programul poporanist. Sprijinea construirea de școli rurale, inclusiv prin colectare de bani, și asista la lucrări, participa la deschiderea lor, dona cărți unor biblioteci publice, căuta fonduri pentru edificarea unui sanatoriu; a luat parte la o serată în beneficiul studenților săraci, a coordonat timp de două luni activitatea unei echipe de recensământ, a dăruit, o vreme, 6 ruble lunar unei servitoare, pentru copilul ei născut în afara căsătoriei și a asigurat școlarizarea unui alt copil al aceleiași, a intervenit pentru primirea unui institutor tuberculos într-un spital din Crimeea. Vizitând o uzină și aflând că muncitorii lucrează douăsprezece ore pe zi, a convins patronul să reducă numărul orelor de lucru la opt.

Măsura puterii de dăruire a lui Anton Cehov o arată mergerea sa, în 1890, în insula Sahalin, spațiul celor mai cumplite cinci colonii penitenciare din Rusia. A stat acolo, efectiv, din iunie până în octombrie, timp la care se adaugă drumul de ducere și înapoiere, cu oculuri, acest episod biografic întinzându-se astfel pe aproape toată durata anului. Oboselile inerente nu puteau să nu-i zdruncine puternic sănătatea delicată.

Condițiile de viață ale deportaților, pe care avea să le descrie, în *Insula Sahalin* (1893), erau îngrozitoare. Într-o primă închiisoare cercetată, scriitorul e introdus într-un dormitor comun, cu un singur pat, masiv, în care ocnașii „dorm alături, pe două rânduri, cap la cap”. „Așternuturi nu există. Deținuții dorm pe scânduri sau își aștern saci rupți, hainele lor și diferite boarfe (...) Pe pat sunt aruncate șepci, încălțăminte, bucăți

de pâine, sticle goale de lapte, astupate cu dop de hârtie sau de cârpă, calapoade de cizmar (...)” Înapoiți de la muncă, pușcăriașii își agață hainele, pentru uscare, pe lângă paturi sau și le întind, ude, pe jos, ca așternut. „Rufăria îmbibată de sudoare, nespalată de multă vreme, se amestecă laolaltă cu sacii vechi și cârpele pe jumătate putrezite, obielele put îngrozitor, și însuși ocnașul, de multă vreme nedus la baie, este plin de păduchi, miroase a tutun prost și suferă în permanență de meteonism. Pâinea, carnea, peștele conservat, care de multe ori se afumă în interiorul închisorii, firimiturile, oasele, resturile de ciorbă din gamele, ploșnițele strivite cu degetele, toate acestea răspândesc în cazarmă un miros groaznic, acru și înăbușitor”. În toată colonia, cea mai sordidă și mai funestă calamitate e prostituția. „Datorită cererii foarte mari, prostituarea nu este împiedicată nici de bătrânețe, nici de urățenie, nici chiar de sifilisul în stadiul terțiar, cum nici tinerețea prea fragedă nu constituie vreo piedică. Pe străzile Alexandrovskului am văzut o fată de 16 ani, despre care se spunea că a devenit prostituată de la vârsta de 9 ani”.

Cu tot scepticismul insistent declarat în privința posibilităților sale literare, Cehov n-a ezitat să-și strângă, de timpuriu, unele dintre producțiuni în volume. A debutat editorial în 1883, cu *Povestirile Melpomenei*. Trei ani mai târziu, i-a apărut culegerea *Povestiri pestrice*. În ultimii ani ai vieții și-a reeditat scrierile, selectiv, sub genericul *Opere*.

Mai devreme decât de literatură, A.P. Cehov s-a simțit atras de teatru și muzică. Încă de copil, mergea la teatru și la concerte. La treisprezece ani urmărește un spectacol cu opereta *Frumoasa Elena* a lui Offenbach. De la vârsta pubertății, începe să și joace pe scenă. Interpretează, bunăoară, rolul primarului din *Revizorul* lui Gogol. În studenție, scrie teatru, pe care l-ar vrea jucat. Dorința nu i se îndeplinește și nici nu reușește (sau nu vrea) să-și păstreze încercările dramaturgice în manuscris. Piese de ale sale apar în lumina rampei abia începând din 1887. Prima, *Ivan*, a căzut și a rămas inedită. A doua, *Demonul pădurilor* (al cărei plan l-a întocmit împreună cu Suvorin), a fost și mai rău primită, la repre-

zentare, în 1887. Repetatul eșec l-a demoralizat pe scriitor atât de tare încât s-a declarat „un autor dramatic nul” și s-a hotărât să nu mai scrie teatru. A mai scris, totuși, nu peste puțin timp, ce-i drept, dar peste șase ani, când a început a lucra la *Pescărușul*.

Niciodată însă nu avea să scape de o anume crispă, de probabila inhibiție provocată de experiența eșecului, grefată, poate, pe o propensiune congenitală spre autosubapreciere. Toată viața, Cehov și-a divulgat sentimentul absenței de vocație literară, mai ales dramaturgică. „Nu sunt un autor dramatic”, afirmă el, categoric, într-o scrisoare către Suvorin. Rezumând și parafrazând aserțiuni de speța aceasta, cuprinse și în alte texte, biograful menționează, în mai multe rânduri, că, în propria sa opinie, viitorul scriitor de renume universal nu era decât „un amator”, că, dotat fiind, *poate*, pentru literatură, nu era „unul dintre acele spirite ilustre care își luminează timpul”, că, într-un cuvânt, „nu este scriitor și nu va fi niciodată”. În 1886, Cehov zicea că își privea scrierile „cu mult dispreț”. În 1892, Cehov articula această propoziție: „Nu am nicio stimă pentru ceea ce scriu, și ceea ce scriu mă întoarce pe dos și mă plictisește”. Asemenea afirmații trebuie luate, desigur, *con grano sale*, însă nu încapă îndoielă că ele trădează amintirea unor stări sufletești traumatizante.

Primei piese cehoviene menite să străbătă veacurile îi urmează celelalte, nu mai puțin durabile: *Unchiul Vania*, versiune superioară a *Demonului pădurilor*, *Trei surori*, *Livada cu vișini*. Reprezentate, acestea provoacă reacții contradictorii: de respingere din partea criticii și de entuziasm frenetic (nu de la premieră, fiecare) din partea spectatorilor. Cronicarii denunță, revoltați sau consternați, neconformarea la canoanele, inviolabile, după ei, ale creației dramaturgice; publicul spectator, făcând abstracție de acele canoane, se abandonează emoției transmise de textul dramatic prin jocul actorilor ce izbutesc să o facă sensibilă. Până la urmă, piesele înfrâng mai toate rezistențele, obținând recunoașterea forurilor de specialitate. În general vorbind, cam de pe la mijlocul deceniului al nouălea, scriitorului începe să-i meargă bine în aspectul econo-

mic și social al existenței. El agonisește, prin încasările de drepturi de autor de la teatre și edituri, prin obținerea de premii, venituri însemnate, ce îi permit călătorii în străinătate, cumpărări de terenuri și locuințe, inclusiv în Crimeea. În ianuarie 1900, e ales membru al Academiei de Științe, de unde demisionează, după doi ani și jumătate, în semn de protest pentru anularea de către țară a alegerii în aceeași instituție și a lui Gorki. Se împrietenește cu oameni importanți, în special cu scriitori, cel dintâi în ordinea valorică fiind Lev Tolstoi, pe care îl vizitează la Iasnaia Poliana, unde cei doi se scaldă în râul local, apoi, în mai multe rânduri, la Gaspra. Dintre confrății mai tineri îl frecventează Bunin, Balmont, Kuprin, Gorki, primul devenindu-i oaspete permanent la reședința din Ialta. De timpuriu, dar mai ales după ce încep să i se joace piese de teatru, în jurul lui Cehov roiesc femei, mai cu seamă actrițe, una dintre acestea, Olga Knipper, devenindu-i, în 1901, soție.

Cu toate realizările și succesele, cu toate recompensele și onorurile de care a avut parte, după ce a început a se afirma, Anton Pavlovici Cehov n-a fost niciodată pe deplin fericit în cursul scurtei sale vieți. Copilărie, specifică el într-o scrisoare, n-a avut; nu putea avea, în condițiile degringoladei economice a familiei sale. Lăsat la Taganrog de părinții stabiliți la Moscova, e de la sine înțeles că nu-și putea continua studiile medii decât cu mari sacrificii, ținut fiind să împartă cu ai săi ceea ce câștiga din scris. La Moscova, locuind împreună cu familia, și aceasta fiind asaltată permanent de vizitatori, având vecini gălăgioși, învață și scrie într-un mediu de coșmar. „Scriu – se destăinuiește el, epistolar, unui amic – în condiții odioase. Sugarul unei rude în trecere țipă alături și, din cinci în cinci minute, tatăl său vine să-mi spună că, după părerea lui, copilul are colici. Îl aud pe tatăl meu citindu-și cu voce tare rugăciunile. Cineva dă drumul unei cutii cu muzică (...)” Exasperările de genul acesta se împreunează cu, între altele, cele provocate de situații dramatice speciale în care se află membri ai familiei. Frații săi mai mari, Alexandr și Nikolai, considerați în copilărie, de învățători și de toată lumea, ca și de el însuși, mai dotați decât scriitorul,

se autodistrug prin alcool, al doilea și prin morfină. Nikolai, pictor de mare talent, duce, din această cauză, o viață de cerșetor, și va muri la treizeci și unu de ani.

Ameliorarea condițiilor materiale de existență nu implică dispariția inconfortului de ordin interior, îi schimbă doar conținuturile. După depășirea mizeriilor de la începuturile activității literare, Cehov tot nu poate scrie în liniște, oriunde și-ar avea domiciliul, importunat fiind de indezirabili, având de înfruntat felurite agasări, tracasări, uneori și agresivități. I se cer piese și acestea se lovesc, la lectura în teatre, de neînțelegera actorilor, cărora le sfidează grav orizontul de așteptare, unele îl dezamăgesc și pe regizorul Stanislavski. Crescândă lui popularitate stârnește invidia otrăvită a unor confrăți. Constant, scriitorul e șicanat, ca toți intelectualii din sfera umanistică, de organele statului, îndeosebi de cenzură. Conform unei hotărâri a comisiei de cenzură moscovite, un anumit pasaj din nuvela *Mujicii*, menită să apară în revista *Ruskaia măsł* (Gândirea rusă) „trebuie suprimat, și dacă autorul se opune, trebuie arestat”. Hărțuit de autorități, Cehov e antipatizat, chiar dușmănit, în toate mediile politice, conservatorii incriminându-i aplecările demofile, democrații acuzându-l de lipsă de „principii” și de neangajare civică în favoarea dezmoșteniților din opera sa. Unii dintre cronicarii literari susțin că talentul său a secat și că, întotdeauna, acesta n-a fost decât mediocru. Agasările din planul vieții publice nu sunt – sau sunt doar intermitent – compensate de satisfacții în viața intimă. Cicălit, înainte de căsătorie, de către admiratoare ce s-ar vrea soții, scriitorul se vede, după aceea, condamnat la singurătate. Olga Knipper nu agreează izolarea, fie și confortabilă, din Crimeea, alături de soțul bolnav și de cumnata cu care nu se înțelege; preferă să se afișeze și să recolteze aplauze, ca actriță, la Moscova și în alte mari orașe.

Fapt, desigur, greu de crezut, nepotul de iobagi parcurge, la apogeul autorealizării, și momente de jenă financiară. Aceasta, ca urmare a filantropismului său nesăbuit, a posibilei insuficiente abilități în derularea afacerilor, în mod sigur a excrocheriei de către un editor căruia i-a cedat, pe o sumă ce

părea mai consistentă decât era, dreptul exclusiv de a-i reedita operele, în afară de cea dramatică.

Năpasta majoră a vieții sale a fost însă boala. În pragul vârstei de paisprezece ani, Cehov tușește și scuipă sânge. O nouă hemoptizie are patru ani mai târziu. După înapoierea în decembrie 1890 din insula Sahalin, suferă de reumatism, de tulburări intestinale, de hemoroizi, de dureri de cap. În 1897, se vede constrâns să se interneze într-o clinică. La doi ani după căsătorie, în 1903, mersul devine pentru el o problemă. Îi trebuie o jumătate de oră pentru a urca pe jos la etajul cinci, cu opriri pe aproape fiecare treaptă. Tot mai istovit, nu mai poate nici să se dezbrace și îmbrace decât cu penibile eforturi. Într-o asemenea stare, bolnavul nu se poate hrăni după trebuință, căci bucătăreasa, în pofida indicațiilor medicului, îi prepară mereu alimente netolerate de organism și lui nu-i rămâne decât să le înlocuiască abuziv cu ouă. Toate ale vieții, rele și bune, s-au sfârșit, pentru Anton Pavlovici Cehov, la 2 iulie 1904, pe vecie.

Scrieri de alt gen decât cele precedente, ale autorului, *Cehov* se resimte vădit de pe urma experienței românești și regizorale a lui Virgil Tănase. Asemenea unui erou de roman în care autorul se autoproiectează, total sau parțial, Cehov pare, uneori, a fi un alter ego al biografului. E privit din interior, cu încercarea de a-i dezvălui și cele mai fine resorturi sufletești. Intermitentele punctări cu caracter de analiză psihologică ar putea figura în pagini de autoanaliză. În anumite paragrafe, naratorul adoptă procedee proprii scenariului cinematografic, principalul constând în descrieri succinte și relatarea la prezent:

„Familia locuiește într-o casă modestă, pe strada Polițeskaia. Nu are decât trei camere. Cea în care se află icoanele, luminate de o mică lampă cu ulei, atârnată de perete, ce arde zi și noapte, e cea mai mare (...) Alături este dormitorul părinților. În sfârșit, a treia încăpere e odaia copiilor. Ferestre mici, în ochiuri, jaluzele de lemn, de culoare verde ca mărul, cum se mai văd pe străzile din Taganrog (...)”.

Volumul *Cehov* de Virgil Tănase ar merita să fie transpus în românește.

O biografie dostoievskiană**

Résumé

Eseul de față analizează un volum ilustrativ pentru genul biografic în care Virgil Tănase s-a specializat deja: după 2008, acest scriitor franco-român a publicat la Editura Folio-Gallimard câteva biografii ale unor autori celebri, precum: Cehov, Camus sau Saint-Exupéry. Recentă sa carte despre Dostoievski (2012) este o poveste pasionantă a unei vieți neobișnuite și o istorie fascinantă a unei epoci agitate (Rusia secolului XIX). Autorul ia „urma” documentară a acestui spirit abisal (prin memorii, corespondență, jurnale etc.) și reconstruiește – într-o manieră artistică seducătoare – nu doar biografia sa concretă, ci și condițiile de existență ale operei sale iradiante.

Cuvinte-cheie: Dostoievski, biografie, literatură, psihologie, sufletul rus

Cet essai analyse un volume illustratif pour le genre biographique dans lequel Virgil Tănase est déjà un spécialiste: depuis 2008, cet écrivain franco-roumain a publié – à l’édition de collection Folio-Gallimard – quelques biographies des auteurs célèbres comme Tchekhov, Camus ou Saint-Exupéry. Son récent livre sur Dostoïevski (2012) est le récit passionnant d’une vie peu commune et l’histoire fascinante d’une époque tourmentée (la Russie de XIX^e siècle). L’auteur suit le „traces” documentaires de cet esprit abyssal (mémoires, correspondance, journaux etc.) et reconstruit – d’une manière artistique séduisante – non seulement sa biographie concrète, mais aussi les conditions d’existence de son œuvre iradiante.

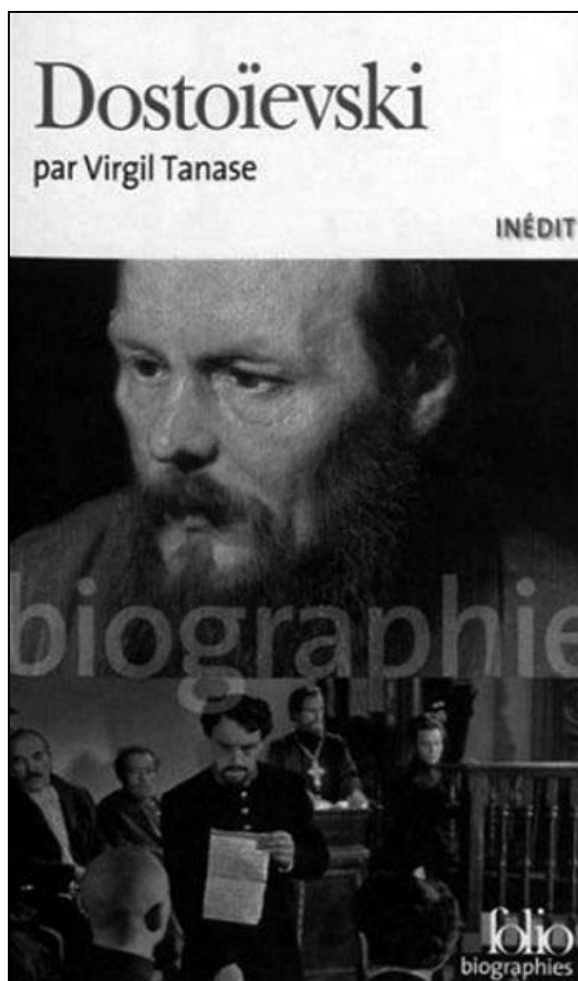
Most-clé: Dostoievski, biographie, littérature, psychologie, âme russe

Devenit în 1977 disident anticeaușist alături de Paul Goma, exilat la Paris și victimă, în 1983, a unei tentative de asasinat puse la cale de Securitate, Virgil Tănase continuă să rămână unul dintre cei mai nedreptățiți și mai absurd marginalizați scriitori în România postdecembristă. Faptul că, din 1990, nu a optat politic în rând cu „lumea bună”, că s-a declarat dintotdeauna a fi un om de stânga și nu a urmat linia exilului anticomunist parizian, l-a stigmatizat și l-a expus multă vreme suspiciunilor. Un asemenea tratament, oscilând între conspirația tăcerii și insinuarea calomnioasă, este, în sine, inacceptabil și ar trebui să ne provoace,

multora dintre cei ce ne ocupăm cu critica literară, un examen serios. Romancier și dramaturg, eseist și memorialist, cu o operă bogată, substanțială și complexă (câteva zeci de volume) care va trebui citită sau, după caz, recită pe îndelete, Virgil Tănase are însă și o dimensiune editorială aproape necunoscută în România, ca autor de biografii romanțate ale unor mari scriitori. Slab reprezentată la noi, cu excepția unor încercări din perioada comunistă, specia „biografiilor celebre” a fost mereu foarte populară în Occident, unde are o tradiție deja venerabilă și un public fidel. Într-un anume sens, ea a ajuns să țină locul romanului „tradițio-

* Universitatea din București, Facultatea de Litere, e+mail: cernatpaul@gmail.com

** Virgil Tănase, *Dostoïevski*, Gallimard, „Folio Biographies”, Paris, 2012, 432 p.



nal”, după scăderea acțiunilor acestuia la bursa de valori a criticii. Pe piața editorială franceză, compatriotul nostru s-a integrat la vârf de minune, în ultimii ani apărându-i, în colecția „Folio” a Editurii Gallimard, nu mai puțin de patru asemenea cărți: despre Cehov (2008), Camus (2010), Dostoievski (2012) și Antoine de Saint-Exupéry (2013). Doi scriitori ruși, așadar, și doi scriitori francezi moderni. Dar și tot atâtea conștiințe intelectuale angajate în istorie. Trebuie precizat că Virgil Tănase – mai norocos ca dramaturg decât ca prozator în receptarea românească de până azi, deși *Apocalipsa unui adolescent de familie* sau *Zoia* sunt romane de prim-plan – a adaptat pentru teatru, în ultimii ani, diferite scrieri dostoievskiene și nu numai; o adaptare a sa după *Crimă și pedeapsă* i-a fost jucată în 2010 la Théâtre de Capucins din Luxemburg, iar în 2011 i-a fost pus în scenă – la Festivalul Grignan –

un spectacol-montaj după corespondența lui Dostoievski. Aceeași corespondență asigură infrastructura documentară a prezentei biografii.

Dacă demonia modernității a fost ipostaziată artistic exemplar de *Faust*, trăirea ei paroxistică a fost pusă cel mai convingător în operă de autorul *Posedașilor*. Este foarte greu de găsit un alt scriitor care să fi marcat la fel de profund gândirea, literatura și arta modernă. De regulă, dostoievskianismul s-a manifestat acolo unde relația morală a omului cu semenii și cu Dumnezeu a fost cel mai puternic destabilizată. Nu-i de mirare că doi dintre cei mai mari scriitori eretici ai noștri – I.L. Caragiale și Tudor Arghezi – au fost și cei mai „dostoievskieni”. Dinu Pillat a început cândva un studiu despre Dostoievski în conștiința literară românească. Studiul a rămas din păcate neterminat. S-ar putea scrie oricând și o continuare despre incidența protoexistențialistului rus în conștiința criticii românești postbelice: de la, să zicem, studiile lui Ion Ianoși (*Dostoievski. Tragedia subteranei*, 1968) la cărțile lui Valeriu Cristea (*Tânărul Dostoievski*, 1971, *Dicționarul personajelor lui Dostoievski*, 1983, 1995), trecând prin volumul lui Liviu Petrescu (*Dostoievski*, 1971). Însă niciuna din lucrările sus-menționate nu reprezintă o biografie *stricto sensu*. Fără a ignora coeficientul de creativitate subiectivă, ar fi, cred, o eroare să citim prezenta biografie romanțată, dublată de o fidelă reconstituire a Rusiei secolului XIX, în primul rând ca pe o extensie a prozatorului Virgil Tănase, chiar dacă arta narativă se simte pretutindeni. Autorul stăpânește foarte bine regulile genului și le ilustrează fără pedanterie pe tot parcursul cărții, menționând la bibliografia finală doar strictul necesar: corespondența lui Dostoievski, *Carnetele sale* și colecția revistei *Jurnalul unui scriitor*, amintirile Annei Grigorievna Dostoievskaia și biografiile-reper ale lui Leonid Grossman, Pierre Pascal, Ludmila Sakaskina și Igor Volghin (pe lângă cele ale doar pomeniților Berdiaev, Șestov, Gide și Henri Troyat). Nu putem să nu ne întrebăm, totuși, în ce constă nota distinctivă a volumului de față și în ce fel – particular – se apropie biograful franco-român de „obiec-

„tul” său inefabil. Un prim indiciu îl avem într-o secvență programatică reprodusă pe coperta a patra: „Sa vie, si semblable à celle de ses héros, put faire prendre sa biographie pour une de ses oeuvres de fiction: enfance difficile, participation à travers l’Europe, épilepsie, alcoolisme, penchant pour le jeu...” Pentru a ajunge în cele din urmă la vorbele lui Dostoievski însuși: „L’homme est un mystère. Il faut l’élucider et si l’on passe à cela notre vie entière, il ne faut pas dire que nous avons perdu notre temps. Je m’occupe de ce mystère car je veux être un homme.” Prin urmare, dacă omul este o enigmă existențială, biograful e cel chemat s-o elucideze. Cum? Ca un administrator epic al „probelor”? Ca un *metteur en scène* reconstructor și, de ce nu, divinator? Cert este că, în fața misterului unei existențe de excepție, istoricul se dovedește neputincios, fiindu-i necesar ajutorul scriitorului. Adică al exploratorului interiorității, al „sufletului” individual... Pentru a se apropia de „enigma” vieții lui Fiodor Mihailovici, Virgil Tănase e silit să procedeze ca de la prozator la prozator. Sigur că prin „romanțare” – sau prin „sinteză epică”, pentru a-l relua pe G. Călinescu – Dostoievski devine erou de roman, la concurență cu propriile personaje. Iar Thibaudet ne-a avertizat de mult că romancierii au dificultăți în a transforma geniile în personaje credibile. Numai că negativul transfigurat răscumpără totul, iar Dostoievski a fost și un mare „păcătos”, supus controverselor morale și politice – de la pedofilie la antisemitism, și încă! O asemenea personalitate creatoare nu poate fi reconstituită credibil din perspectiva exemplarității sale prezumate, ci de la „firul ierbii”, intrând în intimitatea documentelor de epocă. Este ceea ce face Virgil Tănase.

Volumul nu începe cu „începutul”, cu, adică, depănarea arborelui genealogic al autorului *Fraților Karamazov*, cu nașterea, copilăria și formarea acestuia etc. Înainte de a porni, tacticos, pe firul cronologiei biografice, deschizând-o în evantai asupra contextului istoric, el focalizează asupra punctului de inflexiune a vieții lui Dostoievski, cu implicații decisive în planul creației și al

viziunii. E vorba de condamnarea la moarte din 22 decembrie 1849, comutată în ultimul moment în condamnare la muncă silnică în Siberia și generatoare a crizelor de epilepsie (până la acea dată fuseseră deja scrise și/sau publicate *Oameni sărmani*, *Dublul*, *Domnul Proharcin*, *Gazda*, *Noapți albe*, *Inimă slabă* și *Netocika Nezvanova*), dar și a orientării către abisurile conștiinței și către misticismul ortodox, tot mai conservator-slavofil, după ce inițial scriitorul fusese atras, prin medierea lui Bielinski și a cercului Petrașevski, de ideile socialist-utopice și anarhiste. Finalul cărții este pus și el în abisul destinului istoric: într-o scrisoare către Lev Tolstoi, primul biograf al lui Dostoievski, Nikolai Strakhov, își denigrează binefăcătorul defunct, acuzându-l de toate păcatele, iar Anna Grigorievna își apără soțul „de o infinită bunătate”... pentru ca replica în doi peri a autorului să tragă „enigmatic” concluziile: „Ils n’ont peut-être pas tort ni l’un, ni l’autre. Certains tiennent aujourd’hui Dostoievski pour le plus grand romancier des temps modernes”. E de remarcat abordarea comportistă adoptată de Virgil Tănase care, relatând din *off*, nu fără participa, povestea vieții lui Feodor Mihailovici, cu trimiteri înainte și înapoi în timp și cu reconstituiri expresive de atmosferă, evită să analizeze scrierile dostoievskiene, preferând să le privească dinspre biografie, dinspre considerațiile lui Dostoievski pe marginea lor și dinspre felul în care au fost recepțate la vremea respectivă. Privit din exterior și însuflețit prin evocare, „adevărul” interior al operei unui om care a coborât, *malgré soi*, în bolgiile ființei, se ghicește în subteranele relatării. Titlurile jucate (*Un tatar converti*, *un prêtre uniaste et un médecin malgré lui*, *Mariage d’un proscrit*, *Vaudeville mondain*, *Vaudeville funèbre*, *Le démon du jeu*, *La valise noire*, *L’assassin*, *l’idiote et le nihiliste* etc.) ritmează o narațiune dinamică, limpede și plină de naturalețe, condusă cu mână sigură de romancier realist. Virgil Tănase nu recurge la dramatizare (dialoguri, scene), ci la povestirea vieții. Episoadele familiale și turmentările sentimentale, viciile mărturisite sau secrete, conflictele politice, dilemele etice, căutările literare, relațiile publice



(inclusiv cu scriitorii, de la Victor Hugo la Turgheniev, Saltâkov-Scedrin și Tolstoi), totul e înregistrat *sur le vif*. Reține atenția, înainte de orice, relația lui Dostoievski cu Rusia și „sufletul rus”, ca și dimensiunea de om public, angajat trup și suflet în bătăliile publicistice ale vremii: deși Virgil Tănase evită să o transforme în teză, ea răzbate din text la tot pasul. Relevante sunt, în acest sens, percepțiile autorului *Idiotului* asupra altor țări europene și opțiunea lui finală pentru Asia. Se vede apoi foarte bine, dacă mai era nevoie, cât de mult datorează romanele dostoievskiene contextului politico-

biografic. Relatarea capătă, pe nesimțite, o densitate istorică și existențială copleșitoare; senzația e de iluzie a vieții regizată din *off* de un profesionist impecabil. Iar imaginea în mișcare a personajului central are atâta firesc încât uiți că au trecut de-atunci aproape două secole. Mă întreb – retoric, firește... – ce prozator din România ar mai fi în stare de o asemenea supunere la obiect?

Scrișă cu dexteritate epică și farmec narativ, biografia lui Dostoievski în versiunea lui Virgil Tănase se înfățișează ca un roman documentar însuflețit de un autor căruia nimic din ce e dostoievskian nu-i e străin.

Bianca BURȚA-CERNAT*

Destinul unui pilot de război**

Résumé

Articolul de față comentează o biografie recent apărută a scriitorului francez Antoine de Saint-Exupéry. Autorul ei, Virgil Tănase, își propune să urmărească liniile de forță ale personalității exupéryene și să-i reconstituie coerența interioară, pornind de la diferite mărturii documentare. Discutându-i inclusiv eșecurile și paradoxurile existențiale, oprindu-se asupra unor elemente enigmatice sau controversate ale receptării, el reușește să dea un contur particular legendei care-l însoțește în posteritate pe autorul Micului Prinț, al cărui „zbor frânt” ca pilot de război are un pendant în elevația caracterului său.

Cuvinte-cheie: literatura franceză, biografie, document

Cet article porte sur une biographie d'Antoine de Saint-Exupéry récemment parue en France; l'auteur de ce livre, Virgil Tănase, suit les lignes de force de la personnalité de l'écrivain français, dont il cherche à reconstituer la cohérence intérieure, à partir des différents témoignages documentaires. Sans éluder les échecs et les paradoxes existentiels de cet écrivain, de même que certains détails énigmatiques ou controversés de la réception critique, Virgil Tănase réussit à contourner d'une manière toute particulière la légende qui accompagne l'auteur de Petit Prince en postérité, tout en suggérant que l'échec de celui-ci en tant que pilote de guerre est compensé par l'élévation du caractère de l'homme et de l'écrivain.

Most-clé: littérature française, biographie, document

Scriitorul Virgil Tănase s-a afirmat în ultimii ani pe piața de carte din Franța și ca un bun biograf. Cehov, Camus, Dostoievski, Saint-Exupéry: patru personalități literare și tot atâtea personaje în a căror reconstituire compatriotul nostru s-a investit cu acribie de istoric literar, dar și cu talent de povestitor. Am parcurs cartea despre Antoine de Saint-Exupéry – apărută în acest an în colecția „Folio biographie” de la Gallimard, coordonată de Gérard de Cortanze – nu doar ca pe un „dosar de existență” competent realizat, deși este în mare măsură și asta, nici ca

pe un bun roman nonfictiv, deși poate fi citită și astfel, ci ca pe un profil fizionomic complex și, într-un fel, ca pe un cifru de personalitate.

Relativ scurta viață a autorului în cauză (1900-1944) a făcut până acum obiectul câtorva investigații notabile, mai puține poate decât era de așteptat. Sunt valorificate aici, cu acribie documentară, demersurile monografice ale lui Georges Pellier (*Les Cinq Visages de Saint-Exupéry*, 1951), Stacy de La Bruyère din 1994 (*Saint-Exupéry. Une vie à contre-courant*), ale surorii lui Antoine,

* Universitatea din București, Facultatea de Litere, e-mail: bianca_cernat@yahoo.com

** *Saint-Exupéry*, par Virgil Tănase, Inédit, Gallimard, „Folio Biographies”, Paris, 2013, 464 p.

Simone de Saint-Exupéry, sau însemnările iubitei ilicite Nelly de Vogüé (care semnează Pierre Chevrier), alături de *Carnetele* scriitorului, de corespondența sa particulară și publică sau de mărturiile numeroșilor săi prieteni și apropiați, unii dintre ei notorii, precum Mauriac sau Gide. „Niciun credit moral” nu este acordat amintirilor, deseori citate totuși, ale lui Consuelo de Saint-Exupéry (soția abandonată). Autorul prezentei biografii romanțate nu este doar un cercetător avizat – în spatele căruia stă, de fapt, un prozator cu experiență –, ci și un înzestrat om de teatru, cu numeroase realizări în materie. Interesul pentru scriitorul francez s-a concretizat, în urmă cu câțiva ani, și printr-o adaptare după *Le Petit Prince* la Comédie des Champs-Élysées din Paris. Mobilul biografic al volumului de față este dat – nimic neobișnuit în asta! – de ceea ce numim „secretul unei vieți”. „Voici mon secret. Il est très simple: on ne voit bien qu’avec le cœur”, îi spusese vulpea Micului Prinț într-o propoziție celebră, reluată acum pe coperta a patra, ca și cum ar fi rostită de Saint-Exupéry însuși, în nume personal. Pentru scriitorul român, a descifra o viață înseamnă însă, în mod esențial, a o povesti, pornind de la o imagine-cheie verificată pe parcurs. Iată-o, enunțată dintru început: „Il voulait devenir officier de marine et il a fini aviateur. N’ayant pas réussi à intégrer la Navale, Antoine de Saint-Exupéry envisage une carrière d’architecte. Il s’inscrit au Beaux-Arts, qu’il abandonne après quelques mois sans jamais se douter qu’il pourrait donner une suite à ses modestes productions d’adolescence, où il serait débouillant de chercher des qualités d’auteur exceptionnelles. Enfin, devenu écrivain presque par accident, il voudrait faire des romans. Il n’y arrive pas, obligé de se réfugier dans un genre inventé, tellement loin de ses modèles littéraires qu’il ne put persévérer dans cette voie que contraint par les circonstances. Ses forces, il les consacre à un ouvrage qui n’a jamais pris forme, comme il se doit pour ces livres voués à drainer l’expérience de toute une vie et qu’il serait illégitime de finir avant d’arriver au terme

de la sienne”. Viața lui Saint-Exupéry stă, în mod esențial, sub semnul datoriei absolute a onoarei, înțelese ca sacrificiu de sine pentru Ceilalți: „Par solidarité, par devoir, persuade qui la vie ne vaut que par le sacrifice qu’on en fait au nom d’un devoir absolu, d’une évidence indiscutable, envers les autres, qu’ils soient”. De aici, binecunoscutul cult al prieteniei, al camaraderiei spirituale și... restul. Odată enunțată ipoteza de lucru, protocolul biografic se poate în sfârșit desfășura după tipic, dezvoltând genealogia familială a viitorului scriitor, apoi firele cronologiei personale a acestuia, fiecare amănunt fiind proiectat, în perspectivă, pe pânza destinului.

Un interes particular este acordat figurii materne, determinante în constituirea personalității lui Saint-Exupéry. Alături de simplitatea studiată, o calitate *maîtresse* a lui Virgil Tănase este capacitatea sa de a intra, natural, în pielea personajului său și de a-i surprinde sensibilitatea fără a i se substitui. Biograful are momente când își persiflează obiectul, îl sancționează, îl admonestează chiar, după care trece mai departe. Remarcă totuși un invariant caracterologic: sensibilitatea generoasă, cavaleriească, prezentă în toate acțiunile (și, aș adăuga, în toate cărțile) lui Saint-Exupéry. Reconstituirea personalității exupéryene, mereu în mișcare, incapabile să se fixeze definitiv, are loc, firește, și cu „materialul clientului”, scrisorile și documentele intime fiind copios valorificate.

Într-un stil alert, Virgil Tănase recompu-ne, parcă de la sine, un tablou dens al vieții literare franceze după al Doilea Război Mondial, pe al cărei fundal activitatea de pilot a scriitorului monografiat se conturează complementar. Ele nu pot fi, cu adevărat, separate. Zborul și scrisul sunt cele două viteze narative ale unei cărți captivante și triste în același timp. Scriitorul-aviator va deveni peste ani o legendă, cu precizarea că nici zborul, nici romanul nu sunt și nu se vor vădi a fi niciodată adevăratele sale vocații: amator (dez)iluzionat, neliniștitul Antoine sfârșește prin a le rata pe amândouă, după multiple eșecuri și abandonuri de etapă. E

adevărat că eșecurile vor fi convertite în tot atâtea victorii, din păcate involuntare și, în general, postume.

Multe observații notabile sunt lansate în treacăt de Virgil Tănase. Spre exemplu, contactul formativ al lui Saint-Exupéry cu „Franța profundă” este evocat în câteva pasaje-cheie pentru structura de adâncime a paradoxalei sale existențe vagante. O întregă discuție ar putea porni de aici. Din nefericire, acest biograf atașat reconstituirii omului Saint-Exupéry, mai mult: capabil să-i pună în Poveste nu doar viața, ci și destinul, cu condiționările sale ineluctabile, tinde să neglijeze volumele exupériene, evitând programatic să le comenteze. Dacă nu cumva aceasta va fi fiind chiar regula jocului editorial: viața se dispensează de Operă, deși povestirea ei datorează enorm lecturii celei din urmă. Dacă s-ar fi erijat și în exeget, biograful ar fi devenit, nu-i așa, monograf, iar volumul s-ar fi adresat unui public de cunoscători.

O mare parte a scrierilor lui Saint-Exupéry, scrisori, articole, pagini de roman ș.a.m.d., au rămas, după cum se știe, postume; însăși prăbușirea misterioasă în mare a scriitorului-pilot a fost, multă vreme, lung prilej de vorbe și de ipoteze. Incertitudinea asupra datelor ei efective a persistat până la regăsirea, după cincizeci de ani, a carcasei avionului doborât de germani lângă Marsilia. Nu numai împrejurările dispariției sale din 31 iulie 1944, ci și cele care au premers-o, influențate în mare parte de multiplele și decepționantele controverse privitoare la presupusa colaborare a lui Saint-Exupéry cu regimul de la Vichy, fac obiectul unor evocări pe care nu ezit să le consider punctul culminant al prezentei biografii.

Privind retrospectiv, totul pare că ar converge către acest fatal punct de fugă. „Nefericit în iubire, ca și în prietenii sale”, dezamăgit de propria țară, de politicienii ei, de generalul de Gaulle ș.a.m.d., „pilotul de război” stabilit de ceva vreme la Alger, alături de trupele franceze libere, după întoarcerea din Statele Unite și Canada, va intra în anii '40 într-un turbion existențial din care



apariția *Micului Prinț* (1943) și succesul aferent nu îl mai pot salva. Prăbușirea interioară, anterioară prăbușirii efective a pilotului, este consemnată la rece, în secvențe conduse gradual către un final implacabil. În ultimă instanță, avem de-a face cu punerea în scenă a unei drame, drama unei conștiințe greșit înțelese de contemporani.

Autorul volumului va fi știind, probabil, ceva mai mult despre resorturile unei asemenea drame personale. „Moștenirea lui Saint-Exupéry” ar consta – potrivit lui Virgil Tănase – în capacitatea noastră de a umple virtualitățile vieții sale frânte prematur. Cu precizarea că neîmplinirile, eșecurile acestei vieți au fost transfigurate, proiectate într-o narațiune exemplară.

Fidelă în spirit obiectului ei, o asemenea biografie face concurență loială scrierilor lui Saint-Exupéry.

Camus – o biografie**

Abstract

Prezentarea cărții lui Virgil Tănase despre Albert Camus oferă, mai întâi, o contextualizare a momentului aniversar în care a fost publicată, referind în al doilea rând, pe scurt, asupra meritelor și particularităților lucrării.

Cuvinte-cheie: Virgil Tănase, Albert Camus, biografie, Franța, literatura secolului al XX-lea

This presentation aims at providing in short a contextualization to Virgil Tanase's Camus biography. While Camus has never been one of France's darlings, despite being massively in print, commented and exported, the recent commemorative events were at least able to put on table a large quantity of works concerning Camus. Virgil Tanase's biography is not a highly academic contribution, but a factually rigorous biographical "novel" concerning a much loved author.

Keywords: Virgil Tănase, Albert Camus, biography, France, 20th century literature

La interval de trei ani, Albert Camus (1913-1960) a avut parte de două mari expuneri mediatice: în 2010 s-au comemorat 50 de ani de la moarte, iar în 2013 – 100 de ani de la naștere. S-au publicat zeci de cărți, scrierile i-au fost reeditate în diverse formate (nu că ar fi dispărut vreodată din librării), i-au fost dedicate numere speciale în publicații prestigioase. Și aceasta nu doar în Franța. Camus rămâne probabil scriitorul francez din secolul al XX-lea cel mai tradus și comentat în Statele Unite, care altfel sunt destul de rezervate cu literatura franceză de după Proust. Nu trebuie uitat că prima biografie propriu-zisă – *Albert Camus: A Biography* (1979) de Herbert R. Lottman – a fost publicată, în engleză, de către un american. În Franța snoabă nu a fost niciodată o dovadă de prea mare gust să îl admiri pe Camus, provincialul care, totuși, a adus un Nobel. Disprețul lui Sartre, care vedea în fostul său prieten un filozof incompetent (și Cioran avea să vorbească, la fel de disprețuitor, despre „cultura de

învățător” a lui Camus), era de fapt cât se poate de tipic. Dacă intelectuali newyorkezi precum Susan Sontag, apți să creeze tendințe în materie de *cool* cultural, nu l-ar fi admirat pe scriitorul mort atât de tânăr, se prea poate ca Franța să fi reușit să-l uite.

Oricum, judecând după cantitatea de hârtie tipărită în ultimii ani în Franța pe subiectul Camus, nimeni n-ar mai putea găsi aici subiect pentru reproșuri. În special două proiecte trebuie remarcate: în primul rând, noua ediție Pléiade în patru volume, tipărită de un colectiv de cercetători între 2006-2008, dispunând textele în ordine cronologică (spre deosebire de prima ediție Pléiade din 1962-1965, în doar două volume, care optase pentru criteriul de gen – ficțiune/eseuri); în al doilea rând, lucrarea de aproape o mie de pagini *Dictionnaire Albert Camus*, editată de Jean-Yves Guérin la Editura Robert Laffont, în colecția Bouquins.

Acesta este contextul în care a apărut biografia lui Virgil Tănase – *Camus*, Éditions

* Institutul de Istorie și Teorie Literară “G. Călinescu”, e-mail: mihai.iovanel@gmail.com

** Virgil Tănase, Camus, Éditions Gallimard, 2010.

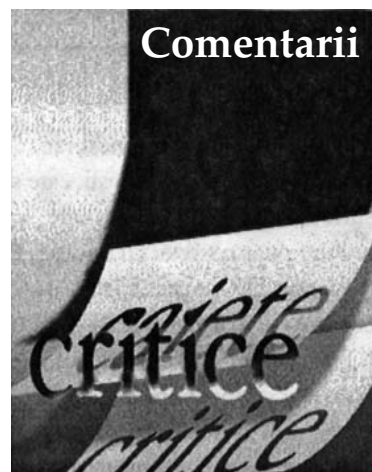
Gallimard, 2010. Faptul că Tănase vine din afara Franței se asortează, s-ar zice, cât se poate de nimerit la subiect. Pe de altă parte, această carte nu e prima biografie scrisă de Tănase: au precedat-o sau urmat-o lucrări despre Cehov (2008), Dostoievski (2012) și Antoine de Saint-Exupéry (2013) – toate apărute în colecția “Folio biographies” a Editurii Gallimard. (Le unește ceva? Este destul de plauzibil să vedem în această serie de cărți nu doar jocul unor circumstanțe, ci elecțiunea – poate inconștientă sau involuntară – pe fondul contextului românesc în care s-a format Tănase. Cehov și Dostoievski – desigur, autori canonici indiscutabili, traduși și admirați pretutindeni – compun, în serie cu Camus și Saint-Exupéry, o secvență importantă a listei canonice scurte din România intelectuală a anilor ‘60-’70, reprezentând un umanism nederanjant pentru oficialitățile comuniste și onorabil pentru intelectualii neafiliați.)

Desigur, e o performanță și un curaj să scoți într-un timp atât de scurt patru biografii ale unor autori despre care s-a scris enorm. Biografia lui Tănase despre Camus este, trebuie spus, mai mult o lucrare populară decât o contribuție originală academică (colecția însăși a dictat de altfel conceptul). Lucrarea de referință, probabil de nedepășit, rămâne masiva carte a lui Olivier Todd din 1996. *Camus*-ul lui Virgil Tănase este mai curând o „biographies d’admiration”, după cum aprecia „L’Express”, o sinteză empatică, un exercițiu de admirație. Reprezintă un – excelent – punct de plecare, nu o lucrare destinată specialiștilor. Iată, pe scurt, principalele sale calități: sintetizează exemplar o materie amplă, oferind cititorului care nu are acces – din lipsă de timp sau de interes – la lucrări stufoase precum aceea a lui Olivier Todd; o face într-un stil și ritm narativ ireproșabil găsite; oferă contribuții revelatoare asupra teatrului camusian – Tănase fiind un reputat regizor. Pe scurt, ca să conchid printr-un citat din Mircea Iorgulescu, care scria despre biografia lui Cehov, viața lui Camus este „descrisă de Virgil Tănase cu o exactitate care stimulează imaginația și îndeamnă permanent la reflecție”.



Nicolae BĂRNA*

Onirisme et témoignage chez Virgil Tănase



Résumé

Virgil Tănase, „personaj” cu totul remarcabil, personalitate de mare ținută intelectuală și neistovită capacitate creatoare, regizor de teatru de aleasă stirpe și marcată originalitate, opozant marcant al regimului totalitar de altădată – și vădind, în această postură, o neînfricare ce avea să-l transforme, fără voia lui, în „eroul” unui episod spectaculos al conflictului tănuit dintre serviciile secrete, în vremea „războiului rece”, viața fiindu-i pusă literalmente în primejdie în respectivele împrejurări –, eseist, publicist, memorialist și spirit de reflecție și analiză extrem de perspicace, care dezvoltă un discurs relevant – pe cât de adecvat, concludent și convingător, pe-atât de refractar clișeelelor convenționale și ideologiilor prefabricate – asupra realităților contemporane, este, totuși (probabil că „în primul rând”), ceea ce obișnuim să numim „un mare scriitor”. Un scriitor a cărui carieră literară s-a desfășurat, ca urmare a vicisitudinilor biografice cunoscute, în două limbi – româna și franceza – surori și totuși atât de diferite. Putem regreta, ca români, că nu ne-a fost dat ca Virgil Tănase să-și scrie toate cărțile în românește – bun, sigur, ele n-ar mai fi fost riguros aceleași, dar e de presupus că ar fi fost de aceeași forță și calitate! –, fiindcă în acel caz s-ar fi afirmat ca unul dintre autorii cei mai iluștri pe tărâmul prozei românești din anii '79 și '80, dar asemenea reverii „contrafactice” desigur că nu-și au rostul, oricum nu ne folosesc la nimic. Important este faptul că scriitorul nu a „abandonat” literatura română, total și definitiv, și, în anii din urmă, continuă s-o îmbogățească. Și, pe de altă parte, putem să ne bucurăm de faptul că, chiar și în calitatea lui de scriitor francez, Virgil Tănase rămâne, în parte, și „al nostru”, în așa măsură încât unele din cărțile sale „franceze” pot fi așa-zicând gustate și „înțelese” mai deplin de cititorii români (care pot citi în franțuzește, desigur) decât de oricare alți francofoni din lumea întreagă! Pentru a încerca să susțin această ipoteză, (re-)public în cele ce urmează un text – elaborat în franceză, iată... – pe care am avut prilejul să-l expun în cadrul Congresului CIEF (Conseil International d'Études Francophones) ținut la Sinaia, în iunie 2006.

Cuvinte-cheie: Virgil Tănase, scriitor, literatură română, literatură franceză, confesiune, onirism estetic

Virgil Tănase, «personnage» tout à fait remarquable, une grande personnalité, de haute tenue intellectuelle et inépuisable capacité créative, metteur en scène du meilleur aloi, fécond et original, fervent opposant du régime totalitaire d'autrefois – ayant fait preuve, dans cette position, d'une intrépidité qui a abouti à le transformer, malgré lui, en «héros» d'un épisode spectaculaire du conflit entre les services secrets à l'époque de la «guerre froide», sa vie ayant été littéralement mise en danger dans ces circonstances-là –, essayiste, journaliste, mémorialiste et biographe, esprit extrêmement pénétrant et perspicace, capable de porter des jugements lucides – aboutissant à des analyses extrêmement pertinentes, exprimées par un discours concluant et convaincant, réfractaire aux «clichés» convenus et aux idéologies prefabriquées – sur la réalité contemporaine, est, cependant, aussi et surtout (probablement «en premier lieu»), ce qu'on a l'habitude d'appeler «un grand écrivain». Un écrivain dont la carrière littéraire s'est épanouie, vue les vicissitudes biographiques qu'on connaît, connus dans deux langues – le roumain et le français –, langues sœurs, et pourtant si différentes. Nous pouvons certes regretter, nous autres, Roumains, que le sort a voulu que Virgil

* Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, e-mail: instcalinescu@yahoo.com

Tanase n'ait pas écrit tous les livres en roumain – bon, bien sûr, ils n'auraient pas été rigoureusement les mêmes, mais sans nul doute, ils auraient eu la même force et qualité! –; parce que, dans ce cas-là, il se serait imposé comme l'un des plus illustres auteurs de la prose roumaine des années soixante-dix et quatre-vingts, mais de semblables rêveries «contrefactuelles» ne servent à rien. L'important est que l'auteur n'a pas «abandonné» totalement et définitivement, la littérature roumaine, bien au contraire, et ces dernières années il a continué de l'enrichir. Et, d'autre part, nous pouvons nous réjouir que, même en sa qualité d'écrivain français, Virgil Tanase reste, en partie, «nôtre», dans la mesure où certains de ses livres «français» peuvent être goûtés et «compris» plus pleinement par les lecteurs roumains (qui peuvent lire le français, bien sûr) que par n'importe quels autres lecteurs francophones à travers le monde! Pour tenter de soutenir cette hypothèse, je (re-)publie le texte suivant – rédigé en français, voilà ... –, que j'ai eu l'occasion d'exposer au Congrès du CIEF (Conseil International d'Études Francophones) tenu à Sinaia, en juin 2006.

Mots-clée: Virgil Tănase, écrivain, littérature française, littérature roumaine, témoignage, onirisme esthétique

Virgil Tanase (né en 1945 à Galatzi, en Roumanie) est un écrivain français d'origine roumaine ou, mieux dit, un écrivain qui, après s'être formé et manifesté (dans les années soixante et soixante-dix du XX^e siècle) en tant qu'auteur roumain, est devenu, du fait des circonstances particulières de sa biographie, auteur d'expression française. Opposant au régime totalitaire qui a exercé le pouvoir politique en Roumanie jusqu'en décembre 1989, il s'est réfugié en France et fut naturalisé français en 1979. Écrivain et metteur en scène, il est diplômé de la faculté de Lettres de l'Université de Bucarest, diplômé de l'Institut de Théâtre et Cinéma de Bucarest (classe de mise en scène) et diplômé de l'École de hautes études de Paris. Il a écrit des romans en roumain – *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin*, 1976 ; *Apocalypse d'un adolescent de bonne famille*, 1980 ; *L'amour, l'amour, roman sentimental*, 1982 (publié en Roumanie et en roumain, sous le titre *Eventia Mihăescu*, en 1994) , parus pour la première fois en français, en traduction, et *Zoia*, 2001 – et en français – *Cette mort qui va et vient et revient, roman gendarme*, 1984 ; *Le bal sur la goélette du pirate aveugle*, 1987 ; *Le bal autour du diamant magique*, 1987 ; *La vie mystérieuse et terrifiante d'un tueur anonyme*, 1990 ; *Ils refleurissent, les pommiers sauvages*, 1991 –, des essais et autres textes (dont *Ma Roumanie*, 1990) et des pièces de théâtre. Il a traduit en roumain des œuvres d'auteurs français – dont Molière, Honoré de Balzac,

Beckett, Roland Barthes, Tzvetan Todorov – et en français des écrits d'auteurs roumains – dont Nicolae Breban, Ștefan Bănulescu, V. Voiculescu, D. R. Popescu (certaines de ses traductions ne furent pas éditées, mais servirent pour la mise en scène de textes dramatiques).

Pour tenter d'esquisser le cheminement singulier de cet auteur à identité multiple, il faut se rapporter au climat et au contexte littéraire dans lesquels il s'est formé et a fait ses débuts. Tout jeune, en Roumanie, il s'est joint au « groupe onirique » et, dans ses écrits, a adopté l'esthétique du courant littéraire nommé « onirisme esthétique » ou « onirisme structural ». L'« onirisme esthétique » (ou « onirisme structural ») est un mouvement littéraire roumain, qui s'est coagulé dans les années soixante et soixante-dix du XX^e siècle, comme une réaction d'opposition de quelques jeunes écrivains à l'égard de l'art officiel de l'époque, du soi-disant « réalisme socialiste », art de propagande et rétrograde esthétiquement.

La « préhistoire » de l'onirisme esthétique (ou structural) roumain des années 60 peut être recherchée, à l'échelle de l'histoire littéraire, dans les traditions de l'avant-garde historique de l'entre-deux-guerres (très active et plus ou moins synchrone avec, par exemple, le mouvement surréaliste français) et dans le bref scintillement de la néo-avant-garde de l'après-guerre immédiate (1945-1947). Mais, à partir de 1948, la véritable « dictature » du « réalisme socia-

liste » imposé par les autorités, c'est-à-dire le contrôle idéologique rigoureux de la création littéraire et artistique, a rendu impossible, pendant une quinzaine d'années, toute démarche littéraire effectivement novatrice: seul était toléré un certain réalisme plat, doublé de conformisme idéologique. Plus tard, dans les années 60, dans le contexte d'une certaine « libéralisation » – certes limitée, mais incontestable – du régime totalitaire, le carcan du contrôle idéologique se relâcha sensiblement. Nombre de jeunes – ou moins jeunes – écrivains roumains profitaient de la conjoncture propice pour non seulement renouer avec la tradition littéraire roumaine de l'entre-deux-guerres, mais aussi pour récupérer le temps perdu en matière de « qui s'attachait à le promouvoir, groupe littéraire dans le cadre duquel plusieurs poètes ou prosateurs – notamment Virgil Mazilescu, Vintilă Ivănceanu, Iulian Neacșu, Daniel Turcea, Florin Gabrea, Emil Brumaru, Sorin Titel, Virgil Tanase – se rassemblèrent autour des deux initiateurs et théoriciens de l'onirisme esthétique, à savoir le prosateur Dumitru Tsepeneag et le poète Leonid Dimov).

Eh bien, au fait, qu'est-ce que c'était que l'onirisme esthétique roumain ? Une position littéraire résolument anti-réaliste, qui se fondait sur la renonciation à la *mimesis*. Une telle formulation ne suffirait pas à le différencier en tant qu'orientation originale. L'onirisme n'était pas le seul à renoncer à la *mimesis*: depuis un siècle sinon plus, des légions d'écrivains n'en finissent plus de renoncer à « dépeindre » ou « refléter » l'univers extérieur, tout en conservant, bien entendu, dans leur écriture une certaine adéquation spécifique, souvent polémique, à cet univers, et pour cause...). Mais comment les oniriques roumains envisageaient-ils au juste cette question dans les années 60-70 ? La référence au rêve ne suffit pas non plus. Depuis longtemps et souvent, le rêve fut « utilisé » en littérature. La littérature fantastique des diverses époques, le romantisme et le surréalisme se sont, successivement, référé au rêve et l'ont « exploité » de différentes manières. Pour ne pas parler de l'importance accordée au rêve

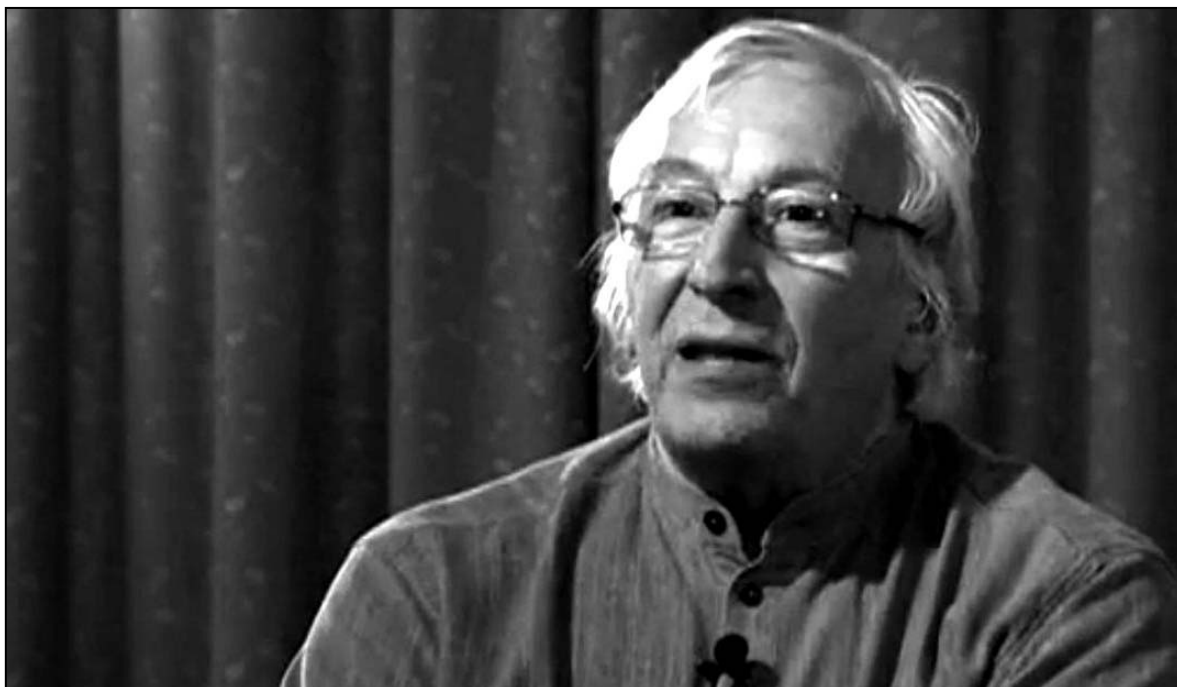
par la psychanalyse, conformément à une grille d'interprétation qui fut empruntée aussi par la littérature. Cela étant, le terme d'onirisme demeure ambigu. Il signifie, bien sûr, le recours au rêve. Mais **comment** ? Avec quels procédés et avec quels objectifs ?

Le rêve avait été utilisé par les écrivains surtout comme réservoir d'images étranges ou bien en guise d'alibi à l'incohérence. Le romantisme y avait recouru pour sa vertu de procurer une révélation métaphysique. Les surréalistes en ont exalté l'apparente incohérence, la structure arbitraire ou absente. Sous l'influence de la psychanalyse, le rêve fut investi en littérature également de la qualité de voie d'accès vers l'inconscient, vers les réalités psychiques abyssales.

Le recours au rêve pratiqué par les « oniriques esthétiques » ne répétait aucune de ces procédures antérieures, par rapport auxquelles leur onirisme se situait sur une position polémique, même si, ne fut-ce que par réaction, il se trouvait dans la descendance de celles-ci.

L'onirisme esthétique se rangeait sous le signe de la **lucidité**. Il entendait utiliser, lucidement, une technique, il valorisait l'artifice. Se rapportant aux orientations artistiques qui l'avaient précédé, il découvrait et affirmait des affinités avec le surréalisme pictural (qu'il tenta même d'annexer rétroactivement).

L'incohérence libertaire de l'écriture automatique du surréalisme littéraire est rejetée par les oniriques roumains, qui sont admiratifs devant la maîtrise technique propre à des artistes tels Chirico, Magritte, Tanguy, Victor Brauner. En cultivant la capacité de suggérer le visuel, les oniriques l'associent à une méthode propre de structuration. Méthode qui est censée suivre les règles de composition propre aux rêves. Le rêve est considéré par les oniriques non pas comme un réservoir ou un dépôt de matériaux, mais comme un guide, un « modèle législatif » (Leonid Dimov). Ils ne décrivent donc pas des rêves nocturnes réels ou des réminiscences de ceux-ci, mais ils produisent des rêves en état de veille. Les oniriques entendaient pratiquer une littérature



opposée à « l'écriture automatique », mais aussi à toute forme de « rêverie » commune.

En simplifiant un peu les choses, en exagérant pour raisons d'expressivité, on pourrait dire, à propos de la prose des « oniriques », que c'est du Magritte transposé en littérature.

Dans la littérature onirique, tout est visualisé, tout est vu, avec le sentiment de l'**ubiquité** et de la **simultanéité** (des traits empruntés au rêve !). La causalité y est remplacée par une simple consécution, et les éléments composant l'œuvre littéraire obéissent à une logique interne (on pourrait opiner qu'ainsi les oniriques se trouvaient, bien qu'ils eussent commencé leur cheminement à partir d'une autre « plate-forme », très près de la « production textuelle » et, en général, des théories de Jean Ricardou et des pratiques des textualistes français des années 70, « tel-quellistes »). La chronologie interne de la fiction n'était pas linéaire et irréversible, mais plutôt circulaire, en tout cas réversible, soit, en un mot, suspendue, pour permettre l'effet de simultanéité généralisée. En même temps, surtout dans les ouvrages en prose, l'onirisme pratiquait une méthode de construction du type « musical », en faisant recours aux procédés du « thème à variations » et aux « leitmotive ».

Telles étaient les données essentielles – ou les aspirations – de l'onirisme esthétique. Tout cela – les oniriques eux-mêmes en convenaient –, en théorie. Dans la pratique, il a fallu, évidemment, compter avec la diversité des consciences créatrices. Comme il arrive toujours dans la pratique, même dans le cas des mouvements littéraires qui se munissent d'une plate-forme théorique, on ne peut jamais parler d'une « formule » unique d'écriture et de conception des textes, et cela est tout naturel. Mais le dénominateur commun des démarches textuelles des tenants de l'onirisme réside dans son objectif – et, à la fois, son « procédé » – essentiel, cernés par D. Tsepeneag dans les termes suivants: « L'ambition (de l'onirisme structural) est de produire un objet autonome grâce à une synthèse dont le modèle se trouve dans le rêve. C'est-à-dire faire en sorte que les images, qui sont généralement perçues dans leur succession, s'organisent dans une simultanéité. Une sorte de musique peinte, de temps continuellement converti en espace ».

Ce qu'il faudrait encore mentionner, avant de conclure cette introduction destinée à préciser le « rattachement » onirique de Virgil Tanase, c'est que, d'une part, l'onirisme esthétique littéraire roumain a revêtu,

à l'époque de sa cristallisation, un aspect rebelle sur le plan extra-littéraire également (du fait des prises de position antitotalitaires de certains de ses représentants), et, d'autre part, que, par ses « sources historiques » ainsi que par certains de ses « fruits » – tardifs ou différés – ce mouvement littéraire coagulé en Roumanie est rattaché à la culture d'expression française, donc à la francophonie.

En effet, à l'époque du Printemps de Prague, le groupe onirique a rapidement évolué vers une attitude de fronde qui avait également une couleur politique. Il envisageait d'obtenir des libertés politiques et une liberté d'expression plus poussée que celle, limitée, que le régime semblait disposé à octroyer. En se prononçant, à partir de positions de plus en plus radicales, pour la démocratisation de la société et pour une libéralisation plus accentuée (esthétique, et culturelle, mais aussi politique), les « oniriques » ont irrité les autorités. Par ailleurs, le nom même de l'onirisme était susceptible d'irriter le pouvoir: pourquoi s'évader dans le rêve, alors que, n'est-ce pas, la réalité du soi-disant socialisme à la roumaine était tellement magnifique...). Aussi l'onirisme se trouva-t-il frappé d'un bannissement explicite. Le mot même d'onirisme était interdit dans les journaux et les revues.

Quant aux résonances francophones de ce mouvement – en fait, véritable courant littéraire – roumain, on peut dire que celles-ci sont à double sens: influencés, dans leur formation et dans leur cheminement artistique, par la littérature et la culture françaises, des tenants de l'onirisme – exilés en France – sont devenus écrivains français également. Dans leurs œuvres en français, on perçoit les traces et de l'onirisme esthétique roumain, et de leur biographie roumaine. Virgil Tanase est un de ces écrivains qui, dans son œuvre, neutralise ce qui pourrait sembler d'irréductibles oppositions: l'auteur a changé de pays, il a changé de langue d'expression et de cadre de vie, et ses livres français portent les marques de sa double identité.

Notre approche, centrée sur son roman *Ils refléurissent, les pommiers sauvages*, tente

d'examiner le fécond métissage scriptural entre onirisme et témoignage, entre espace (culturel et réel-historique) roumain et, respectivement, français, entre les prouesses du style et de l'imagerie fantastique et, respectivement, un « message » humaniste et moral de haute tenue.

Ce roman démontre ostensiblement au moins deux choses également dignes d'intérêt. Tout d'abord, le fait que Virgil Tanase, écrivain français – et solidement inséré dans la littérature française –, a pu renouer avec une vision esthétique et une méthode de création qu'il avait choisies et illustrées, tout jeune, en tant qu'écrivain roumain. Ensuite, le fait que la formule onirique, bien que censée – du moins en apparence – être réfractaire à tout engagement moral ou – dans le sens large – politique, à tout rattachement existentiel explicite (vu qu'elle s'est cristallisée par opposition non seulement au réalisme socialiste, mais aussi au réalisme tout court), est, en fait, susceptible d'assurer une transfiguration littéraire particulièrement poignante des questions majeures de l'existence humaine.

Ils refléurissent, les pommiers sauvages (Éditions Ramsay/De Cortanze, Paris, 1991) est un roman compact, assez volumineux (ce qui pourrait inquiéter quelque peu certains de ceux qui se seraient habitués à la « mode » actuelle des romans brefs, mais qui, s'ils se décidaient à le lire, découvriraient qu'ils auront eu tort, tellement la lecture en est captivante, envoûtante et reposante à la fois). Le texte du roman comprend un *Avertissement* (qui n'est pas une préface quelconque et dispensable, mais fait partie effectivement du livre) et deux grandes parties (désignées, simplement, comme « *Première partie* » (divisée en trois sections numérotées, simplement, en chiffres romains) et « *Deuxième partie* » (formée de trois « *Cahiers* », divisés, à leur tour, en chapitres d'ampleur variable, numérotés en chiffres arabes), ainsi qu'un bref *Épilogue*. C'est une construction complexe, qui va de pair avec le raffinement – proprement sophistiqué, en contraste avec la fluence et la limpidité du discours – de la structure narrative proprement dite du roman. Le

texte du livre serait la juxtaposition de pages écrites par deux narrateurs différents. C'est l'*Avertissement* de l'auteur qui feint de donner la « clé » nécessaire pour légitimer les deux textes et leur publication conjointe. Car l'auteur (le vrai auteur, l'auteur proprement dit, celui dont le nom apparaît sur la couverture du livre et auquel, implicitement, le lecteur attribue l'*Avertissement* liminaire) prétend n'être qu'un « éditeur », un transcripteur de textes écrits par autrui. C'est là un « truc », une convention de motivation du texte, qui n'est point inédit (loin de là !) en littérature. En fait, évidemment, les soi-disant « vrais auteurs » sont des personnages, car le livre en est un de fiction. Le lecteur averti sait à quoi s'en tenir et accepte tacitement la convention, en tant que « règle du jeu ». Mais voyons ce qu'affirme l'auteur dans son *Avertissement*: « Les notes intimes que je vous invite à lire sont un document, que je me suis interdit de falsifier par des interventions de mon cru, ce qui explique l'énorme dissemblance entre celles rédigées, il n'y a pas si longtemps, par un homme âgé, de culture classique, comme on formait encore, en France, avant la guerre, et les cahiers remplis, vers 1968, date clé à plus d'un titre, par un jeune homme dont la raison finit par vaciller... Une parenté trouble mais réelle (...) relie ces deux manuscrits, où l'on retrouve, surtout, une attitude commune ».

Les deux narrateurs – et, à la fois, protagonistes – du roman sont, on le constate, des personnages aucunement extraordinaires (« ...individus très ordinaires, comme vous et moi, n'ayant en charge ni le destin d'un peuple ni celui de l'art et de l'humanité en général... »), et, en même temps, fortement différents entre eux (« ...si éloignés par leur formation, leur culture, leur mode de vie etc. »). Le propos de l'auteur (lequel prétend reproduire et conjuguer leurs écrits d'amateurs, « privés ») est de mettre en lumière, de permettre au lecteur de saisir « par-delà les différences, l'épaisseur indestructible de l'humain, cette substance qu'aucune narration (...) n'est à même de surprendre ».

Car, en effet, tout en ayant les apparences, ce roman n'est pas une narration

« ordinaire », transitive, linéaire, univoque et paraphrasable. Si l'on voulait le résumer, comme on le fait d'un roman de la construction la plus « sage », on pourrait dire que, quelque part, en France, dans une petite ville, au lendemain de la dernière guerre mondiale, des actes de vengeance, des châtiments sommaires et sanglants sont perpétrés, visant, en principe, les supposés collaborateurs de l'ancien occupant nazi. Leur tombent victimes, entre autres, des gens proprement innocents, dont un médecin, directeur de l'hôpital local, et sa conjointe, qui sont les parents d'une adolescente, Marie, laquelle – dans l'ambiance carnavalesque d'un bal de fin d'année scolaire – vit un étrange épisode amoureux avec un jeune homme très « ordinaire » et insignifiant, narrateur de la première partie du roman. Puis, une vingtaine d'années plus tard, cette Marie, épouse depuis longtemps d'un pugnace et malhonnête notable de l'endroit – et, en fait, assassin de ses parents, en tant que meneur des milices punitives de l'après-guerre immédiate –, demande à son ancien amoureux (lequel a entre temps vivoté dans la solitude et dans une condition des plus obscures) de tuer son mari. Là, on ne sait pas très bien si celui-ci parvient à le tuer, ou bien si celui-là ne trépassé par accident cardiaque, dans son bain, ou bien encore si Marie n'est pas dévorée par les loups, en forêt, par un hiver rigoureux. D'autre part, dans un pays autre que la France (pays qui n'est jamais nommé dans le texte, mais dont on peut avec certitude affirmer que c'est un pays de l'Est de l'Europe, plus précisément: la Roumanie natale de Virgil Tanase), une vingtaine d'années après la guerre – en fait, au printemps et au début de l'été de 1968, à l'époque du « Printemps de Prague » –, un jeune homme, étudiant en médecine (et auteurs des « cahiers » qui forment la seconde partie du roman), est en train de chercher à découvrir son identité réelle. Finalement, il appert que, né en France, il est le fils de cette tout jeune Marie de l'après-guerre, adopté par un couple de Roumains – des gens politiquement de gauche, lesquels avaient été cachés, durant l'occupation alle-

mande, par les parents de Marie, puis étaient retournés en Roumanie, à la faveur de l'instauration d'un régime soi-disant « socialiste », en principe conforme à leurs idéaux, mais qui allait en fait les décevoir par sa nature oppressive et totalitaire). Finalement, le jeune homme – le soi-disant auteur des « cahiers » – parvient à s'évader du pays à régime totalitaire où il avait vécu depuis son enfance et s'établit en France, dans la ville, justement, où vivait (ou avait vécu) sa mère véritable et les autres personnages du volet « français » du livre etc.

Mais tout cela ne représente qu'une tentative – délibérément ! – grossière de « résumer » le livre, inopérante face à la complexe réalité du texte. Car, en fait, pour le lecteur attentif, rien n'est sûr, certain, univoque et tranchant. Les particularités du roman – décisives, en fin de compte, pour ce qui est de son « message » d'ensemble – sont décelables au niveau de la construction du texte, de la « livraison » des séquences de discours, du « matériau » signifiant (et, partant, des significations, agencées et façonnées par une démarche plutôt poétique que communément épique).

Tout d'abord, l'identité du narrateur change, maintes fois, au cours du récit apparemment si unitaire et si fluent qu'est le texte du roman. Le premier des nombreux changements de ce genre peut être signalé page 41, où un propos de Marie est rendu comme suit: « Venez, *me dit-elle* (c. m. q. s.)... ». Ainsi, tout d'un coup, implicitement – et, en quelque sorte, en catimini, car le lecteur, captivé par la lecture, envoûté par la beauté du style et par l'expressivité de l'imagerie, risque de ne pas s'en apercevoir –, le narrateur impersonnel, à perspective « extérieure », devient *personnage*. En fait, au cours du roman, l'identité du narrateur, changeante, est souvent incertaine, et on peut se demander plus d'une fois: « Qui parle ? ». Incertaine également est, par endroits, l'identité des personnages, des confusions partielles entre ceux-ci étant soigneusement administrées par l'auteur: ce ne sont pas des maladroites, mais un moyen de souligner le fait que tous ces « personnages sont liés entre eux par quelque chose

de substantiel ».

Mais la particularité peut-être la plus frappante, et qui distingue résolument ce roman de Virgil Tanase d'un roman « réaliste » quelconque, c'est l'occurrence, fréquente et soudaine, de passages violemment « oniriques ». Ceux-ci, remarquablement saisissants, surgissent tout-à-coup dans le texte – introduits, par exemple, par un « ...il lui semblait », ou même pas, motivés avec un « naturel » parfait, tout simplement énoncés par le narrateur –, et ils montrent, dans la majorité des cas, des images globales, de vastes tableaux allégoriques, qui tendent à rendre compte de l'Univers même ou de la vie dans son ensemble, telle cette vision du déferlement de la vague de l'Histoire, qui balaie tout sur son passage: « cet immense torrent où se déverse notre propre pourriture, et qui rompt, parfois, un barrage, submergeant une vallée entière de ses immenses flots de pus et de sang ranci, où nagent des corps informes, des débris acides, des nappes empoisonnées: une matière gluante, laiteuse, puante, une gigantesque vomissure balayant tout sur son chemin, déracinant des forêts entières, pulvérisant des maisons dont les murs, les meubles et jusqu'aux habitants, avec leurs animaux sauvages et domestiques, de même que les pavés et les machines industrielles... tout, tout ! » etc., ou bien la figuration d' « un océan de chair dont on ne pouvait toucher la moindre cellule sans que toutes les autres répercutent le choc et commencent à s'agiter, affolées, provoquant d'immenses naufrages, secouant tous les êtres vivants dont la peau flasque n'enveloppait qu'un peu d'eau salée, rouge, poisseuse, où nageaient des monstres marins et des pieuvres géantes, des requins et des poissons tigres ... », ou bien encore le panorama d'un massacre colossal, où « ...des vieillards expirent empalés sur des baïonnettes leur sortant par la nuque ou par l'œil devant lequel on promène des miroirs afin que les victimes se voient trépasser; des jeunes femmes nues dont on a écarté les jambes jusqu'à en déchirer le ventre ont été clouées sur les parois ; on écrabouille le crâne des élèves du petit collège sous le

talon ; des lambeaux humains encombrant les issues » etc. Les citations pourraient proliférer, mais tels n'est pas notre propos: les fragments reproduits servent d'« échantillons », prélevés plus ou moins au hasard.

L'imagerie onirique – laquelle, précisons-le, n'est pas omniprésente, mais apparaît dans le texte avec une fréquence et, surtout, avec une prégnance qui font que ce soit elle, et non pas les passages soi-disant « réalistes » qui définissent la caractéristique dominante du roman – n'est pas dans tous les cas meurtrière, funeste ou fétide, elle n'est pas dans tous les cas fortement « dramatique », elle peut être d'une froideur inquiétante, ou bien paisible, carnavalesque etc. (ainsi, par exemple, le passage où on peut lire que « ...le bâtiment est scellé, les portes cadenassées, les vitres des fenêtres incassables, à peine transparentes. C'est tout juste si l'on peut apercevoir, derrière les carreaux, l'Univers et, dans un coin, modeste, bleue, fleurie, ensanglantée, la Terre », ou bien les quelques tableaux fantasques à accessoires et personnages de suggestion « ferroviaire », qui s'apparentent à ceux, semblables, qu'on peut signaler dans l'œuvre d'autres représentants de l'onirisme esthétique roumain, tels Leonid Dimov et Dumitru Tsepeneag), mais elle est *toujours* frappante, par l'insolite du tableau qu'elle « montre » et, surtout, par la profondeur de la perspective qu'elle ouvre au niveau de la connotation.

Mais, en fait, il n'y a pas, dans le roman de Virgil Tanase, seulement des passages (des scènes, des tableaux) qui pourraient être qualifiés d'« oniriques », enchâssés dans des séquences de récit plus ou moins « réalistes »: le roman dans son entier relève de l'« onirisme », c'est un exemple parfait de prose littéraire onirique, de par sa composition intime, de par l'agencement – savamment « travaillé », sous les apparences du naturel absolu.

Car la prose onirique – c'est à dire relevant de l'« onirisme esthétique » (ou « structural ») – est une prose à la fois poétique, musicale et picturale, ce dont *Ils refleurissent, les pommiers sauvages* est une vivante démonstration.

Poétique, puisque le souci de « vraisemblance » est abandonné, en faveur du principe de la cohérence expressive de l'imaginaire, et puisqu'elle ne livre pas un « récit », mais une structure d'images, une imagerie structurée.

Musicale, elle l'est (chez Virgil Tanase) tout d'abord dans le sens immédiat (vu qu'elle « résonne », si lue à haute voix, d'une manière particulièrement mélodieuse, à la faveur d'un style autant « châtié » que familier, envoûtant et fluide), et elle l'est, ensuite – et surtout –, par analogie, du point de vue structural, vu qu'elle a recours à des procédés de composition empruntés à la musique (thème à variations, leitmotive etc.). (Et, puisqu'il a été question de leitmotive, mentionnons-en quelques-uns, parmi les plus saillants/ la vue panoramique d'un monde « aquatique » et/ou charnel, organique, en tant que siège de la souffrance et de l'injustice universelles ; la scène d'amour, avec le rituel « courtois », mi-plaisant, mi-sérieux, de l'hommage absolu à Marie et l'échange de répliques: « — Marie, je t'aime ! — T'as intérêt !... » ; la résurrection (dans le sens littéral: le retour à la vie) de personnages qui viennent de mourir ou d'être tués, accompagnée du dialogue: « — Lève-toi !... — Je suis sale. J'ai été mort, et cela salit énormément... » ; l'oiseau (une mouette: serait-ce une allusion tchékhovienne ?) ou le loup/louveteau/chiot/jeune homme innocent/homme ordinaire et insignifiant, poursuivis, traqués et mis à mort par une bande agressive de fêtards philistins et/ou de chasseurs ou justiciers abusifs et cruels.

Picturale, enfin, vu qu'elle attache une grande importance à l'illusion visuelle – dans la mesure, bien entendu, où celle-ci peut être instituée en littérature: le texte présente une succession de tableaux détaillés, les couleurs, les formes, les emplacements, l'éclairage, la perspective etc. étant soigneusement décrits, « rendus » ou suggérés (de même que le sont, d'ailleurs, des éléments d'ambiance qui ne relèvent pas du visuel: température, mouvements de l'air, senteurs et bruits...).

Tous ces attributs, qui sapent le caractère narratif du roman (cela, au niveau de l'en-

semble, car, bien entendu, par petites séquences, la « mécanique » narrative fonctionne admirablement, très bien huilée !), tout comme le font les éléments de bizarrerie, les incongruences – par rapport aux exigences de la prose narrative « ordinaire », réaliste – manifestes au niveau de la référence (fictionnelle), rendent ce roman semblable à, en effet, une certaine peinture surréaliste ou métaphysique (Magritte, de Chirico...). La soi-disant « bizarrerie » de la littérature onirique – par rapport à l'entendement commun – est un de ses traits définitoires, car le prosateur procède à une renégociation de la « réalité » et il refuse les règles de la logique issue de la causalité matérialiste, en les remplaçant par les seules déterminations, apparemment arbitraires et capricieuses, de la motivation spécifiquement poétique. La non-plausibilité, l'in vraisemblance (ontologique) de la référence est épaulée par la haute prégnance expressive et imagière du signifiant. Le défi permanent lancé à la chronologie, l'effet de circularité du temps du récit, les « retours » et les « reprises » font que la lecture de ce genre de roman soit apparentée plutôt à une audition musicale ou à une récitation de poésie, qu'à la lecture traditionnellement romanesque, attachée à suivre – par-delà tous les possibles arabesques latéraux du cours du récit – le fil directeur, unique et linéaire, de la narration.

Et pourtant, ce solide, ce vigoureux roman, qui relève d'un mouvement littéraire dont on a pu remarquer le caractère anti-réaliste, néo-avantgardiste, expérimentaliste, anti-« bourgeois » (car, aussi incroyable que cela pourrait paraître, être opposé au « réalisme-socialiste » c'était – aussi – être anti-bourgeois), réfractaire par définition à toute propagande et à tout « message » péremptoire et explicite, attaché à la révolution esthétique, donc en apparence peu susceptible d'énoncer un témoignage et d'héberger une profonde méditation existentielle, eh bien, ce roman, tout en étant un « cas de figure » exemplaire de l'esthétique onirique, porte, néanmoins, un précieux « témoignage » (spécifiquement littéraire) et affirme un grand message humaniste.



La prédisposition existentielle d'un courant littéraire réputé – car étiqueté comme tel par ses adversaires – comme évasionniste, fumiste, esthétisant à outrance etc., est, ainsi, brillamment démontrée par *Ils refléussent, les pommiers sauvages* (comme elle l'a été, d'ailleurs, par d'autres remarquables ouvrages d'autres écrivains oniriques roumaine et francophones, tel Dumitru Tsepeneag).

Car, tout en illustrant les caractéristiques soi-disant « abstruses » de l'onirisme esthétique, le roman de Virgil Tanase « rend compte » du vécu et « porte témoignage » à souhait – mais à sa manière, qui n'est certes pas celle des écrits de journalisme à teinte littéraire, ni celle des essais politiques – sur l'Histoire (encore) récente, étant focalisé sur nombre de problèmes moraux de l'humanité contemporaine.

L'« onirisme » littéraire – d'origine roumaine, mais d'expression également française – démontre sa capacité de révélateur du « réel », et ceci confirme que les déclarations des « oniriques », dans les années soixante et soixante-dix, quand ils

précisaient l'assiette théorique de leur mouvement littéraire – à savoir quand ils affirmaient que l'onirisme esthétique se rangeait sous le signe de la **lucidité**, que ses représentants entendaient utiliser, lucidement, une technique, que « Le poète onirique ne décrit pas le rêve, il ne se laisse pas dominer par les hallucinations, il utilise les lois du rêve et crée une œuvre d'art lucide, d'autant plus lucide qu'elle s'approche davantage du rêve » (D. Tsepeneag) – étaient totalement sincères et adéquates, et non pas l'expression de quelque stratagème destiné àurrer les censeurs et les idéologues du régime totalitaire, à déjouer toute éventuelle accusation d'irrationalisme.

D'ailleurs, Virgil Tanase lui-même, dans le texte même de ce roman, a inséré nombre de passages de considérations – disons – théoriques, qui sont implicitement des commentaires de sa propre démarche littéraire. Nous en citerons une légitimation du recours à l'onirisme pour rendre compte, en littérature, de la vie réelle: « Des personnages fabuleux, des histoires inventées, invraisemblables, impossibles, des parfums sous-marins et des hallucinations oniriques, des influx surgis des coins les plus inattendus d'un paysage sur lequel il nous semble ouvrir des fenêtres jusqu'ici ignorées, des galaxies encore chaudes, molles et des ombres mirifiques reconstituent donc, de toutes pièces, un passé dont l'irréalité ne l'empêche pas de fonctionner: impossible hier, non attesté dans la case de temps qu'il vient d'envahir, il est aujourd'hui légitime car le monde, l'univers a changé et il est, lui, le passé de cette réalité-ci. (...) Et ceux qui, par souci d'une vérité superficielle, reprochent à ce passé fabriqué le mépris des faits recensés par les chroniqueurs, ceux-là crient au sacrilège et traitent ces inventeurs de mythomanes, sans s'apercevoir que de tels passés parlent mieux que quiconque du présent puisqu'ils sont la seule force capable de le soutenir. (...) Il est même probable que les œuvres d'art qui pèsent, à un moment ou un autre, dans la vie d'un peuple, ont justement cette vertu: elles mettent le passé en état de fusion pour lui donner suffisamment de matière – les physiiciens diraient une "masse suffisante" ! La

réalité de ces œuvres ; leur côté crédible n'ont aucune importance et, moins que leur côté crédible, moral ou philosophique, seule compte leur capacité de donner à un passé devenu méconnaissable un poids suffisant, susceptible de le sortir de sa médiocrité (...) ». Ces propos sont attribués, dans le texte, à l'un des narrateurs, des prétendus « auteurs » fictionnels, mais ils sont, sans aucun doute, avalisés par le vrai auteur: De même que ceux-ci: « Le mieux, c'est de représenter cela par une image, ce qui est, je crois, le rôle de la littérature: mettre les idées à l'épreuve des images, qui sont la chair de ce monde, la substance vivante de notre univers ! ».

Il est vrai que, dans l'*Épilogue* du roman, et toujours par narrateur-personnage interposé, l'auteur feint rejeter l'idée de la littérature comme témoignage: « ...je regarde d'un œil particulièrement méprisant les querelles stériles opposant, parfois, ceux qui prétendent que l'art en général et plus particulièrement la littérature, n'a aucune utilité rationnelle et pratique, à ceux qui, pris de panique à l'idée d'un arrêt des subventions, s'efforcent de démontrer le contraire, en suggérant, pour leur productions, les usages les plus vulgaires (...) on nous demande tantôt d'être les témoins de l'Histoire, tantôt les trésoriers des valeurs collectives...Foutaises, balivernes, billevesées ! Rien donc d'étonnant à ce que je ne veuille donner dans ces pages les précisions susceptibles d'en faire une dénonciation ou une fresque, pour le moins un témoignage ! ce qui me vaudrait, qui sait ? l'estime de mes contemporains(...) » etc.

Remarquons, cependant, que cette contestation du « témoignage » – énoncée, d'ailleurs, dans un passage dont le ton ironique, proche du sarcasme, peut nous faire penser qu'elle est affirmée par antiphrase – est contredite, dans les faits, par le roman même de Virgil Tanase: celui-ci constitue un témoignage particulièrement précieux et édifiant, produit avec les moyens propres à la littérature et dans le cadre d'une poétique relevant d'un courant littéraire qui est éclos comme un mouvement novateur et s'est avéré pérenne: l'onirisme.

(Post?)totalitarism, absurd și antiutopie în *Fiarele* de Virgil Tănase

Abstract

Publicată și pusă în scenă în 2011, „comedia feroce” a lui Virgil Tănase demontează mecanismele lumii pe dos „legitimate” – în discursurile așa-zisului posttotalitarism românesc – de aderarea la noile utopii „occidentalo-europene”. „Reduse la absurd” și reprezentate pe scena „teatrului cruzimii”, structurile social-politice (și utopice) ale prezentului nu diferă de cele ale trecutului decât la nivelul retoricii narațiunilor legitimizează. Împodobită cu artificiile retorice ale antitotalitarismului de circumstanță asumat de noii deținători ai puterii („fiarele”), „renașterea” postrevoluționară întemeiată, chipurile, pe „sacrificarea” lumii vechi constituie – în alegoria satirică a lui Virgil Tănase – un construct utopic a cărui inaderență la real e denunțată cu instrumentele farsei tragice.

Cuvinte-cheie: absurd, antiutopie, distopie, satiră, alegorie

Published and staged in 2011, Virgil Tănase's „ferocious comedy” dismantles the mechanisms of the topsy-turvy world legitimized – in the speeches of the so-called Romanian post-totalitarianism – by the adherence to the new „Western-European” utopias. „Reduced to absurdity” and staged within the “theatre of cruelty”, the social-political (and utopian) structures of the present are not different from those of the past, except in the rhetoric of the legitimizing narratives. Embellished with the rhetorical artifices of occasional anti-totalitarianism adopted by the new representatives of power (the „beasts”), the post-revolutionary „renaissance”, supposedly, founded on the “sacrifice” of the old world is – in Virgil Tănase's satirical allegory – a utopian construct whose lack of adherence to the real is denounced with the instruments of the tragic farce.

Keywords: absurd, anti-utopia, dystopia, satire, allegory

„Frați români, prieteni, concetățeni, concetățene..., în aceste ceasuri de cumpănă, pot spune, prin care trece țara înainte, în timpul și după alegeri, vreau, trebuie, sunt nevoit..., conștiința mă silește să vă vorbesc ca de la om la om: noi, hipopotamii, închiși ani și ani de zile în cuști cu gratii de oțel, am simțit pe pielea noastră greutatea asupririi și a... asupririi care și voi, ca tot românul, fiecare a simțit-o pe a lui, pe pielea lui, adică, care de aia trebuie să ne unim ca și-n alte momente grele din istoria neamului, ceea ce este evident

chiar și pentru străini. Astăzi, când cu ajutorul lui Dumnezeu, pentru care mulțumim din inimă Europei și alianței atlantice, ne-am eliberat de jugul care a fost și nu mai este, astăzi noi, hipopotamii, nu putem sta cu labele-n sân. După o lungă chibzuință care a fost rezultatul unei porniri spontane, țâșnită din străfundul inimii, dar și-al minții care are și ea străfunzimile ei, într-un cuvânt, am decis să înființăm aici, la noi, o alianță cetățenească fără scop politic, al cărei rol este în primul rând să apere democrația

* Conf.dr., “Dunărea de Jos” University of Galati, e-mail: crihanoali@yahoo.com.

română și tot în primul rând să o consolideze prin mijloace economice, sociale, politice, culturale și... culturale, fără să lase pe planul doi, ba chiar dimpotrivă, promovarea inițiativei private atât pe plan național, cât și internațional și-n primul rând pe plan european, respectând nu numai dreptul la proprietate, ci și proprietatea dreptului care este, a fost și va fi integrală și integrală.” [Tănase, 2011(a): 54-55]

Personajul care se străduiește, prin discursul citat mai sus, să-și atragă adeziunea unui electorat amestec de iluzii (mereu) proaspetei tranziții românești, este, desigur, un hipopotam. Deși ar fi putut fi, la fel de bine, un rinocer. Sau un... porc (în sens orwellian). Fost arhitect, handbalist și turnător în lumea comunistă chipurile năruită, Ovidiu Dănescu este, deopotrivă, o emblemă a universului (inter)textual carnavalesc construit de Virgil Tănase pe urmele lui Caragiale și ale lui Ionesco – ca să numim doar două dintre modelele declarate ale „comediei feroce” publicate și puse în scenă în 2011 – și a minunatei lumi noi postrevoluționare pe care dramaturgul o oglindește, aici, cu instrumentele absurdului și ale satirei distopice. De fapt, satirizând deopotrivă lumea reală și fundamentele ei utopice, piesa lui Virgil Tănase este o *distopie* și, în egală măsură, o *antiutopie*. Lumea din *Fiarele* este un simulacru jalnic al unui utopic paradis capitalist, jucat pe scena teatrului „deriziunii” și al „cruzimii”, unde inconsistența noului limbaj politic – fabricat, în întregime, din clișee – reflectă neputința „renașterii” (care bântuie, ironic, discursurile „intellectuale” ale uneia dintre țoapele coborâte „din copac” după eliberarea fiarelor – Rodica). Un spațiu devorat de iluzii – înfățișat în maniera „teatrului antiiluzionist” [Munteanu, 1989: 12] –, un loc în care se vorbește mult și fără rost și unde *nu se întâmplă nimic*, în afară de și în *afara* marelui spectacol al fiarelor dezlănțuite. Al fiarelor la serviciu.

Rafinatul hermeneut al istoriei românești (post?)totalitare din *România mea...* (1996), *Leapșa pe murite* (2011) și din recente *Scrisori despre literatură și teatru* (2013) se

dovedește, și în *Fiarele*, mai înrădăcinat în realitățile spațiului de origine decât majoritatea contemporanilor săi trăitori/actori în lumea care servește drept decor „comediei” fiarelor. „Înrădăcinat” în sensul (*re*)*cunoașterii* acestei lumi, căreia spoiala noii limbi de lemn nu îi poate acoperi semnele rănilor încă nevindecate. *Distanțat*, deopotrivă, de scena teatrului cruzimii, nu grație îndepărtării geografice, nicidecum „funcțională” ca resort al dezrădăcinării în cazul scriitorului a cărui patrie este literatura, ci prin perspectiva oferită de exercițiul îndelungat al „dres[ajului] de fiare”: e privilegiul unui *magister ludi* prin vocație și experiență și al unui *inițiat* în mecanismele profunde ale Istoriei. Același exercițiu revelează, și în *Fiarele* (cum altfel?), un virtuoz al stilului, singurul apt să înscrie în memoria culturală *urma* unei lumi – în cazul de față, al unei lumi care pare să-și fi făcut un titlu de glorie din mutilarea propriei memorii și istorii (puțin importă că „opera” e desăvârșită prin grija „rechinilor”, europeni sau nu). O dată în plus, scriitura lui Virgil Tănase „ține lumii oglinda în față” (arătând „lucrului de scârbă propriul său chip, și vremurilor și mulțimilor înfățișarea și tiparul lor”, cum ar zice... Hamlet), în formula cea mai adecvată pentru a-i restitui propria teatralitate: Absurdul reprezentat pe scenă, sprijinit pe „bolovanii grei ai Istoriei” [Tănase, 2013: 28], care, șlefuiți (fără a fi „îmblânziți”), vin să susțină edificiul Metaforei:

Piesa a pornit de la o metaforă. Eu nu cred în libertate. Libertatea, în sine, este o condiție, nu este o valoare. Punctul de plecare în piesă îl constituie ideea îngrijitorilor de la o grădină zoologică de a deschide cuștile și a elibera animalele, dacă tot e libertate. Și astfel ajungem la lumea capitalistă de azi, lumea legilor economice, imuabile, a legilor pieței, care sunt obiective, exact ca materialismul științific înainte, care se aplică și în cazul lumii fiarelor: cine e mai tare îl omoară pe cel mai slab, peștele mare îl înghite pe cel mic, ceea ce este în spiritul naturii. Noi am creat o morală care nu este cea naturală: faptul că îl ajut pe unul care e mai

slab decât mine nu-i un lucru natural, natural ar fi să-l mănânc. Piesa prezintă, aşadar, evoluţia societăţii româneşti din momentul în care s-a dat drumul la fiare, în 1990, până astăzi. [...] Foarte semnificativă pentru societatea noastră occidental-europeană este lipsa de nuanţă în succesiunea imaginilor la televiziune: între publicitate, ştirile despre copiii ucişi în Palestina şi un serial american – astfel că piesa e împănată de secvenţe de televiziune, reclame, care nu sunt filmate, ci sunt jucate de actori. E o comedie tristă, pentru că e vorba despre condiţia noastră, iar fiarele sunt ridicole. [Tănase, 2011(b)]

Comedia tristă (o farsă tragică) debutează sub semnul unei derute, dublate de spaima de ceea ce ar putea însemna libertatea – odată deschisă cuşca cu gratii invizibile care constituie decorul teatrului istoriei, avându-i drept protagonişti pe supuşii totalitari – şi generând incapacitatea acestora de a o înţelege şi de a o trăi în mod autentic. Atinse de un soi de zăpăceală (ontologică?!), accentuată şi de neputinţa abandonării – în noul context, încă neclar conturat – a rolurilor jucate (nu şi asumate) până nu demult în arena cercului totalitar, personajele responsabile cu îngrijirea fiarelor tind să interpreteze libertatea raportându-se la tiparele utopiei („strămoşul” totalitarismului). „Beneficiari” ai unei pedagogii care „eliberează” individul de responsabilitate – transferată pe umerii Istoriei – şi, deopotrivă, victime ale marelui mecanism al utopiei totalitare, Sterică (şeful îngrijitorilor şi „secretarul organizaţiei de bază”), juna Rodica (salvatoarea viitorului candidat la poziţia de hipopotam) şi Pandele (executantul) sfârşesc prin a fi responsabili de consecinţele aplicării gândirii utopice în lumea fiarelor. Pentru idealistul Sterică, lucrurile stau cât se poate de simplu: „Nimeni n-are dreptul să ştirbească libertatea altuia, chiar şi-a unui animal.” [Tănase, 2011(a): 17] Zis şi făcut: odată eliberate animalele, metamorfoza lumii poate începe. Şi chiar începe, cum e firesc, adică „natural”, cu inversarea şi exhibarea rolurilor: în noua arenă, libertatea înseamnă transformarea –

manifestă şi, mai ales, legitimă! – a fiarelor în dresori. Şi în pedagogi.

Ceea ce lumea totalitară încercase să mascheze sub retorica utopiei comuniste – mecanismele metamorfozării (*alienării*) identitare ca temei al supunerii faţă de putere – devine acum legitim, la adăpostul aceluiaşi tip de discurs, modificat doar la suprafaţă, având însă o miză similară în planul mentalităţii colective. În „lumea ca junglă”, ale cărei „legi leviatanice [...] fac ca libertatea să devină o utopie şi progresul etic o iluzie”, „răsturnarea deţinătorilor puterii nu reprezintă decât un schimb de locuri între exponenţii unor sisteme tiranice”. [Munteanu, 1989: 253] Noua pedagogie îi plasează în centrul arenei (scena puterii) pe foştii struţi, deveniţi deputaţi cu principii pro-europene şi, mai ales, vajnici anticomunişti, ca *profesorul* Struţescu (odinioară Struţache sau Struţki), care – reconfigurat după revoluţie – le predă/dictează foştilor săi îngrijitori (acum „comunişti”, „hinghieri”, „mineri”, „porci” etc.) lecţii despre „legile pieţii”:

...Statul nostru este un stat de drept, punct. El garantează, subliniat, proprietatea privată, virgulă, şi veghează la o, subliniat, justă remunerare a capitalului investit, virgulă, fără discriminare de rasă, virgulă, de religie, virgulă, de sex sau de et caetera, punct. Statul nostru democrat încurajează iniţiativa privată în spiritul legilor pieţii pentru că piaţa este un fenomen natural şi *noi protejăm natura!* [Tănase, 2011(a): 33-34, s.n.]

Şi iată-l, mai târziu, în poziţia de „maestru” al tânărului Piţu, incapabil să înţeleagă şi să se adapteze mecanismelor de funcţionare a noii cetăţi ideale – unde şomerii, un fel de... deşeuri, nu îşi află locul (drept pentru care acest ultim inocent va fi „sanţionat” corespunzător, în finalul piesei, prin închiderea în grădina zoologică):

PIŢU: Şi ce faceţi cu toţi cei care n-au de lucru?

STRUŢESCU: I-am putea gaza, dar nu se face. Unii ne-ar putea confunda cu naţional-socialiştii de odinioară şi asta ne-ar putea aduce prejudicii pe piaţa financiară. I-am putea mânca sau cel puţin vinde

sub formă de conserve și la preț redus țărilor în curs de dezvoltare, confruntate cu probleme alimentare grave. Ar fi o soluție satisfăcătoare din punct de vedere ecologic: dacă natura asta rezistă de atâtea mii și milioane de ani este pentru că fiecare hrănește pe altul într-un circuit echilibrat pe care omul civilizat, trebuie s-o recunoaștem, l-a cam perturbat. Dar iar nu e potrivit: unii ar putea să creadă că-i dăm afară ca să-i putem mânca, ori nu-i adevărat. Eu nici nu consum carne de șomer, că miroase a pește afumat. Cel mai bine, dar e o problemă politică care ne depășește, ar fi, pe de-o parte, să le tăiem salariile la jumătate și, pe de alta, să ridicăm toate prețurile la nivel european cu excepția funiei și a săpunului care trebuie să rămână accesibile maselor populare.” [Tănase, 2011(a): 87]

Același privilegiu – de propovăduitori ai noii ordini și de artizani ai cetății ideale – li se acordă lichelelor de profesie, a căror (aparentă) schimbare la față nu poate fi decât conformă noii „morale” a „inumanității”, adică – aici – a *îndobitocirii* ridicate la rangul de lege, interpretabilă însă, în sensuri diferite, în funcție de poziția actorilor față de scena puterii. Pentru fiarele cu vocație, ca băiatul cu ochi albaștri Ovidiu – un campion al metamorfozelor –, aceasta din urmă rămâne deschisă... ca pe vremuri; s-au schimbat doar decorurile și replicile (devenite – din naționaliste – pro-europene, ba chiar... internaționaliste): scenariul și poziția în distribuție au rămas, în esență, aceleași. Într-o lume guvernată de fiare, supraviețuirea înseamnă acceptarea *îndobitocirii* sau, vorba lui Orwell, a *animalismului*. Ea va fi precedată – în cazul actorilor distribuiți în rolul victimelor – de (auto)mutilare: e, până la un punct, situația lui Pandele, fostul ajutor de îngrijitor, căruia i-a mâncat mâna „unul de la direcția generală”, dar mai ales a eunucilor, șchiopilor și cocoșăților candidați la posturile de coriști sau de figuranți ai Operei române „delocalizate”. Cât despre afirmarea personală, ea trece prin asumarea statutului de fiară: „Ce vrei, îi spune Ovidiu Tucăi (fostă parteneră și viitoare victimă),

m-am făcut hipopotam că doar nu eram să-i las să mă-mpuște. N-am ales special dar s-a potrivit bine: hipopotamul este o specie protejată. În străinătate sunt multe asociații de protecție a hipopotamilor. Europa are un program special pentru noi. Azi când planeta se-ncălzește și trebuie să protejăm diversitatea biologică, nu-ndrăznește nimeni să se mai atingă de-un hipopotam.” [Ibidem: 50]

E aici o „acrobație” – să-i zicem (cu oarecari rezerve) „spirituală” [Milosz, 1996] – cu nimic diferită, ca tip de mecanism psihosocial, față de cea la care statul totalitar își condamnase supușii, situată însă, în cazul noilor deținători ai puterii, pe o treaptă superioară a abjecției și având rezultate încă și mai dezastruoase în planul identității culturale și colective. Sub acoperirea „generoașei” utopii a integrării și a egalității de șanse, parodiate în discursurile „pedagogilor” Ovidiu și Struțescu, noua „logocrație populară” (și *populistă*) legitimează nu doar criza identității colective – una care agravează alienările identitare moștenite din totalitarism –, ci și o criză a valorilor morale și culturale, excelent reflectată în bricolajul carnavalesc al scenelor TV, asimilate aceluiași teatru al deriziunii – locul unde delimitarea realității de oglinzile ei grotești devine aproape imposibilă. Juxtapuse „dialogului” personajelor, discursurile rostite pe scena circuitului mediatic vin să îngroașe dimensiunea amar-rizibilă a spectacolului „lumii ca junglă”, afectate deopotrivă de drama incommunicabilității și de pierderea propriei memorii culturale:

OVIDIU: ...Noi îi respectăm atât pe albi cât și pe negri și chiar și pe unguri și deopotrivă și alte populații asiatice de rasă galbenă dar și de-o culoare mai închisă, sedentari sau nu. Noi respectăm deopotrivă toate religiile și sărbătorile lor legale, și toate sexele, în sensul că recunoaștem drepturi egale bisexualilor, homosexualilor și monosexualilor pe care nimeni nu va mai avea dreptul să-i discrimineze numindu-i „labagii”, ceea ce nici nu este adevărat pentru că mulți dintre ei muncesc în deplinul sens al cuvântului, unii chiar pe târâmul culturii și

artei. Tuturor acestora, noi, hipopotamii, le întindem mâna solicitându-le votul pentru ca împreună să facem din minoritățile noastre o majoritate și poate chiar o *totalitate*. [s.n.]

SPOT PUBLICITAR 5

FIICA: Stai, mămico, nu mânca! Știi doar că fasolea boabe îți dă vânturi de stomac.

MAMA: Lasă, dragă, nu mai fi îngrijorată c-am luat de la Aurică fiu and tată fasole biotratată care nu dă balonări. Delicioasă, hrănitoare, fără zahăr și grăsimi, alimentul ideal, fasolica Decebal.

FIICA: Pot să gust?... E delicios.

PIȚU: (off) Tanti Rodi, pot să...? Tanti Rodi?

MAMA: Delicios fără miros. Aurică fiu and tată, legume implementate după cele mai perfecționate tehnologii transgenetice americane. Calea general Berthelot doi, Țichilești de Dorohoi, www.auricafiuandtata.punct.ro. [...]

ZAPPING 3: *scenă de război: un tată, o mamă, un copil; copilul urlă, mama gesticulează, rafale de armă automată, mama se prăbușește, tatăl se pitește la pământ încercând să acopere cu corpul lui copilul, e împușcat, copilul plânge și urlă etc.*

ZAPPING 4: același serial

EDITH ZOOMERFIELD: (la telefon) Lux Splendid Palace?... Cu Doamna Zoomerfield, vă rog... Maman?... Nimic special. Vroiam doar să-mi spui dacă Gina era ieri la cazino cu... Cum care Gina? Gina Sullivan pe care o curta Mike înainte de a-mi cumpăra proprietatea Stanlake...

SPOT PUBLICITAR 6:

ȘTEFAN: Dar deschideți poarta, turcii mă-nconjur, vântul suflă rece, rănilile mă dor!

MAMA: Du-te la oștire și mori pentru țară și am să te-ngrop cu Moartea Populară.

VOCE OFF: Întreprinderea de pompe funebre Moartea Populară: *muriți fără să vă doară capul*. Preț atrăgător, servicii ireproșabile, soluții adecvate de la caz la caz, satisfăcut sau rambursat. Nu facem crio-genizări. [s.n.]

ZAPPING 5:

SPEAKERUL TELEVIZIUNII: ...recomandate și deasemenea considerate ca o parte integrantă a tratatului Știri din țară. Corespondentul nostru de la Bârlad relatează că din motive încă necunoscute, pe care le cercetează poliția și procuratura locală, personalul fabricii de balamale din localitate a fost victima unui atac din partea unor animale sălbatece, probabil turbate, care au sfâșiat totalitatea salarii-ților nelăsând nici un supraviețuitor, ceea ce, aflăm dintr-o sursă autorizată, îngreuează considerabil ancheta. După constatările de rigoare, rămășițele celor identificați vor fi restituite familiilor pentru funerarii, la care administrația de stat va contribui cu o sumă calculată în funcție de prorata venitului mediu lunar al cadavrului. Municipality orașului Bârlad a declarat un doliu general local de o oră în dimineața zilei în care va avea loc înmormântarea la care vor participa mai mulți membri ai guvernului. [Tănase, 2011(a): 58-59, 61-62]

Demultiplicat prin strategia colajului de microspectacole, al căror caracter fragmentar nu poate decât să întărească sugestia dezarticulării lumii/limbajului, noul *theatrum mundi* ambiționează să cuprindă *totul*, într-un hibrid monstruos în care încap, de-a valma, depozitate de semnificație și amestecate în magma derizoriului, valorile (sau rămășițele lor) și nonvalorile, cultura și subcultura – izvor al noilor „mituri”, umanitatea și abjecția, viața și moartea („populă-ră”), ființa și neantul. E lumea ființei condamnate la neant, în care însă – ce ușurare! – „mori fără să te doară capul”... Atmosferă sărbătorească, ca pe vremuri...

Ferocitatea „comediei” lui Virgil Tănase își are sursa, într-o măsură considerabilă, în exhibarea caracterului spectacular al acestei pseudometamorfoze a lumii, prin demontarea mecanismelor care permit punerea în mișcare a recuzitei sale utopice: caricatură grotescă a utopiei „occidentalo-europene”, noua lume se hrănește din propria-i teatralitate ridicând artificii și jocul (auto)iluzionist la rangul de realitate „naturală”. Edificată pe „ruinele” celei vechi, ea stă sub



semnul aceleiași „nemăsuri totalitare”, instrumentalizate în numele unei ideologii diferite, însă la fel de distructive pentru victimele deținătorilor puterii, cărora li se oferă, din nou (tot mai puțină) pâine și (din ce în ce mai mult) circ întru gloria fiarelor

care au acaparat – acum, ca și odinioară – scena puterii. Unele dintre ele, ca Ovidiu, nu au părăsit-o decât pentru scurtul răstimp al schimbării la față, altele, ca Pârtoianu (fost controlor CFR, mare afacerist și angajat al Fondului monetar după „eliberare”), au găsit în ea un excelent spațiu de afirmare, după ce vor fi profitat din plin de noua lege „naturală” care – spre deosebire de cea veche, mai restrictivă, cel puțin la un nivel manifest – conferă legitimitate oricăror forme ale abominabilului. „Reduse la absurd”, cele două lumi pe dos seamănă uimitor una cu cealaltă.

Pe noua scenă, însăși „sacrificarea” vechilor structuri – ca temelie a „renașterii” – are un caracter pur teatral: nici pe departe abolite, acestea sunt acum afișate cu ostentație, sub veșmintele stridente ale antitotalitarismului de circumstanță. Practica „dosariadelor” constituie doar un aspect al acestei „întoarceri a refulatului” ilustrate magistral de alegoria eliberării fiarelor. Universul absurd din distopia (și antiutopia) satirică a lui Virgil Tănase își trage sevele din *imitarea* trecutului, pe care artizanii noilor proiecte utopice îl neagă doar la nivelul discursurilor legitimize. Cu o diferență semnificativă: ferma animalelor bolnave e, acum/aici, o grădină zoologică *deschisă*.

Bibliografie

- Artaud, Antonin, *Le Théâtre et son double*, Paris, Gallimard, 1966.
- Braga, Corin, „Utopie, eutopie, dystopie et anti-utopie”, în *Metabasis*, Revista di filosofia on-line, an I, nr. 2/septembrie 2006.
- Esslin, Martin, *Le théâtre de l'absurde*, Paris, Buchet/Chastel, 1971.
- Jacquart, Emmanuel, *Le théâtre de dérision*, Paris, Gallimard, 1974.
- Milosz, Czesław, *Gândirea captivă. Eseu asupra logocrațiilor populare*, București, Humanitas, 1996.
- Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, București, Univers, 1989.
- Ricoeur, Paul, *Eseuri de hermeneutică*, București, Humanitas, 1995.
- Tănase, Virgil, „Despre piesa *Fiarele*”, în *Caiete critice*, nr. 1/2012, pp. 72-74.
- Tănase, Virgil, *Fiarele. Comedie feroce*, Galați, Editura Axis Libri, 2011 (a).
- Tănase, Virgil, Interviu acordat *Vieții libere*, mai 2011 (b).
- Tănase, Virgil, *Scrisori despre literatură și teatru*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2013.
- Todorov, Tzvetan, *Confruntarea cu extrema. Victime și torționari în secolul XX*, București, Humanitas, 1996.
- Wunenburger, Jean-Jacques, *Utopia sau criza imaginarului*, Cluj-Napoca, Dacia, 2001.

Virgil Tănase și pușculița cu vise

Abstract

Proza onirică a lui Virgil Tănase construiește imagini palpabile, de o cromatică stridentă și totuși armonioasă, prin noutatea și prospețimea surprinzătoare a fluxului narativ. Punctul de plecare al analizei este constituit de două texte scrise la distanță de mai mulți ani: Evenția Mihăescu și o proză scurtă publicată în 2005 în revista „Seine et Danube”, în numărul 6 dedicat grupului oniric, intitulată La tirelire. Din fiecare text este extras modul de coagulare a nucleelor de iradiere a imaginărilor onirice, care determină o surprinzătoare întoarcere spre o lume în disoluție, eliberatoare și constrângătoare în același timp.

Cuvinte-cheie: vis, imaginar, proză, spațiu, personaj.

Virgil Tanase's oneiric prose builds tangible images of a harmonious yet strident chromatic, through surprising novelty and freshness of the narrative flow. The starting point of the analysis are two texts written with several years of distance: Evenția Mihăescu and a short story, entitled La Tirelire, published in 2005 in „Seine et Danube”, edition no. 6, which was dedicated to the oneiric group. From the start, the reader is surprised by the way in which the author keeps the radiation of the dream imaginary centers, which leads to a surprising return to a world in dissolution.

Keywords: dream, imaginary, prose, space, character

Proza onirică a lui Virgil Tănase construiește imagini palpabile, de o cromatică stridentă și totuși armonioasă, prin noutatea și prospețimea surprinzătoare a fluxului narativ. De la volumul publicat în 1994, *Evenția Mihăescu*, trecând prin romanele scrise în limba franceză, și revenind la mai recente *Zoia* sau *Leapșa pe murite* (care a beneficiat de o ecranizare, *Afacerea Tănase*, în 2013), prozatorul a evoluat în sensul unei reorganizări a materiei epice, dar și a fundamentării subiectelor politice. Subiectele latente din proza de început s-au dezvoltat în cea de mai târziu, păstrând însă intacte anumite linii de forță, în măsură să definească universul epic. Structurile imagistice onirice din opera sa pun problema și unei

adecvări a conținutului ideatic. Distanțarea dintre ceea ce semnifică expresia subtextuală și cea extratextuală se impune, așa cum afirma Sartre, analizând lumea imaginară onirică pe care o înzestra cu atributul încătușării: „Visul este inversul libertății (...). O conștiință care visează și-a pierdut locul în lume și nu o să îl regăsească decât în trezire”. Imaginile de dinainte de vis sunt momente ale conștiinței fără prezent, trecut sau viitor, care au doar un flux ascendent și dinamic. Ideea sartriană, deși pare să contravină părerii generale despre vis, propune o nouă perspectivă, difuză și totuși creatoare, aceea a contaminării de către oniric a conștiinței poetice, contribuind la restrângeri de sens. Aceste puncte de vedere deter-

* Asist.univ.dr., Departamentul de Studii Romanice, Facultatea de Litere și Arte, Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, e-mail: alinabako@gmail.com.

mină necesitatea unei conceptualizări a imaginii în sine, așa cum se antamează în textele propuse.

Punctul de plecare al analizei este constituit din două texte scrise la distanță de mai mulți ani: *Evenția Mihăescu* și o proză scurtă publicată în 2005 în *Seine et Danube*, în numărul 6, dedicat grupului oniric, intitulată *La tirelire*. Ceea ce surprinde încă de la început este păstrarea nucleelor de iradiere a imaginarului oniric, care determină o surprinzătoare întoarcere spre o lume în disoluție: „Orașul unde-am scris eseul despre drumuri și poduri în secolele bizantine se rupe. El nu e decât măsura de dantelă, de sticlă prețioasă, marmură și aur a unui secol care s-a tăiat, s-a-ngălbenit de mult. Ochiul, lucrătura modelelor complicate și sensibile s-a desșesut de parcă trupul pe care îl îmbrăcau palatele marine s-ar fi măcinat și s-ar fi mprăștiat, de parcă ora însăși s-ar fi scurs prin broderia acestei rochii atâta de imperiale, rămasă-acum, vestimentația de nuntă, plină doar cu pământ și sare.” Obsesia pentru împletirea elementului acvatic cu cel terestru devine un pretext al trecerii bruște, aproape insesizabile în celălalt plan al oniricului. Este, de fapt, o aducere a trecutului în prezent, dar nu în întregime, ci ca în vis, prin bucăți diparate, lipsite de consistență. Jose Ortega y Gasset arată că realitatea este percepută ca fragment fiind susținută de un fond dublu: trecutul, care ne apare în continuitatea stării de veghe, și un fond niciodată revelat, pe care îl interpretăm drept bază a reveriei. Există deci un aspect ambivalent prin care se poate observa manifestarea visului lucid în imaginar. *Primul* este acela prin care încercăm să găsim părțile sale componente, împrăștiate în text, pentru că visul lucid nu apare decât camuflat sub aspectul realității diferite. Cel de-al doilea este funcția pe care o poate îndeplini, de referire la o experiență personală care însă nu are valoare general umană. Un visător poate să fie într-atât de fascinat de aparența de realitate, încât încearcă să mai păstreze ceva din lumea în care se cufundase. De aceea, odată cu apariția numelui de *vis lucid*, s-a produs și o reorganizare a imaginii visului ca fenomen cul-

tural. Deși la început era văzută ca o contradicție, a visa și a fi lucid excluzându-se, totuși dualitatea își găsește un loc în teoriile despre vis și somn. „Laurence s’agenouille sur le carrelage froid et projetée de toutes ses forces le porcelet contre le mur. Ses économies se répandent par terre au milieu des éclats: des dizaines de bouts de papier soigneusement pliés, feuilles blanches ou sieyès, pages d’agenda, morceaux de serviette ou de documents administratifs, notes de café, tracts publicitaires ramassés dans la rue, tickets de tramway, bons de caisse, etc., tout ce qui peut servir de support aux mots au moment précis où vous avez envie de les écrire.” Întreaga existență a personajului Innocence Marie Joséphine al cărui nume întreg ni se dezvăluie numai prin inserarea în text a unei invitații, și ea recompusă din fragmente onirice, este comprimată într-o pușculiță care nu găzduiește numai economiile ei, ci mai ales cuvintele. Simple bucăți de hârtie care înglobează, la o privire mai atentă, bucăți de viață reală amestecate cu vise, ca într-un carusel ce se rotește fără încetare. Uimește firescul spunerii, acea ilimitare a spațiului și timpului care devin superflue, lipsite de consistență. Construită din fapte simple, diverse, viața personajului se dezvăluie pe măsură ce frânturi de vise se nasc din cuvintele citite. „La vie est faite d’accidents incompréhensibles, insupportable, abracadabrants, qui ne veulent rien dire.” Toate acestea devin însă materie consistentă pentru un moment relevant din existența personajului. Neînțelegerea, insuportabilul, illogicul, absurdul existenței prevestesc o lume fără sens, în care individul este lipsit de apărare, alienat și constrâns.

Proza angoasantă a lui Virgil Tănase conține în subteran sentimentul fricii permanente, al pericolului care amenință să distrugă liniștea. Discursul oniricului are referențialitate, nu spre fictiv, ci spre concret, spre un concret atât de zdrobitor, încât poate părea fictiv sau în aceeași măsură real și fictiv, „e și nu e”. Northrop Frye consideră virtualul drept un concret, un „mood” – „sentiment cu orientare centripetă în expresie, în limbaj”. În acest sens, limbajul apare despuat de funcția sa referențială și redus



la aparența lui opacă, la prezența unei experiențe care îi este în întregime immanentă. E un limbaj aparent naiv, care nu știe să se exprime decât în „iconi sensibili”, construiește câmpuri semantice odată cu obiectele care îl populează, dă la iveală vestigii de reprezentări provenite din senzații, fragmente nefixate ale memoriei. Ființele umane sunt ca niște manechine, fără un motiv aparent se metamorfozează: „Totul s-a pierdut, totul s-a coborât, ca și când sub carnea noastră n-ar fi fost nimic decât doar boare și pânzele umflate ca niște haine s-au lăsat și s-au pleostit pe dușumea doar pe alocuri încă oarecum boțite de evenimentele pe care nimeni nu și le mai aduce-aminte”.

Însă aceasta nu presupune o pierdere totală a cenzurii rațiunii, căci, asemenea tuturor fenomenelor, și cele onirice sunt supuse unor legi. „Viața imaginilor se bazează pe legile unei adevărate fizici onirice, care sunt la fel de constrângătoare ca și legile fizice” – formula drept ipoteză, pentru demonstrarea relației dintre conștiință și vis, Jean Jacques Wunenburger. Viziunea pură, fără relief, te orbește, spunea Sartre. Privirea rămâne în suprafața obiectului perceput fără să poată trece dincolo. „Tabloul

oniric” are amănuntele trasate, pare a spune ceva, seamănă cu ceva; ba chiar a ceva prea bine știut de noi toți, dinainte cunoscut, aflat în imediata noastră apropiere, dar imposibil de sesizat cu claritate, ca și cum obiectele ar fi reprezentate în „anamorfoza indescifrabilă a oniriei”. Introducerea unor planuri gigantești trimite la un imaginar al elementelor bachelardiene, iar personajul Margareta din *Evenția Mihăescu* devine voce a ființei dornice să scape din spațiul strâmt al lumii: „—Nu voi ajunge niciodată femeie măritată, strigă din largul mării Margareta, fata. Sunt suferindă de-o naștere prea gravă. Soțul mi-a fost ucis în altă vreme, în altă țară – deschideți porțile împărătești să vă aduc la cunoștință un prunc cu ochii cât stelele, cu limba de aur, cu pântecul umblat de cai măiestri călăuzindu-se după găvanele luminate ale părintelui lui.” Cititorul remarcă construcția grandioasă a acestei imagini funambulești. Este, în fond, o punere în scenă controlată a unei viziuni onirice, în care elementele se întrețes, se arcuiesc în jurul unor metafore baroce. Și în *La tirelire*, Virgil Tănase întrebuințează același procedeu: „Ils parlent des choses insignifiants et le marin lui raconte des voyages merveil-

leux dans les îles des mers australes où l'on aperçoit au fond de l'eau des perles bleues, oblongues, et les récifs de corail, rouges". Textul oniric este destructurat, fragmentar, făcut din incidente în care raportul real-fictiv rămâne indecidabil, deschis. În poetica onirică nu este foarte clar determinată marcarea instanțelor. Ele se disting, dar pornesc din aceeași sursă și se resorb în ea. Dispar eul și tu-ul propriu-zise, rămâne dominantă stăria, într-o instanță difuză plasmatică. Există un *poesis* în concret; își are formele lui de persuasiune; o retorică antiretorică, un retorism fără logică, ca și cum s-ar căuta cuvântul în anatomia subiectului, până la pierderea totală în ea. „În răstimpul acestei lungi călătorii, orașul tot a alunecat spre mare, s-a îndepărtat de țărm și-acum orișice stradă, orice uliță de mahala, și gangurile chiar, sunt toate-n fapt un pod desigur uneori de piatră iară în alte rânduri numai din lemn, împodobite însă și-ntr-un caz și-n altul cu tăieturi florale și statui." Peisajele acvatice și terestre se confundă, ca în realismul magic sud-american, regulile logicii sunt înlocuite de propriile reguli, aparținând visului construit și care combină elementele lumii reale, reasezându-le într-o altă ordine, cu un al rost. Ideea de călătorie, de deplasare și ștergere a limitelor lumii cunoscute duce la impresia de tărâm aflat sub semnul unei mobilități excesive, în care nu există punct de stabilitate și în care senzația firească este de plutire. Mișcarea descrisă dinamizează textul și aduce laolaltă semnele unor lumi incompatibile: „Un poisson argenté jaillit aussitôt de la casquette de l'artiste, un poisson en terre cuite avec, pour écailles, des bouquets infinitésimaux de bleuets et de myosotis, peints à la main." Amestecul acesta de real și vis devine o pastă colectoare a unor motive răspândite în pânza textuală. Amintirea peisajului marin – peștele – trimite la forma obtuză a pușculiței din care au rămas numai fragmente – picturile florilor – sugestie diafană a universului feminin, integrate acum unui alt fragment oniric, vis cu un artist.

Produs hibrid, onirismul încearcă să-și găsească modalitatea de construcție, de structurare: „Structurarea imaginilor obți-

nute din subconștient și din realitatea hazardului obiectiv (deci tot din subconștient)", anunță Țepeneag, se poate face după modelul visului, adică neținând seama decât de logica internă și considerând procesul de scriitură unul de producție, nu de reproducție. Visul și starea creatoare pe care acesta o presupune nu pot fi decât reconstituite, invadate de diferitele straturi de realitate în încercarea găsirii formulei pentru cea mai bună dintre lumi posibile. Oniricii estetici caută Imaginea în sine care se impune cu un soi de forță limitatoare în spațiul intrinsec literaturii. Două fragmente din cele două proze susțin ideea unei comunicări între cele două spații trăite însă concomitent: „(...) comme si le quai était un lit, la lumière de l'aube un drap blanc, le ciel rose et bleu un prince charmant en train de carresser vos seins dont les bouts se dressent avec l'insolence des fleurs d'églantier" și „ca un ochi, soarele se deschidea dinspre noi spre lumea cealaltă care pătrunde, stăruitoare prin toate rănile, prin toate locurile unde pielea a putrezit, s-a rupt, s-a destrămat, s-a spart, s-a ros până la urzeală". Sensul pe care îl determină narațiunea este refăcut, reconstruit, corporalitatea fiind lipsită de atributul ei cel mai important: integralitatea. Întregul univers se transformă într-o imensă cameră, într-un spațiu familiar pe care personajul feminin, aproape urieșește, îl acaparează, și-l face bun al său. Granițele lumilor sunt forțate prin intermediul luminii, aproape de somn și de vis, iar invadarea corpului destrămat, aproape în disoluție, se produce prin acțiunea ei eliberatoare. Obiectul estetic oniric încearcă să se reabiliteze într-un mod insolit, prin dispariția metaforei și recurgerea la o simplă „numire a lucrurilor." Soluția de diseminare a imaginii se conturează în text, așa cum remarca Sartre: „Imaginea ni se impune în vis cu un soi de spontaneitate, de autoironie, iluminată de o lumină ce-i e proprie și pe care nu suntem în măsură să o refuzăm." Introducerea în text a visului în vis este un procedeu narativ ce trimite, de asemenea, la curgerea neîntreruptă a timpului, dincolo de amalgamarea obiectelor: „Vodă se visează în cămașă de

pompier conducând un tramvai peste măsură de greu. Din cauza încărcăturii, el nu poate opri în stații și lumea care de cu tare diminează așteaptă cu grijă să nu piardă pontajul se uită dezamăgită după norul de praf pe care îl lasă în urmă vagonul cu luminile roșii.” Obsesiile, resturile mnemonice, amintirile pierdute și regăsite alcătuiesc o lume urmând niște reguli numai de ele știute. Se conturează un spațiu și timp oniric, în care realul oferă parte din consistență, dar care determină o luare în posesie a obiectelor și a întâmplărilor din care e alcătuită viața. „Elle prend le chemin de la salle de bain ou se trouve sa robe de chambre, mais l’officier qui n’arrive pas à descendre à cause de la foule des passagers et qui a le sentiment qu’elle est en train de s’enfuir, l’appelle avec une telle force de persuasion qu’elle reste figée à côté de la bibliothèque (...) L’eau obscure de la nuit frémit doucement et les lumières du bateau scintillent au rythme paisible de la mer.” Specifică textelor lui Virgil Tănase este trecerea aceasta de la registrele comune, calde, familiare, la deschiderea unor lumi paralele, care par cunoscute, dar trag personajul spre spații ilimitate, mișcătoare, libere de orice constrângeri și, în același timp, stranii, inconfortabile. Lumea se creează pe măsură ce se citește, nu ce se scrie. Forța cuvântului conține în sine o nișă prin care personajul are libertatea de a produce text și de a se produce pe sine: „Laurence sort du tas tous les billets où il est question de Serge, les déploie sur la table comme des cartes de jeu et se met à lire la bonne aventure”. Aventurile existențiale ale personajului Serge sunt citite și reconstituite din fragmentele găzduite până nu demult de pușculița femeii. Sub imperiul hazardului se pun cap la cap întâmplări, fapte diverse în care personajele jonglează cu piese disparate ale realității. Revendicându-se din pictura suprarealistă, ca o continuare a acesteia din punctul de vedere al prelucrării visului după o legislație bine stabilită, oniricii mărturisesc cu superioritate că se trag din „mai-muța suprarealismului”. Deși scriu, oniricii optează pentru vizual, pentru că „pictorul suprarealist, spre deosebire de poetul

suprarealist, nu descrie visul, el nu se lasă stăpânit de halucinații, ci, folosind legile visului, creează o operă de artă lucidă”. Salvador Dali opta pentru o metodă paranoic-critică pe care o prezenta ca „(...) metodă spontană de cunoaștere irațională bazată pe obiectivarea critică și sistematică a asociațiilor și interpretărilor delirante”.

Proza lui Virgil Tănase este compusă din imagini ce amintesc de picturile lui Dali, mai ales din punctul de vedere al relativizării raportărilor la realitate. „Ca într-o cursă vestică sălbatecă, vagoanele trec iute, iute de tot, încă și mai iute pe dinaintea gării unde, bătute de ploaie, orarele s-au înmuiat și ceasurile de venire și de plecare s-au scurs înspre marginea de jos a tabloului de mersuri”. Lichefierea obiectelor și implicit a temporalității, prin aducerea în concret și ruperea tiparelor, conduc la un sentiment de contagiune, de amalgamare nefirească. Ineditul provine tocmai din elementul surpriză oferit de invadarea spațiului de confort prin semnele unei lumi infinite. „Lorsqu’elle comprend ce qui lui arrive, il est trop tard, et lorsque, penchée sur l’armoire, elle parvient à creuser un trou dans le plafond, ses pieds trempent déjà dans les vagues boiteuses de la Mer Noire.” Trecerea firească de la planul real la cel oniric se face pe nesimțite, fără efort: „Gloanțele se înfig în pereți, în tavan, iar acolo unde reușesc să-l spargă apar primele stele.” De fiecare dată, pasajul dintre cele două lumi corespunde unuia dinspre un spațiu restrâns, familiar, la altul gigantesc, fără limite, fără constrângeri.

Textele narative analizate se organizează ca artificiu imagistic, se verbalizează prin rafinamentul și artizanatul cuvântului. Având în vedere imaginarul cultural european și avangarda care se delimitase violent de precedentele mișcări literare, proza onirică a lui Virgil Tănase sparge tiparele prin transpunerea realității într-o lume ce se ordonează după legile visului. Limitele limbajului sunt forțate prin contextele în care sunt utilizate cuvintele sau chiar prin concretețea dură a acestora.

Universul epic al lui Virgil Tănase

– file de dicționar

Abstract

Acesta este un fragment dintr-un articol DGLR (prima ediție), dedicat scriitorului. Sunt urmărite, după ocurență, romanele scriitorului, de la Portret de bărbat cosind în peisaj marin, la Zoia, cu caracterizare a unui univers epic, controlat de tehnici autoreferențiale ale Noului Roman francez și colorat de invazia onirică.

Cuvinte-cheie: onirism, univers epic, Noul Roman.

It is an fragment from the article DGLR (First Edition), dedicated to the writer. There are tracked, in order of occurrence, the writer's novels, from "Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin" to "Zoia", with a characterization of an epic universe, controlled by autoreferential techniques of the new French novel and coloured by the oniric invasion.

Keywords: onirism, epic universe, Nouveau Roman.

Nu numai simpatia pentru vreun curent sau teorie a determinat afilierea lui T. la gruparea onirismului estetic, ci tocmai coincidența viziunii sale despre realitate (perceptută halucinant, fâșiile verosimilului fiind mereu întrerupte de haltele onirice), precum și o anumită înțelegere a fantasticului. „Era vorba de a obține sensuri noi prin aranjarea, după o logică proprie, a unor bucăți de real (adică de verosimil), fiecare, cum se întâmplă în vise, foarte exact în materialitatea sa” – autodefiniție modestă, tocmai stufoșenia baroc-onirică făcând meritul scrierilor lui. În orice caz, scriitorul a recalibrat în manieră personală harnașamentul teoretic al onirismului estetic, speculându-l îndeosebi în sensul dilatării fantasticului și al fosgăielii viziunilor. Pe de altă parte, T. face parte dintre acei prozatori curioși, atenți să nu înțepenească într-o formulă sau într-un gen și pentru care fiecare

roman nou constituie un pas semnificativ în propria evoluție literară. Romanul de debut, *Portrait d'homme à la faux dans un paysage marin*, e mai mult un exercițiu epic după Noul Roman francez, un fel de *Gumele* lui Alain Robbe-Grillet cu interstiții onirice; un „film alb-negru” (după caracterizarea autorului) centrat în jurul unui simbol repetitiv (întoarcerea războinicului) și orchestrat monologal. Începând cu *Apocalypse d'un adolescent de bonne famille* (1980), prozatorul descoperă tehnica articulării epice și a închegării atmosferei. Biografia personajului, proiectată după ritmurile temporalității năvălășe (ale „patefonului stricat”, cum spune T.), devine un puzzle, iar ingeniozitatea naratologică a Noului Roman francez este folosită atât cât să potențeze aventura onirică a perspectivei epice. Scriitorul își descoperă, totodată, stilul și temele proprii, iar texte precum *Apocalypse...* sau, mai târ-

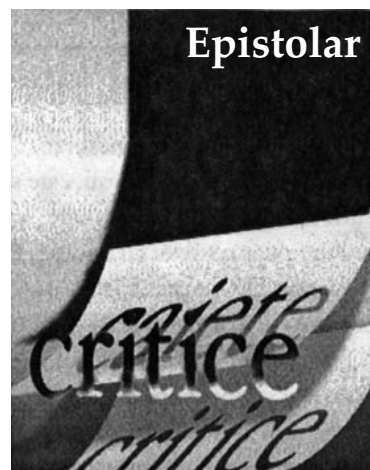
* Institutul de Istorie și Teorie Literară “G. Călinescu, e-mail: instcalinescu@yahoo.com

ziu, *Zoia* (2003) reprezintă o variantă inedită a romanului „obsedantului deceniu”, neimplicând nici analiza unui caz tragic (ca în *Cel mai iubit dintre pământeni* de Marin Preda), nici detectivistica parabolică (Dumitru Radu Popescu), nici analiza psihologică (Al. Ivasiuc) etc. Romanul e deliberat construit sub forma labirintului muzical și imagistic. Reconstituirea puzzle-ului biografic propune tipologia unui „intrus”: copil, el asistă la deportarea familiei din Basarabia, tatăl e trimis la Canal, fiul exclus din facultate, silit la reprofesionalizare (șofer), și, după mai multe aventuri dramatice, ucis. Însă realitatea e serios concurată de umbra ei onirică ce invadează decorul, modifică perspectiva spațială și temporală, iar viața personajelor are consistența suprarealistă din tablourile lui Marc Chagall. Ca în poemele lui Leonid Dimov, plonjonul oniric e favorizat de spațiile închise: frizeria devine un neașteptat circ fatasmagoric; cancelaria liceului, un laborator grotesc de biologie, proiectat urmuzian (sau arghezian), iar un bălci fantastic își întinde picioroangele într-un compartiment de tren. Odată viziunea deprinsă, celelalte romane aduc noutăți de orchestrare naratologică. În *L'Amour, l'amour* (1982) – roman a cărui primă versiune a fost tradusă în românește în 1994 cu titlul *Evenția Mihăescu. Tratatul dumneai de călătorie exotică la ceasul nunții sale dintr-un secol revolut* – intervine intertextualitatea ludică. Scrierea este parodia onirică a unui „romanț” și a temei romantice a metempsihozei, structurată, destul de sacadat, după tehnica dicteului automat (sau a lui „le cadavre exquis”). Destine diferite sunt întrețesute după coordonate simbolice, planul „prezentului” e invadat de cel al trecutului mult îndepărtat, romanul urmând atât partitura onirică, cât și pe cea muzicală (teme, pasaje reluate incantatoriu). Deși e vorba de două personaje, Margareta Veliceanu și logodnicul ei, acestea au umbre metempsihotice, ce sunt adevărații protagoniști ai romanului, cei doi întrupându-se numai ca „avatari” parodici ai unei femei dintr-un „secol revolut” și ai logodnicului ei, ucis chiar în „ceasul nunții sale”. *Ils refleurrissent, les pommiers sauvages* (1991) și *Zoia* se articulează ca un fel de

roman-scoică, în care părțile deliberat disipate ale scrierii își găsesc în chip ingenios nervura de conexiune. *Zoia*, unde reconstituirea realistă are cea mai mare amploare comparată cu alte scrieri ale lui T., ar fi, în intenție, un roman total, o cronică a epocii totalitare, obținută prin radiografia câtorva biografii reprezentative (de la un ideolog de partid la un exilat), un bazar epic în care *policier*-ul, romanțul sentimental, invazia fantasticului și dilatarea onirică a perspectivei se îmbină cu eseul (acesta din urmă, excesiv). În *Zoia* se include și un tratat metaforic de poetică a romanului oniric. Viața personajelor ar fi „o simplă bucată de plastilină pe care pictorul o modelează în toate felurile și chipurile după nevoile partituri sale”, „așa cum se întâmplă cu personajele cărora Cézanne le strâmbă anapoda brațul ca să echilibreze ansamblul, cărora Parmigianino le lungeste peste măsură gâturile ca să le onduleze liniile, cărora Klimt le schilodește membrele ca să le integreze într-o figură decorativă”. Rezultă un roman „naiv”, naivitate însemnând melanj al destinelor după legile hazardului, în care și autorul și eroii săi sunt „bile într-un joc de biliard”. Principiul de articulare încalcă cronologia verosimilității, frânturile de viață din epoci diferite fiind expuse fortuit (una din anii '70, alta din „obsedantului deceniu”, a treia surprinsă în perioada interbelică etc.), după care urmează, la fel de amestecat, continuarea povestirilor biografice. Astfel, textul suportă o lectură atipică, putând porni de la oricare capitol, de la mijloc, început sau chiar de la sfârșit. Personajele acestui roman-frescă capătă și un fel de reconfigurări virtuale ale biografiei. Spre exemplu, Mircea (activist de partid), una dintre cele mai bine realizate figuri, are trei variante de destin și tot atâtea posibile morți, dezvoltate în ultimele capitole. T. a parodiat, cu aplicarea unui bun aparat teoretic (autoreferențialitate, intertextualitate, amestec al vocilor narrative), orchestrat ludic, și genul *policier*-ului, ca în *Cette mort qui va et vient et revient* (1984), *Le bal autour du diamant magique* (1988), *La vie mystérieuse et terrifiante d'un tueur anonyme* (1990).

Virgil TĂNASE*

Cazul Breban



Abstract

Această scrisoare a lui Virgil Tănase este o reluare a unei poziții pe care Milan Kundera a avut-o, într-o situație similară, față de scriitorul însuși. De această dată, Virgil Tănase este alături de Nicolae Breban care a primit o sentință judecătorească ce „constată calitatea (acestuia) de colaborator al Securității” în 2012. Textul se deschide cu opiniile scriitorului despre disidența românească și despre moralitatea CNSAS (Consiliul Național pentru Studiul Arhivelor Securității). Scriitorul prezintă nuanțări ale diferitelor puncte de vedere aparținând altor intelectuali din țară sau din diaspora. El își susține argumentele cu relatări ale unor întâmplări care dovedesc poziția de disident a scriitorului Nicolae Breban.

Cuvinte-cheie: diaspora românească, disidența românească, literatura română.

Această scrisoare a lui Virgil Tănase este o reluare a unei poziții pe care Milan Kundera a avut-o, într-o situație similară, față de scriitorul însuși. De această dată, Virgil Tănase este alături de Nicolae Breban care a primit o sentință judecătorească ce „constată calitatea (acestuia) de colaborator al Securității” în 2012. Textul se deschide cu opiniile scriitorului despre disidența românească și despre moralitatea CNSAS (Consiliul Național pentru Studiul Arhivelor Securității). Scriitorul prezintă nuanțări ale diferitelor puncte de vedere aparținând altor intelectuali din țară sau din diaspora. El își susține argumentele cu relatări ale unor întâmplări care dovedesc poziția de disident a scriitorului Nicolae Breban.

Key words: Romanian diaspora, Romanian dissidents, Romanian literature.

I

16 mai 2011

Dragă Nicolae Breban,

Suntem, în viață, doar câțiva, de numărât pe degetele unei singure mâini, care avem dreptul nu să judecăm – nu ne-am îngădui – dar să vorbim cu autoritate de cele întâmplate înainte de 1989.

Ne-am câștigat acest drept înfruntând, cu riscul libertății și, în ceea ce mă privește, și cu cel al vieții, societatea totalitară atunci când mai eram în țară – și nu la adăpost în hucuirile Occidentului, unde, iarăși, puțini dintre noi s-au ridicat deasupra simplei lătrături, nemușcătoare firește, pentru a stârni într-atât furia autorităților ceaușiste

încât brațul înarmat cu satâr al acestora să vrea a ne lovi până și aici.

Cu vorba grea de tot acest trecut țin să-ți spun astăzi că am considerat întotdeauna CNSAS-ul o instituție imorală și ticăloasă. Mi se va răspunde că ea este legală etc. ..., ceea ce nu este un argument pentru mine care am avut deja dreptate împotriva legalității – socialiste pe atunci – pe care mă îndemnau s-o respect aproape în unanimitate cei din jurul meu – și nu m-ar mira să am iarăși dreptate împotriva „opiniei publice”.

Activitatea CNSAS-ului este imorală pentru că introduce – abuziv, cu siguranța unui materialism care chiar dacă nu-și mai spune științific, e de-o aceeași natură vulga-

* Scriitor, Paris - Franța, e-mail: tanase.virgil@wandoo.fr.



ră – criterii factice, „obiective”, minerale, acolo unde nu există decât conștiința fiecăruia, o alcătuire dintr-o altă materie, căreia nu-i cunoaștem felul de a funcționa, sâmburul tainic – „cămara sufletului meu” spune Cartea –, unde este imoral să pătrunzi cu bocancii chiar lustruiți democratic ai defunctului Bocănici („... bocăne cu bocancii Bocănici”, pentru cei care-și mai amintesc!). Nimeni nu știe unde este capătul de îndurare al fiecăruia, dincolo de care este imoral de a pretinde cuiva să reziste – și mulți dintre „curații” de azi sunt, de fapt, ticăloși la rădăcină: virginitatea lor nu se datorază decât lașității care i-a îndemnat să putrezească în neînsemnarea lor și nu mă îndoiesc că și-ar fi dat pantalonii jos la cea mai mică solicitare a monstrului, dacă acesta ar fi avut de ce-i băga în seamă.

Activitatea CNSAS-ului este ticăloasă pentru că, în virtutea atitudinii mai sus pomenite, această instituție întreține, probabil deliberat, o confuzie între cei cu adevărat mârșavi (există!) și cei care au luptat până la limita puterii lor, cărora trebuie să le adăugăm pe cei care au considerat de datoria lor

să folosească singurele mijloace pe care le aveau la îndemână ca să facem să dăinuie valori mai temeinice decât circumstanțele politice – în ceea ce ne privește cultura și spiritualitatea românească (de altfel, între noi fie spus, mai amenințate astăzi și mai vătămate decât pe vremea când generația noastră era confruntată cu politica de rusificare..., dar asta este o altă discuție).

Iată de ce, luând pildă după o scrisoare pe care mi-o adresa pe vremuri, când țângăfeii de-o aceeași teapă mă lătrau dindărătul gardului, Milan Kundera, și el nu demult, după cum știi, ținta unor atacuri la fel de josnice..., luând pildă, spuneam, după această scrisoare care mă obligă la o solidaritate pe care n-o vor înțelege nicidecum jivinele trăitoare după legea pădurii – ecologică, firește –, vin să te rog a nu te lăsa abătut de cei care nu vor exista, după noi, decât mulțumită nouă și numai dacă vreun vrednic cercetător microbiologist va vrea să știe căror bacterii nocive am știut să rezistăm și cum.

VT

DECLARAȚIE

Mă numesc Virgil Tănase și locuiesc la Paris, la numărul 3 al străzii Méchain din arondismentul XIV.

Iau azi cunoștință cu o imensă stupeoare (e un eufemism) de o hotărâre judecătorească din 2 iulie 2012 dată de dna Mirela Monica Ciubotaru – îmi fac o datorie din a-i menționa numele întru bucuria celor care scriu istoria anecdotică a literaturii române, îmbogățită astăzi cu un nou episod.

Această hotărâre „constată calitatea de colaborator al Securității” a scriitorului Nicolae Breban, unul din foarte puținii camarazi de front pe care i-am avut în lupta împotriva totalitarismului românesc. Nicolae Breban nu numai că nu mi-a „îngrădit drepturile și libertățile fundamentale”, dreptul „la viața privată”, dreptul la „libertatea de opinie, religioasă etc.”, ci, din contră, mi-a fost un sprijin de nădejde într-o confruntare istorică care a dus la instaurarea libertăților civice de care se bucură azi cei care-i aduc învinuirea de a fi colaborat

cu Securitatea. Aceasta în pofide faptelor pe care, fie-mi îngăduit a o spune, le cunosc mai bine, pentru a le fi trăit alături de Nicolae Breban, decât cei care le-au aflat doar din dosare întocmite de funcționari de poliție a căror mărturie trebuie cercetată cu o diligență pe care nu o găsesc la acuzatorii scriitorului.

Mai întâi ar trebui să se știe că lupta noastră (Nicolae Breban, Augustin Buzura, Dumitru Țepeneag, Dorin Tudoran, într-o oarecare măsură Paul Goma și alți câțiva din țară și dinafara ei) nu era politică ci literară. Considerând, după probe istorice concludente: Berlin 1952, Budapesta 1956, Praga 1968, Varșovia 1981, că regimul politic românesc nu se poate schimba atât timp cât este susținut de Uniunea Sovietică, am considerat de datoria noastră de a da culturii române (sau numai literaturii) temeuri care s-o mențină în concertul european. În această confruntare adversarii noștri nu erau numai totalitarismul din țară, ci și dogmatismul ideologic al câtorva vârfuri ale vechii emigrații, în frunte cu doi simpli jurnaliști literari, Monica Lovinescu și Virgil Ierunca. Acuzele pe care li le-aduce Nicolae Breban în discuțiile menționate în hotărârea judecătorească citată sunt cele pe care eu însumi le afixam la Paris. Refuzam, de pildă, să particip alături de ei la emisiunile de radio sau de televiziune la care eram invitat¹ – total necunoscuți în spațiul cultural francez unde n-au fost în stare să pătrundă publicând fie și numai o broșură în traducere franceză, soții Ierunca se agățau de notorietatea noastră, a mea sau a lui Nicolae Breban (cu două romane publicate la Paris), ca să-și facă cunoscute opiniile. Aceste opinii erau cele ale postului de radio ai cărui salariați erau și care propaga o ideologie pe care o consider și azi la fel de închistată și de nocivă ca și cea pe care o combătea – și pe care o combăteam și noi, dar de pe alte poziții.

Întorcându-ne la dosar: a-i reproșa lui Nicolae Breban că în discuția cu generalul Pleșiță a „denunțat” opiniile soților Ierunca sau ale lui Eugène Ionesco e ca și cum i s-ar

reproșa cuiva că „denunță” (în prezența sau absența „lucrătorilor Securității”, nu contează) pisica pentru că mânâncă șoareci. Notez că Nicolae Breban nu face în discuțiile cu pricina nici o referință la „viața personală” a soților Ierunca (despre care, prin mine, știa destule), nici despre alcoolismul lui Eugène Ionesco (informații care ar fi fost mai utile Securității pentru a-i denigra sau șantaja decât cele privind opiniile lor, de notorietate publică).

Cât privește îngrădirea libertății de expresie, nu am senzația că în urma discuțiilor lui Nicolae Breban cu generalul Pleșiță, soții Ierunca au fost împiedicați să-și trâmbezeze ideile (în numele cărora cenzurau cu o sânguină demnă de cea a Direcției presei de la București propriile mele opinii – obligat să renunț la colaborarea cu Monica Lovinescu, un alt redactor al Europei Libere, Max Bănuș, mi-a asigurat timp de ani de zile libertatea de opinie și de expresie pe care nu o mai avea în emisiunea sus-menționată). În aceeași ordine de idei (a presiunii nefaste exercitată de soții Ierunca) menționez că, solicitat de Mircea Eliade să-mi spun părerea despre o eventuală vizită a sa în România, l-am sfătuit s-o facă știind că, stăpân pe opiniile sale, nu va cauționa regimul și că va aduce un extraordinar îndemn la libertatea de gândire tuturor celor care, clădiți ca mine, nu avuseseră norocul să fie invitați să părăsească țara și să-l poată întâlni, ca mine, la Café de Cluny; aproape convins de justetea argumentelor mele, Mircea Eliade a renunțat la această călătorie sub presiunea vechii emigrații și îndeosebi a soților Ierunca.

În legătură cu paragraful 3 pagina 10 a hotărârii judecătorești din 2 iulie 2012 țin să precizez că atât Nicolae Breban, cât și eu, și nu eram singurii printre „disidenții” din țările de după Cortina de Fier, consideram – și se vedește, cred, azi, că aveam dreptate – că e o atitudine dăunătoare de a nu recunoaște realizările concrete ale regimului de „democrație populară”. O spuneam deschis, distingându-ne astfel de vechea emigrație. Negarea acestor realități împiedica o anali-

1 Vezi Virgil Tănase, *Leapșa pe murite*, ed. cit., p. 314 și următoarele.

ză exactă a sistemului și, implicit, găsirea unor soluții adecvate (degradarea deja vizibilă a societăților occidentale lăsându-ne să credem că „democrația burgheză” este istoric depășită și că revine noilor generații de a căuta un alt ideal politic). Este cel puțin abuziv să ni se facă un capăt de acuzare din faptul că recunoșteam, lucid, alături de hibeile sistemului politic pe care-l denunțam, meritele sale încercând să convigem cu argumente, într-o discuție liberă, pe cei care gândeau altminteri de justetea opiniilor noastre. Gândirea de stânga există (chiar și azi) și a condamna un intelectual pe temeiul convingerilor de stânga exprimate la Paris în fața unor oameni de dreapta (pe care am fi încercat, ca agenți de influență, să-i atragem de partea regimului din România), această condamnare este, îndeosebi ea și în deplinul sens al cuvântului, o „îngrădire a libertății de opinie și de expresie”. Contradicția e strigătoare la cer: cei care ne îngădesc azi libertatea de opinie și de expresie ne reproșează nouă de a o fi îngădit pe vremea când luptam pentru a le-o oferi.

Cum probabil îmi vor reproșa, consecvenți cu ei înșiși, că îngădesc libertatea lor de opinie și expresie folosind hotărârea judecătorească despre care este vorba aici pentru a „denunța” samavolniciile de azi cu nimic mai prejos, din punctul meu de vedere, decât cele ale epocii totalitare, pe care le-am înfierat riscându-mi viața – de pe poziții de stânga, e drept, pe care nu le reneg, dacă Curtea îmi îngăduie.

Nu am nici senzația că discuțiile lui Nicolae Breban cu generalul Pleșiță au stirbit cât de cât libertatea de opinie și de expresie a lui Paul Goma (dar poate că, aflându-mă în vâltoarea evenimentelor pe care le provocasem la începutul anului 1977 – cel puțin este

ceea ce-mi reproșa Securitatea în documentele sale² –, prea implicat în „cazul Goma” despre care am publicat în acel moment o carte³, nu văd lucrurile cu limpezimea pe care o au, după aproape 40 de ani, judecătorii de azi de la București!!!). După știința mea, în contact telefonic regulat în acel moment cu Paul Goma, Nicolae Breban a încercat și a obținut publicarea unui roman al acestuia care fusese interzis. Pentru noi, scriitorii, acesta este adevăratul act de libertate: trebuie să i se recunoască lui Nicolae Breban, în acest caz precis, de a fi obținut o libertate cu mult mai însemnată decât cea de a critica „sindical” regimul în presa occidentală⁴. Din motive personale Paul Goma a renunțat la această publicare, lucru pe care l-a făcut știut prin jurnaliștii occidentali care au reușit să-l vadă și nimic nu mă lasă să cred că, după discuțiile Breban-Pleșiță, spusele prietenului nostru Paul Goma au fost mai puțin vehemente la adresa regimului de la București decât înainte. O știu pentru că eram unul din cei care le făceau cunoscute presei occidentale.

De altminteri, nu mă pot împiedica de a mă considera eu însumi condamnat prin hotărârea dnei judecător Mirela Monica Ciubotaru – îmi fac o datorie din a-i repeta numele întru bucuria celor care scriu istoria anecdotică a literaturii române, îmbogățită astăzi cu un nou episod. Într-adevăr, în acel moment eu însumi îl „denunțam” la Paris pe Paul Goma, repetând în gura mare (pentru urechile Securității) și scriind negru pe alb în presă (pe care Ambasada o citea conștiincios, există probe) că opiniile sale sunt profund ostile regimului de la București. Cum să nu mă simt înfierat de sentința dnei Mirela Monica Ciubotaru – îmi fac o datorie din a-i repete numele întru bucuria... etc. –

2 A se vedea în acest sens o notă a securității reprodușă în Mihai Pelin: *Operațiunile Melița și Eterul*, Editura Compania, 2007, p. 134: „În ultimul timp, [Paul Goma] este tot mai preocupat de evoluția mișcărilor protestatare inițiate de unii intelectuali din diferite țări socialiste. Paul Goma a fost solicitat, în acest sens, de Virgil Tănase, care, în prezent, se află în Franța, de unde i-a reproșat că «numai în România nu se întâmplă nimic»”. A se vedea și primele pagini ale cărții lui Paul Goma, *Culoarea curcubeului*.

3 Virgil Tănase, *Dossier Paul Goma. L'écrivain face au socialisme du silence*, Editura Albatros, 1977.

4 A se vedea în acest sens Milan Kundera, *L'Art du roman*, Gallimard, 1986, p. 29: „Expresie a unei lumi pe care prezența omului o condamnă să rămână ambiguă și relativă, romanul este incompatibil cu societatea totalitară. Această incompatibilitate este mai radicală decât cea care desparte un dizident de un aparatcic, un militant pentru drepturile omului de un tortionar, pentru că ea este nu numai politică sau morală, ci ontologică.”

când eu însumi, după începerea persecuțiilor împotriva lui Paul Goma, am cerut o audiență la ambasada noastră de la Paris⁵ care mi-a fost acordată (nu cerusem azil politic și eram în continuare cetățean român), unde, împreună cu Dumitru Tepe-neag, am susținut, invocând Declarația de la Helsinki semnată de România, că Paul Goma are dreptul să critice orânduirea de stat (ceea ce dna Mirela Monica Ciubotaru consideră un „denunț” pentru că vobeam despre opiniile lui Paul Goma unui „lucrător al Securității” – vezi p. 10 paragraful 2 al hotărârii judecătorești din 2 iulie 2013). Adăugam că eventuala lui arestare ar fi o încălcare a obligațiilor internaționale acceptate de România. Da, din acest punct de vedere, întrucât vorbeam de opiniile lui Paul Goma în prezența unui „lucrător al Securității”, rog să fiu considerat și eu „informator” al Securității – așa cel puțin se vor limpezi apele, să se știe – de către cei care vor scrie istoria anecdotică a literaturii române – cine unde se situează.

În legătură cu „îngrădirea dreptului la expresie... etc.” adaug că Nicolae Breban personal mi-a cerut să-l sprijin pe poetul Dorin Tudoran (pe care nu-l cunoscusem în România). Această recomandare a fost suficientă pentru a mă determina să caut în presa franceză spații unde Dorin Tudoran, aflat în țară, să se poată exprima liber – obținând chiar acceptul pentru un interviu de mari proporții în *Les Nouvelles littéraires*, interviu care nu a mai avut loc, Dorin Tudoran amânându-l, iar eu „dispărând”, ascuns timp de trei luni de zile de autoritățile franceze pentru a mă apăra de cele de la București care ordonaseră asasinarea mea⁶. E cel puțin ciudat să constat că cel despre care se pretinde azi la București că a ajutat Securitatea să pună căluș unor scriitori, este cel prin care cel puțin unul din cei foarte rari care cutezau să înfrunte regimul totalitar a căpătat, prin mine, la rugămintea lui Nicolae Breban, o tribună pentru a-și exprima liber opiniile.

Dar mai trebuie oare argumentată lipsa de întemeiere a hotărârii dnei judecătoreasă Mirela Monica Ciubotaru – îmi fac o datorie din a-i repeta insistent numele întru bucuria celor care scriu istoria anecdotică a literaturii române, îmbogățită astăzi cu un nou episod – când, în ultimul paragraf al paginii 7 din hotărârea menționată, „reclamantul” – al cărui nume cei care scriu istoria anecdotică a literaturii române s-ar bucura să-l știe – face un cap de acuzare din faptul că, în discuția cu generalul Pleșiță, Nicolae Breban menționează opiniile exprimate în cadrul unui interviu de dl Eugène Ionesco, opinii „de care generalul Pleșiță nu avea cunoștință”. Acuzația e halucinantă prin absurditatea ei: unu, Nicolae Breban ar fi trebuit să știe ce știe și ce nu știe generalul Pleșiță și, doi, el ar fi trebuit să se ferească de a menționa într-o discuție ceea ce Eugène Ionesco striga pe toate drumurile, opinii pe care le difuza nu în publicațiile neștiute ale exilului, ci în ziarele cu cel mai mare tiraj din Franța! Acest „argument” discreditează într-o asemenea măsură demonstrația judecătorească încât el nu poate fi pus pe seama incompetenței (ferească Dumnezeu!) ci numai a disperării celui care după ce-a terminat de treierat își dă seama că n-are în căruță decât vânt și pleavă și-atunci plesnește cu biciu-n gol a pagubă.

Cum să nu conchizi că procesul intentat scriitorului Nicolae Breban de anonimii de la CNSAS este ceea ce se cheamă în Franța „un procès de sorcellerie” sau, tradus, un proces politic de cea mai joasă teapă. Este ceea ce m-a îndemnat să reiau stiloul și cerneala de-acum treizeci de ani pentru a denunța, dincolo de sentința dnei Mirela Monica Ciubotaru – dacă cumva nu i-ați reținut numele pentru propria dumneavoastră istorie anecdotică a literaturii române de azi –, pentru a denunța, spuneam, o nevolnicie a instituțiilor de stat din România în care mi se pare că recunosc tentații totalitare (e un eufemism), incompatibile cu principiile comunității europene pe care România s-a angajat să le respecte.

5 Vezi infograma nr. 9510 trimisă în 22 februarie 1977 de către Ambasada română de la Paris, aflată în dosarul meu de la CNSAS.

6 Vezi Virgil Tănase, *Leapșa pe murite*, ed. cit., și Liviu Tofan, *A patra ipoteză*, Editura Polirom, 2012.

caiete
critice



