

caiete critice

Revistă editată de Fundația Națională pentru Știință și Artă

Director: Eugen SIMION

NR.1 (375) • IANUARIE 2019

JACQUES DE DECKER:
DE LA NECESSAIRE OBSTINATION
DE «PENSER L'EUROPE»

SERGE FAUCHEREAU:
AVANGARDES EUROPÉENES. LETTONIE (I)

BIANCA BURȚA-CERNAT:
ARTA DE A FI VAGABOND.
PESCUITORUL DE BUREȚI

ȘTEFANIA MIHALACHE:
MATRIOȘKA TEXTUALĂ.
PUPA RUSSA DE GHEORGHE CRĂCIUN

DE VORBĂ CU CRITICUL ȘI
ISTORICUL LITERAR PAUL CERNAT:
„NU MĂ POT FIXA CU ADEVĂRAT ÎNTR-O TABĂRĂ,
AȘ AVEA SENTIMENTUL CĂ SACRIFIC
CEVA PEA IMPORTANT FĂCÂND ASTA” (I)



Nicolae Iorga (II)

Fragmente critice de Eugen SIMION



caiete critice

Numărul 1 (375) / 2019

ISSN: 1220-6350 / ISSN (on-line): 2285-5041

Revistă indexată CNCS, Scipio, Erihplus

REDACTIA:

Eugen SIMION
director

Valeriu IOAN-FRANC
redactor-șef

Lucian CHIȘU
coordonare editorială

Mihaela BURUGĂ
secretar de redacție

Bianca BURȚA-CERNAT

Oana SOARE

Paul CERNAT

DTP: Mihăiță STROE

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC:

Mihai CIMPOI

Jacques DE DECKER (Belgia)

Serge FAUCHEREAU (Franța)

Valeriu IOAN-FRANC

Jaime GIL ALUJA (Spania)

Radivoje KONSTANTINOVIĆ (Serbia)

Michael METZELTIN (Austria)

Thierry de MONTBRIAL (Franța)

Evanghelos MOUTSOPOULOS (Grecia)

Basarab NICOLESCU

Eugen SIMION

Virgil TĂNASE

Dumitru ȚEPENEAG

Revistă editată de

Fundația Națională pentru Știință și Artă,

Grupul interdisciplinar de reflecție și

Editura Expert,

sub egida Academiei Române

e-mail: caietecritice@gmail.com

site: caietecritice.fnsa.ro

CUPRINS

1 / 2019

3

FRAGMENTE CRITICE

Eugen SIMION
Nicolae Iorga (II)

20

A GÂNDI EUROPA

Jacques DE DECKER
De la nécessaire obstination de «penser l'Europe»
Despre necesara obstinație de a „gândi Europa”

22

AVANGARDES EUROPÉENES

Serge FAUCHEREAU
Lettonie (I)
Letonia (I)

32

INTERVIU

Alexandru DUMITRIU
*Paul Cernat: „Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără,
aș avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (I)*
*Paul Cernat: “I cannot really belong to one side,
I would feel as if I sacrificed something too important by doing that” (I)*

46

COMENTARII

Bianca BURȚA-CERNAT
Arta de a fi vagabond. Pescuitorul de bureți
The Art of How to Be a Wanderer. The Sponge Fisherman

54

Ștefania MIHALACHE
Matrioșka textuală. Pupa russa de Gheorghe Crăciun
The Textual Matrioshka. Pupa russa by Gheorghe Crăciun

62

Cătălin STURZA

Ghilotina anilor 1990. Cazul Norman Manea (II)

The Guillotine of the 1990s. The Norman Manea Case (II)

78

SCENE LITERARE DIN VIAȚA OBIȘNUITĂ

Mihăiță STROE

Nimic din legile eterne nu trebuie schimbat

Nothing of the Eternal Laws Is to Be Changed

EUGEN SIMION

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: eugen.simion@fnsa.ro

Nicolae Iorga (II)

Abstract

Acest articol se referă la Nicolae Iorga (1871-1940), personalitate de prim rang a culturii românești și europene, „un specialist total, un istoric care a sorbit apa tuturor”, care „a jucat în cultura română, în ultimele patru decenii, rolul lui Voltaire”. Nicolae Iorga care a lăsat posterității o operă vastă ce atinge aproape 1500 de volume. Sunt prezentate admirația plină de spaimă pe care Iorga a exercitat-o asupra lui Mircea Eliade, precum și poziția lui G. Călinescu și E. Lovinescu, contemporani cu savantul în chestiunile istoriei literaturii noastre mai vechi. Este pusă în valoare concepția despre istorie, cultură și literatură a savantului, care, spre deosebire de alți umaniști, are propria teorie asupra domeniului, nedespărțind știința istoriei de artă, iar în ceea ce privește cultura atribuind celei naționale și seria operelor scrise în alte limbi decât cea a literaturii naționale, dar folosite ca *lingua franca* la noi (scrierile în limba slavonă și neogracă). Cu altă formație intelectuală (cu solidă formație de istoric obiectiv, în primul rând, adică aceea de *om al faptelor, om al documentelor*), istoricul literar Iorga este un *spirit pozitivist*, găsește istoria – indiferent dacă este vorba de istoria istoriei sau de istoria literaturii – ca o știință *totalizantă*. O pasiune exigentă, minunate cuvinte, ireproșabil program. Sunt evidențiate darurile de portretist ale lui Iorga, care încrăpătează în două fraze atât universul de creația cât și pe cel biografic, în latura lui morală.

Cuvinte-cheie: istorie, obiectivitate, știință, literatura română veche, cultură, Nicolae Iorga

The present piece of writing focuses on Nicolae Iorga (1871– 1940), an emblematic figure of Romanian and European culture, „a complete professional, a historian who absorbed all the sources”, who „in the last four decades played, in Romanian culture, the role of Voltaire”. The article is about Nicolae Iorga who left behind a vast work of about 1500 volumes. The topics are the frightful admiration he inspired to Mircea Eliade as well as his contemporaries, G. Calinescu’s and E. Lovinescu’s positions on certain issues regarding an older period of Romanian literature. The paper

* Lucrare realizată în cadrul Proiectului *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT), PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/ Nr 54PCCDI/ 2018.

emphasizes the scholar's outlook on history, culture and literature as Iorga, unlike other researchers in humanities, has his own theory in the field whereby he doesn't separate the science of history from art, while regarding culture he considered to belong to the national culture all the works written in other languages used as bridge languages (Slavic and Modern Greek). With the intellectual mindset of an objective historian – a professional interested in facts and documents, the literary historian Iorga is a *positivist spirit* – regarding history, be it literary or otherwise – as an *all-encompassing science*. An *exigent passion*, wonderful words, a flawless program. The essay also highlights Iorga's gifts as a portrayer who is able to encode in two sentences only both the work's universe as well as the biographic one in its moral aspect.

Keywords: history, objectivity, science, Old Romanian Literature, culture, Nicolae Iorga

U n prim volum din această istorie a literaturii vechi începe cu un mic eseu despre *Locul românilor în dezvoltarea vieții sufletești a popoarelor romanice*, sugerând trei căi de urmat pentru aflarea adevărului: să cerceteze, întâi, rolul jucat de cruciați, apoi de povestirea orală venită de la noi și ajunsă, prin Bizanț, în vestul Europei și, în al treilea rând, de baladele împrumutate de italieni, de hispano-portughezi și de noi de la francezi. Accentul cade în această teorie, cam nebuloasă, a influențelor în lumea latinătății pe *baladă*, dintre formele de creație orală, și pe folosirea, ca atare, a limbii latine, utilizată și la noi în secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al XVIII-lea. Lângă limba greacă și chiar înaintea ei, latina a fost un instrument important al afirmării acestor latini din Răsărit, care sunt românii. Lângă *slavism*, *grecism*, în ecuația „formării noastre sufletești” intră, așadar, scrierile latine de pe pământul nostru și ele ne țin în contact cu Apusul romanic. Avem dreptul atunci, conchide istoricul, să cuprindem aceste scrieri în analele culturii noastre:

„În Apusul romanic, Renașterea a produs întâiu o foarte bogată literatură în limba clasică latină, cultivată cu o deosebită pietate și imitată cu cea mai atentă precisiune. Cultura fraților noștri de acolo o cuprinde în analele ei, deși limba care se întrebuințează nu e limba vulgară, vorbită de popor. Avem tot atâtă drept – și aceasta am și făcut-o înfățișând dezvoltarea literaturii noastre în secolele al XVI-lea, al XVII-lea și al

XVIII-lea – să cuprindem în analele culturii noastre tot ceea ce s'a scris aici de ai noștri în vechea limbă a Statului și a Bisericii ca și în limba clasică, mai nouă ca întrebuințare, a școlii superioare. Ea constituie un capitol, și unul esențial, din istoria dezvoltării noastre sufletești, care atunci nu se mai înfățișează atât de săracă, pe o vreme când cultura grecească ce pleacă din Constantinopolul rob pentru a se așeza întâiu prin insulele dominației venețiene și apoi în Veneția însăși, află statornicul ei sălaș în principatele noastre, care, aducând astfel un omagiu clasicității, nu înțelegeau – cum o dovedește dezvoltarea paralelă a literaturii în limba națională – să abdice naționalitatea lor românească”.

Nu toți istoricii culturii noastre sunt însă de acord, repet, cu acest punct de vedere ce mi se pare, azi, cel mai rezonabil, din motivele pe care le-am enumerat mai înainte. Unul, oricum, nu poate fi ocolit, oricât de sceptici am fi: aceste scrieri și altele (în slava veche și, mai ales, în grecește) sunt redactate în spațiul locuit de români și sunt legate de necesitățile societății românești într-o medievalitate confuză în care limba română vorbită de popor nu intrase încă în cancelariile domnești, în biserică și, în genere, nu-și găsisese încă forma ei literară. „Elita”, birocratică și călugărească – amestecată etnic și cultural –, scrie, când scrie, în latină (pe care o învață la școlile timpului), în greacă și în limba bisericii ortodoxe de rit grecesc, adică în slavonă, compilând, traducând pentru nevoile religiei. Cele mai multe dintre ele n-au, adevărat, valoare

literară. Dar sunt unele care au, în proporții diferite, o *literaritate incipientă, involuntară* pe care, printr-o lectură adecvată, trebuie s-o recuperăm. Iorga desparte „literatura de mănăstire” de „literatura de erudiție”, recunoscându-le valoarea sufletească, nu și valoarea estetică („o literatură estetică nu se află, ce e drept, în acel timp”). Este și nu este așa. Dar acest fapt rămâne de dovedit.

Istoricul semnaleză importanța lor în cunoașterea istoriei literaturii noastre medievale, scrisă, zice el într-un loc, de „călugărașii” smeriți și de boierii cărturari în proza cărora (*proza istorică*) „se ascunde [...] mai multă poezie decât în atâtea din rosturile de societate și de salon ale Apusului romanic contemporan”... Aceștia ar aduce cu ei „și puternica inspirație populară, renovatoare a stilului și aspirațiile spre libertate ale maselor adânci”. Iorga are în vedere, acum, epoca fanariotă (adică medievalitatea noastră târzie și chinuită) în care, prin traduceri din grecește („cum nu s-au mai făcut așa de multe și de bine în vreo altă țară”) se produce o „izbucnire spontană a Renașterii întârziate” la concurență cu „literatura de mănăstire” și cu puternica „literatură

de erudiție” a Școlii Ardelene – bazată pe limba latină. Autorul nu ezită să compare acest fenomen de Renaștere (referința este, cu precădere, în continuare, la ceea ce, azi, noi numim iluminismul ardelean!) cu „entuziasmul roman” cunoscut de Franța în epoca lui Francisc I și a Caterinei de Medici și, din altă sferă de cultură, cu *Aufklärung*-ul din Austria lui Iosif al II-lea.

Dar este așa sau e doar o dorință a istoricului de a întări dimensiunea europeană (romană) a literaturii din țara sa? Cert este că el îi cercetează granițele și legăturile secrete, aducând un număr uriaș de fapte scoase din arhivele mănăstirilor și din arhivele de familie, din scrierile străinilor și de oriunde spiritul lui scotocitor află câte ceva. Accentul pe care îl pune pe traduceri din grecește și, în fond, pe scrierile grecești de pe teritoriul nostru (cu o tematică autohtonă și europeană) îl duce la concluzia, cu totul nouă în istoriografia noastră literară, că secolul al XVIII-lea (secolul fanariot) este nu un secol de împilare și decădere culturală, ci, cum am văzut că spune, de „Renaștere târzie”, în spiritul căreia, în afară de tradiția romană și elină, se întâlnesc



(prin *Aufklärung*-ul austriac) „voltairianismul muat în Răsăritul germanic prin Prusia lui Frederic al II-lea”... O geografie spirituală, după cum se poate constata, întinsă și bogată, în care stilurile și curente de idei se întâlnesc și se concurează într-un spațiu cultural latino-oriental ce se reclamă de la „Râm”.

Iorga merge mai departe și determină, în *Istoria* sa, faptele de cultură, ce intră și ce rămâne, în secolele al XV-lea-al XVIII-lea, în acest spațiu prin care trec mulți și rămân puțini. Și, pentru aceasta, el este nevoit să facă istorie în adevăratul sens al termenului, înainte de a face istoria scrierilor literare. Și face o istorie de tip pozitivist. *Istoria*

din 1901, reluată într-un volum separat în 1925 și, într-o formulă extinsă în două tomuri masive, în care sintetizează materia din volumul din 1901 (urmare, ne spun biografii lui, a cursului pe care îl ține, cu aceeași temă, la universitate), reordonând scenariul studiului, *Istoria* din 1688-1821, zic, cercetează și descrie toate aceste date, relații, influențe, mani-

festări mari și mici de ordin cultural, tipărituri de orice fel, iar, după ce le descrie în amănunt, încearcă să le dea o ordine și un sens al evoluției. Găsim, aici, în afară de comentarii despre literatura populară, însemnări despre *scrierile bogomilice, cronicile slavone, literatura religioasă* și despre istoriografia moldo-valahă. Nu lipsesc din sumarul cărții scrierile latine și grecești, cum am precizat deja, nici biografiile personajelor principale din epocă: cronicarii, scriitorii religioși, domnitorii-cărturari sau doar cu ambiții culturale (Matei Basarab, Brâncoveanu, Vasile Lupu etc.).

Multe (cele mai multe) informații despre viața și faptele lor le aflăm aici, poate numai aici. O pagină din *Istoria* lui Iorga este ca un stup de

albine. Fiecare rând aduce (ca o albină productivă, neobosită) o informație nouă. Acest pozitivism erudit nu este împovăraător în istoria literaturii, cu precădere în istoria literaturii vechi, unde informațiile exacte sunt greu de aflat. Roland Barthes, care l-a atacat pe Monsieur Picard (simbol al pozitivismului lansonian în Sorbona anilor '60-'70 din secolul trecut), a revenit mai târziu asupra judecății sale și a admis că *lansonismul* (pozitivismul luminat) trebuie să-și ducă, mai departe, acțiunea în câmpul istoriei literare, fiind necesar. Amintesc, acum, de această opinie – venită de la un exponent al *noii critici* (anti-pozitiviste) – pentru că i se aduce mereu

lui Iorga învinuirea de a fi făcut cu obstinație (și nechibzuită erudiție) istoria faptelor nesemnificative. A făcut, adevărat, și acest lucru, dar nimeni n-o făcuse înaintea lui, nimeni sau foarte puțini adunaseră datele istoriei noastre mari și mici. Într-o *istorie unitară* care să ajungă până în pragul modernității (o excepție face profesorul lui Iorga, A.D. Xenopol, care publică, între 1888-1893,

O pagină din Istoria lui Iorga este ca un stup de albine. Fiecare rând aduce (ca o albină productivă, neobosită) o informație nouă.

Acest pozitivism erudit nu este împovăraător în istoria literaturii, cu precădere în istoria literaturii vechi, unde informațiile exacte sunt greu de aflat

în șase volume, istoria românilor, de la geto-daci până la Cuza-Vodă). Venit după el, Iorga a putut, desigur, să le descopere pe toate, dar cele pe care le-a găsit și le-a prezentat în istoria lui sunt, iată, o sursă permanentă de informare pentru specialiști, de mai bine de o sută de ani.

Esențiale sunt, în textul lui, biografiile și precizările istorice ce preced analiza operei, sumară și nu totdeauna relevantă. Grigore Ureche este „începătorul” și „compilerul fără personalitate bine lămurită”, dar cronica lui, scrie Iorga, echilibrând judecata de valoare îndoielnică, minimalizantă din propoziția de dinainte, cronica, zice el, nu-i o oarecare lucrare naivă de Ev Mediu, „ci una care corespunde cu produsele erudiției filologico-istorice din Apus în secolul al XVI-lea”.

O analogie flatantă, poate prea flatantă pentru logofătul Ureche. Istoricul total, care este Iorga într-o disciplină (știință) care se vrea a totalității, face mereu asemenea comparații, analogii și nu ezită să pună operele Răsăritului la același nivel intelectual cu cele ale Apusului și, uneori, chiar mai sus de ele. Alții, în schimb, suferă de complexul umilinței și cred că Răsăritul spiritual este condamnat să producă, totdeauna, în stil minor și anacronic. S-a dovedit însă că, în cultură, fatalitățile, ierarhiile, preeminențele și întârzierile sunt, estetic vorbind, nestatornice și imprevizibile. Bine este ca istoricul literar român să se ferească de cele două complexe care, din păcate, continuă să-l urmărească până și azi. Nici Miron Costin nu stă rău în tabla de valori a lui Iorga. Costin este „un autor de memorii, dar nu în sensul Apusenilor, cari pe aceeași vreme nu mai dau decât insomnii de Curte, ci mai presus de atmosfera unei Curți [moldovenești]”... Fiul său, Nicolae Costin, împreună cu Stolnicul Constantin Cantacuzino și Cantemir, ar fi fondat, la noi, *istoria-critică*, ceva mai înainte decât Apusul, mulțumit să facă biografii regale, „necutezând să atace marile probleme ale originilor și dezvoltărilor naționale”. Suntem, carevasăzică, din nou înaintea Occidentului...

Dacă asemenea judecăți generale sunt, prin chiar natura lor, în veci discutabile, biografiile întocmite de Iorga în această istorie a culturii medievale românești sunt mai sigure și mai bogate, ca și, repet, notele istorice despre epocă. Iată, de pildă, biografia familiei Costin, începând cu tatăl lui Miron, „modest boier din suita lui Vodă Mihnea”, cu origini, probabil, balcanice. Viața lui „Mironașcu”, cum i se zice lui Miron, este reconstituită pas cu pas, după documente, și ea este plină de evenimente de tot felul, culminând (și încheind), cum se știe, cu uciderea lui de către oamenii lui Constantin Cantemir. Istoric cu dar epic, Iorga face din biografia cronicarului o bună nuvelă istorică, având în centrul ei o temă tipic medievală (violența sângeroasă, încheiată cu descăpățănarea). Nuvelistul este dublat, în orice rând, de istoricul care comentează paralel faptele notate în *Letopiseț*. Istoricul de acum știe mai multe

despre aceste evenimente și-l completează sau chiar îl contrazice pe cronicarul aflat „sub vremi”. Este tipul de analiză în care Iorga este imbatabil. Este drept că, în cronica cronicii lui, el părăsește literatura și, indirect, istoria literară. Dar, încă o dată, ce face (istoria din jurul și din interiorul cronicilor moldovenești) nu este fără rost și fără folos pentru istoria culturii medievale românești.

În acest chip sunt scrise și celelalte biografii de cărturari, oameni ai bisericii (Petru Movilă, Varlaam, Antim Ivireanul, Dosoftei) sau despre domnitorii interesați de cultură, ca Neagoe Basarab și Matei Basarab. Pe Dosoftei îl laudă ca poet și reproduce din *Psalmii* traduși de vlădică versuri reușite, comentând inteligent și inspirat în marginea lor:

„Dosoftei avu îndrăzneala să caute poesia aiurea, acolo unde floarea ei se înălța de veacuri, bucurînd un șir de oameni după altul, îmbălsămind viața grea a bietului om de la țară. El nu se coborî în grădina îngustă a cărturarilor, ci, călugăr cu mintea deschisă pentru frumuseța ce nu stă în cărți, el luă drumul deschis prin mijlocul ogoarelor. Ce spuneau lăutarii și flăcăii la horă și la șezătoare, nu era într-o toată pe înțelesul lui, dar el prinse ceva din această frumuseță nesilită, care nu suferă nicio piedecă, ci se desfășură limpede și cutezător, Astfel, Psaltirea lui în versuri se desface în două părți: una, în care scriitorul nu vrea să se coboare, ci-și înșiră solemn silabele după datina celor învățați, și alta, partea cea mai întinsă, în care el uită mîndria volumelor răsfoite și se lasă furat de ritmul ușor, săltăreț, vioiu al cîntecului popular. De multe ori, el a nemerit tonul așa de bine, încît de aici înainte băieții ce străbat stradele încremenite de ger purtînd steaua soliei vesele a nașterii lui Hristos au făcut să zboare în recele aier de noapte cîntări de psalmi pe care nu le știau, săracii, din ce sfîntă gură de om învățat și de cucernic Mitropolit au izvorît într'un ceas fericit!”

Ce putem conchide despre această primă *istorie* culturală a medievalității noastre? Să spunem, întâi, că ea este o istorie în stil flamboyant, acumulativ și însuflețitor a faptelor de cultură (de la cronici la tipărituri și, de aici, la inscripțiile

pe pietre funerare) și, prin bogăția de date, ea nu a fost întrecută nici azi. Istoricul nu este preocupat în chip expres de *literaritatea* acestor scrieri, mai mult, declară că ele nu au valoare estetică nici directă, nici indirectă. Gândind aprioric astfel, nu caută nici acolo unde ar fi putut găsi semne de talent și semne ale imaginarii literar, în opera parenetică, de pildă, a lui Neagoe Basarab sau în scrierile religioase. O excepție semnalată mai sus este capitoul despre Dosoftei, în care istoricul, preocupat, în genere, de adevărul istoric și de corectitudinea informației istorice, se arată sensibil la muzicalitatea și frumusețea plastică a psalmilor transpuși în limba română. Recunoaște chiar că, pentru epoca lui, mitropolitul este un mare poet. Un poet, adăugăm noi, care anunță pe Arghezi, nume odios pentru Iorga.

★

Aceste fișe nu suficient de bine ordonate sunt reluate, masiv completate și reordonate, în cele două volume ce formează *Istoria literaturii române în secolul al XVIII-lea*¹. O carte cu adevărat fundamentală, cu „introducerea” în care, am văzut, autorul își justifică tema și metoda. Introduce, aici, personaje noi și le reorganizează pe cele vechi (*influența polonă și grecească, literatura religioasă, marile compilații de cronici* etc.), deschizând capitole ample despre marile personalități ale culturii noastre vechi (Stolnicul Cantacuzino, Neculce, Cantemir). Face, mai întâi, biografiile scriitorilor și, trebuie să spunem, din nou, că biografiile, în limbajul lor bătrânesc, sfătuitoare sau asupritor, sunt seducătoare. Viața Stolnicului este, la început, aceea a unui tânăr boier ce vrea să devină „spudeu”, adică om de carte, erudit. De aceea își petrece timpul cu dascălii și cu bărbații pricopsiți, călătorește prin Europa și învață limbi străine, încercând să devină „un desăvârșit «spudeu»”. Iorga îi face un portret favorabil, elogiind, pe lângă învățătura de carte, armonia frazei sale: „Dacă Ureche

are în stilul său fermitatea frazei romane, dacă Miron Costin se lasă furat de vorbăria obișnuită la autorii de memorii poloni din vremea sa, la Constantin Cantacuzino avem toată lărgimea sonoră, toată armonioasa șerpuire a modelelor italiene din care se inspiră. Niciodată fraza românească nu fusese mai amplă, mai complicată și mai plină de înțeles”.

Îi place, dintre cronicarii munteni, și Radu Popescu, laudând, pe drept, însușirile lui de povestitor, comparabile cu acelea ale lui Neculce. Istoricul poate, așadar, să observe și talentul epic din cronică, nu numai exactitatea documentelor:

„Dar între Constantin Căpitanul și Radu Popescu e o deosebire. Cel dintâi păstrează o proporție în povestire, scrie o operă analistică cu pretenții de istorie, fără să insiste din cale afară asupra acelor întâmplări la cari avuse parte sau care-l puteau privi mai de aproape pe dînsul. E o cronică în adevăratul sens al cuvîntului scrierea sa, pe cînd însemnările lui Popescu nu pot fi numite decît memorii. Sînt mai mult icoane desfăcute din trecut, amintiri coborîte pe hîrtie cu tot farmecul lor de lucruri văzute și trăite, și nu o prelucrare a acestor amintiri, amestecate cu informații luate în dreapta și în stînga. Rareori găsim la Radu Popescu mențiuni ca: «zic cei ce au fost acolo» și alte trimiteri asămănătoare la experiența altora. L-aș pune mai curînd alături de Neculce, cari totuși e mai mult istoric, e mai proporționat în povestirea sa și la nevoie recurge, pentru timpuri pe cari nu le-a apucat, la izvoade, iar pentru acele lucruri ce nu s-au petrecut în raza vederii sale la spusele acelor ce le-au fost martori. Ca și acesta, Radu Popescu are povestirea bogată, amănunțită a celui chemat să povestească și ca și acesta el dă viață expunerii sale prin căldura, cari-o însuflețește, prin elementul sentimental de ironie, de duioșie sau de milă ce se amestecă în scrisul său cînd vorbește de oameni pe cari i-a cunoscut și de împrejurări pentru cari, cînd s-au petrecut, a simțit bucurie ori s-a întristat. Dovezi despre însușirile de povestitor ale lui Radu Popescu le-am avut și pînă

¹ Retipărită în 1967-1968.

aici, și vom avea și de acum înainte. Dar ceea ce ne place nouă, cari căutăm a prinde și a reface în noi viața trecutului, nu trebuia să-i placă numai decît lui Nicolae Mavrocordat, care urmărea alte scopuri și avea alte gusturi”.

Capitolul cel mai amplu și cel mai controversat prin judecățile lui aspre despre filosoful, moralistul și romancierul alegoric este acela despre Dimitrie Cantemir (peste o sută de pagini). Iorga acceptă operele istorice ale domnitorului, nu fără a face observații usturătoare, și respinge, categoric, compilațiile filosofice și moralistice de tinerețe. Le găsește de-a dreptul „ilizibile”. Tânărul Cantemir le-ar fi scris, nu din alte motive, ci doar cu scopul de a arăta tatălui și fratelui său că n-a pierdut timpul degeaba cu studiile sale. Motiv greu de convins:

„Compilațiile acestea sînt de natură filozofică, și-și poate închipui oricine dacă pe acest teren putea face descoperiri un tînăr principe moldovenesc din secolul al XVIII-lea. Două sînt scrise în latinește. În *Compendiolum universae logices institutionis*, precedat de două prefețe, dintre cari una n-are nici un sens, iar cealaltă nici un folos, ca și toată cartea, se dau, în scurte fraze de școală, normele logice ale timpului. În *Ioannis-Baptistae Van Helmont, toparchae*

in Merode etc., encomium, el își propune a face complimente acestui vestit cugetător, dar lectura textului românesc de jos, sau a textului latin de sus, nu lasă alte impresii decît a unei îngrămădiri dezordonate de cuvinte abstracte. Ambele manuscrise sînt împodobite de desemnuri misterioase, dintre cari unul înfățișează și pe juvenilul autor, ca pe un flăcău slab, cu părul mare. Din fericire, sînt scurte aceste încercări de școală: *Divanul sau gîlceava înțeleptului cu lumia, sau giudețul sufletului cu trupul, o izvodire* originală «den Vechiul și Noul Testament», făcută «în slava și folosința moldovenescului neam», supt domnia lui Antioh și tipărită cu supravegherea cumnatului Lupu Bogdan, la 1698, e, dimpotrivă, un gros volum. Dar în cuprinsul lui, puțini mai pot avea curajul să rătăcească”.

Cînd dă peste versurile lăsate de Cantemir în hîrțile sale, biograful le citează și spune despre ele că sînt „foarte rele”. *Divanul* îi pare, tot așa, „o compilație greoaie, rău scrisă și fără scop”, uitînd faptul că o operă de reflecție morală și filosofică, așa cum este *Gâlceava înțeleptului cu lumea*, nu are un scop precis și, în esență, singurul ei scop este să mediteze chiar și la noțiunile fără scop. Laudă, în schimb, scrierile istorice și geografice (*Descrierea Moldovei* și altele), în



care descoperă o „întinsă operă de erudiție” și o cercetare de „mândră afirmație națională”. Frumos spus! Ce urmează este o biografie bogată și un studiu amănunțit al istoriei reale din istoriile povestite de Cantemir. Căci, zice Iorga, referindu-se la romanul istoric ascuns în romanul alegoric *Istoria ieroglifică*: trebuie să cunoaștem *cheile* (adevărul istoric real) din alegorie pentru a putea cunoaște „adevărul, spiritul și frumusețea cărții”. Justificare corectă, deși adevărul alegoriei nu este, totdeauna, egal cu adevărul istoriei ce a provocat alegoria. În fine, istoria lui Cantemir, omul, domnitorul și scriitorul, adversar al lui Brâncoveanu și, în genere, al puternicilor Cantacuzini, este în narațiunea lui Iorga, tot așa, o istorie din medievalitatea târzie din Răsăritul european: o istorie plină de intrigi, certuri fără sfârșit, pâri la Înalta Poartă, urzeli ce se țin lanț, alianțe și desfaceri de alianțe politicești, schimbări de protectori, trădări în lanț și execuții în lanț etc.

Istoricul le știe pe toate și le notează, acum, într-o narațiune din care Cantemir nu iese totdeauna bine. În cronologia faptelor, apar mai mereu personaje secundare, cum sunt, de exemplu, înalții demnitari turci sau boierii autohtoni, grupați în familii partizane... Pe zeci de pagini este prezentată atmosfera epocii și înfățișați actorii ei, cuprinși, mai toți, de o bolnavă dorință de putere. Și după ce reconstituie istoria reală ce a inspirat fabula, naratorul vrea să vadă cum se oglindește ea în fabula (ficțiunea romanului) ca atare. Concluzia este, acum, pozitivă. Planul lui Cantemir ar fi fost rău, dar povestirea din interiorul planului a ieșit bine. Istoricul este cât de cât mulțumit și laudă, acum, talentul scriitorului:

„Dacă, însuflețit de aceste dorințe [dorința de a scrie «o operă de istorie de moravuri în haine de roman», după exemplul lui Heliodor], Dimitrie Cantemir n-ar fi fost, cum s-a afirmat, decît un pedant greoi, harnic și fără originalitate, un fel de Nicolae Costin, cartea ar fi ieșit ilegitimă. Însă beizadea Dimitrașco era un spirit viov, un bun povestitor, un glumeț cu haz. Toată învățătura lui Ieremia Cacavela egumenul de la Plăviceni nu-l

putuse dezbăra de aplecările sale naturale, nu-l putuse înstrăina de firea isteată și ageră a țărânului moldovean. Planul era rău, în el s-a prins o istorisire bună; sentințele nu se potriveau cu cartea, el le-a spus cu șartul înțelept al alcătuitoarelor de proverbe; digresiunile retorice erau artificiale, el a izbutit să le dea noima basmelor povestite cu meșteșug de un narator sfătos”.

În fine, după o amănunțită și cam fără rost descriere a polemicii din interiorul alegoriei și după prezentarea altor scrieri cantemirești, Iorga încheie acest vast și, în fond, remarcabil (în ciuda scăderilor semnalate) capitol despre Cantemir, un om, recunoaște el, care „a iubit știința mai mult decît cea domnie pe care de două ori soarta i-a dat-o, pentru a i-o răpi brusc și crud”...

Ar trebui să spunem două cuvinte despre *biografia* și *portretul*, două dintre speciile critice pe care le practică intens și cu un uriaș talent prozatorul Iorga. Le aflăm peste tot în scrierile sale. Ce putem observa când le citim în narațiunile istoricului? Mai întâi, că ele nu se pot despărți de istorie. Istoria (cronologia, genealogia, prezentarea atmosferei timpului, la nevoie geografia – *locul* – unde se petrec faptele!) este, în scrisul tău, fundamentul oricărei acțiuni omenești și, *ipso facto*, expresia identității oricărui individ. Scriind biografia personajului, Iorga scrie istoria timpului în care acesta a trăit, cu tot ceea ce implică acest gen de reconstituire: de la marile evenimente, cum ar fi războaiele și schimbările de domnie, până la genealogia personajului (familia, înrudirile apropiate și îndepărtate), slujbele pe care le-a avut și pe cine a slujit, încuscririle, trădările, pe scurt, o biografie complexă ca biografia urmașilor lui Abraham în Biblie. Când o urmărești în *Istoria literaturii din secolul al XVIII-lea*, sentimentul pe care îl ai este de seducție (uluire) amestecată, într-adevăr, cu spaimă. Altfel spus, de admirație (pentru știința biograficului) și de panică a spiritului în fața atâtor amănunte, legături, cauzalități directe și indirecte în viața unui simplu individ. Iorga le cunoaște și le trece în pagină. Până să ajungem la portretul biv-hatmanului Neculce (remarcabil, de altfel), facem cunoștință cu Ienachi Neculce,

vistiernicul, mai întâi, se pare, grămatic, frate după tată cu „arhonda Mironiasa”, care (acesta din urmă) avea ca mamă pe o vară primară a lui Vasile Lupu... Rezultă din cele aflate că Ioan (Neculce, cronicarul), fiul celui dintâi, poate fi socotit rudă cu Catinca Buciu, sora Tudoscăi, soția dintâi a domnitorului citat².

Mergând pe acest fir și cu această disponibilitate și, mai ales, cu această extraordinară știință a amănuntelor, legăturilor, înrudirilor, văzute și nevăzute, avem sentimentul că biografia finului umorist Neculce trece prin toate locurile Moldovei și este amestecată în toate întâmplările și în viața tuturor personajelor care au trăit, în timpul său, în lumea răsăriteană. Biografia devine, în acest fel, un fel de raport de raporturi de întâmplări și de oameni cu stări și de caractere diferite. Judecata lor vine la urmă. O judecată, înainte de orice, morală. Căci, n-am apucat încă să precizăm, Iorga este un moralist, un bun și, nu de puține ori, un sever moralist. Ca un bătrân boier de țară, el judecă țărănește:

Iorga este un moralist, un bun și, nu de puține ori, un sever moralist. Ca un bătrân boier de țară, el judecă țărănește: omul trebuie să fie vrednic, chibzuit, modest, să nu umble cu minciuna și intriga, să respecte tradițiile etc. Cugetările sale, scoase din scrieri și puse într-o carte, arată un moralist în tradiția cronicarilor moldoveni și a lui Iordachi Golescu

omul trebuie să fie vrednic, chibzuit, modest, să nu umble cu minciuna și intriga, să respecte tradițiile etc. *Cugetările* sale, scoase din scrieri și puse într-o carte, arată un moralist în tradiția cronicarilor moldoveni și a lui Iordachi Golescu. În *Istorie* nu ezită să-și cerceteze moral personajele despre care scrie și, amestecând criteriile literare (corectitudinea și plasticitatea stilului, frumusețea limbii etc.) cu cele morale (iubirea de neam, caracterul omului), trage concluzii verosimile despre actorii din narațiunea istorică. Neculce, fiul lui, rudă cu cine am văzut că este adversar al altor neamuri și megieși, în procese

ani de-a rândul cu răpitorii moșiei sale, cronicarul cu talent de povestitor etc. etc.? El ce fel de om este, în acest ghem de relații, raport de raporturi, a intrat, de bună voie sau nevoie, în vitregia timpului său? Din îndemnul cui și-a scris el cronica și în ce fel? Și răspunsul vine, după alte digresiuni, paranteze genealogice și o nouă rețea de relații familiale și politicești: biv vel vornicul Neculce nu și-a scris cronica din îndemnul nimănui, cronica lui nu reprezintă interesele vreunei partide, scriitorul are „o natură așa de călduroasă și de puțin prefăcută, un suflet așa de deschis”, cronica sa, sinceră, „este laudă și este ocară”. Biograful, plin de admirație

(ceea ce nu se întâmplă mereu) față de personajul său, se pregătește să-i încheie portretul, avertizându-și cititorul că Neculce, cronicarul cu sufletul bun și limba bârfitoare, prezintă evenimentele din trecut cu o „duioșie discretă”. Ceea ce este adevărat. Și, după toate aceste nuanțări, acumulări de virtuți omenesti (Iorga ține enorm la ele și le remarcă oriunde le află!),

vine portretul, într-adevăr memorabil, scris cu căldură, într-o notă lirică:

„Căci, afară de vreo două domnii de la sfârșit, și trecuse multă vreme de când se întâmplase acele lucruri, a căror amintire se întipărise «în inima sa». Vremea slăbise contururile, îndulcise culorile, îmblînzise și poetizase aducerile aminte. Când întrebuițăm, ca și când cetim numai cronica lui Ioan Neculce, trebuie să ne gândim totdeauna că n-avem a face cu povestirea. Pătimașă a luptătorului cari abia a lăsat armele din mână, că într-însa nu răsună nici imnul de triumf al biruitorului, nici plîngerea învinsului

² Cf. *Istoria literaturii române din secolul al XVIII-lea*, vol. I, 1925, p. 192.

prigonit sau înstrăinat, ci limpedea, curata, senina și buna povestire a unui bătrîn foarte bătrîn, cari, privind în urmă, în dunga din ce în ce mai umbrită a trecutului său, vede înșirîndu-se acele ce au fost, atît de liniștite, de orînduite și de frumoase!”.

Și, mai departe, despre *O samă de cuvinte*:

„În proza lor puternică și dulce simțim suflul trecutului mai bine decît oriunde și, mulțumită acestui maestru simplu cari este Neculce, o poartă spre legendă se deschide în zidul sever al cronicii, o poartă prin cari vedem perindîndu-se în lumina supranaturalului eroice chipuri de epopee”.

Este limpede, severul moralist Iorga, format în cultul tradițiilor vechi, iubește, ca și contemporanul său, Sadoveanu, *tradiția*, sistemul său de valori etice se bazează pe ea. Îi plac oamenii ca Neculce și Stolnicul Cantacuzino și, cînd scrie despre ei, discursul biografic capătă accente sentimentale, cum s-a putut constata. Cînd nu-i place ceva,

tonul devine neîndurător și portretul bate spre pamflet. Căci, să nu uităm, istoricul este un *om de suflet*, supus hachițelor temperamentului său vulcanic.

De remarcat, în sumarul acestei cuprinzătoare *istorii*, partea pe care autorul o rezervă *literaturii religioase*. Este prezentată într-o cronologie pe *epoci* și pe *perioade* (întîia, a doua, a treia – a treia fiind aceea a lui Filaret de Râmnic, Paisie Velicicovschi și a lui Samuil Vulcan și, în genere, a celor din „Școala de renaștere” din Transilvania), ca fenomen de cultură spirituală în provinciile istorice românești și mai puțin – ca să nu zicem deloc – ca fenomen literar. Ceea ce este de înțeles pînă la un punct. Importanța acestor scrieri (în majoritate traduceri și compilații) nu este dată de *literaritatea* lor directă, voită (nici ea cu totul absentă), ci de valoarea lor morală și în funcție de limba pe care o folosesc.

Limba română, desigur. *Morală* înseamnă, în acest caz, și accesul spre o *spiritualitate* înaltă și un sistem de valori (coduri) de existență. Iorga intuiește această complexitate a fenomenului și, în finalul capitolului despre *literatura religioasă* din epoca lui Antim Ivireanul, scrie aceste propoziții drepte, ca o concluzie la ceea ce a fost și ce rost poate să aibă, în continuare, cultura religioasă într-o țară, cum este cea locuită de români, în care biserica le apără identitatea și le predă morala toleranței. Făcînd o comparație între curentul de cultură religioasă și curentul literaturii laice („singurul original în ceea ce privește fondul”), istoricul – judecător drept – scrie că literatura cronicarilor „a fost mai înaltă” și „ne

face mai multă cinste”, în timp ce cultura religioasă este „mai adîncă” și ne-a adus „un folos imediat mai general”. Este momentul în care limba română își intră în drepturi și își fixează rosturile:

„Cronica o făceau boierii mari sau mici, casnicii lor, pentru Domn, pentru clerul vlădicilor

și călugărilor mai învățați, pentru boierime. Cartea bisericească se traducea pentru toată lumea, pentru umilul preot de sat care o cetea și pentru șerbul cari o auzea cetîndu-se. Prin cartea sfîntă, prin cartea de slujbă, prin tîlc, care se auzea li se cetea, nu o dată, de două ori, ci neconținut, zilnic s-a introdus în gîndirea fiecăruia ordine, în forma fiecăruia armonie, în scrisul celor ce știau să scrie norme ortografice. Și, fiind scrise într-o limbă comună aproape tuturor românilor, limbă care fusese a celor dintîi tipărituri religioase, ele formau un fel de legătură, de puterea căreia n-aveau conștiință cei legați printr-însa, între fragmentele răzlețe ale neamului. Acesta a fost binele pe care l-au făcut umilii traducători și harnicii tipografi din Buzău, Snagov, Rîmnic, Tîrgoviște, București, Iași și Bălgradul Ardealului”.

Istoricul are dreptate cu observația că, mai

Cînd nu-i place ceva, tonul devine neîndurător și portretul bate spre pamflet. Căci, să nu uităm, istoricul este un „om de suflet”, supus hachițelor temperamentului său vulcanic

înalt sau mai adânc, de mai mare cinste este *folosul spiritual și moral* al acestor scrieri (laice sau religioase) în medievalitatea noastră risipită, fragmentată, de multe ori întunecată, lovită de „răutățile istoriei” și nestatorniciile lumii Răsăritului. Ele ne-au ținut limba și au pregătit-o pentru forma ei literară, ne-au cultivat identitatea, ne-au educat spiritul și sufletul, în fine, ne-au format gustul estetic și ne-au dat gustul de a face o cultură proprie, traducând, compilând, adaptând pe alții... Cultura fratelui rămas pe lângă casa părinților, fratele fratelui risipitor din Occidentul latin, cum ar zice Noica, făcând aluzie la cele două părți ale latinității europene.

*

În cel de al doilea tom din această stufoasă și utilă scriere pozitivistă, bogată în date și cu o tipologie fabuloasă prin varietatea și tragicul existenței ei, Iorga fotografiază (radiografiază, mai bine zis) relieful culturii din provinciile românești din, aproximativ, perioada 1774-1821. O epocă pe care autorul o pune sub semnul lui Petru Maior. O și numește, de altfel, *Epoca Petru Maior*. Fenomenul esențial este, acum, ceea ce mai târziu s-a numit „Școala Ardeleană”. Iorga îi spune „Școala de renaștere a istoricilor din Ardeal” și, după ce studiază pe istorici, trece la filologii din Principate și din Transilvania, apoi la legăturile culturale dintre cele două Principate, la *literatura religioasă în perioada a treia* (aceea pe care am amintit-o mai înainte), nu uită de *Cronicile moldovene și muntene* de dinainte de 1688, în fine, istoricul acestei epoci de schimbare largeste scenariul cercetării, introducând capitole noi, cum ar fi acelea despre influența apuseană în beletristică și știință, inclusiv despre apariția de noi genuri literare. Odată cu aceste fenomene noi, apar și oameni noi. Asachi și Gheorghe Lazăr ilustrează, de pildă, „spiritul nou” la începutul veacului al XIX-lea.

Centrul acestei panorame vaste și amănunțite (prin informațiile de toate felurile, domeniile și mărimile) îl constituie, însă, mișcarea iluministă

din Transilvania. Istoricul o cercetează cu atenție (o atenție specială, am putea spune) și cu un scrupul al adevărului ce impresionează la lectură. Este prima oară, de nu mă înșel, când un istoric încearcă să adune firele acestei acțiuni de renaștere națională (politică și culturală) și să tragă, din cercetarea lor nepărtinitoare, principiile unei doctrine ideologice și liniile unei „școli de renaștere” (iluminismul). Un capitol, repet, esențial nu numai din istoria literaturii, dar din istoria românilor în genere (capitolele, în fapt, III-IV în scenariul lui Iorga). El nu a fost depășit nici azi, după o sută și ceva de ani de când a fost scris. Poate doar în unele amănunte sau prin unele corecturi. L-am comentat, pe larg, în *Introducerea* la recenta ediție (în patru volume) a textelor fundamentale ale Școlii Ardelene, scoasă în seria „Opere fundamentale” a Fundației Naționale pentru Știință și Artă. N-o să amintesc, aici, decât câteva elemente din aceste pagini excepționale de proză istorică, scrise cu o mare pasiune pentru adevărul națiunii sale și cu o greu stăvilită însuflețire retorică. Autorul este, să mai amintesc o dată, un spirit neclintit în opțiunile lui, un spirit al amplitudinii, ieșit din școala vizionarilor moraliști. Iată cum începe el însemnările despre Școala Ardeleană („cea mai serioasă și binefăcătoare”) și despre cei trei *evangheliști* ai ei. Pe toți îi admiră, însă cel mai mult pe Petru Maior:

„Ca începător al erudiției române din Ardeal trebuie să fie considerat Samuil Clain. După cărturarii sterpi, cari învățase numai pentru dînșii sau pentru ucenicii lor din școlile Blajului, el a fost cel dintîi cari a învățat și pentru alții, cel dintîi cari a simțit în el nevoia de a exprima idei proprii, născute din cunoașterea ideilor străine. Un harnic om și un om de bine, cari se arată într-o lumină deosebit de blîndă, între tovarășii săi de credință și de acțiune; cel mai umil în sufletul său dintre evangheliștii religiei nouă. Lipsit de focul lui Șincai, dar și de asprimea cu toată lumea, de spiritul de înfruntare al acestui vehement propoveduitor al adevărului, inferior lui Petru Maior în judecată și puterea de concepție, dar întrecîndu-l în liniștea senină



a formei, el are în ființa sa un element de poezie cari lipsește celorlalți, oameni de luptă, înainte de toate. Și, fiindcă e cel dintâi dintre vizionari, el e acela cari-și mai aduce aminte de trecut, cari păstrează elementele bune dintr-însul: smerenia, naivitatea, plăcerea de a povesti cu inima deschisă. Ceva dintr-un cronicar trăiește încă în acest istoric dintâi”.

Sunt argumente pentru a-l contrazice, la acest punct al demonstrației, pe N. Iorga (în modul, de pildă, în care judecă pe Șincai, istoricul!), dar, în esență, fragmentul de mai sus are lapidarietatea și puterea de expresie a unei efigii clasice. Multe pagini din această narațiune istorică sunt memorabile și multe judecăți de valoare pot fi reținute despre această „treime muncitoare și înțeleaptă”, cum îi zice într-un rând. Samuil Clain este prezentat ca un om „cu râvnă” pentru poporul său, pedagog al neamului, „un propăvăduitor cu duhul blîndeții”. Șincai e un temperament „înfocat, îndărătnic și aspru”, un luptător

gălăgios, un veșnic „reclamant fără izbândă”, un istoric care face și scrie de toate, fără ordine și rigoare. *Hronicul* lui ar fi „o carte învățată, o carte folositoare, dar moartă”. *Folositoare, dar moartă?* Nu-i paradoxală această judecată critică și, mai ales, nu-i nedreaptă cu acest apostol care a răătăcit prin provinciile românești cu manuscrisul *istoriei* sale în traistă, căutând un sprijinitor – și nu l-a găsit – și a murit într-un loc străin de țara lui? Nu se știe prea bine de ce autoritarul și mult știutorul de carte Iorga crede că nu:

„Șincai, el, n-ar fi scris nici despre muzica turcilor, nici despre antichitățile chirghizilor, nici despre vicisitudinile împărăției osmanilor. Pe dînsul îl interesa un lucru: neamul său, depărtatul, gloriosul, eternul său neam roman, de la Roma lui Romul pînă la românii împăratului Francisc și ai sultanului. Se pasionase pentru știința aceasta a istoriei, nu pentru că era născut cu un temperament de cercetător, ci pentru că așa se putea mîndri neamul umilit al tolerațiilor,

iobagilor, celor afară din lege. Răbdarea sa, munca sa, suferințele sale, opera și viața sa ardeau, tămâie mirositoare, înaintea altarului nației. Și, totuși, tocmai pentru că nu era un chemat, un istoric poet, tocmai pentru că la zvîcnirile inimii sale nu răspundea o orchestrație complicată a inteligenței, aceea pe cari o au deschizătorii de cale, creatorii de viață, scăpărătorii de idei, de aceea acest martir și acest fanatic a făcut o carte rece, o carte învățată, o carte folositoare, dar moartă. Sîngerîndu-și palmele, adunase din cele patru părți ale lumii pietrele; dar nu știa cîntecul tainic prin cari ele se reunesc de la sine și formează templul. Credea, desigur – și-i va fi fost dulce munca cu această mîngîiere – că a făcut o carte, și el o pregătise numai pentru acela cari va fi să vie”.

Frumoasă pagină de proză istorică, mai spun o dată, izbutit portret interior și, totuși, incomplet și, mai cu seamă, nedrept cu apostolul rătăcitor, vrednicul și nenorocosul Șincai... Lui Iorga îi place, în schimb, stilul sobru al lui Petru Maior și, în genere, spiritul ordonat și precis al vlădicii. El ar fi adevăratul pedagog al nației, îndrumătorul luminat. Poate că nu are, adevărat, gustul povestirii, dar are, în mai mare măsură decât Șincai, gustul adevărului și al austerității în scriitura sa, este de părere Iorga, trecând ușor peste erorile vlădicii în privința ideii, de pildă, că dacii au fost complet eliminați din spațiul nord-dunărean și în locul lor Traian ar fi adus o populație pur romană. Într-un singur paragraf, istoricul pare a contrazice ideea purificării integrale a Daciei: „Aurelian n-a putut aduce părăsirea Daciei. N-o dorise, oare, și Adrian și putuse s-o împlinească?”. Nici despre modul cum judecă (cel puțin ambiguu, dacă nu de-a dreptul bizar) Petru Maior raportul dintre limba română și limba latină clasică, istoricul *generalist*, *total* Iorga nu scoate niciun cuvânt. Admirația lui față de recele, calculatul Maior rămâne neclintită. În timp ce pe elegiacul Clain (Samuil Micu) îl ceartă, din când în când, cu vorbe blânde pentru încetineala spiritului său, iar pe agitatul, veșnic păgubosul Șincai îl judecă, s-a reținut, cu o exagerată severitate și-i reproșează câte ceva mai mereu, admirația pentru Petru Maior, zic, rămâne neclintită:

„Nu e o povestire – scrie el despre *Istoria pentru începutul românilor*. Pe cît îi place lui Șincai a povesti sau mai bine a povesti cu gura altuia, purtînd înaintea noastră expunerile străine ale evenimentelor, pe atîta de puțin are Petru Maior gustul narațiunilor. Cînd vrea uneori să le facă ori cînd își propune să arunce în stilul său de avocat științific o frază cu efect, nu izbutește, cade din cea mai absolută seriozitate în ridicolul cel mai desăvîrșit. Astfel, vorbind despre lupta de la Valea-Albă, după «Miron Costin», fără să-i aibă însă supt ochi textul sau extrase măcar din el, istoricul ne destăinuiește ca unor compatrioți că Ștefan cel Mare «tot a tăiat din turci pînă în zori de zio!» Sau: «O sută de mii de turci într-o zi cu ostașii săi omoria!» La dînsul subiectul se desface într-o serie de probleme, pe cari le discută pe rînd, cu convingere și căldură, ajungînd totdeauna la concluziile cele mai măgulitoare pentru poporul său, cele mai potrivite cu interesele lui, cele mai opuse prin urmare părerilor acelor străini, cari, aprobîndu-se unul pe altul – «măgariu pe măgariu scarpină» – credeau că au prefăcut în ochii lumii pe români, cari nu se credea că vor răspunde într-un neam de vagabonzi, de sălbatici degenerați, incapabili de vitejie și de cultură. Prin soluțiile sale, scoase din critica izvoarelor de căpetenie, Maior voia să respingă nu prin insultă, dar prin adevăr și să dea românilor încrederea în ei înșiși, să le inspire dorința de a-și imita străbunii”.

Stil de „advocat științific” – nu-i rău spus. Dar este de bine sau de rău, mă întreb, pentru seriosul Petru Maior? Mai degrabă nu, pentru că, observă tot Iorga, vlădica Maior cade din seriozitatea lui științifică în „ridicolul cel mai desăvîrșit” cînd vrea să construiască fraze cu efect. Și, dacă așa se întîmplă, atunci nu-i mai de laudă stilul vioi, colorat, emotiv al povestitorului Șincai? Pe Budai-Deleanu îl semnalează cu opera lui lingvistică („cel dintîi deosebitor și clasificator al elementelor străine din românește”), ceea ce este adevărat, și-i analizează, pe scurt, opera comică (*Țiganiada* și *Trei vitezi*), punînd-o într-o ilustră descendență clasică (de la Homer la Voltaire). Laudă „măsura artistică”, „sobrietatea expresiei”, mirîndu-se, pozitiv, de

curățenia limbii folosite de autor:

„E de mirare la acest ardelean, născut în părți unde nu se vorbește o limbă curată, caracterul general, lipsit de particularități dialectale, al scrierii sale. Și tot așa de vrednică de mirare e păstrarea la dînsul, un filolog revoluționar, un constructor de ortografii imposibile, a limbii românești, așa cum se vorbește, fără a o împetrișta cu neologisme, cari, într-o operă poetică ce trebuie să lucreze asupra sufletului prin cuvinte cu un răsunet adînc, strică tot farmecul și risipesc toată magia”.

Nu-i uită nici pe Văcărești (de la Ienăchiță, întemeietorul, până la Iancu, nepotul orientat spre poezia Occidentului) și le face o descriere corectă a scrierilor. Când ajunge la Conachi, deschide bucuros dosarul genealogic al familiei și ajunge până în secolul al XVI-lea. Biografia este, în stilul cunoscut, fabuloasă prin numărul mare de înrudiri, încuscări, nașteri, fii și fiice care, la rîndul lor, se căsătoresc și nasc alt rînd de copii. Biograful îi știe și pe aceștia și face, în continuare, cu erudiție și plăcere (plăcerea de a epuiza subiectul!), recensămîntul evenimentelor și le trece, ca un boier de țară din prima jumătate a secolului al XIX-lea, în condica moșiei și gospodăriei sale. Un exemplu:

„Manolachi, tatăl scriitorului nostru, era biv vel stolnic la 1781 și ocupa locul de ispravnic de Tutova. Ținut în cari avea frumoasa moșie Țigănești, pentru cari Costachi dăduse bani, în 1760, «vărului» Vasile Razu, biv hatman, fiul hatmanului. Supt Mihai Suțu, la 28 octombrie 1793, Manolachi, cari fusese pînă atunci ban și era vel vornic de aprozi, prezintă un act prin cari Alexandru vodă Moruzi îi dădea niște țigani, «pentru ale dumisale multe și credincioase slujbe ce au slujit Domniei Sale și țării aceștia în vremi grele», adică probabil în timpul războiului. În decembrie ale aceluiași an, el dă vlădicăi Veniamin de Huși niște țigani pentru un loc în Iași. La 1805, e în Iași. La 1802, în noua domnie a lui Moruzi, Manolachi ajunse mare vornic de Țara-de-Jos și muri în anul următor la 1 mai la moșia sa din Tutova. El fusese de două ori înșurat: cu Ileana Cantacuzino, el a avut două

fete, Caterina și Elena, și pe fiul Alexandru, zis și Costachi, poetul nostru. Cu a doua soție, Safta Sturdza, el a avut pe Mărioara, cari luă pe spătarul Nicolae Balș și avu multe daravere cu fratele ei. Mărioara se mărită la 20 ianuarie 1801, aducînd soțului ei trei moșii: Horodiște, Brezenii și Parichii. Balș muri ca postelnic, în anul 1817, lăsîndu-și văduva «cu doi copii nevîrșnici, fără acea mai mică clironomie a sa, și cu o lipsă de peste 30.000 de lei din zestre. Ea nu se mai mărită, consacrîndu-se creșterii fiilor ei, dintre cari unul a fost Toderiță caimacanul din 1821. Mărioara trăia încă la 1820”.

Biografia omului care trăiește în chinuri și, pentru a se tămădui, scrie versuri despre neîndurătoarea „ibovnică slăvită” este excepțională. Nici descrierea poemelor, împănată de citate, nu este rea. Nu lipsesc din ea observații răutăcioase, indignări de cărturar format în cultul decenței și al „rușinii” morale. Criticul citește, de exemplu, fără umor „parolele de amoriu” ale ișlicarului Conachi și le găsește ușuratic:

„Dar de cele mai multe ori, «poetul», ca un portărel în exercițiul funcțiunii, face cel mai nerușinat inventar al farmecelor iubitei sale și se dedă la complimente bătărănești de scrînciob. El enumeră «gurița rumenă ca un rubin», «pieptul făcut de crin». Nu-l urmă din respect pentru cetitor. «Iar a patra zi pe brațe-i adormii și o uitai», zice Conachi, triumfător și ușuratic, zglobiu – cu douăsprezece anterie, o boccea de șaluri pe el și coșcogea castron în cap! – la sfîrșitul uneia din bucățile sale”.

La urmă, după ce a înregistrat „nerușinările” (care, în realitate, nu sunt deloc vinovate, cum crede criticul), scăderile versificatorului moldav, Iorga recunoaște durerea adîncă și curată a versificatorului lovit de soartă și amar și își cere, creștinește, iertare pentru severitățile sale morale: „După ce am spus atîta rău despre Conachi și despre simțirea timpului său, să încheiem cu această frumoasă expresie a unei dureri adînci și curate”. Solide – ca informație –, memorabile prin portretele pe care le conțin sunt și capitolele despre Asachi și Lazăr. Prin ei, Iorga ilustrează, cum am precizat deja, „triumful spiritului nou”.

Sfârșitul, adică, al medievalității târzii pe pământul pârcașilor amestecați, în ultimul secol, cu fanarioții, și apariția primelor semne de modernitate în Principatele Române, sub influența Occidentului.

*

Să revenim, acum, după ce am văzut scenariul critic și stilul istoricului literar, la metoda lui pozitivistă, genealogică și la spiritul care o animă. Reamintim ceea ce au spus criticii esteți despre el: „un specialist total, un istoric care a sorbit apa tuturor” și un critic literar fără gust, dublat de un portretist fără talent (G.

Călinescu) sau un ideolog împătimit (și inclement) al tradiționalismului, un spirit vechi care confundă esteticul cu eticul și etnicul, un teoretician ireductibil al specificului național redus la trecut și la lumea țărănească, în fine, un anti-modern, anti-occidental, erudit, adevărat, dar fără simțul relativității estetice

și, mai ales, fără gust estetic (E. Lovinescu). S-au spus și altele, de bine sau de rău, despre vulcanica personalitate a lui Nicolae Iorga. Mai ales de rău, când a fost vorba de literatura modernă. „N-a prizat-o”, adevărat, cum spun cronicarii timpului. Sau și-a schimbat părerea și a reprimat-o după ce a lăudat-o.

N-a fost, în mod sigur, un spirit comod, imperturbabil în viața culturală și politică românească, dar, fără el, oratorul irascibil și publicistul ascultat, urmat și temut, în același timp, nu știm cum ar fi putut arăta viața românească în primele patru decenii ale agitatului veac al XX-lea. Biografia lui n-a fost încă scrisă, în complexitatea și cu tragismul ei, și nici opera sa, am impresia, n-a fost citită integral și judecată fără părtinire. Nici chiar *tradiționalismul* lui nu cred că a fost definit cu exactitate și, mai ales, în funcție de circumstanțele sociale, culturale și, mai

ales, naționale ale momentului (acelea ce preced Primul Război Mondial). Criticii lovinescieni și călinescieni, fiind prea aproape de polemicile pe care Iorga le-a provocat sau în care a fost nevoit să intre, nu i-au recitat scrierile și n-au putut, astfel, să depășească opiniile impuse de maestrul lor spiritual. Sfârșitul tragic al istoricului a impus, apoi, o decentă tăcere. După 1945, Iorga a fost, automat, repudiat ca ideolog al naționalismului și al tradiționalismului, și, în aceste condiții, despre el nu s-a putut discuta (după câteva alte decenii) decât despre contribuțiile sale în sfera istoriografiei mărunte. Iorga rămâne, astfel, un subiect de studiu și de meditație critică.

Până atunci, să vedem ce ne spune, azi, *Istoria* pe care o publicăm acum:

1. Să spunem, întâi, că erudiția ei este încă neegalată și îmi este greu să cred că poate fi ușor întrecută. Este o „monstruoasă erudiție”, cum s-a zis și se zice mereu când vine vorba de știința istoricului? Monstruoasă nu poate fi o erudiție decât atunci când este inutilă.

Iar impresia de inutilitate apare când o erudiție se ivește după o altă erudiție deja întocmită și exprimată. Ceea ce nu este cazul cu Iorga, nici cu *Istoria literaturii din secolul al XVIII-lea* românesc. Cineva trebuia, repet, să strângă, odată și odată, informațiile culturale despre acest secol hibrid, să caute toate hrisoavele, să identifice tipăriturile și să cerceteze cu osârdie toate semnele ce pot sugera viața spirituală din spațiul românesc și, la urmă, să grupeze faptele, semnele, inscripțiile și să le pună într-o carte, umplând, astfel, un gol imens în istoria literaturii noastre. Pozitivism mărunț? Abuz de detalii? I s-a reproșat, încă de la început, lui N. Iorga orgia de amănunte, dar, ca să se ajungă la sinteze în știința istoriei, se uită de fapt că este nevoie, totdeauna, de fapte, de amănunte, de *date* (probe, cum se zice în chip curent), iar probele mari și mici nu vin de la sine. Ele trebuie căutate cu lampa lui Diogene, aprinsă

*Fără Iorga, oratorul irascibil
și publicistul ascultat, urmat
și temut, în același timp, nu
știm cum ar fi putut arăta viața
românească în primele patru
decenii ale agitatului veac al
XX-lea*

chiar și în plină zi. Fustel de Coulanges, un istoric din epoca lui Michelet și Edgar Quinet, scrie undeva că „pentru o zi de sinteză este nevoie de ani de zile de analiză”. Încă o dată: „erudiție monstruoasă”? Putem spune și așa, dar nu o erudiție inutilă, atâta vreme cât spațiul nostru cultural părea a fi, cum crede E. Lovinescu, dominat de „întunericul răsăritului”.

2. Apropo de *întunericul răsăritului*. Prin *Istoria* sa, Iorga dovedește că locul n-a fost pus-tiu și că *bezna răsăritului* este o simplă metaforă. Secolele al XVI-lea – al XVIII-lea românești nu sunt, adevărat, mari secole de creație, dar există, în această perioadă, scrieri ce nu pot fi ignorate. Rolul istoricului în reconstituirea medievalității noastre, sub aspect spiritual, este imens. Programul său începe cu răsturnarea opiniei acceptate de Hasdeu și, apoi, asumată sub forme radicale de E. Lovinescu. Acesta pleacă de la ideea că ortodoxismul „ne-a ținut în slavism” și că de la Brâncoveanu la Tudor Vladimirescu, adică un veac și mai bine, cultura română

a fost greacă. Și dacă a fost greacă, după ce a fost slavonă, cultura nu are fond național. N-o putem, așadar, lua în seamă:

„Nu uităm, desigur, însemnătatea mănăstirilor ca focare culturale în epoca voievodală – scrie autorul *Istoriei civilizației române moderne* –; această relativă cultură religioasă a fost însă străină prin limbă, cosmopolită prin tendință; nimic românesc n-a ieșit din umbra și din liniștea primelor noastre locașuri sfinte. O cultură nu se valorifică însă decât prin caracterul ei național. Pe când în Occident, cu toată lupta împotriva liberii cugetări, catolicismul reprezintă un important factor de cultură și reușea, în toate domeniile artei, să se pună în spiritul timpului, ajutând pictura, sculptura, arhitectura să evolueze spre cele mai înalte forme de expresie artistică. În Orient ortodoxismul își mărginea activitatea culturală la copierea textelor religioase

slavone, la schematismul picturii bizantine, reducea sculptura doar la ornamentele stilizate ale chenarelor ușilor și ferestrelor, înghesuia muzica în tipic și nazalizare greco-turcească și nu lăsa să se dezvolte decât arhitectura bisericească prin unirea stilului bizantin cu oarecare inovații apusene”.

Iorga răstoarnă, s-a văzut, această teorie și include scrierile în limba latină, slavonă și grecească în cadrul culturii române medievale. Are argumente puternice, valabile, cred, și astăzi. Acesta este spiritul epocii și așa se întâmplă aproape peste tot în culturile europene. Limba este, desigur, un element esențial

(cel mai important factor al unei culturi naționale), dar într-o istorie în care limba nu și-a găsit încă forma ei literară, scrierile redactate pe teritoriul locuit de un popor nu pot fi eliminate din cultura acestui popor. Pentru a le trimite unde? În neant?... Iorga are, vreau să spun, un cuvânt decisiv în această controversă pe

care critica estetică (inclusiv G. Călinescu) n-a lămurit-o deplin.

3. Ce-i lipsește *Istoriei* pe care o discutăm aici, pe lângă meritele mari pe care, în mod vizibil, le are? Desigur, absența sau, mai bine spus, puținătatea și, când se manifestă, vulnerabilitatea criteriului estetic. Putea, ne întrebăm, să-l folosească în legătură cu această literatură, ea însăși amestecată, fără valori estetice explicite? Răspunsul nu este simplu. Iorga face, cu precădere, o operă de identificare și de ordonare (cât de cât) a faptelor de cultură de toate felurile și, cum am precizat deja, de minimă folosință estetică. *Istoria* lui este, mărturisește singur, o istorie a culturii din secolul al XVIII-lea, nu o istorie a literaturii. Când o citim, vedem însă că, indirect, este și o istorie a literaturii pentru că literatura, câtă există, se manifestă indirect (și involuntar) în cronicile și în cărțile religioase din

Istoricul literar Iorga nu se desparte niciodată de istoricul ca atare, cel cu multă știință de carte, istoricul vizionar, hotărât să cuprindă istoria unei epoci în totalitatea ei, pătrunzând în toate cotloanele

epocă. Unele (cum ar fi *Învățăturile lui Neagoe*, *Psalmii* traduși de Dosoftei, *Didahiile* lui Antim Ivireanul) au un mai mare grad de *literaritate* și trebuie analizate, în consecință, de istoricii literari cu mijloacele criticii. Iorga, interesat de alte teme, o face rar și inconcludent. Nu-i putem reproșa însă mai mult decât atât. Ce și-a propus să facă – a făcut bine. Cu știința, memoria lui fabuloasă și, de ce să nu recunoaștem?, cu talentul lui puternic, autoritar, cu verbul inflammat atunci când este supărat, sfătuitor și blând când este mulțumit de ce vede și de ceea ce citește.

4. Talentul istoricului literar se vede, mai ales, în fraza lui bogată și armonioasă, ca un peisaj bucovinean într-o toamnă târzie, în calitatea narațiunii biografice și în arta portretului, pe care nu știu de ce G. Călinescu (el însuși un mare portretist) nu i-o recunoaște.

5. Biografia și portretul (domenii, repet, în care Iorga excelează, în stilul său, ba muștrător, ba domolit și sfătuitor bătrânesc) arată și vocația de moralist a lui Nicolae Iorga. Un moralist, mai spun, din familia cronicarilor moldoveni, „pățiți”, ușor resemnați în spiritul tradiției țărănești, iubitori de neam și greu de urnit din convingerile și modul lor de a fi... Opera lui trebuie citită și din acest unghi... Chiar aici, în *Istoria* pe care o comentăm, moralistul ridică vocea din text ori de câte ori personajele lui nu se poartă cum trebuie. Le muștră și, când le muștră prea tare, dă înapoi, se pocăiește, niciodată însă prea mult.

6. În fine, istoricul literar Iorga nu se desparte niciodată de istoricul ca atare, cel cu multă știință de carte, istoricul vizionar, hotărât să cuprindă istoria unei epoci în totalitatea ei, pătrunzând în toate cotloanele. Un model pentru el poate fi Jules Michelet, prototipul istoricului romantic, obsedat de ideea că istoria nu este o știință a fragmentului, ci a integralității, completitudinii

(„plus effrayant était mon problème historique posé comme *résurrection de la vie intégrale*, non pas dans ses surfaces, mais dans ses organismes intérieurs et profonds”). Michelet a scris 40 de volume, Iorga (am reținut) 600, 800 sau 2.000, după cum socotesc (imprecis) cei care s-au apucat să le numere. Câte sunt, în realitate, în sfera istoriei literare, vom ști cu adevărat atunci când vom avea, strânse la un loc, toate articolele sale (sunt, se pare, cu sutele, dacă nu cu miile, risipite prin publicațiile timpului), împreună cu volumele (nici ele puține) pe care le-a tipărit în timpul vieții sale. ■

14 decembrie 2018



JACQUES DE DECKER

Académie Royale de langue et de littérature française de Belgique

Academia Regală de Limbă și Literatură Franceză din Belgia

e-mail: corinne.hoste@cfwb.be

De la nécessaire obstination de «penser l'Europe»

Abstract

A global vision of reality forces us to realize that technological evolution can only lead to the elimination or, at least, to the reduction of the human species. In Belgium, for example, there it is talking about to lowering jobs by 50-60 percent within a maximum five years. How do we keep the offer at a profitable level if the demand stagnates, even regress? We can very well observe that today the economy is developing on the basis of small cells, reuniting a core of employees assisted by super-efficient technology. Did the butterfly effect not be seen in the field of terrorism, even more to be present in the economic one?

Keywords: global vision of reality, technological evolution, lowering of jobs, unequal relation between offer and demand, butterfly effect

O viziune globală a realității ne forțează să ne dăm seama că evoluția tehnologică nu poate duce decât la eliminarea sau cel puțin reducerea speciei umane. În Belgia, de exemplu, se vorbește despre diminuarea locurilor de muncă cu 50-60 de procente într-un interval de maximum cinci ani. Cum să menții oferta la un nivel rentabil dacă cererea stagnează, chiar regresează? Se vede bine că, astăzi, economia se dezvoltă pe baza a mici celule reunind un nucleu de salariați, asistați de o tehnologie superperformantă. Nu s-a văzut oare efectul „fluture” și în domeniul terorismului, și cu atât mai mult în cel economic?

Cuvinte-cheie: viziune globală a realității, evoluția tehnologică, diminuarea locurilor de muncă, raportul inegal al cererii și ofertei, efectul „fluture”

Réunis autour du thème qui nous rassemble, on ne peut que s'attarder un moment sur la question du millénarisme. Fantasme? Projection subjective, voire irrationnelle? Ou, au contraire, reconnaissance d'une balise, fondée sur une tradition dont le rayonnement est de plus en plus disputé? Le fait est que ce classement des

époques selon un calendrier dont les origines ne sont plus aussi partagées que jadis permet au moins de le contester, et de faire ressortir une logique différente. C'est ainsi qu'un philosophe britannique, d'obédience marxiste, a été amené à distinguer radicalement un «very long nineteenth century», qui selon lui débuta en 1789 et s'acheva en 1914, opposé à un

«very short twentieth century» qui, ayant commencé en 1917 (révolution russe oblige), se serait achevé en 1989, avec la chute du Mur de Berlin. Ce partage est contestable, bien sûr, mais il résulte d'une analyse, d'une approche intellectuelle, qui transcende de loin l'approche hasardeuse trop souvent pratiquée par les media, arrachant aux décideurs politiques des analyses «à chaud», au sortir des réunions dont ils n'ont toujours pas laissé décanter les propos.

Le plus regrettable, c'est que les moyens d'enregistrement, de conservation et d'archivage sont susceptibles de dénaturer les pensées, de ne pas tenir compte des motifs qui ont quelquefois justifié l'évolution de la position des décideurs, amenés par les circonstances à les revoir quelquefois. De ce fait, des déclarations recueillies dans l'instant peuvent, rapprochées l'une de l'autre, apparaître incompatibles parce qu'on n'a pas vu tout le processus intellectuel qui a conduit à leur évolution.

C'est ainsi que la dimension sacrée, qui vient d'être mise en lumière, doit être intégrée dans l'approche de notre réalité. Ne fût-ce, et ce n'est évidemment pas négligeable, pour reconnaître la place de l'homme dans l'univers. Si l'on s'autorise une vision véritablement globale de la réalité à laquelle nous sommes confrontés, on est forcé d'admettre que l'évolution technologique ne peut que déboucher sur une élimination, ou au moins une réduction de l'espèce humaine. Si l'on prend l'un des secteurs essentiels de notre économie, à savoir le système bancaire, on constate qu'il est entraîné dans un processus irréversible de réduction de personnel. En Europe occidentale, en Belgique en particulier, on parle de diminution d'emploi à hauteur de cinquante à soixante pourcents dans un délai d'un maximum de cinq années. Au profit, bien sûr, de l'informatique, réputée moins coûteuse, plus performante et plus fiable. La contradiction interne à cette évolution, c'est évidemment la chute de la consommation qui accompagne ce processus. Comment maintenir l'offre à un niveau rentable si la demande stagne, voire même recule? Quelle est la riposte? Comment aborder cette énigme, avec quel réalisme, comme Thierry de Montbrial l'appelle, l'affronter? Y a-t-il, dans la pensée de Machiavel (un penseur qui demeure plus que jamais d'actualité) une parole à laquelle on puisse se référer?

On a évoqué l'effet papillon. Le terrorisme n'en est-il pas l'une des illustrations? Pour ne prendre que l'exemple des attentats survenus à Bruxelles en mars 2016, qu'a-t-il résulté de cette catastrophe qui a coûté son lot de vies humaines? Une transformation économique fondamentale: la privation par la Belgique de sa compagnie aérienne. Les travaux consécutifs au désastre, l'interruption considérable du trafic ont été fatals à la compagnie belge, la Sabena, contemporaine de l'apparition de l'aéronautique commerciale, qui, forcée à la faillite, a été reprise par Lufthansa. On voit que le terrorisme a sa stratégie bien huilée qui oppose la perversité des moyens au déploiement des forces adverses. La contradiction foncière de ce phénomène, c'est que sous couvert de rejet de la modernité, il ne fait qu'en renforcer les bases. Dans ce nouveau millénaire, inauguré par l'effondrement des tours jumelles, on a été immédiatement confronté au défi lancé à la concentration hyper-rationnelle par l'hyper-barbarie.

La mutation du monde entrepreneurial répond à une logique qui est elle-même nocive à l'emploi. On voit bien que l'économie, aujourd'hui, se développe sur base de petites cellules réunissant un noyau de salariés réduit, assisté par une technologie hyper-performante. Cette évolution suppose un renforcement accru de la formation, tâche primordiale de la société, dont les pouvoirs publics ont la première responsabilité. Ce même souci aurait dû davantage inspirer les processus de décolonisation, phénomène majeur du troisième quart du siècle dernier, qui s'est souvent caractérisé par un manque de vision à long terme dans le réinvestissement en manière d'éducation et d'assistance technique. Le résultat? Des territoires livrés à eux-mêmes, ou à des appétits cyniques, «contrôlés» par des féodalités d'un autre âge, voire des organisations mafieuses.

Et l'Europe dans ce contexte? Des événements politiques récents ont révélé sa fragilité, mais des signes apparaissent qui montrent que plus elle est négligée, plus sa nécessité s'avère évidente. C'est la leçon de défections récentes, et de scrutins qui ont apporté de sérieux correctifs à des dérives qui s'annonçaient. Rien n'est garanti pour autant, signe que des réunions comme les nôtres imposent leurs raisons d'être. ■

SERGE FAUCHEREAU

Scriitor, critic literar, membru de onoare al Academiei Române, Franța

Écrivain, critique littéraire, membre d'honneur de l'Académie Roumaine, France

e-mail: josette.rasle@laposte.fr

Lettonie (I)

Abstract

Conceived in four episodes, the following work makes a presentation of Latvian history, from the beginning to the first decade of the 20th century, Letts being under the control of the Germans and, later, of the Russians, a colonized country in which the population was without political rights and who fought hardly to gain its independence. Along with the historical background, the author describes the struggle of cultural elites to build a national art and to give the country an international reputation. It's about the pictorial art of painters such as Rozentāls, Purvītis, Alksnis and Valters, but also about the architectural field where Konstantīn Pēkšēns became the best known for his construction in the capital city, Riga.

Keywords: Latvian history, German and Russian occupation, Latvian painting art, Latvian architecture, Konstantīn Pēkšēns, Rozentāls

Concepută în patru episoade, expunerea care urmează face o prezentare a istoriei letonilor, de la începuturi până în prima decadă a secolului al XX-lea, letoni aflați sub controlul germanilor și, apoi, al rușilor, o țară colonizată, în care populația era fără drepturi politice și care a luptat din greu pentru a-și câștiga independența. În paralel cu fundalul istoric, autorul descrie lupta elitelor culturale pentru a construi o artă națională și a da țării un renume internațional. Este vorba despre arta picturală, în care s-au afirmat Rozentāls, Purvītis, Alksnis și Valters, dar și despre domeniul arhitecturii, în care cel mai cunoscut a devenit Konstantīn Pēkšēns, pentru construcțiile sale din capitala țării, Riga.

Cuvinte-cheie: istoria letonilor, ocupație germană și rusă, arta picturală letonă, arhitectura letona, Konstantīn Pēkšēns, Rozentāls

Arrivés au bord de la Mer Baltique il y a plus de deux millénaires, les premiers Lettons parlent, comme les Lituanais, une langue d'origine indo-européenne. Ces tribus lettones auront un destin particulièrement dramatique. Plusieurs

siècles durant, elles ont résisté tour à tour aux Slaves et aux Vikings et même aux Finno-Ougriens finalement repoussés en Estonie. Les Lettons sont vaincus au XIII^e siècle par les Chevaliers Teutoniques et Porte-Glaive qui, renonçant momentanément à attaquer la

Lituanie, leur impose une domination brutale sous prétexte de les christianiser. Une colonisation systématique commence alors. Le pays est germanisé; sa politique, son économie et sa culture sont entre les mains des Allemands. Riga prend son essor et devient un des grands ports de la Hanse. Même après l'annexion par les Russes au XVIII^e siècle la population allemande garde ses privilèges. Allemands ou Russes, les conquérants maintiennent les Lettons, population paysanne sans nationalité ni langue écrite, à l'état de serfs. Pour les désigner, on n'a d'autre appellation que *Undeutsch* (Non-Allemands). Ce n'est que pour les convertir au luthérianisme qu'une Bible en langue lettone est imprimée à la fin du XVII^e siècle. Les luthériens semblent faciliter la propagation du letton écrit mais, au début du siècle suivant, les livres et la presse sont surtout en allemand et en russe.

Tout patrimoine culturel n'était pas perdu pour les Lettons. Depuis l'époque médiévale circulent d'innombrables *dainas* (*dainos* chez les Lituanais), brefs poèmes populaires d'un lyrisme simple et poétique transmis oralement, que la population paysanne chante à toutes les occasions (travail, cérémonie religieuse, joie ou tristesse). Les textes de ces chants attirent l'attention des érudits allemands et en particulier J.G. Herder lors de ses années passées à Riga; il en signale la qualité dans son recueil de *Chansons populaires* (1778). On est alors, il est vrai, en pleine vogue de poésie populaire depuis que l'Écossais James Macpherson a publié ses



Poèmes d'Ossian (1760) célèbres et contestés; l'enthousiasme de Herder et de ses suiveurs n'y est pas étranger.

Bien qu'aucune des œuvres de Herder ne soit dans le champ de la littérature lettone, son importance dans l'histoire de celle-ci fut immense. Son apparition sur la scène historique a décidé du sort des chansons populaires lettones et, avec lui, du développement de la littérature lettone¹.

Les *dainas* se retrouveront désormais chez le peintre symboliste Rūdolfs Pērle ou au XXI^e siècle chez le compositeur Pēteris Vaks, et, naturellement, dans les toujours innombrables chorales populaires à travers le pays.

A partir de 1817, la Russie commence à abolir le servage mais il faudra attendre 1861 pour que tout le pays en soit totalement libéré. Les premières revendications nationales lettones se manifestent alors, dans un certain désordre mais avec une courageuse obstination. Les Lettons ne peuvent se réclamer de grandes épopées fondatrices comme leurs voisins finlandais (*Le Kalevala*) ou estoniens (*Le Kalevipoeg*) mais ils ont commencé à collecter leurs *dainas*. A la fin du siècle, ils en avaient déjà publié des milliers.

¹ Jānis Andrupis, «Poésie populaire et premiers écrits» in *Latvian Literature*, Stockholm, M. Goppers, 1954, p.85 (trad. S.F.).

Cette quête de racines nationales les amène à susciter à Riga des manifestations culturelles², telles qu'un premier Festival de chant choral en 1873 et une exposition ethnographique en 1896 qui connaissent un grand succès. Mais la minorité allemande continue à dominer la culture du pays et particulièrement les arts. En 1870, le *Kunsterein* à Riga est créé pour promouvoir l'art germanique, notamment celui des artistes germano-baltes. En 1895 une grande exposition sera présentée au *Kunsterein* avec Arnold Böcklin, Franz Stuck, Max Klinger, Max Liebermann et bien d'autres. Dans un même temps, l'occupant russe ne décourage pas les efforts lettons, afin de contrecarrer l'influence allemande; Riga est d'ailleurs une cité portuaire si importante dans l'empire tsariste que les artistes russes y exposent volontiers. Mais c'est à la Finlande que les Russes permettent de figurer dans un pavillon à part à l'Exposition universelle de Paris en 1900; elle obtiendra un franc succès avec le «romantisme national» promu par Akseli Gallen-Kallela.

L'unification de l'orthographe et de la grammaire ne s'achève cependant complètement que dans les premières années du XX^e siècle, mais cela n'a pas empêché la naissance d'œuvres vite devenues classiques – le roman *Le Temps des arpenteurs* (1875) des frères Reinis et Matīss Kaudzītes et surtout *L'Eventreur d'ours* (1888) d'Andrejs Pumpurs. Ce poème épique reprenant une vieille légende narre l'histoire de Lāčplēsis, héros surhumain aux prises avec la sorcellerie et avec le terrible Chevalier Noir en qui les lecteurs reconnaissent évidemment l'envahisseur teuton. Comme d'autres héros nationaux mythiques plus ou moins réels tels que l'empereur germanique Frédéric Barberousse ou le roi portugais Sébastien, l'Eventreur d'ours est censé ressurgir un jour pour redonner puissance et gloire à son pays, ce qui le rend d'autant plus populaire et en fait un sujet de choix pour les artistes. De son

histoire, Janis Rainis tirera un drame symboliste, *Feu et nuit* (1903-1904). La littérature de ces années-là a grandement facilité l'émergence d'un mouvement pictural symboliste important car, jusque là, la peinture pas plus que les peintres lettons, n'avait d'identité propre reconnue. Il n'était pas facile de s'imposer auprès de l'intelligentsia allemande dominante ou comme le dit le caustique Janis Ezerinš, de «marquer la victoire de l'intellect letton sur la caboche germanique»³. Plus tard, en 1918-1920, au cours des dures années de guerre pour se libérer enfin de l'occupant germanique, Jāzeps Grosvalds peindra *Combat avec le Chevalier Noir* (1919), un gigantesque chevalier teuton écrasant de toute sa hauteur de vaillants paysans dont le village est en flammes.

Dan ces difficiles conditions historiques où la population proprement lettone est tenue à l'écart, l'émergence d'un art plastique national est longue à se manifester, faute de public éduqué et d'enseignement artistique approprié. Demandant peu de moyens matériels, l'aquarelle est très en vogue au XIX^e siècle parmi les amateurs et de rares artistes de métier, comme Kārlis Hūns (1830-1877). Avec sa capacité à reproduire l'exacte vérité des visages ou des paysages, la photographie lui fait perdre beaucoup d'adeptes, mais c'est encore un recueil d'aquarelles, *Scènes de la vie lettone*, qui sera offert au tsar en 1896, œuvre d'un quatuor de jeunes peintres. C'est au demeurant une demande implicite de reconnaissance de l'originalité de la culture lettone à travers des scènes et figures typiques de Janis Rozentāls, Johans Valters, Adams Alksenis et des paysages de Vilhelms Purvītis.

La recherche d'un art national

Au début du nouveau siècle, Rozentāls est le plus en vue d'un groupe de Lettons nommé Rūkis (le Gnome) qui étudie à l'Académie de

² Pour ces précisions, j'emprunte à la remarquable étude historique de Suzanne Pouchier-Plasseraud, *Les Arts de la nation*, Presses Universitaires de Rennes, 2013.

³ Janis Ezerinš (1891-1924), *L'Ane rose*, Apt (Vaucluse), l'Archange minotaure, 2008, p.66 (trad. G. Grinberga et J.J. Ringuenoir).

Saint-Petersbourg. Ses propres *scènes de la vie lettone* offertes au tsar étaient représentatives du réalisme encore en cours dans l'art occidental: *Prière du matin*, *Le pétrissage du pain*, *Le marché*, *L'auberge*... Mais une scène de cette même année 1896 semble appartenir à une période plus tardive de l'artiste devenu symboliste: *La mort* où une femme vêtue de blanc, porteuse

d'une faucille, se penche pour embrasser un enfant d'évidence malade qu'une femme effrayée tient sur ses genoux. Rozentāls était alors à la jonction de deux esthétiques. Bientôt la minutie réaliste du tableau *Sortie d'église* (1894) n'aura plus rien à voir avec son vigoureux *Portrait de Vilhelms Purvītis* (vers 1898) brossé de façon saisissante (Manet?), avec son *Portrait de Malvine Vignera-Grinberga* (1898), une symphonie brumeuse en blanc et noir (Whistler?), avec sa harpiste nue au bord de la mer, *Légende* (1899), figure oblique du symbolisme international. Avec Purvītis, Valters et d'autres étudiants, il était allé à Paris en 1898. Y est-il séduit par l'art impressionniste et symboliste ou en a-t-il vu au *Kunstverein* de Riga? Tempérament curieux, il sera marqué par le symbolisme germanique, celui du Suisse Böcklin, par exemple, qu'évoque son *Serpent noir* (1903), une femme reptile accrochée à un rocher en mer. Le peintre letton est peut-être fondamentalement symboliste mais selon une

étonnante variété d'approches. Jusqu'à ses dernières années, on le voit passer avec dextérité de *Tentations* où une Eve prête l'oreille à un énorme serpent dans un environnement paradisiaque, à *Princesse et singe* de la même année 1913 où une jeune femme parée de bijoux s'amuse d'un petit singe costumé et nous ramène à un orientalisme légendaire et plaisant. Il peut aussi passer d'une

gracieuse maternité surgissant d'un flou gris bleu digne d'Eugène Carrière (*Mère et enfant*, vers 1904) à l'humour hilarant d'une famille de diables poilus se hâtant vers les bois avant le lever du jour, la mère portant un petit diable sur le dos, le père cornu traînant son aïeul paralytique dans un chariot rustique (*Au petit matin*, vers 1905). Excellent connaisseur de l'art finlandais, ses mosaïques à la Société lettone



de Riga (1910) peuvent reprendre à leur compte le dessin stylisé et les cernes accusés que Gallen-Kallela avait mis à l'honneur pour célébrer sur un ton épique le *Kalevala* de son pays. Rozentāls laisse au contraire libre cours au lyrisme néo-impressionniste avec les touches dynamiques et hardiment colorées de sa *Femme parmi les bouleaux* (1906).

À l'Académie de Saint-Petersbourg, Purvītis, Alksnis et Valters étaient condisciples. Dès cette époque, une vocation de paysagiste distingue Purvītis de ses amis. Grâce à un jury où deux personnalités font autorité, le Finlandais Albert

Edelfeldt et le Suédois Anders Zorn, il sera du voyage à Paris qu'effectuent plusieurs étudiants en 1898. De retour à Riga, il fait front avec Rozentāls pour prendre pied dans un monde artistique aux mains des Germano-baltes et ils finissent par s'imposer malgré les discriminations. A partir de l'Exposition universelle de Paris en 1900 où ses paysages enneigés ont été remarqués, Purvītis sera exposé partout en Europe. Il est vrai qu'à cette époque, sa manière d'envisager la neige est assez inhabituelle. Chez ses prédécesseurs immédiats, la neige était un cadre, un fond où devait se détacher un renard ou une pauvre chez Gustave Courbet, des skieurs chez Frits von Thaulow, des maisons norvégiennes paraissant bleues chez Claude Monet. Pour le peintre letton, qu'elle soit étale et profonde, comme dans tel *Paysage d'hiver* de 1900 ou fondante et mêlée de boue dans *Le Jardin impérial* de 1914, la neige n'est pas un faire-valoir mais d'évidence le sujet même de recherches chromatiques irisées; et tout le reste, des maisons ou des arbres aperçus à l'arrière-plan, n'est littéralement que détails d'un fond de toile. La disparition des rares personnages indéterminés qui figuraient encore dans ses premières œuvres laisse le paysage dans une immobilité vide et silencieuse, loin de la sérénité bucolique de Camille Corot et des peintres de Barbizon, et impose une atmosphère mystique et toute symboliste. La neige du *Paysage printanier* (1904) ou d'*Hiver* (vers 1908) enserme des affleurements rocheux ou des flaques aux formes bizarres qui glissent vers l'horizon jusqu'au pied de bouquets d'arbres indistincts.

Valters est un paysagiste qui procède d'autre façon. Parti du réalisme, il s'est donné un impressionnisme personnel. Ses ébats de *Canards* ou ses *eaux ondoyantes* (1898) suscitent des reflets peut-être proches du Suédois Bruno Liljefors mais captivent l'œil sans les chatoiements infinis de Monet ou d'Alfred Sisley. Lui aussi tend au symbolisme lorsque ses couleurs adoucies ou brouillées créent une distance avec le spectateur: telle *Forêt*, tel *Paysage avec une rivière* (1904) avec leurs formes étirées, leurs jaunes et leurs bleus discrets, deviennent fantomatiques. Plus indéfinissable est le sentiment qui nous saisit lorsque,

dans un paysage champêtre d'horizon lointain, une *Petite paysanne* (vers 1900) plantée à mi-corps au premier plan nous barre l'espace comme dans un tableau d'Edouard Munch et nous fixe intensément sans expression particulière; au loin derrière, à un personnage maniant la faux on ne peut s'empêcher de prêter un sens funeste.

En 1905 un appel instigué par l'écrivain Rainis est adressé à l'autorité tsariste pour réclamer une libération du statut des Lettons et le droit de s'exprimer dans leur langue à égalité avec l'Allemand. Cette *Pétition des travailleurs intellectuels lettons pour les droits des citoyens de Lettonie* est signée par deux centaines d'intellectuels dont Rozentāls. Purvītis et Valters s'abstiennent, refusant de mêler l'art aux questions socio-politiques et craignant accessoirement de froisser le public allemand qui constitue l'essentiel de leurs amateurs. En froid avec son ami Rozentāls, Purvītis accepte un poste de professeur de dessin à Tallinn où il demeurera jusqu'en 1909. Pour sa part, Valters va germaniser son nom en Johann Walter-Kurau et s'installer en Allemagne où il adoptera l'expressionnisme avec bonheur.

Depuis les dernières années du XIX^e siècle, la ville de Riga a cru en prospérité, atteignant un demi-million d'habitants à la veille de la Grande Guerre. La bourgeoisie germano-balte et russe s'y fait construire de belles demeures du meilleur style art nouveau (Jugendstil en allemand). Qu'ils soient germaniques, russes ou lettons les architectes de l'époque ont doté Riga, entre toutes les villes européennes, d'un très riche patrimoine art nouveau d'une indescriptible diversité formelle. L'architecte le plus spectaculaire est peut-être Mihails Eizenšteins (Mikhail Eisenstein) qui a travaillé dans la partie nouvelle de Riga. Foncièrement éclectique, il ne recule devant aucun gauchissement capricieux des formes communes des ouvertures ou des pignons, devant aucune colonnade ou encorbellement sans fonction réelle. L'apparence est absolument primordiale dans l'extérieur de plusieurs constructions de la rue Alberta réalisées par ses soins entre 1901 et 1906. Les façades accumulent moulages et arabesques végétales,

géométriques ou fantastiques; elles sont peuplées d'atlantes, de monstres et de mascarons et mêlent allègrement l'art antique et l'art de l'époque, des sphinx égyptiens et des nudités académiques suggestives (rue Alberta n° 2A). Telle façade blanche et bleue surchargée de motifs, surmontée d'un fronton sculpté figurant un masque grimaçant et un paon rouant encadrés de deux têtes colossales laisse imaginer que l'idéal d'Eisenstein serait de ne laisser que peu ou pas d'espace libre d'ornementation.

En fait, tout avait commencé un peu plus tôt dans la vieille ville. En 1899, comme dans d'autres villes européennes du moment, une architecture ornée de reliefs floraux tarabiscotés était apparue au n° 7 de la rue Audēju. Profitant d'une situation en angle, un même immeuble présentait deux façades différentes, l'une aux ouvertures et aux décors en staff symétriques, et l'autre ornée d'une fenêtre en saillie et d'un dessin de pommier moulé en relief. Dans d'autres constructions qui surgiront alentour, les courbes, les volutes et les floraisons de l'art nouveau se mêleront à des sculptures d'animaux ou d'êtres symboliques et fantastiques; ainsi d'un immeuble de Pauls Mandelštams (rue Kalku n°14). À quatre pas de là, au n°22 et du même architecte mais en 1913, le goût et les techniques ayant évolué, les reliefs ornementaux sont très réduits et la perpendicularité des lignes frappe le regard, réaction contre les extravagances de l'art nouveau d'Eisenstein.

À l'instar des architectes finlandais (Rappelons le succès d'Eliel Saarinen à l'Exposition universelle de 1900), Rozentāls est l'un des premiers à souhaiter la naissance d'un semblable romantisme national plus spécifiquement letton, contre l'éclectisme des architectes cosmopolites. Les meilleurs exemples de cette réorientation apparaissent dans les quartiers de la ville nouvelle. L'un des immeubles où ont habité Rozentāls et l'écrivain Rūdolfs Blaumanis (rue Alberta n° 12) abrite comme de juste le musée d'art nouveau de Riga. Œuvre de l'architecte Konstantīn Pēkšēns achevée en 1903, le bâtiment ne retient pas le regard par sa décoration, surtout en comparaison



avec les tout proches immeubles d'Eisenstein, mais par sa construction elle-même. Il présente un campanile et une échauguette, des fenêtres relativement classiques et des balcons aux balustrades sobrement ouvragées contrastant avec un porche massif qui donne à l'ensemble quelque chose de médiéval. Seul l'escalier intérieur déroule cinq étages d'un luxe modern style. On retrouve ces caractéristiques dans le bâtiment voisin (rue Alberta n°11) réalisé par Eižens Laube, élève et assistant de Pēkšēns, qui se ferait le théoricien d'une architecture trouvant son originalité dans des traits spécifiquement locaux, sans toutefois se priver de leçons tirées de pratiques étrangères.

À son immeuble, Laube a ajouté, dans une stricte symétrie, deux tourelles étonnamment hautes jaillissant au-dessus de la rue et des fenêtres en arc angulaire tronqué. Le rez-de-chaussée est en pierres apparentes qui animent heureusement la façade presque dépourvue d'ornements.

L'ouverture sur l'étranger

Dans l'agitation révolutionnaire de 1905 à travers l'empire russe, la pétition des intellectuels n'a guère d'effet concret immédiat; même dans le Musée de Riga inauguré la même année, les artistes lettons restent minoritaires. Rozentāls est cependant suffisamment respecté pour ouvrir en 1906 un studio privé où il enseigne essentiellement le portrait. Il publie aussi des dessins et des articles dans *Zaltkis* (1906-1910), revue culturelle en langue lettone⁴. Le retour de Purvītis à Riga où on lui demande de diriger l'Ecole municipale des beaux-arts est un événement marquant parce qu'il s'agit d'un peintre de grande qualité mais aussi d'un pédagogue exceptionnellement ouvert aux tendances nouvelles et aux cultures étrangères. Esprit tolérant et perspicace, il exercera une action durable au sein de l'art letton, tout en restant en contact avec les cultures germanique et russe. «Il considérait, explique Dace Lambergā, que pour les petites nations, les groupes les plus nombreux de la société devaient être en bons termes avec le monde de l'art parce que c'est seulement grâce à la culture spirituelle que les petites nations peuvent attirer l'attention et même dépasser les grandes nations»⁵. Purvītis redeviendra le directeur de l'Ecole des beaux-arts et le directeur du Musée durant tout l'entre-deux-guerres.

1910 est une année cruciale pour l'art letton. Des organisations d'entraide sont apparues qui encouragent la présentation d'expositions lettones (Rozentāls et une première Exposition d'art letton) et de panoramas d'art étranger qui

ouvrent singulièrement les yeux des amateurs et des futurs artistes. Certes, on avait déjà vu individuellement un bon nombre de peintures d'artistes allemands ou russes, notamment du groupe pétersbourgeois «Le Monde de l'art», mais, coup sur coup, deux expositions vont éclairer et bousculer le cours de l'art en Lettonie. Riga accueille en 1910 une énorme exposition internationale de près de huit cents œuvres, organisée par le Russe Vladimir Izdebski et montrée dans les principales villes de l'empire russe et, donc, à Riga. C'est un véritable tour d'horizon de la nouvelle peinture occidentale puisqu'on peut y voir les principaux nabis et néo-impresionnistes, des Russes du «Monde de l'art», les meilleurs fauves parisiens, plusieurs artistes de Munich (Kandinsky, Gabriele Münter, Jawlensky) et beaucoup de nouveaux venus pas encore cubistes ou futuristes mais qui ne vont pas tarder à faire parler d'eux: Balla, Braque, Gleizes, Le Fauconnier, Metzinger... Le public devait être abasourdi devant une telle diversité. Egalement présenté durant l'été, l'exposition de l'Union de la jeunesse, née peu auparavant à Saint-Petersbourg, compte plus de deux centaines de numéros et une trentaine d'exposants. Nathalie Gontcharova et Mikhaïl Larionov s'y taillent la part du lion à côté d'une importante section d'œuvres de Kouzma Pétrov-Vodkine réalisées en Afrique. On voit aussi pour la première fois une dizaine de peintures du Letton Voldemārs Matvejs – qui avait lui-même apporté une partie de l'exposition à Riga. Le modernisme de Matvejs ou d'un peintre letton disparu jeune, Voldemarse, est moins agressif que celui d'un Larionov mais il est déjà très personnel, s'exprimant par masses de couleur vigoureusement brossées ne gardant que l'aspect général des êtres et des choses. D'ores et déjà, qu'ils relèvent d'un symbolisme à la Maeterlinck (*Sept princesses*, 1909-1910) ou qu'ils s'inspirent d'observations (*Café à Montmartre*, 1912;

⁴ Ce titre signifie *La couleuvre*, animal au pouvoir mythique bénéfique dans les pays baltes. Cf., par exemple, *Le Serpent noir*, grande aquarelle de Rudolfs Pērle ou la *Sonate de la couleuvre*, suite plastique du Lituanien Čiurlionis.

⁵ Dace Lambergā, *Wilhelms Purvītis*, Riga, Latvijas Nacionālais Mākslas Muzejs, 2012, p.14 (Trad. S.F.).

Deux figures en longues robes, 1913), les scènes et les personnages de Matvejs, dessinés à grands traits, sont dépourvus d'aucun détail particulier et éliminent tout pittoresque. Mais cet artiste à la brève existence a bien d'autres raisons de susciter l'intérêt, notamment avec ses écrits sur l'art extra-européen où il découvrait parfois des analogies avec sa propre pratique:

Le Noir aime les masses libres et indépendantes; en les mettant en rapport il atteint à un symbole de l'homme. Il ne recherche pas la réalité; son vrai langage est un jeu avec les masses et il l'a développé à la perfection. Les masses qu'il utilise sont élémentaires. Elles transmettent la force⁶.

Matvejs est né en 1877 à Riga d'un père letton. Éduqué en Lettonie, il continue ses études à Saint-Petersbourg à partir de 1904. Étudiant à l'Académie impériale en 1905, il se livre simultanément à des recherches personnelles en peinture et en théorie esthétique. Dès 1908, sa curiosité et son enthousiasme lui font entreprendre de nombreux voyages à travers l'empire russe et l'Europe. Il écrit en 1910 un article qui le fait remarquer, «La Sécession russe» où il confronte les peintres russes tant avec les néo-impressionnistes qu'avec l'Anglais Aubrey Beardsley ou l'Espagnol Joaquín Sorolla, ce qui atteste l'étendue de sa culture. Déjà il recommande Matisse, Braque, Van Dongen, et Picasso⁷. À partir de 1912 il écrira dorénavant en russe sous le pseudonyme Vladimir Markov et se révélera un grand historien de l'art.

Au cours de ses voyages, Matvejs visite de nombreux musées d'art et en particulier les collections ethnologiques: le Musée ethnographique de Berlin, le Musée de l'homme à Paris, le musée du Congo belge à Tervuren. Il collecte ainsi des documents et des photographies et prend lui-même un bon nombre de clichés avec un professionnalisme consommé, afin d'illustrer

ses futurs livres: *L'art de l'île de Pâques* et *La flûte chinoise* paraîtront peu avant sa mort en 1914 et *L'art nègre* sera posthume (1919). Ces ouvrages ont peu d'impact immédiat sur l'art balte mais ils répondent aux peintures d'artistes comme Pavel Kouznetsov, Martiros Sarian et Pétrov-Vodkine qui s'étaient déjà rendus dans les lointains asiatiques et en Afrique.

Un des essais les plus clairvoyants de Markov/Matvejs s'intitule *Les principes du nouvel art* (1912). Constatant «l'engorgement des arts nationaux», de son temps, dû à l'académisme et à un réalisme aux prétentions scientifiques, il croit à la nécessité «d'éclaircir l'élaboration nationale indépendante des principes qui lui sont étrangers et des points culminants de leur évolution»⁸. Il s'est donc tourné vers les arts extra-européens qu'il croit exempts d'académisme et auxquels on s'est insuffisamment intéressé d'un point de vue moderne – à quelques exceptions près, comme Van Gogh, Gauguin, Matisse et Picasso qu'il n'ignore pas. Un art comme celui de l'Extrême-Orient lui paraît avoir gardé une liberté que l'Occident a perdue, en particulier parce qu'il fait confiance au *hasard*:

Je n'érige pas le hasard en un principe unique du travail artistique, mais je ne fais que constater son utilité et son bien-fondé, qui ne permettent pas de l'ignorer et de l'écraser. (...). Ce principe du hasard est utilisé beaucoup plus souvent et volontiers, que le public ne s'en doute. Je connais de nombreux peintres qui donnent des coups de pinceaux sur la toile, de tout ce qui leur passe par la tête, et qui, ensuite, dans ce chaos saisissent ce qui leur semble le plus réussi, et, suivant leur force d'imagination, soumettent tout à leur désir. (...) Les autres cherchent les façons amusantes de peindre, de faire des taches, des points; d'autres collent sur l'œuvre encore humide une feuille de papier, et le lendemain, après l'avoir

⁶ Vladimir Markov, *L'art nègre* in catalogue *Voldemārs Matvejs/Vladimir Markov à Saint-Petersbourg*, Musée National russe, Saint-Petersbourg/Musée National des beaux-arts, Riga, 2004, p.22 (trad. S.F.).

⁷ Voldemārs Matvejs, «La Sécession russe», in catalogue *Voldemārs Matvejs*, Musée National des beaux-arts, Riga, 2002, p.16-18.

⁸ Catalogue *Valdemārs Matvejs*, op. cit., p. 26 (trad. Olga Makhroff).

arrachée, ils y découvrent des taches belles parfois, dues au hasard, et tentent de les utiliser⁹.

Ces procédés impliquant le hasard, les futures générations d'artistes en feront grand usage. On pressent ici les papiers répandus, déchirés, les éclaboussures de Tristan Tzara, de Hans Arp et des dadaïstes, les papiers décollés, les décalcomanies et les techniques aléatoires de Max Ernst, d'Oscar Dominguez et des surréalistes, le *dripping* de Jackson Pollock... Cet expressionnisme particulier que pratiquait Matvejs n'a peut-être pas convaincu les amateurs baltes en leur temps qui préféraient l'impressionnisme ou le symbolisme, mais il a pu donner un élan vital à la génération suivante. Peut-être même a-t-il encouragé l'aîné Purvītis à dynamiser ses paysages jusqu'à atteindre dans l'entre-deux-guerres un pointillisme véritablement tachiste.

Le symbolisme de rūdolfs perle

La Grande Guerre va bouleverser les pays du Nord. Rapidement, la Lituanie et une partie de la Lettonie sont envahies par les troupes allemandes. En 1915 Riga est menacée. L'École des beaux-arts est fermée et bon nombre d'élèves évacués vers la Russie. La guerre va requérir le corps et l'esprit des artistes. Ceux qui ne combattent pas sur le front sont mobilisés par l'effort de guerre pour leur savoir-faire technique: devenu spécialiste en aérostatique, Rūdolf Pērle passera la guerre au service d'une usine russe de caoutchouc.

Né en 1875 dans une modeste famille nombreuse d'un village au nord de la Livonie, Pērle n'a pu faire d'études secondaires. Il se destine au métier de jardinier, tout en se passionnant pour le dessin. Il exécute des paysages et des représentations florales pour une notable locale qui convainc sa famille de l'envoyer faire des études artistiques. Avec l'aide de ses proches, il est donc inscrit en 1897 à l'école Stiglitz à Saint-Petersbourg. Il y retrouve d'autres étudiants lettons, comme le

sculpteur Teodors Zaļkalns ainsi que Pēteris Krastiņš et Aleksandrs Romans, deux peintres symbolistes durant leur brève carrière¹⁰. Parlant mal le russe, d'un tempérament solitaire et réservé, Pērle laissera le souvenir d'un rêveur néanmoins travailleur et appliqué. Durant ses années d'étude il acquiert une bonne technique picturale et apprend la gravure à l'eau forte alors peu utilisée autour de lui. Il réalise ainsi des paysages urbains ou champêtres puis délaisse la gravure pour l'aquarelle ou le dessin à l'encre de Chine ou au crayon de couleur. Depuis 1905 il a dû prendre un travail de dessinateur industriel qui occupe le plus clair de son temps, d'autant plus qu'il s'y révèle un ingénieur inventif dans la fabrication des dirigeables. Il consacre son peu de temps libre à l'art et participe à des expositions à Saint-Petersbourg et en Lettonie où il se fait remarquer comme aquarelliste. Bien que son évolution soit difficile à préciser parce qu'un bon nombre de ses œuvres a disparu, on constate une soudaine réorientation de son inspiration qui le ramène à sa première passion: les fleurs. Il en peint de toutes sortes et de toutes les couleurs, dans des vases, des paniers ou en vrac. Son approche plastique n'est pas celle des impressionnistes: les couleurs sont vives et très lyriques, certes, mais c'est leur profusion qui fait leur force: *Les chrysanthèmes* (1913) sont une masse compacte de formes tourbillonnantes, *Roses et lis* (1914) débordent d'un panier en cascades roses et blanches.

Il est remarquable que Pērle n'ait jamais manifesté aucun intérêt pour les mouvements avant-gardistes de son temps. A Saint-Petersbourg il ne pouvait les ignorer car les milieux de l'art y étaient actifs et bien informés. L'Union de la jeunesse notamment a régulièrement présenté de 1910 à 1914 des œuvres d'artistes à la pointe de la recherche internationale: Larionov, Gontcharova, les frères David et Vladimir Bourliouk, Vladimir Tatline, Olga Rozanova, Kazimir Malévitch... Pērle n'a jamais

⁹ *Ibid.*, p.27-28.

¹⁰ A. Romans, 1878-1911; P. Krastiņš, 1882-1942 – mais interné en hôpital psychiatrique peu avant la Grande Guerre et «éliminé» par les nazis en 1942.

critiqué ces «néo-primitiviste», «aveniristes» et autres «cubo-futuristes», mais il se tenait à l'écart et poursuivait sa propre quête intérieure. Autour de 1915, il renonce aux fleurs. Cela répond-il à la soudaine catastrophe qui a mis l'Europe à feu? Lui-même mobilisé à l'usine voit arriver en Russie des foules de ses compatriotes qui fuient l'invasion allemande. Un petit nombre d'œuvres trahissent son inquiétude: des champs de ruines (*Squelettes*, 1915), un zeppelin pris sous les projecteurs et le feu des batteries anti-aériennes, ou des soldats en faction observant un soleil rouge ambigu se levant à l'horizon. Très vite cette réalité prend un tour symbolique: les ruines reflètent le pessimisme de l'artiste, le soleil qui se lève est une promesse, comme un chevalier combattant un dragon est une figuration de la résistance. En s'enfonçant dans les fantasmes et le monde légendaire, de symbolique son œuvre devient symboliste, sans rapport direct avec les réalités du monde présent que l'artiste veut oublier au moins pour un temps, alors que l'homme, le citoyen Përle met son ingéniosité au service de son pays et des Alliés.

C'est au cours de missions en Transcaucasie que la découverte de la haute montagne stimule son imagination portée au fantastique. Des formes et des scènes oniriques surgissent des montagnes et l'eau sombre entre pics escarpés: *Le château du miracle* (1915) émerge d'un paysage d'improbables brumes colorées, un *Bateau d'or* (1915) vogue toutes voiles dehors entre des récifs acérés. Les lieux et décors du rêve, des chansons populaires et des contes de l'enfance apparentent Përle à Čiurlionis dont il admirait l'œuvre. Il partageait avec le Lituanien une imagerie de châteaux, d'arches, de voiliers et en sera

le seul digne continuateur; et c'est vraisemblablement lui qui l'a orienté vers l'utilisation du pastel dont il fait cependant un usage bien différent: il lui sert à des effets de contrastes intenses sur un fond volontiers sombre, des stridences qui ne sont pas dans la manière de Čiurlionis. Ainsi du *Soleil* (1916), une peinture de sierras inhospitalières qu'illumine l'éclat violent d'un astre ramenant tout le tableau à un camaïeu de jaunes acides¹¹. Les paysages de Përle sont vides. Les êtres humains y apparaissent très petits ou en masse indistincte et quand par exception l'un d'eux est individualisé, il occupe une fonction obscure. Dace Lamberg note justement: «Ils semblent si éloignés de la vie réelle que ces peintures ne peuvent vraiment pas être incluses dans le genre traditionnel du paysage»¹². Dans *Le chemin de la vie* (1916), très symboliste et très ambigu, une dense procession de personnes sans individualité sort d'un antre montagneux pour se rendre au bord d'une eau étale où le premier arrivé (ou un officiant) puise avec sa main. On est incertain du rôle du petit clown semblable à ceux du Polonais Witold Wojtkiewicz¹³; perché sur un piton, il joue du galoubet. Se moque-t-il ou attire-t-il la foule pour la perdre, comme avait fait le légendaire joueur de flûte de Hameln?¹⁴ Est-ce une référence à un récit particulier? Une allusion à une population en fuite? Comme les contes et les légendes, les tableaux de Përle sont polysémiques.

Përle est mort d'une appendicite septique en 1917. Ce qui a été retrouvé de son œuvre est justement célèbre en Lettonie. Elle concluait brillamment et avec originalité une période artistique et n'aura aucune réelle descendance dans le pays: la rupture culturelle qu'impose toujours une guerre ne s'y prêtait pas. ■

¹¹ On peut rapprocher ce *Soleil* des peintures d'Edvard Munch sur le même sujet ou des pastels de l'Estonien Oskar Kallis.

¹² Dace Lamberg, *Rūdols Përle*, Riga, Latvejas Mākslas Klasika, Neputns, 2014, p.73 (trad. S.F.).

¹³ Lui aussi disparu prématurément. Le peintre Witold Wojtkiewicz (1879-1911) s'est fait connaître par des tableaux inspirés par les contes et les jeux des enfants.

¹⁴ Une mythique histoire rapporte qu'au XIII^e siècle, la ville de Hameln infestée par les rats et les souris avait promis une forte récompense à qui les éliminerait. Un magicien les avait entraînés au son de sa flûte jusqu'à la Weser où ils s'étaient noyés. La ville ayant refusé de le payer, l'homme avait à leur tour emmené tous les enfants de Hameln et on ne les avait jamais revus.

ALEXANDRU DUMITRIU

Ziarist, București

Journalist, Bucharest

e-mail: alexandru.dumitriu.ro@gmail.com

De vorbă cu criticul și istoricul literar Paul Cernat:

**„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o
tabără, aș avea sentimentul că sacrific
ceva prea important făcând asta” (I)**

.....

Abstract

Conferențiar la Facultatea de Litere a Universității din București și cercetător științific la Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”, criticul și istoricul literar Paul Cernat este autorul volumelor *„Contimporanul”. Istoria unei reviste de avangardă* (2007), *Avangarda românească și complexul periferiei. Primul „val”* (2007), *Modernismul retro în romanul românesc interbelic* (2009), *Existențialismul românesc interbelic* (2013), *Vase comunicante. (Inter)fețe ale avangardei românești interbelice* (2018). A publicat, de asemenea, un roman, *Războiul fluturilor* (2005), în colaborare cu Andrei Ungureanu, și este prezent într-o serie de volume colective care „explorează” socialismul românesc. Acest interviu înseamnă o plimbare – fizică! – prin cartierul bucureștean Drumul Taberei, unde Paul Cernat a trăit trei decenii. Nu lipsesc, așadar, instantaneele „biografiste”, surprinse din mers, la fața locului – sau a blocului... Cum nu lipsesc – nu aveau cum să lipsească! – nici „trecherile” prin atmosfera din lumea literară, cu „opriri” asupra condiției literaturii de azi și asupra transformărilor socio-culturale cărora literatura trebuie să le facă față. Sunt, inevitabil, și „opriri” asupra altor tematici învecinate. Deocamdată, o primă parte dintr-un interviu în mișcare.

Cuvinte-cheie: Paul Cernat, critică literară, literatură

A lecturer at the Faculty of Letters of the University of Bucharest and a researcher at the “G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory, Paul Cernat, also a literary critic and historian, authored the volumes *“Contimporanul”. The History of an Avant-garde Review* (2007), *The Romanian Avant-garde and the Complex of the Outskirts. The First “Wave”* (2007), *The Retro-Modernism in the Romanian Interbellum Novel* (2009), *The Romanian Interbellum*

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, aş avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (I)

Existentialism (2013), *Interconnecting Vessels. (Inter)faces of the Romanian Interbellum Avant-garde* (2018). He also published a novel, *The War of the Butterflies* (2005) together with Andrei Ungureanu, and he is present in a series of collective volumes which “explore” the Romanian socialism. This interview is an actual stroll around the Drumul Taberei neighbourhood from Bucharest, where Paul Cernat has been living for three decades. Therefore, the “biographical” snapshots, while walking, or in front of the block of flats, do not miss. Neither do the “passages” through the atmosphere of the literary world – how could they! –, as well as the “halts” to reflect on the condition of today’s literature and on the social and cultural transformations which literature has to face. Inevitably, there are also “halts” concerning other contiguous topics. For now, a first part of an interview on the move.

Keywords: Paul Cernat, literary criticism, literature

- Ne aflăm, stimate domnule Paul Cernat, la intrarea în parcul Drumul Taberei, fost Moghioroș. V-ați trăit, în acest cartier – pe care îl vom străbate la pas, pornind de pe aleile parcului –, cea mai mare parte a copilăriei, după o „etapă” ploieșteană, apoi adolescența și prima tinerețe. Când ați părăsit acest topos?

- La *mezzo del cammin de mia vita*, la 33 de ani fix, când m-am mutat acolo unde locuiesc și astăzi, în apropierea Capitalei, într-o comună periurbană, Roșu, pe o stradă cu un nume simbolic: Drumul Viitorului! A fost o schimbare destul de dificilă, un fel de mutare de la o periferie la alta, de la un cartier de periferie la o zonă și mai periferică, și mai excentrică...

- Nu aveți „complexul periferiei”...

- Poate un complex de superioritate! Nu e, în orice caz, un complex de inferioritate, mă simt foarte bine la periferie. De fapt, cartierul Drumul Taberei nu e, pentru mine, propriu-zis o periferie. Acest cartier este – și nu e numai o opinie personală, cred că e o opinie cvasi-generală – unul dintre cele mai frumoase cartiere construite la noi în perioada comunistă, în perioada de maximă liberalizare, de fapt, de la sfârșitul anilor ’60 și începutul anilor ’70, și legătura mea cu el începe, de fapt, în această perioadă senină, luminoasă, perioada primei mele copilării conștiente, de care îmi amintesc cu foarte mare plăcere. De fapt, cartierul ăsta a fost pentru mine întotdeauna o oază de intimitate, ceea ce este destul de rar în cartierele de blocuri ale Bucureștiului. E un cartier

extrem de verde, plin de vegetație și cu un ambient labirintic foarte special. Am, de asemenea, o relație specială cu acest parc minunat care este parcul Drumul Taberei. Noi i-am spus totdeauna Moghioroș și am văzut că se mai păstrează și acum această titulatură, chiar dacă s-a desemantizat, nu mai știe nimeni cine a fost Alexandru Moghioroș, sau foarte puțini mai știu...

- Ar merita să se știe?

- N-ar fi rău! Dar nu-i obligatoriu... Oricum, rezonanța acestui nume s-a păstrat, e o rezonanță foarte specială. Eu îi spun în continuare Moghioroș. Există în apropiere un *residence* care se cheamă tot Moghioroș, ceea ce arată o anumită vitalitate. Nu cred în toate metamorfozele astea postdecembriste. Parcul Drumul Taberei mi se pare că sună foarte oarecare. Ar trebui ceva mai sonor, mai eufonic dacă se poate.

Prima „patrie” descoperită lucid

- Ce înseamnă acest cartier pentru dumneavoastră?

- Este o zonă în care revin ca într-un fel de *Twilight Zone*, pentru că este un fel de întâlnire cu propria copilărie, adolescență, primă tinerețe... Mi-am petrecut studenția în perioada în care locuiam aici și de fiecare dată când am ocazia să revin – din păcate, tot mai rar în ultima vreme – simt un fel de reconectare la niște energii ale locului, care cred că există. Asta este prima mea „patrie”, până la urmă.

- Și „patria”, de fapt, „republica de la Ploiești”?

- Drumul Taberei e prima „patrie” descoperită lucid! Primii trei ani i-am petrecut la Ploiești, într-o curte unde îmi apăram cu strășnicie izolarea. Am fost un copil izolat la începuturile existenței mele, după care, atunci când am ajuns aici, am început, *volens-nolens*, să socializez. Prima mea reacție a fost să plec înapoi, pe jos, la Ploiești, credeam, la vârsta de 3 ani și ceva, că se poate! Bineînțeles că era cu desăvârșire imposibil, așa că a trebuit să mă obișnuiesc, să mă adaptez.

M-am adaptat atât de bine, încât atunci când m-am mutat am făcut-o cu sentimentul că omor ceva din propria identitate. E un cartier foarte special, am văzut că a devenit un fel de *brand* pe Facebook. Revăd cartierul și revăd parcul acesta, Drumul Taberei sau Moghioroș, cu alți ochi. Nu l-am mai văzut de mult și chiar acum, în timp ce ne plimbăm pe aleile lui, e destul de greu

să-l recunosc. A început să semene foarte bine cu un parc parizian foarte dichisit, Parc des Buttes-Chaumont, lucru care nu poate decât să mă bucure. La vremuri noi, parcuri noi!

- E Drumul Taberei un fragment de mic Paris?

- Ar putea fi, dacă ar fi și metrou! Pentru că, de multă vreme, suntem „amenințați” că, în doi ani de zile, „Aici va fi stația ta de metrou!”. Dar întârzie, din păcate, finisarea. Dacă ar fi și metrou, ar fi și mai parizian. Cartierul a fost, din păcate, foarte stricat în ultimul deceniu, chiar din cauza lucrărilor la linia de metrou. În plus, fațadele blocurilor au rămas nereabilitate, spre deosebire de alte zone, și asta se simte. Dar, într-un fel, a căpătat un aer mai *vintage* sau mai retro. Nu spun că îi stă neapărat prost, dar cred că niște îmbunătățiri ar merita făcute. Totuși, școlile, grădinițele

pe care le știam din copilărie arată acum altfel, din câte am apucat să văd, arată modern, chiar foarte modern. Ar fi bine dacă și alte locuri s-ar moderniza, pentru că e, totuși, un cartier care a reprezentat, la vremea lui, un fel de standard al modernizării, al urbanizării, era un fel de perlă a Bucureștiului poststalinist. Un cartier locuit de foarte mulți intelectuali, de oameni din, să zicem, *middle class*-ul comunist, nu era decât într-o mică măsură un cartier muncitoresc. Era chiar un cartier

destul de cosmopolit, a fost o vreme când, în anumite zone ale Drumului Taberei, locuiau mulți studenți străini, e adevărat, din țările prietene, din dictaturile latino-americe emigraseră aici. Dar era foarte special și m-am simțit și atunci ca într-un fel de centru. Invers, atunci când ajungeam în unele zone din Centrul propriu-zis al Bucureștiului, aveam, uneori, senzația

nu chiar de periferie, dar prin comparație cartierul Drumul Taberei avea mai mult ștaif. Acum au apărut biserici – sunt câteva biserici care, evident, înainte de 1989, nu erau, că, după o expresie cândva celebră, nu se dăduse drumul la așa ceva... Dar atunci era ceva care acum a dispărut, din păcate, și nu numai din Drumul Taberei. Pe lângă această vegetație arboricolă extraordinară erau foarte multe flori, pe care, acum, cred că numai în acest parc le mai găsim. Cartierul era, de fapt, o mare grădină. Copilăria mea e legată și de asta, și de pasiunea mea entomologică. Drumul Taberei a fost, din acest punct de vedere, un fel de „poligon”! Erau foarte mulți fluturi pe atunci, acum, de când cu pesticidele, au dispărut... Eram un mare vânător de fluturi.

Și criticul, și istoricul literar sunt, în felul lor, niște colecționari, sunt niște vânători de fantasme, pe care încearcă să le fixeze, ca într-un fel de insectar, la locurile lor sau la ceea ce-și imaginează ei că sunt locurile lor. Și bineînțeles că fantasmele nu se lasă fixate cu orice preț, așa cum fluturii, odată prinși, își pierd farmecul pe care îl are orice fință vie

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, aş avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (I)

O perioadă în care livrescul făcea parte din cotidian

- *Ați desfășurat chiar un „război al fluturilor”...*

- Da, am fost implicat în mai multe războaie copilărești cu insectele, care s-au tradus, până la urmă, și în plan ficțional, într-o carte, *Războiul fluturilor*, pe care am scris-o împreună cu un amic din Basarabia, poetul Andrei Ungureanu, care, de la o vreme, a dispărut, nu mai știu ce e cu el. Pentru mine, cartierul Drumul Taberei înseamnă și foarte-foarte mulți fluturi. O întreagă atmosferă legată de aceste viețuitoare care poate că m-au pregătit, într-un fel, și pentru cărți, pentru – de ce nu? – activitatea de critic literar. Pentru că, până la urmă, și criticul, și istoricul literar sunt, în felul lor, niște colecționari, sunt niște vânători de fantasme, pe care încearcă să le fixeze, ca într-un fel de insectar, la locurile lor sau la ceea ce-și imaginează ei că sunt locurile lor. Și bineînțeles că fantasmelor nu se lasă fixate cu orice preț, așa cum fluturii, odată prinși, își pierd farmecul pe care îl are orice ființă vie. Am avut întotdeauna o simpatie pentru scriitorii entomologi, și pentru Nabokov, și pentru Ernst Jünger, care este un entomolog la fel de valoros ca Vladimir Nabokov. *Vorbește, memorie* a fost, oricum, una dintre cărțile pe care le-am recitat chiar în virtutea pasiunii mele entomologice. Mai sunt și alți scriitori entomologi, chiar dacă de mai mică importanță. Și în literatura română avem câteva bucăți foarte interesante în care apar fluturii descriși chiar științific. De pildă, un text al lui Dimitrie Anghel, un poem în proză, *Fluturul morții*, e foarte instructiv din punctul ăsta de vedere. O legătură între literatură și entomologie a existat și la mine, fără îndoială. La un moment dat, am vrut să mă dedic profesional științelor naturii. Nu știu de ce am renunțat, probabil că pasiunea pentru cărți a fost mai puternică decât cea pentru insecte, dar există un imaginar comun. Mai e ceva care mă leagă foarte mult de acest cartier: desenele pe asfalt, inspirate din cărțile pe care le citeam împreună cu prietenii de joacă. Toată lumea citea foarte mult pe vremea aia – sigur, erau foarte puține tentații,



© Andreea Teliban

nu era Internet, nu era televiziune prin cablu... Se citea foarte mult Jules Verne, multă literatura S.F. și polițistă, se citeau multe romane istorice, mitologice și de aventuri, multă literatură de călătorie cu exploratori... Unii dintre noi erau abonați și la revistele de benzi desenate care încă mai erau permise – *Pif Gadget*, *Rahan* –, eu am fost abonat până prin 1981-1982 la ele, așa am învățat și limba franceză. Cam ca în benzile respective, desenam cu creta, împreună cu prietenii mei mai talentați la desen, zeci și zeci de metri – adevărate epopei pe asfalt! –, spre uluirea celor care treceau pe străzi și vedeau asta. Unii dintre cei care treceau lucrau în domeniul artistic, la școli de profil sau la organizațiile de pionieri, și încercau să ne atragă în perspectivă spre licee de artă. Am rezistat eroic unei asemenea ispite! Eram un foarte bun desenator, e adevărat. Și abilitatea asta am cam pierdut-o, cu timpul!

- Acum, pe zidurile blocurilor sunt graffiti-uri.

- Sunt foarte multe! *Graffiti*-urile au apărut la noi spre sfârșitul anilor '80, foarte timid, și nu vorbesc acum de inscripții rudimentare, ci de unele mai speciale. Îmi amintesc de un *graffiti* din apropierea liceului „Nicolae Bălcescu” – acum și mai demult „Sfântul Sava”. Era un *graffiti* extras din Ion Barbu, din poemul *După melci*: „Iarna coarnele se frâng”. N-am înțeles noima inscripției respective, mi s-a părut întotdeauna enigmatică. Mai erau asemenea inscripții – *graffiti*-urile erau cam livești pe vremea aia! Era o perioadă în care livrescul făcea parte din cotidian, ceea ce nu mai e de multă vreme cazul. Chiar copii fără niciun fel de pretenții intelectuale, trăind în atmosfera asta, se contaminau. Și jocurile noastre erau foarte livești. Mai erau și jocurile cu indienii de plastic și micile LEGO-uri, pentru că exista și un fel de LEGO în perioada comunistă, cu niște cuburi mai mari, niște „cărămizi” mai mari decât la LEGO-urile propriu-zise, dar se puteau construi multe cu ele, eram niște mici constructori de orașe în mic... Și atunci când ne jucam cu indienii din plastic construiam, dar construiam din lemn, din tot felul de bețe, de frunze, din cartoane, din pământ – construiam case, construiam sate, chiar, pentru indieni. Mai

era și modelismul școlar de tip Minitehnicus, dar acolo nu prea aveam abilități.

Un pic de relativitate e absolut indispensabilă atunci când ne ocupăm de literatură

- *Sunteți de acord să o luăm la dreapta?*

- Sigur că da! Putem să ne rătăcim prin labirintul de dincolo de parc. Acolo e și grădinița unde am petrecut un an și ceva din viață și m-am îmbolnăvit de scarlatină, ceva mai departe e și școala generală – fostă 155 – pe care am urmat-o vreme de opt ani, iar mai departe de școala 155 e blocul în care am locuit, unul dintre puținele blocuri cu garaj – și asta e o inovație a cartierului Drumul Taberei în urbanistica bucureșteană.

- *Pentru că ne găsim în Drumul Taberei, faceți parte din vreo „tabără”?*

- Nu sunt capabil să fac parte, până la capăt, din nicio tabără, deși am încercat. E în mine ceva care deviază, care cotește întotdeauna într-o parte sau în alta. Cred că am făcut parte din mai multe tabere, fără să fac parte până la capăt dintr-una anume. Și asta pentru că sunt o fire foarte eclectică. Prefer să iau din fiecare parte ceea ce mi se potrivește și ceea ce cred că e cu adevărat valoros. Așa că fac parte din propria mea tabără – *just me, myself and I*! Sigur că pot să am afinități – mai mari sau mai mici – cu o direcție sau alta, în funcție de ceea ce sunt și de felul în care percep lucrurile la un moment sau altul. Am însă o perspectivă destul de relativistă în privința taberelor; apartenențele sunt utile, fără îndoială, dar nu trebuie absolutizate, pentru că riscăm să cădem în fanatism și înregimentări dogmatice, care blochează mintea și ne aservesc. S-ar putea să fie o infirmitate a mea, s-ar putea să fie o insuficiență... Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, tocmai pentru că am sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta. Sigur că mă simt mai apropiat de anumite direcții decât de altele – asta este inevitabil. Dar nu la modul exclusivist, habotnic. Până la urmă, un pic de relativitate e absolut indispensabilă atunci când ne ocupăm de literatură, pentru că e

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, aş avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (I)

un domeniu foarte flu, care ne scapă întotdeauna printre degete... E ca fluturii: atunci când ai impresia că i-ai prins, de fapt îți dai seama că n-ai prins nimic și că farmecul e în altă parte! De asta e bine ca taberele să fie privite cu o anumită detașare și, de ce nu?, cu un anumit umor, fără ca importanța lor să fie, în felul ăsta, diminuată. Pe scurt, nu sunt un om de partid, chiar dacă uneori mai „campez” într-o tabără sau alta. Îmi place să peripatetizez literar și cred că adevărata mea formulă rămâne, totuși, polimorfismul. Neputând să fiu enciclopedic, deși m-au pasionat dicționarele enciclopedice încă din prima copilărie, m-am resemnat cu condiția de eclectic, despre care se spune că ar fi specifică epocii noastre mai mult sau mai puțin postmoderne, dominate de colaje, bricolaje, dispersii și hibridizări de tot felul.

Melancolia, nostalgia și ironia fac parte din formula mea interioară

- Unde am ieșit acum?

- Am ieșit într-o zonă iarăși greu de recunoscut pentru mine azi, pentru că i s-a schimbat foarte mult fizionomia; suntem în spatele unei biserici care e foarte apropiată de fosta mea grădiniță. Pe vremea când eram șoim al patriei, era grădinița 94, acum nu mai țin minte cum se numește, ne putem uita. După 1990 s-au construit două biserici în preajmă, asta e una dintre ele. Iar de aici începe strada Târgu Neamț.

- Ați fost vreodată la Târgu Neamț?

- Am fost, am văzut și Cetatea Neamțului, în două momente, o dată când nu era încă restaurată, a doua oară când era restaurată. Am bătut orașelul în toate direcțiile, am fost și în Humulești, bineînțeles, care acum e un cartier al Târgu Neamțului, am trecut podul peste Ozana „cea frumos curgătoare”, nu aveam cum să-l ratez; face legătura între vechiul Târgu Neamț și noul Târgu Neamț, în

speță Humulești. Cunosce bine Moldova. Chiar dacă nu sunt moldovean prin obârșii, sunt, într-un fel, moldovean prin afinitate. Am descoperit Moldova înainte să ajung acolo, prin lecturile din Sadoveanu și alții. Când am ajuns în Moldova am recunoscut-o imediat, datorită atmosferei din cărțile pe care le citisem despre, și am rămas foarte legat de ea. Am străbătut zona Neamțului și a Sucevei vreme de mulți ani, mai ales zona montană, mănăstirile, bineînțeles. Valea Bistriței e un loc în care aş reveni oricând cu mare plăcere, la fel în Ceahlău. Moldova face parte din geografia mea interioară. Probabil, mă împart între o sensibilitate muntenească-ploieșteană și una moldovenească.

- Tot un fel de eclecticism...

- Da, tot un fel de eclecticism.

Și eclecticismul ăsta cred că vine tot din pasiunea entomologică de care vorbeam, pentru că fluturii sunt foarte diverși, insectele sunt foarte diverse, natura este foarte diversă, până la urmă, și, implicit, analogul ei literar este foarte divers. Și sensibilitatea mea e una în consecință. Am încercat de multe ori să-mi lămuresc de unde vine această legătură afectivă cu atmosfera moldovenească. Probabil, dintr-o predispoziție temperamentală. Cred că am o importantă dimensiune melancolică...

- E bine că nu ați spus nostalgică...

- Și nostalgică, pentru că melancolia și nostalgia sunt legate! Mă gândesc la o colecție de studii ale unui specialist în domeniu, Jean Starobinski, antologia de la „Meridiane”, *Melancolie, nostalgie, ironie*. Și melancolia, și nostalgia, și ironia fac parte din formula mea interioară. Atunci când realizez că am apăsât prea tare pedala melancolică sau nostalgică, simt nevoia s-o echilibrez prin pedala ironică sau autoironică. Și acum simt nevoia asta, pentru că am senzația că deja am apăsât prea mult pedala nostalgică.

- Am intrat pe strada Topolovăț.

- Topolovăț este o stradă care seamănă, onomastic, cu strada pe care am locuit, Alea

Topoloveni, dar sunt părți diferite ale acestui semicerc din apropierea „buclei” străzii Drumul Taberei, care e un fel de punct de reper al cartierului. Ne apropiem acum de celălalt versant al străzii Drumul Taberei...

- *Și nu prea avem trotuare...*

- Ba da, vom avea, vom merge pe partea dreaptă, înspre „bucă”. Dar cred că am ratat, din păcate, grădinița dintre blocuri. Aș fi foarte curios să revăd cele două școli, 155 și 169, și terenul de fotbal pe care îl foloseam foarte intens în perioada școlii. Jucam foarte mult fotbal.

Nu îmi place să mă repet și, mai ales, nu îmi place să-i repet pe alții

- *Pe ce post vă simțeți cel mai bine?*

- Mă simțeam mai bine pe post de înaintaș, „la pomană”, cum se spunea, ca să alerg mai puțin, dar nu eram suficient de robust pentru asta și, atunci, eram folosit mai degrabă în linia de fund, ceea ce nu-mi plăcea...

- *În critica literară, pe ce post „evoluați”?*

- Mijlocaș! Nu știu dacă mijlocaș ofensiv sau mijlocaș defensiv. Îmi place să schimb, din punctul ăsta de vedere, mobilitatea. Poate că am fost, la începuturile mele, un atacant. Uneori, mai scap pe contraatac, e adevărat! Cred însă că devin din ce în ce mai mult un mijlocaș defensiv, mai degrabă, după ce, mai tânăr fiind, am fost un mijlocaș ofensiv. Probabil că un anumit conservatorism se instalează cu înaintarea în vârstă, probabil că începi să te simți, cu cât trece vremea, mai legat de lucrurile care dispar și pe care încerci să le păstrezi sau să le recuperezi. De la o vreme, îmi place mai mult să recuperez. Asta nu înseamnă că îmi place mai puțin să descopăr. Am și o latură de explorator. Iar atunci când recuperez îmi place s-o fac altfel decât alții. Nu îmi place să mă repet și, mai ales, nu îmi place să-i repet pe alții. Prefer să găsesc propriile soluții de „joc”, dacă tot vorbim de fotbal! Mi-a plăcut să driblez și ca fotbalist, și în scris. Nu mi-a ieșit întotdeauna.



© Andreea Teliban

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, aş avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (I)

- *Ați fost și accidentat?*

- Am fost și accidentat, inevitabil! Am și accidentat, la rândul meu – iarăși, inevitabil! Sunt riscurile meseriei și, până la urmă, și inconvenientele ei. Dar asta este, asta-i jocul, „arză-l-ar focul”, vorba poetului!

- *Un „căpitan” al criticii literare românești postbelice puteți propune?*

- Avem mulți critici buni, avem câțiva foarte buni, avem critici constructori, avem și critici deconstructori, să zicem așa, avem critici cu rol determinant în gestionarea literaturii naționale, avem și comparațiști, universalști care, într-un fel sau altul, au abandonat literatura autohtonă. După al Doilea Război Mondial, am avut, însă, critici majori doar în interiorul generației '60. E, în opinia mea, cea mai importantă generație de critici postbelici. De ce? Printre altele, pentru că a acoperit tot terenul literaturii române – iarăși, o metaforă fotbalistică!

Criticii generațiilor mai noi nu mai simt nevoia să acopere totalitatea câmpului de joc, adică totalitatea literaturii române moderne. Sunt critici de generație, critici de grup, critici *promoter-i*, critici de gașcă politică sau de editură. Ceea ce, sigur, poate să fie foarte interesant la un moment dat, dar cu totul

insuficient. Or, criticii generației '60 sunt, din punctul meu de vedere – nu vorbesc de interbelic aici, se situează, oricum, în descendența lui –, critici cu acoperire națională și o capacitate de construcție pe care noile generații vor trebui s-o regăsească pentru a conta cu adevărat. Pe de altă parte, aveam, în anii '60-'80, un alt teren de joc literar. Azi, s-a schimbat terenul, s-au schimbat, pe ici, pe colo, și regulile. Uneori, s-au schimbat chiar la pauză, ceea ce face dificilă orientarea. Lumea în care ne mișcăm ca literați, critici literari nu mai e o lume în care să poți obține

capitalul simbolic pe care îl puteai obține înainte de 1989, când literatura, ca element-cheie al patrimoniului și al identității statului național, conta infinit mai mult, socialmente vorbind, decât contează acum, în perioada globalizării multiculturale, supra- și transnaționale, care vine peste noi ca un tăvălug.

Suntem obligați de context să privim și înainte și înapoi

- *Încotro ne îndreptăm?*

- Ne îndreptăm acum spre o stradă care ne va scoate în spatele școlii 155.

- *Critica literară încotro se îndreaptă?*

- O întrebare foarte grea, la care încerc cu disperare să nu dau un răspuns apocaliptic!

- *Vi s-a mai pus această întrebare...*

- Și întotdeauna mă blochez! Nu știu încotro

ne îndreptăm, important este să continuăm să mergem, oriunde am ajunge, important e să nu abandonăm drumul, pentru că trebuie să ajungem undeva. Suntem obligați de context să privim și înainte și înapoi. Să fim și prospectivi, să găsim soluții pentru a scoate din impas și din nișă disciplina noastră. Pe de altă parte, trebuie să

Înainte de 1989, literatura, ca element-cheie al patrimoniului și al identității statului național, conta infinit mai mult, socialmente vorbind, decât contează acum, în perioada globalizării multiculturale, supra- și transnaționale, care vine peste noi ca un tăvălug

privim și înapoi, să vedem cum putem gestiona mai eficient memoria culturală într-o epocă tot mai puțin interesată de istorie, de trecut. Pentru că trăim și într-un ocean *on-line* de informație bibliografică pe care e foarte greu s-o decimezi, s-o selectezi, s-o prelucrezi corespunzător.

- *Iertați-mă, văd un panou publicitar pe care scrie: „Business Academy, mai bună decât un master!”*

- Da, „Cambridge Program Antreprenoriat”.

- *Profit de ocazie ca să vă întreb: ce împliniri și ce dezamăgiri ați adunat în cariera dumneavoastră universitară?*

- O să răspund printr-un mic ocol, pornind tot de la o reclamă, care era foarte la modă la sfârșitul anilor '90, când apăruse televiziunea Atomic – TVK lumea. Era un panou cu un ochelarist schimonosit – cam ca mine, așa! –, sub care scria: „Nu mai sta în bibliotecă, e timpul pentru altceva!”. Adică, dacă vrei să nu fii un ochelarist schimonosit și plicticos, ci un tip proactiv, cu alură sportivă și de succes, e bine să te ocupi de altceva decât de literatură.

Literatura e un „sport” *old fashioned*, care te împiedică să iei contact cu realitatea. Era o perioadă în care, după absolvirea facultății, am fost ispitit de multe, între altele și de publicitate; la un moment dat, era cât pe-acți să ajung *copywriter*. Și n-am ajuns, deși am luat un examen, am trecut de testele necesare, dar am renunțat, pentru că, în același timp, promisem și o ofertă la Facultate să țin niște seminarii, care erau plătite cu ora.

- Ce slogan ați gândi pentru literatura de azi? De fapt, are nevoie literatura contemporană de un slogan?

- Da, are nevoie de un slogan, de un *rebranding*, cu siguranță. Promit că o să-mi mobilizez toate resursele de *copywriter* ratat ca să propun ceva cât mai eficient în acest sens! Adevărul e că am încercat să transfer pseudo-abilitățile de *copywriter* înspre literatură. De ce am optat însă pentru literatura română, de ce am conchis că, indiferent când și dacă voi ajunge vreodată să predau în facultate, e infinit mai bine să mă ocup de literatură decât de publicitate, chiar dacă asta nu-mi aduce bani? Mi-am dat seama că, pentru cineva ca mine, centrat pe interioritate, reflecție și speculație literară, o activitate foarte pragmatică, mai devreme sau mai târziu, m-ar aliena și nu aș putea să mă mai întorc din drum, aș ajunge inevitabil într-o zonă din care mi-ar fi imposibil să mă mai întorc la adevărata

mea vocație. Și, în fața perspectivei de a mă aliena și de a-mi rata complet viața, am preferat să mă concentrez pe ceea ce știu mai bine, pe ceea ce mă motivează interior, chiar dacă este mult mai puțin rentabil financiar. Literatura era deja de atunci, cum este cu asupra de măsură și acum, mai degrabă un lux, dacă nu de-a dreptul un moft. Dar studiul ei îți oferă timp de reflecție, timp de contemplație, timp de lectură – iar eu am fost întotdeauna dependent

*Studiul literaturii îți oferă
timp de reflecție, timp de
contemplație, timp de lectură
– iar eu am fost întotdeauna
dependent de toate astea – și,
mai ales, te ajută să fii cu tine
însuși, cu eul tău profund*

de toate astea – și, mai ales, te ajută să fii cu tine însuși, cu eul tău profund. M-am hotărât, așadar, să mă concentrez strict pe ceea ce îmi place și pe ceea ce simt că este adevărata mea vocație, proiectul meu existențial sau, cu o vorbă mare, destinul meu, decât să îmi risipesc talantul în alte părți, pur exterioare, standardizate și care nu mă reprezintă

absolut deloc. Sigur că asta presupune un risc. Înainte de 1989, tremuram la gândul că, după un eșec la admiterea în facultate, aș putea ajunge în producție, în mină, într-o fabrică sau la muncile câmpului. Pentru constituția mea fizică și psihică, ar fi fost groaznic. După terminarea Facultății de Litere, mi-a fost teamă să nu ajung să lucrez într-o corporație multinațională, condiție depersonalizantă pentru mine. Din fericire, zeii au decis altfel! Am avut noroc, întotdeauna e bine să ai și noroc, să nu ratezi momentul. Puteam să nu-l am și, atunci, probabil că m-aș fi rătăcit în alte zone, fără posibilitate de întoarcere.

Mai „dezvrăjit” fiind...

- Noi ne rătăcim acum prin Drumul Taberei?

- Nu ne rătăcim deloc! Suntem în zona Râul Doamnei și vom intra pe o stradă care ne va duce acolo unde trebuie. Suntem din ce în ce mai aproape de blocul în care am locuit, pe care nu

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, aş avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (I)

l-am mai văzut decât în poze, l-am evitat sistematic, dintr-un fel de superstiție.

- *Îl putem evita...*

- Nu, nu! E momentul cel mai bun pentru a-l vedea! Există anumite momente și anumite scenarii în care reîntâlnirile de genul ăsta sunt chiar indicate. După cum există altele, în care probabil că nu trebuie căutate. Ceea ce nu îmi place în felul în care arată cartierul acum este legat de șantierul de la metrou, care s-a întins peste tot și nu se mai termină. Intrăm pe-aici, în intimitatea acestei zone...

- *Trecem pe strada Segarcea.*

- Strada Segarcea ne duce la Liceul Pedagogic, un liceu foarte bun pe vremea adolescenței mele; a rămas, din câte înțeleg, unul dintre liceele pedagogice de referință.

- *E Segarcea specială cu ceva în literatură?*

- Toată zona Olteniei e foarte specială în literatură! E o zonă de poeți și critici. Oltenia, de fapt, e o altă zonă foarte specială, care înseamnă și a însemnat mult pentru mine, deși e adevărat că sunt mai familiar Olteniei de Munte decât celei de câmpie, pe care am frecventat-o mai puțin, cu excepția Craiovei. E o provincie fără de care harta mea literară și harta noastră literară ar fi infinit mai săracă. Pe vremea când am descoperit această stradă – Segarcea –, nu știam de unde vine numele ei. Totul suna foarte straniu, foarte nou, foarte proaspăt. E, oricum, un cartier multidirecțional, în care sunt reprezentate, după cum s-a văzut și din onomastica străzilor, majoritatea provinciilor istorice. E un micro-cosmos, de fapt. Acesta este Liceul Pedagogic! Am jucat mult fotbal și aici, pe terenul pe care îl vedem, care arăta altfel atunci, mai prost, dar nu era niciun fel de problemă pentru noi! E un pic mai modernizat decât mi-l amintesc. Constat, însă, că vegetația a diminuat foarte mult și asta îmi provoacă neplăcere, sau poate că era vorba doar de o problemă de perspectivă, poate așa vedeam lucrurile atunci, poate că, acum, mai „dezvrăjit” fiind, le percep altfel... Mi se pare că e un pic prea în paragină ceea ce văd. Parcă pe locatari nu-i mai interesează de ce crește în fața blocurilor.



- *Vă referiți la copii?*

- Nu, nu, nu! Pe vremea când stăteam aici, exista un spirit foarte gospodăros, oamenii erau foarte atașați de scara lor, de blocul lor, de tot ceea ce era legat de ambientul ăsta din fața blocului, și gestionau foarte bine, existau și administratori foarte buni. Acum, pare un fel de abandon general, dar nu e numai cazul Drumului Taberei, e cazul multor zone urbane, și nu numai din București. N-aș vrea să generalizez, totuși. Au apărut cartiere și mai noi, de care oamenii se ocupă altfel. Poate că aceste cartiere vechi au început ele însele să capete un fel de desuetudine; nu numai zonele interbelice sau de la sfârșitul secolului al XIX-lea, ci și cartierele din anii comunismului încep să devin *vintage*.

Întotdeauna vrem ceea ce nu avem

- *V-a plăcut să stați la bloc?*

- N-aș putea să spun că mi-a displicut. Era un bloc mai special. Nu cred că mi-ar fi plăcut să

stau la orice fel de bloc, dar în blocurile de aici chiar mi-a plăcut să locuiesc. Aveam garaj, care era un fel de magazie, așa. Da, în general mi-a plăcut viața la bloc, deși atunci au fost momente în care îmi doream să stau la casă. Acum, când am ajuns să locuiesc la o casă cu curte, mă trezesc uneori că am nostalgia blocului! Probabil că așa suntem construiți: întotdeauna vrem ceea ce nu avem, sau tânjim către lucruri pe care le-am pierdut sau pe care încă nu le-am obținut. Acum, că am ajuns pe strada asta – care e tot strada Segarcea –, parcă am regresat în timp, vorba poetului Bacovia: „Iar sunt copil,/ Prezența mi-am pierdut-o...”. Pe-aici mă întorceam, de obicei, de la liceu. Mergeam cu 368 sau 168, autobuzele Drumului Taberei, care circulă și astăzi, coboram la stația Complex comercial, azi Liceul „E. Lovinescu”, sau, după caz, Râul Doamnei, o luam printre blocuri, intram prin acest labirint de alei sau prin alte labirinturi învecinate și ajungeam acasă... Iată, centrala asta termică arăta cu totul și cu totul altfel, acum pare complet păraginită,

deși nu este, pare, totuși, funcțională... Dar încă mai sunt zone de semi-pădure, mici parcuri interioare într-un cartier cu foarte multe firide, foarte multe spații ca niște curți interioare, de fapt... Un spațiu tipic pentru Drumul Taberei. Ne apropiem de o zonă foarte familiară mie. Acesta este blocul B 11, lipit de blocul A 1, în care am stat. Asta e strada din spatele blocului. În apropiere este o policlinică, o fostă creșă, iar pe partea cealaltă este fața blocului, unde o să ajungem îndată. Am regăsit, acum, strada Târgu Neamț, o stradă „rotunjită”. E, de fapt, un fel de semicerc: începe de la extremitatea dinspre piață a parcului și ajunge, după un lung ocol, la „buclă”. O să intrăm, în curând, pe strada Alea Topoloveni. În spatele blocului, ne jucam foarte des cu mingea – tot felul de jocuri cu nume ciudate: Nemțoaica, Americuța, Măgărușul, dar și tenis de picior. Iarăși, un tip de activitate care, de la o vreme, a început să dispară din zona blocurilor noastre. Copiii nu se mai joacă acum cu mingea, sau se joacă mult mai puțin. Jocurile



© Andreea Teliban

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, aş avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (I)

sunt, la rândul lor, mai puține, mai ales cele de contact fizic – cum ar fi Frunza sau altele – probabil că jocurile electronice au preluat inițiativa, relațiile virtuale sunt azi la putere... În față, deja se vede celebra „bucă”! Sunt curios dacă mă mai recunoaște cineva... Pentru că foarte mare parte a vecinilor mei fie au murit, fie au plecat, s-au mutat. Cei care, atunci când am plecat eu, erau încă oameni în putere, acum sunt deja în vârstă și foarte în vârstă, și probabil că sunt foarte mulți care au venit de curând și pe care nu-i știu. De fapt, pe scara blocului meu cred mai sunt două sau trei familii dintre cele pe care le-am lăsat când m-am mutat... Iată cât de mari au crescut niște copăcei de acum 20 și ceva de ani! Niște arbori de tuia foarte înalți astăzi. Intrăm pe Alea Topoloveni! Fostul meu apartament era spre extremitatea cealaltă a blocului, la scara a II-a. E un bloc terminat în 1971.

- *De unde știți?*

- Păi, de la toată lumea care stătea acolo! Părinții mei s-au mutat aici la sfârșitul lui 1971, eu m-am născut în 1972 – la București, nu la Ploiești, unde am petrecut primii ani, cum spuneam. M-am întors aici în 1975. Uite, asta este, în toată splendoarea ei, strada Alea Topoloveni nr. 2, care pare mult diminuată față de felul în care o știam! Văd că au apărut parcuri aici, în fața blocului, ceea ce, iarăși, nu era cazul, erau tot felul de bănci, unde oamenii se adunau să joace table sau șah, ca în Cișmigiu.

Îmi place să mizez pe imprevizibil

- *Jucați șah sau table?*

- Table joc de la 7 ani! Sunt un jucător – îmi place să mă laud! – redutabil. Ca jucător de șah, însă, sunt foarte slab, nu am răbdare, și atunci când joc e mai bine să nu mă vedeți, pentru că e destul de jenant! Îmi plac jocurile de strategie, dar cu șahul am avut un comerț destul de prost. Nu știu de ce, ar fi trebuit să-mi placă. Și așa, la modul teoretic, îmi place să citesc despre șah, îmi place Sadoveanu, care era șahist. Dar eu n-am reușit să mă acomodez deloc cu jocul respectiv.

- *E șahul un joc de dreapta?*

- Nu știu, habar n-am, nici nu mi-am pus problema! Cred că șahul e, ca produs de export al Orientului, un joc de strategie foarte rațional și înțelept, iar tablele au o doză de irațional, de hazard, de imprevizibil. Poate că asta să fi avut o contribuție: faptul că îmi place să mizez pe imprevizibil. Jocul de șah presupune o disciplină pe care, din păcate, nu am avut-o într-o doză suficient de mare. Spuneam că sunt un tip eclectic. Am fost și un tip mai degrabă autodidact, grăbit și împrăștiat. Or, pentru șah, trebuie să fii bine organizat și răbdător.

- *V-a dat vreodată târcoale sentimentul irosirii?*

- O, da! Mi-a fost întotdeauna teamă de el. Și acum îmi este. Atunci când am senzația că trag targa pe uscat și că nu apuc să scriu ceea ce mi-am propus să scriu... Asta este scara a II-a. O, Dumnezeu! Stăteam la etajul I. Nu mai recunosc nimic, nu mai seamănă... Era, în apropiere, o bară de bătut covoare, unde trăgeam la poartă cu mingea. Totul a dispărut!

- *E „o lume dispărută”?*

- E chiar o lume dispărută! N-am mai avut demult senzația asta, de lume dispărută, ca acum, în Drumul Taberei. Aici erau băncile unde se jucau table sau șah. Acolo era bara de bătut covoare... Mai erau niște cazane de gunoi, au dispărut și ele. Foarte multe au dispărut! Copacii au dispărut, nu mai e aproape niciun copac în față dintre cei pe care îi știam. Pereții s-au cojit. Garajele sunt vopsite altfel, dar, evident, au rămas. În fața acestui bloc foarte păraginit acum, era un mic parc, rămăsese astfel chiar în anii 1990-2000; mai era un părculeț îngrădit și la capătul blocului, „grădina” îi spuneam. Pare o zonă abandonată.

- *Ce v-ați dori să recuperați din vechiul cartier?*

- Greu de spus! Nu mai pot să recuperez decât prin literatură, e clar. Ce să mai recuperez din el?! Memoria lui, atât. Nu prea a mai rămas mare lucru. Toată lumea cultiva plante, fiecare grădinărea în dreptul garajului propriu, am avut și legume, mici solarii. Nu mai există nimic din toate astea. Oare o să mă recunoască cineva dintre vechii vecini acum, că inspectez pe aici?!

- *V-ar mai putea recunoaște?*

- Cred că mai semăn, mai ales că, tuns așa, nu mai par nici atât de cărunt... Ar trebui să mă recunoască unii. Deși, nemaivăzându-mă după atâta vreme...

- *Vreți să batem la vreo ușă?*

- A, nu! Ne-ar fi și foarte greu, pentru că ușa de la intrarea în scara blocului are cod.

- *L-ați putea sparge?*

- Nu mi-am pus problema, dar ar fi o idee! Mi-aduc aminte de felul în care au fost puse ușile astea cu grilaj și bare de fier, în perioada Revoluției din decembrie 1989, cum au fost închise, cică să nu intre teroriștii! Atunci nu părea la fel de amuzant cum mi se pare acum. Erau și niște câini foarte simpatici în fața blocului, câinii blocului. Pe unul dintre ei l-am și evocat în câteva ocazii mai mult sau mai puțin literare: se numea Troleibuz și a murit în fața garajului meu, chiar în noaptea în care a murit Ov. S. Crohmălniceanu, pe 27 aprilie 2000. Troleibuz era o figură! Era o combinație de câine ciobănesc și de ceva foarte scund, un câine „lung”, de asta i se și spunea Troleibuz; un câine foarte blând, dar care avea o dușmănie atavică, probabil, față de anumite rase mult mai mari decât el, pe boxeri, de exemplu, sau pe buldogi îi bătea sistematic. Iată, a apărut și un tip de plantă care inovează puțin în peisaj, o plantă agățătoare, e ceva mai tropical, așa! Cred că e singurul lucru plăcut surprinzător în tot ce ține de vegetal aici. În rest, au fost tăiați cam toți copacii pe care îi știam, florile și arborii de liliac au dispărut, iar de părculețul din față s-a ales praful...

Aceleași gratulări în cerc închis...

- *Un chioșc de ziare o mai fi în zonă?*

- Nu știu dacă mai este. Era în zonă, într-adevăr, un chioșc de ziare, unde stăteam și eu la coadă, de obicei, pentru a cumpăra, în anii '80, *Săptămâna*, *Flacăra*, *Magazin*, *Supliment Fotbal*, *Sportul*, bineînțeles, și *România liberă* – pentru rubrica „Decese”, pentru că, după 1984-1985, când frazeologia propagandei de partid a invadat totul, au dispărut tot felul de rubrici pe care le citeam cu plăcere, dar rămăsese rubrica

„Decese” și era foarte pasionant să vezi cine a mai murit, din ce medii...

- *Urmăriți, în prezent, revistele culturale?*

- Le mai urmăresc, cu accent pe „mai”. Dar a fost o vreme când le urmăream intensiv și extensiv. Din păcate, revistele culturale au diminuat foarte mult, seamănă puțin cu cartierul Drumul Taberei. Sigur, prin forța lucrurilor și dintr-un minim interes profesional, le urmăresc. Au apărut, însă, reviste electronice mai interesante și mai vii decât presa culturală *print*. Cred că foarte mult din zona literară s-a mutat în *on-line*, ceea ce nu e neapărat bine. Și eu m-am mutat destul de mult în *on-line*, dar e, totuși, o zonă destul de derizorie și e mare păcat. Reviste apar în continuare, dar ceea ce e mai rar de găsit în paginile lor sunt dezbaterile autentice. Totul e foarte previzibil: știi fiecare cu cine, cum, ei înde ei, aceleași gratulări în cerc închis... Pare că trăiesc dintr-un fel de inerție unele dintre ele, multe dintre ele. Nu mai circulă... Culmea, în epoca asta a informației, pare că există un fel de blocaj al circulației informației culturale la nivel de reviste! Sigur, se *share*-uiește foarte mult, dar nu mai am senzația unor dezbateri vii, așa cum erau chiar în urmă cu 10-15 ani. Sau, dacă sunt, ele sunt în reviste care nu ajung acolo unde trebuie, care nu ajung la publicul lor. E și o problemă cu difuzarea, de fapt. Difuzarea presei *print* e o mare problemă.

- *Calitatea revistelor nu e o problemă?*

- Ba da! Calitatea scade, din păcate, și scade din foarte multe motive. Pe de o parte, revistele sunt tot mai îmbătrânite, oamenii care încă mai scriu acolo trăiesc într-un fel de rutină. Tinerii care colaborează uneori sunt prematur blazați sau au foarte multe obligații pe cap. Acum a apărut, pentru cei care lucrează în învățământ, în cercetare, obligația asta a ISI-urilor, a publicării în reviste cotate. *Peer review*-urile au început să ia locul criticii de evaluare. Or, știm foarte bine că *peer review*-ul presupune un grup închis, un cerc închis. Nu mai există acea dezbatere deschisă din presa culturală generalistă. Cred că a diminuat calitatea revistelor, dar a diminuat și din cauză că lumea în care trăim are niște clauze foarte restrictive. E și o problemă financiară. Revistele trebuie

„Nu mă pot fixa cu adevărat într-o tabără, aş avea sentimentul că sacrific ceva prea important făcând asta” (I)

critice

finanțate, colaboratorii trebuie plătiți, dacă nu-i plătești sau nu-i cointerezezi cumva nu-ți mai vin. Trebuie motivați ca revista să aibă o cotă, să conteze la CV-ul lor. Pentru că acum CV-ul a început să ia locul operei. Și asta e o problemă, pe care o constat și la nivel universitar: sunt foarte mulți profesioniști ai CV-urilor, care și le gestionează remarcabil, dar sunt indiferenți față de ceea ce, pe vremuri, se chema operă. Mă refer la cărți, la sintezele tacticoase, laborioase, aplicate. E, până la urmă, și o problemă de adaptare la mediu. Cred că lumea noastră literară, culturală are o problemă de identitate, că tot am vorbit de *branding*. Literatura, instituția literaturii, instituția criticii literare nu s-au ocupat suficient de ele însele, de ceea ce înseamnă ele în societate. Prin anii '90, Dumitru Țepeneag, dacă nu mă înșel, a spus într-un interviu ceva de genul: „Voi, scriitorii români, vă ocupați de toate, sunteți implicați în toate cauzele, le apărați pe toate. Dar cauza voastră cine o apără?”. Aici e buba: scriitorii nu se mai bat pentru apărarea propriului domeniu, așteaptă, probabil, să o facă alții. Fenomenul poate fi, cred, explicat prin faptul că, după căderea regimului comunist, scriitorul român avea un

capital social enorm, din care putea să cheltuiască foarte mult. Avea de unde, era „pe stoc”, iar stocul era mare! Acum, ia capitalul de unde nu-i! Cum spuneam, literatura nu e un domeniu rentabil, simbolic, financiar și, în ultimă instanță, politic. Când „se vinde”, își amănatează calitatea, când nu-și amănatează calitatea – nu se vinde sau deranjează eventualii sponsori. E o capcană aici și m-am întrebat, de foarte multe ori, ce-i de făcut. Nu am un răspuns ferm, dar cred că un început de răspuns este acela că noi, scriitorii și criticii literari, ar trebui să stabilim maximum de conexiuni între literatură și lumea în care ne mișcăm. Literatura ar trebui să presupună mult mai multă conectivitate; ea e, până la urmă, un spațiu de refugiu al culturii generale. Iar cultura generală nu se mai poartă. Totuși, dacă ai o cultură generală solidă, multilaterală, ai un avantaj pe care, la un moment dat, îl poți valorifica în cele mai diverse domenii. Cei care au o cultură generală bună se integrează, de regulă, bine în mai multe profesii, se pot angaja mai ușor, au o minte mai mobilă, mai creativă, cu mai multe sinapse. Din contra, dacă ești prea nișat pe o anumită specializare riști să te plafonezi rapid. ■



© Andreea Teliban

BIANCA BURȚA-CERNAT

Institutul de Istorie și Teorie Literară „G. Călinescu”

“G. Călinescu” Institute for Literary History and Theory

e-mail: bianca.cernat2015@gmail.com

Arta de a fi vagabond. *Pescuitorul de bureți*

Abstract

„Vagabond”, „nomad” sau „marginal” sunt termeni-cheie în aproape toate studiile consacrate literaturii lui Panait Istrati. Eseul de față își propune o trecere în revistă a câtorva dintre multiplele și complexe semnificații ale tipologiei „vagabondului”, pornind de la povestiri precum *Sotir*, *Bakâr* sau *Pescuitorul de bureți*, în care „vagabondul” este figura centrală. Abordarea noastră ține seama de concepte precum „literatura migrantă” și „marginalitate”, ca și de sugestii venite din zona analizei imagologice.

Cuvinte-cheie: marginalitate, aventură, libertate, contemplație

“Vagabond”, “nomad” or “marginal” are the key terms in almost all studies on Panait Istrati’s literature. This paper aims to overview the multiple and complex meanings of the “vagabond” typology, based on stories like *Sotir*, *Bakâr*, or *Le Pêcheur d’éponges*, in which the “vagabond” is the central character. The theoretical framework of our investigation is shaped by concepts like “migrant literature” and “marginality”, but our study encompasses also a strand that implies the imagological analysis.

Keywords: marginality, adventure, liberty, contemplation

„...Îmi făcui bagajul.
Când ești vagabond, sărac și părăsit de prieteni, operația aceasta se îndeplinește tragic. Dar ce știe lumea despre asta?

Ce știe ea câtă durere poate să închidă o valiză făcută, în ajunul primei plecări, de mâinile

bătătorite ale unei mame care plânge în hohote [...]?

Știe oare, măcar, ce înseamnă să te pregătești de plecare atunci când ești sigur că n-ai cu ce-ți plăti nici biletul de drum?”

(Panait Istrati, *Direttissimo*)

* Lucrare realizată în cadrul Proiectului *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT), PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/ Nr 54PCCDI/ 2018.

In șirul cărților ce constituie istoria tortuoasă și pitorească a lui Adrian Zografi, *Mes départs/ Plecărilor mele* (1928)¹ și *Le pêcheur d'éponges/ Pescuitorul de bureți* (1930) reprezintă un *intermezzo*, un moment de respiro înaintea unor construcții mai ambițioase – cum vor fi cele două romane de formare, *Casa Thüringer* și *Biroul de plasare*, și, în continuarea acestora, cele două romane mozaicate puse sub semnul Mediteranei (*Răsărit de soare*, *Apus de soare*). Volume adunând povestiri istratiene scrise și publicate pe parcursul unui deceniu, *Plecările...* și *Pescuitorul...* reconstituie fragmente din biografia lui Zografi, cele dintâi „evadări”, mai timide sau mai îndrăznețe, din coconul protector vegheat de figura maternă – acea memorabilă „mamă Joița” care asistă neputincioasă la plecările și întoarcerile, aproape ritualic repetate, ale fiului risipitor². Spațiului

domestic și ambițiilor mărunț-burgeze protagonistul le preferă confruntarea cu nesiguranța și primejdiile lumii largi. Relatarea peregrinărilor tânărului Zografi deschide, după principiul narativ din *Chira Chiralina* sau din *Moș Anghel*, dar la altă scară, lungi paranteze ce aduc în prim-plan peripețiile altor hoinari, precum căpitan Mavromati sau Sotir, prezentați în chip de eroi exemplari. În mai multe dintre povestirile incluse în *Pescuitorul de bureți*, Adrian Zografi face, din nou, discret, un pas în spate, redevenind – după aventurile din *Mihail* – în mare măsură un personaj-martor. Dar un martor care evocă și, în fond, (re)trăiește experiențele altora ca și cum ar fi ale sale.

Patru dintre cele cinci narațiuni incluse în *Pescuitorul de bureți* – piesa care dă numele volumului³, *Bakâr*⁴, *Nemurire*⁵ și *Sotir*⁶ – sunt clasice povestiri în ramă; eșantion de proză

¹ Cu o vizibilă componentă autobiografică, volumul conține două narațiuni care fuseseră incluse, într-o altă configurație, și în cel dintâi volum publicat de Istrati în limba română, *Trecut și viitor* (1924) – e vorba de povestirea închinată tavernei lui Kir Leonida și de aceea despre „căpitan” Mavromati –, cărora li se adaugă o povestire intitulată în varianta franceză *Pour atteindre la France*, iar în cea românească *Direttissimo*. În *Mes départs*, această povestire se deschide cu o dedicație către... Charlie Chaplin: „À CHARLIE CHAPLIN – l'humain «Charlot», que je ne connais que par ses films, je dédie le film de ma vie. P.I.”. În *Trecut și viitor*, cele două texte (scrise special pentru acest volum) sunt reunite sub un titlu unificator, *Primii pași spre luptă*, ușor diferit de acela din versiunea franceză, ulterioră, *Fin d'enfance. Premiers pas dans la vie*, intitulându-se *La stăpân* și, respectiv, „Căpitan” Mavromati (iar în *Mes départs*: *La Taverne de Kir Léonida* și *Capitaine Mavromati*). În Franța, cele două povestiri au apărut mai întâi în *L'Humanité*; prima, pe 31 august 1927, iar cea de-a doua, pe 9 septembrie, în același an. *La Taverne de Kir Leonida* a suferit anumite modificări față de *La stăpân*, fiind, în primul rând, de două ori mai amplă.

² În monografia consacrată autorului, Alexandru Oprea observă că între cele două volume „există însă o deosebire ușor de sesizat: în primul volum, persoana povestitorului este totuna cu a autorului, în vreme ce, în al doilea, autorul îi cedează locul lui Adrian Zografi (alter-ego-ul său, firește, dar cu drepturi imprescriptibile de erou literar). Manuscrisul dactilografiat, aflat la Muzeul Literaturii Române, ne dovedește chiar că substituția este de ultimă oră, inițial volumul constituindu-se aidoma celui precedent. (Modificările survenite au produs și sărirea din volum a unei nuvele *Roule Bosse ou Lenin et l'homme de la rue*, înlocuită cu *Entre l'amitié...* [...]) Prefaceri tardive, care marchează voința scriitorului de a arunca o punte între planuri mai vechi și viitorul ciclu (consacrat vieții lui Adrian Zografi). Cuvântul introductiv (și el scris în ultimul moment) îi avertiza pe cititorii francezi: «Urmarea lui *Mihail* va trebui să fie *Adrian Zografi* însuși»./ Mai târziu va recunoaște că *Pescuitorul de bureți* trebuia să aibă efectul unei tatonări, a unei faze de tranziție, neîndrăznind să atace direct, după «mezaventurile» literare cunoscute, proiectul inițial care stă la baza întregii sale activități creatoare” (Alexandru Oprea, *Pana la Istrati. Dosar al vieții și al operei*, București, Editura Minerva, 1984, p. 313).

³ Povestirea *Pescuitorul de bureți* a apărut mai întâi în limba română, în *Adevărul literar și artistic* din 15 iunie 1924, și ulterior în franceză, în revista *Europe*, pe 15 iulie 1929.

⁴ Datată „Menton, 1927”, proza intitulată *Bakâr* a apărut în *Cahiers du Sud*, la 1 noiembrie 1927.

⁵ Scrisă în 1924 în limba română și inclusă în volumul *Trecut și viitor*, *Nemurire* a apărut în limba franceză (sub titlul *Immortalité*) în revista *Les Nouvelles Littéraires* (6 iulie 1929).

⁶ *Sotir*, una dintre primele proze scrise de Istrati, a făcut parte din manuscrisul de 400 de pagini trimis de autor lui Romain Rolland, în 1922. A fost publicată în *Adevărul literar și artistic* din 5-12 octombrie 1924.



autobiografică, *Între un prieten și o tutungerie*⁷, avându-i ca protagoniști pe Panait și pe Mihail și concentrându-se asupra unei dileme morale a celui dintâi, constituie în acest context o excepție. Deloc întâmplător, această proză e așezată în carte exact la mijloc, precedată de *Pescuitor...* și de *Bakâr* și urmată de *Nemurire* și de *Sotir*, conform unei arhitecturi narative nu numai coerente, ci și de o anumită subtilitate. Centrul de greutate este, de fapt, aici, în acest text atipic în raport cu restul prozelor din volum; între altele, și pentru că, mai pregnant autoreferențial decât celelalte, exprimă, într-o manieră mai ferm articulată, acea „filosofie” de existență a eroilor istratieni derivată din condiția de „vagabond”. Termen deloc depreciativ, în contextul dat; chiar dimpotrivă, investit cu toate atributele unei vieți trăite în libertate și asumate împreună cu dificultățile inevitabile pe care le implică autentică libertate de spirit. „A vagabonda” înseamnă, pentru Istrati și pentru personajele cu care consonează, a te sustrage oricăror servituți ce pun sub semnul întrebării demnitatea umană, a te aventura pe căi nebătătorite, a cunoaște oameni și a asculta poveștile

acestora sau a contempla, cu un excepțional simț al gratuității, o lume care se dezvăluie mereu surprinzătoare. „Vagabondul” istratian are cultul prieteniei și intuiții de artist. Am putea adăuga: de artist decadent, chinuit de *spleen*, de repetitivitatea obositoare a lumii, de „acea neînchipuită plictiseală care îl roade zi și noapte, numai fiindcă s-a săturat de aceleași chipuri, de aceleași ziduri și de aceleași străzi pe care le-a văzut prea des”. Cu o formulă aparent paradoxală din *Între un prieten și o tutungerie*, vagabondul este „omul civilizat al existenței absolute”, definiție prelungită de următoarea alegorie:

„Dacă am personifica această existență, înfățișând-o ca pe un strălucit echipaj care galopează nebunește pe drumurile universului, vagabonzii ar fi gonacii care îi fac alai și cad istoviți, cântându-i imnuri de slavă. Iată ce înțeleg prin *civilizație*. Oamenii de rând se jertfesc și ei acestui măreț echipaj, dar sunt striviți de el, încurcându-i drumul cu urâtele lor teleguțe. Aceștia sunt cei ce tulbură existența. Voind să se apropie de dânsul, nu fac decât să-i micșoreze strălucirea și să sfârșească mârșav sub roatele lui, înainte chiar de a-l fi zărit”.

Între un prieten și o tutungerie sugerează principiile unei „arte a vagabondajului”. „Prima condiție a acestei arte” – notează personajul-narator (numit aici Panait, nu Adrian Zografi) – este „o voință de a pleca pe care nu trebuie s-o supui la analiza microscopică a rațiunii”, căci, de altfel, „vagabondul nu este o ființă făcută pentru cumpătare”; același narator mărturisește cu mândrie: „Eram făcut pentru această artă”. Rememorând prima sa călătorie în Egipt (datată cu o oarecare precizie: iarna lui 1906), împlinirea unui vis din copilărie, Panait povestește cum a fost inițiat, sub îndrumarea prietenului Mihail, la Cairo și în Alexandria, în subtilitățile acestei „arte”. Inițierea într-o „vagabondaj” presupune asceză, slăbirea instinctului

⁷ Povestire publicată în *Les Nouvelles Littéraires* din 24 mai-7 iunie 1930.

de conservare și, implicit, depășirea egoismului omenesc-prea-omenesc. La modul ideal, „vagabondul” e un spirit generos, perfect dezinteresat de țelurile unei vieți obișnuite, ferm în a susține că niciun fel de confort sau de respectabilitate socială nu justifică prețul cerut în schimbul lor, anume „de a nu cunoaște alt drum decât acela care duce de acasă la birou”. De o parte, robia – „ocna” chiar! – a unei existențe „respectabile”; de cealaltă, o privire „dornică de frumuseți pământești” și o libertate obținută clandestin⁸. Călătorind spre Alexandria, imbarcat fără pașaport și fără bilet pe vasul Împăratul Traian, eroul își spune, cu o anumită îngrâcnare, că „mai degrabă face să-ți împarți viața între închisoare și Egipt decât s-o lași să se scurgă întreagă între cocioaba în care stai și ocna în care lucrezi”. Sau, altfel zis:

„La ce bun că pământul este atât de mare și de atrăgător, la ce bun dorurile fierbinți care ne frământă inima, dacă suntem siliți ca, o viață întreagă, să ne învârtim în același kilometru pătrat de spațiu terestru?”

Cât timp lucrează ca portar la un hotel din Cairo, Mihail se simte ca într-o „adevărată închisoare”; puțin mai norocos, Panait (căci Adrian Zografi împrumută, în această povestire, numele autorului...) e negustor ambulant – ocupație care îi îngăduie, cel puțin, mai multă libertate de mișcare – sau zugrav. A se remarca multitudinea negustorilor ambulanti – pitorești și de naționalități diferite – ce forfotesc prin paginile cărților lui Istrati, ca niște *trikster*-i sau ca niște ucenici mai modești ai lui Hermes. Ei străbat ținuturi felurite, împinși nu atât de dorința de a ajunge într-un loc anume, și cu atât

mai puțin de gândul de a se stabili acolo!, cât de plăcerea pe care le-o procură călătoria, drumul în sine, cu imprevizibilul inherent; întâlnesc oameni, comunică și interpretează semnele lumii. Micul lor comerț (de vânzători de mărunțișuri sau de limonagii – ca înțeleptul Barba Iani din *Chira Chiralina* sau ca simpaticul Bakâr, falsificatorul de bani) pare că ar servi mai mult ca pretext pentru a cunoaște mereu alți oameni, cu poveștile lor banale ori surprinzătoare, și pentru a propaga, totodată, o anumită filosofie de existență – în fond, tot un fel de schimb, tot un fel de comerț, însă unul desfășurat într-un plan mai degrabă simbolic... Un mic episod din *Între un prieten și o tuturerie* îi înfățișează pe Panait și pe Mihail în ipostaza de ucenici ai unui astfel de neguțator-vagabond. Aflați la Cairo, în mintea lor încolțește, la un moment dat, ideea fantezistă de a pleca în Abisinia ca „negustori ambulanti de sticlărie colorată”, amăgiți de zvonul că acolo „indigenul îți dă fildeșul său pe un pumn de rubine false”. Comicul acestui plan și al acestor inflamații juvenile („Mă și vedeam copleșit de atâția colți de elefanți, încât eram silit să las o parte în drum”...) li se dezvăluie, însă, curând, după ce stau de vorbă cu un bătrân grec care descoperă în nebunia lor propria sa imagine din tinerețe – „Sub suflarea meșteră a acestui bătrân vagabond, visurile noastre începuseră să se risipească”. Prilej cu care Mihail îi ține prietenului său o prelegere despre diferența (esențială!) dintre *vagabond* și *aventurier*:

„Aventurierul vrea și poate să se căpătuiască. Vagabondul nu vrea și nu poate. Dacă se înfățișează vreun prilej, cel dintâi e în stare să înșele pe om, să-i ia pielea și să

⁸ Într-un articol din *Adevărul literar și artistic* (18 aprilie 1937), „Panait Istrati, povestitor al prieteniei”, Al. Philippide pune câteva accente necesare în discuția despre „vagabonzii” istratieni: „Suntem departe aici de vagabonzii sublimi și de criminalii neprihăniți, cu care ne-au obișnuit poate mai mult decât trebuie unele romane rusești. Vagabonzii și golanii lui Istrati sunt frământați, desigur, și ei de năzuințe sublimе, dar ei sunt în același timp umani și adevărați, supuși la patimi și la cusururi, încătușați de pasiuni violente, copleșiți de păcate, fulgerați de ură sau înrâiți de dragoste neizbutită. Totuși, nici unul dintre ei nu este fundamental rău, mai mult chiar: fondul sufletesc al tuturor este bun și numai societatea și împrejurările potrivnice și nedrepte îi fac păcătoși și răi. Este aici, la Istrati, o bună parte de tezism și un rousseauism cam naiv, care este o consecință firească a setei aceleia de sentimente absolute, care, înainte de-a fi a eroilor lui, este a scriitorului însuși”.

săvârșească chiar o ticăloșie. Cel de al doilea este cu desăvârșire incapabil. De asemeni, când vagabondul e înzestrat cu o inteligență rodnică, filosofia pe care o trage din experiența vieții sale este vrednică de stimă”.

Micilor negustori ambulanți, rafinați în „arta vagabondajului”, adepți ai principiului potrivit căruia eroismul înseamnă „să înfrunți lumea cu două mâini goale și cu o inimă caldă”, li se contrapune tipul uman al negustorului bogat și confortist, întruchipat, în povestirea *Între un prieten și o tutungerie*, de Vanghelis, unchiul milionar din Alexandria. Panait îl întâlnește în peregrinările sale egiptene, într-un moment în care el și Mihail, mutându-se de la Cairo la Alexandria, gustau din plin „noua [...] viață de oameni liberi”, odată cu amărăciunile acesteia. Unchiul grec, proprietar al unei mari și luxoase cafenele, îi propune lui Panait un târg, oferindu-i sprijin, promisiunea unui trai confortabil și, mai concret, perspectiva de a-l face proprietar al unei tutungerii în Alexandria, cu condiția să părăsească viața de hoinăreală și compania lui Mihail. Astfel se naște mica dilemă de a alege „între un prieten și o tutungerie”. Ezitarea durează foarte puțin. Aparent generoasă, oferta îi displace tânărului Panait, care își dă seama că unchiul vrea să-l transforme într-un „cetățean potolit și mediocru”; dar, (se) întreabă el retoric, „poți sili un cal să alerge în genunchi?”. Vanghelis n-a fost, totuși, dintotdeauna burghezul precaut și mărginit pe care îl întâlnește Panait la Alexandria – autorul complică și nuanțează întrucâtva istoria acestui personaj, despre care aflăm că are, la rândul său, un trecut de „haimana”, bun prieten cu Anghel și cu Dumitru (unchii lui Panait pe linie maternă, binecunoscuți cititorului din alte cărți istratiene). La început, Vanghelis îi apare nepotului ca „un om din categoria acelor pe care îi iubesc: un viteaz plin de duiosie”, dintr-o spiță de oameni „în stare să vibreze până la adânci bătrâneți sub imboldul unei inimi totdeauna gata să se înfioare de măreția vieții”:

„Îmi vorbise mie, un necunoscut, despre anii lui de haimanală, când visuri de haiduci

îi frământau sufletul, despre ceasurile petrecute în tovărășia unchilor Anghel și Dumitru, haiduci adevărați, și îmi mărturisea că a trăit atunci cea mai frumoasă parte din viața lui. La un moment dat, ochii i se umpuseră de lacrimi. Milionarii, după câte știu, nu plâng niciodată, afară doar pentru banii lor”.

Ironia se strecoară deja în text, cu o umbră de bănuială față de intențiile reale ale unchiului „duios” și cu o subînțeleasă mustrare a naratorului la adresa propriilor iluzii de tânăr naiv și sentimental. Vine, apoi, momentul adevărului, când propunerea avansată de Vanghelis îi apare lui Panait ca un dar otrăvit și, schimbând tot ce e de schimbat, ca o variantă de pact cu diavolul – sau, în orice caz, cu diavolul comodității burgheze. De fapt, în termenii lui Mihail – care îi explicase lui Panait diferența dintre vagabond și aventurier –, unchiul Vanghelis este mai degrabă un aventurier care a reușit să dea lovitura, nicidecum un „artist”-vagabond, animat de „visuri cu haiduci”.

Vagabonzi sau aventurieri sunt și protagoniștii celorlalte patru povestiri din volum, mici istorii picarești consumate prin orașe grecești (la Atena sau la Pireu), în Siria sau în Egipt (la Cairo sau la Alexandria) și rememorate, peste ani, în fața tânărului Adrian Zografi – el însuși ucenic într-ale „vagabondajului” –, avid de cunoașterea oamenilor și de colecționarea poveștilor. Fiecare povestire are o ramă prin care se pregătește, nu fără abilitate narativă, intrarea în aventură și în atmosferă: o întâlnire a lui Adrian cu un român din Sulina la o locandă din centrul Atenei, prin august 1907 (în *Pescuitorul de bureți*), un moment de criză din biografia aceluiași Adrian, într-un Cairo cuprins de arșiță, în primăvara lui 1909 (în *Bakâr*), o călătorie dinspre Alexandria spre Pireu, „pe vremea războiului italo-turc” (în *Nemurire*), revederea întâmplătoare a unui vechi prieten într-un restaurant din Constanța, într-o zi cu „viscol cumplit” (în *Sotir*).

Protagonistul din *Pescuitorul de bureți* e un picaro deziluzionat, eșuat, după numeroasele-i peregrinări, într-o morală a inacțiunii, justificată, într-o anumită măsură, de o experiență a

nedreptății și a aparentei lipse de sens:

„...Atunci am văzut câtă dreptate aveau leneșii Pireului de-a fi leneși. Ei știau că, muncind ori nemuncind, tot o galetă și un țâr sunt partea lor de viață; la ce bun să-ți rupi oasele?”;

„E adevărat c-am rămas un om fără rost.

Dar cui îi pasă că un om e fără rost? Ce-i pasă lui Dumnezeu dacă o piatră, căzând din cer strivește, pe pământ, un bob de fasole ori un bob cu mare rost?”.

(Nu altfel cugetă Adrian Zografi în *Bakâr*, socotind – în timp ce contemplă truda ucigătoare a muncitorilor care frământă tencuiala pe șantierul de la Heliopolis și pentru care „Dumnezeu nu mai exista, căci omul îl asasinase” – că „lupta deșartă e distrugătoare de suflete” și că sărăcia poate avea „un gust mai bun decât mâncarea de miel cu spanac, răsplată a șase zile de muncă asemănătoare aceleia pe care o aveam sub ochi”.) Eroul din *Pescuitorul de bureți*, fiu al unui barcagiu din Sulina, „venit pe lume cu doruri multe și mijloace puține”, rămas orfan, devenit băiat de prăvălie și, apoi, hoinar prin port, primit, apoi, prin bunăvoința unui căpitan, să muncească pe un vas care circula pe Dunăre, între Sulina și Turnu Severin, învață, în afară de alte meserii, cum se conduce o navă și, după o lungă serie de peripeții, de ascensiuni și de căderi, pleacă în lumea largă. „Am plecat să văd lumea” – este fraza care îi rezumă, în fond, întreaga existență. Numai că această lume, cu pitorescul ei inepuizabil, i se dezvăluie ca o la fel de inepuizabilă sursă de nedreptăți, de trădări și de suferințe, căci – remarcă personajul, în termenii unui moralist – adesea oamenii „vin pe lume supărați, din naștere, pe tot ce e frumos, sfânt și drept”. Episodul captivității pe un vas ce pescuia bureți pe coastele Siriei e, din această perspectivă, ilustrativ. Amăgit, la Pireu, de un căpitan cu suflet de „năpârcă”, dar și de fantasma unei Sirii „magice”, pe care de mult ar fi vrut să o vadă, se trezește sclav al unor „bandiți ai mării”, alături de alți câțiva naivi – greci, armeni,



italieni și un senegalez... –, pe o corabie care, în momentul tristei revelații, „începu să alunece pe nesimțite, ca o trădare”. Arta povestirii se combină, în evocarea calvarului trăit de pescuitorul de bureți (căci „fiecare burete scos din mare avea în el o picătură din sângele pescuitorului”), cu o artă a descrierii pe cât de precise, pe atât de vii și de percutante:

„Fiecare om, gol cum a venit pe lume, ține în mână cu cuțit scurt și foarte tăios. O frânghie îi este legată de subsuori. De fiecare frânghie e legat un pietroi.

Locul de pescuit ales și corabia ancorată, comandantul dă ocol vasului [...].

În urmă-i și după fiecare strigăt al lui, scaful și călăul se postează. Cel dintâi aspiră o bună doză de aer în plămâni și într-o clipă se trezește la fund, unde, cu ochii deschiși, poți vedea un ac coborând și locul unde se depune.

Fundul e tapizat cu bureți de toate mărimile. Omul înșfăcă pe cel mai mare și vrea

să-l taie. Buretele însă ține la viața lui, ca orice vietate, și se apără. Apărarea-i constă în materia cleioasă, de care e îmbibat și care-l face să alunece din mână ca argintul viu, pe când rădăcina face corp cu stânca”.

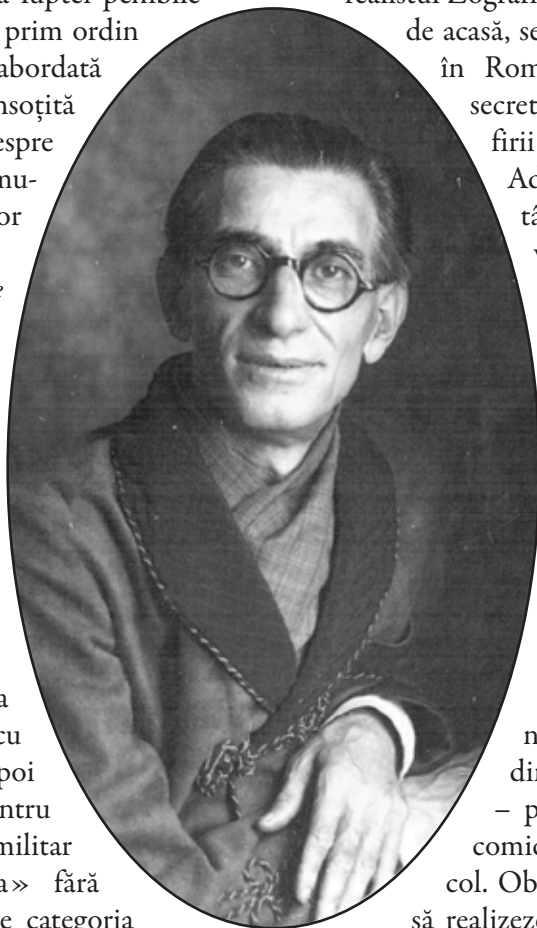
Episodul pescuirii de bureți pe coastele Siriei este o expresivă alegorie a luptei penibile pentru existență, temă de prim ordin în proza lui Panait Istrati, abordată cu o amară ironie și însoțită adesea de o reflecție despre neputința de a fi liber a omului supus inexorabil legilor speciei.

Tot în *Pescuitorul de bureți*, Adrian meditează asupra varietății celor care pleacă „să vadă lumea”. Cu excepția categoriei – de altfel, prin firea lucrurilor, extrem de restrânse – a contemplativilor, „toți acei pe care-i întâlnești «văzând lumea» [...] nu vedeau nimic”; e vorba, în primul rând, de specia mai recentă a turistului „cu Badekerul în mână”, apoi de cei fugiți din țară pentru a se sustrage serviciului militar („aceștia «vedeau lumea» fără voia lor”) sau, în fine, de categoria aventurierilor din speța proxeneților. Cu soarta sa de „veșnic căutător de oameni”, Zografi e mereu atent la astfel de distincții și de nuanțe. Pe armeanul Bakâr (din povestirea omonimă), vânzătorul de limonadă din preajma șantierului de la Heliopolis, îl recunoaște imediat ca aparținând tagmei „artiștilor” vagabonzi. Chioșcul lui îi apare ca „o adevărată poemă” și ca „un cuib de artist”, „un juvaier, creat de amor și împodobit de pasiune”; în acest spațiu, imaginat și construit chiar de Bakâr, „totul se potrivea [...], totul era pasiune: lumină, culoare, gust, miros, până și şușuitul armonios al cafelei care dădea în fier”.

Negustorul-artist îl salvează pe Adrian într-un moment în care risca să fie învins de foame și de disperare și, împrietenindu-se, depune mari eforturi spre a-l determina să-l însoțească într-o lungă și neverosimilă aventură, „în India, în Zanzibar, în China, pe căile Oceanelor” – plan mult prea fantezist chiar și pentru atât de puțin realistul Zografi, care, alertat de o scrisoare

de acasă, se întoarce, pentru un timp, în România. Bakâr ascunde un secret – o nebunie pe potriva firii sale de „artist” – pe care Adrian îl va descoperi mai târziu: bunul și neobișnuitul vânzător de limonadă e și un foarte abil falsificator de bani, dat în urmărire internațională. Numai că nu banala dorință de îmbogățire îl împinsese pe acest drum, ci, de fapt, visul său nebunesc de a vedea, cu orice preț, țări îndepărtate, din pură și gratuita plăcere a contemplației.

Un „nebun”, un halucinat este și grecul Haralambie din *Nemurire*, dar drama lui – povestită cu multe accente comice – are o bună doză de ridicol. Obsedat de gândul că trebuie să realizeze ceva excepțional, pentru că e inacceptabil „să dispari fără să lași o urmă”, încearcă, fără succes, să devină scriitor sau muzician (și nu unul oarecare, ci unul „mare”...), dar, temându-se că posteritatea nu-i va recunoaște genialitatea („Artele, filosofia sunt create de oameni mari și oferite măgarilor ca să le guste. E greu...”), se reorientează spre... atletism: „Dacă reușesc să ies întâiul la un joc olimpic, societatea noastră îmi va face un bust, după moartea mea. E și asta o urmă, o dovadă c-ai avut suflet..., un fel de nemurire”. Spre deosebire, însă, de „nebunia” lui Bakâr, „nebunia” lui Haralambie e aceea a unui mediocru calculat, lipsit de simțul



gratuității și de bucuria contemplației, preocupat doar de „semnele” exterioare ale trecerii sale prin lume. E ceea ce le reproșează Sotir, din povestirea cu același nume – și, odată cu el, Istrati însuși –, impostorilor artei. Gândurile acestea revin – cum am văzut deja – cu o anumită regularitate în proza istratiană, formulate mai mult sau mai puțin explicit (le regăsim, de asemenea, în anumite texte cvasi-programatice din *Trecut și viitor*):

„Artă! Iată încă un prieten mare care trădează cu ușurință... Un alt Dumnezeu, care te părăsește tocmai când crezi că i-ai căpătat toată prietenia. [...]

Și, ceea ce e în afară, e imens, căci toată viața rămâne în afară de artă. Nici un artist nu va putea vreodată s-o înlocuiască. Arta este o valoare fictivă, care are curs numai dacă se sprijină pe valorile reale ale vieții, și aceste valori nu permit nici un fals. Sinceritatea absolută ori: jos labele, bancher! [...]

Viața e totul, arta nu e decât o presupunere”.

Pe de altă parte, același Sotir – marinar, dar cunoscător al multor altor meserii; un om liber și un înțelept sceptic – prețuiește în cel mai înalt grad componenta de superioară gratuitate a existenței. Pledând pentru valorile „vieții”, ale vieții nefalsificate, necontaminate de artificialitatea artei de cabinet și nepervertite de vreo formă de filistinism (și exprimându-se astfel, *mutatis mutandis*, ca un adept al filosofiei trăirii...), el pledează, în fond, pentru o înțelegere a existenței tot dintr-o perspectivă de „artist”. El se delimitează nu atât de arta în sine, ci de ceea ce este convențional, artificial, inautentic în artă sau la anumiți artiști care s-au îndepărtat de valorile vieții. Tot Sotir, spirit iubitor de paradoxuri, este acela care, după ce afirmă că arta nu e decât „un prieten mare care trădează cu ușurință”, fatal îngreunată de „plumbul simțirilor mincinoase”, își mărturisește atașamentul față de tot ceea ce invită la contemplație: „Îmi place pământul, călătoria și dulcele *farniente*. Am învățat limbi, câteva, și am văzut o bună parte a globului. Am

fost cultivator în *pampa* din America de Sud și am crescut mii de rațe în Mexic. Știu să cânt binișor din flaut”.

Sotir se autodefinește ca „un om care iubește libertatea” și este unul dintre acei „călători ce nu cunosc granița, cărora întreg pământul li-e patrie”. Este, poate, personajul care a călătorit cel mai mult din întreaga literatură a lui Istrati. Neastâmpărul său congenital, inaptitudinea de a se fixa într-un loc, într-o ipostază, într-un rol, îl poartă nu numai către Madrid, Paris sau Londra, către Monaco sau Genova, ci și către ținuturi mult mai îndepărtate, la Buenos Aires sau la Rio de Janeiro. El pleacă de la Genova în Indiile engleze sau de la Plymouth în Mexic, trăind de pe azi pe mâine, dar cu sentimentul că fiecare zi e o „sărbătoare a existenței”, mereu ros de nemulțumirea că această bucurie de a exista pur și simplu trebuie compensată prin trudă, „ca să ții hoitul pe picioare”:

„Apăi asta e menirea vieții? Nu are omul și cap? Și suflet? Și inimă? [...] Unde e societatea care să spună omului: «Trăiește cum înțelegi, cu condiția să nu faci rău altuia»! [...] adică puțină vreme sacrificată întreținerii hoitului; multă vreme, tot restul vremii, pentru cuget și simțire, căci așa e drept; n-ai foame decât de trei ori pe zi, dar nu încetezi o clipă de-a gândi, a visa, a admira”.

Filosofia de viață a lui Sotir găsește un adept entuziast în foarte tânărul Zografi, care, în acest moment, când se pregătește pentru marile sale „plecări”, mărturisește cu tristețe că vede pentru prima dată marea, într-o Constanța acoperită de zăpadă și măturată de crivăț. Lirice, ultimele pagini ale povestirii au cadența unei ode închinată prieteniei, iubirii de oameni, „înțelegerii umane”, obsesii puternice ale scrisului istratian. Volumul se încheie aici, cu această povestire despre farmecul unei lumi fără granițe și al unei vieți trăite ca o „sărbătoare”, în ciuda limitelor impuse de propriul trup, dincolo de constrângeri sociale arbitrare sau de convențiile artei neautentice. ■

Fotografiile care ilustrează acest studiu provin din colecția Casei Memoriale „Panait Istrati”- Brăila

Matrioșka textuală.

Pupa russa de Gheorghe Crăciun

.....

Abstract

Articolul analizează ultimul roman publicat de Gheorghe Crăciun din perspectiva relației dintre trup și limbaj, dintre trup și text, relație pe care scriitorul a teoretizat-o intensiv în cărțile sale, și mai ales în *Trupul știe mai mult. Fals Jurnal la Pupa russa*, un fel de jurnal teoretico-existențial ce cuprinde perioada 1993-2000. Analiza urmărește modalitățile de construcție textuală ale personajului principal, Leontina, alcătuit, în cheia temei androgenului, din entitatea masculină LEON și entitatea feminină, TINA. Scriitorul își definește astfel opțiunea onomastică: „LEONTINA – un nume cu viscerele la vedere”, formulă care sugerează efortul textuării corpului ca ultim deziderat estetic. La nivelul personajului, relația dintre corp – văzut ca loc al libertății, al unității dintre semnificant și semnificat și, nu în ultimul rând, al senzualității – și limbajul pervertit al maturității, când Leontina Guran devine responsabilă cu propaganda comunistă este expresia cea mai vie a schilodirii unui trup de cuvinte prin cuvinte. *Pupa russa* devine astfel, cum scria și Simona Sora în volumul *Regăsirea intimității*, o demonstrație perfectă și convingătoare a romanului textualist.

Cuvinte-cheie: textualism, corp, limbaj, propagandă, androgen

The present article analyses the last novel published by Gheorghe Crăciun from the point of view of the relationship between body and language, body and text which the writer intensively wrote about in his theoretical work, especially in the book *Trupul știe mai mult. Fals Jurnal la Pupa russa*, which is a kind of theoretical-existential journal made of texts written between 1993 – 2000. The approach focuses on the textual construction strategies of the main character, Leontina, made out of the masculine entity LEON and the feminine entity TINA, reminding of the myth of the androgyne. This is how the writer defines his name choice: „LEONTINA: a name with its viscera in plain sight”, a formula that suggests the effort to inscribe the body in the text, to make it function as text – this being the author’s ultimate aesthetic goal. As far as the character is concerned, the relation between the body seen as the place of freedom, of the unity between the signified and the signifier and, last but not least, of sensuality and the perverted language that the adult Leontina Guran – in charge with the communist propaganda – is forced to use is the most vivid expression of how to smash a body of words through words. Thus, Simona Sora is right to

* Lucrare realizată în cadrul Proiectului *Prezervarea și valorificarea patrimoniului literar românesc folosind soluții digitale inteligente pentru extragerea și sistematizarea de cunoștințe* (INTELLIT), PN-III-P1-1.2-PCCDI-2017-0821/ Nr 54PCCDI/ 2018.

say, in her book *Regăsirea intimității*, that Gheorghe Crăciun's book is a perfect and persuasive demonstration of how a textualist novel should work.

Keywords: textualism, body, language, propaganda, androgyny

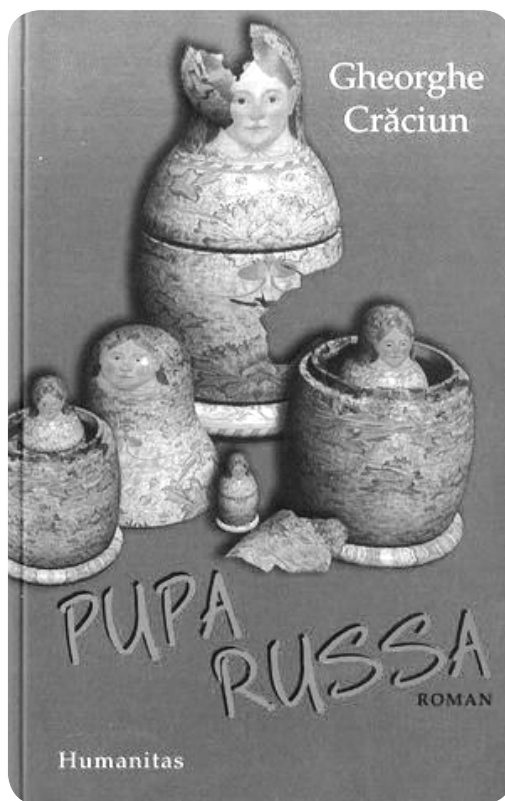
Ultimul roman al celui mai teoretic spirit al generației '80 se află, totodată, și în cea mai delicată relație cu cele mai importante concepte care fac obiectul aparatului teoretic al prozatorului: limbajul. Unul dintre inițiatorii textualismului la noi, Gheorghe Crăciun și-a făcut, pe parcursul carierei, o preocupare importantă din relația dintre trup și literă, dintre senzație ca expresie nemijlocită a corporalului și posibilitatea exprimării acesteia ca text. Relația aceasta este crucială pentru proză pentru că din ea se naște *diferența de corp*, diferența ireductibilă dintre o sensibilitate și alta, singura care justifică, în ultimă instanță, scrisul. Așa cum scrie undeva în *Frumoasa fără corp*, prozatorul înțelege noțiunea de estetic în sensul cuvântului grecesc *aisthanesthai* ca senzație, percepție, imagine, revalorizând trupul în relație cu limbajul.

Cele două concepte nu s-ar putea afla în această relație în lipsa metamorfozei identității, a pulverizării subiectului, fenomen ajuns și la noi pe calea discursului „postmodernist”, adică a crizei științelor umaniste din Occident. „Odată

deconstruită ficțiunea identității ca produs omogen al unui eu egal cu sine în orice situație, corpul uman – efemer și supus metamorfozelor datorate vârstei sau intervențiilor chirurgicale (fie ele reparatorii sau de schimbare a sexului), atât de complex în pluralitatea funcțiilor sale – își redobândește rolul privilegiat pe care-l avea în antichitatea greco-latină.”¹

Teoria vânătorii trupului pentru scris este desfășurată pe larg în *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa* (1993-2000). Pornind de la gândirea lui Valéry despre limbaj, de la relaționările pe care acesta le face între limbaj și corp, Gheorghe Crăciun creează propriile interrelaționări, care răspund interesului său de a explica limbajul prin corp, și nu prin intelect². Ca prozator, urmărește chiar mai intens această relație pentru că abia aici se află

miza adevărată: „Eu nu am teme, am doar obsesia de a ajunge la ele, într-o stare de puritate absolută care nu este aceea a ideii, ci a trupului [...] Și unde vreau eu să ajung? Pariul meu nu are în vedere trupul pur și simplu, ci posibilitatea de a scrie trupul, fără a-l alfabetiza. Această încăpățănare a mea de a crede că dincolo de limbajul curent se



¹ Carmen Mușat, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998, p. 58.

² Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa* (1993-2000), Pitești, Editura Paralela 45, 2006.



© Dan Vătamaniuc

află un alt limbaj (exclusiv psiho-senzorial) sau măcar posibilitatea de a-l inventa”³.

Acestea sunt formulările teoretice ale lui Gheorghe Crăciun pe când viitorul roman *Pupa russa* (numit inițial *Păpușa rusească*) se configurează ca idee. Cu toate că, evident, dezideratul final exprimat în citatul de mai sus rămâne la nivel figurativ, romanul își are originea într-un mare pariu corporal: a scrie despre o femeie înseamnă, din capul locului, a o imagina începând de la corp, înseamnă a se metamorfoza într-un corp feminin. „Un roman cu un singur personaj, Leontina. Femeia asta ar trebui să iasă din mine ca într-un fel de naștere. Toată partea mea de natură feminină ar trebui să se poată sublima în carnea de fum și cuvinte a acestui personaj. [...] Pe Leontina trebuie s-o văd, s-o simt dinăuntru. Ca și cum aș fi ea. Trebuie s-o cunosc, s-o înțeleg de la început, din prima clipă a vieții ei. Ar trebui

să-mi pot implanta ovulul ființei ei viitoare în pântec. Să-l fecundez și să-l cresc cu grija pe care aș acorda-o propriei mele deveniri spre o formă umană gata să se nască.”⁴

În subsidiar, poate că această re-situare corporală înseamnă și o provocare nouă pe care prozatorul o caută pentru a aborda dintr-un alt unghi problema relației corp-limbaj, trup-literă. Este vorba nu doar de a *scrie un trup*, dar de a *scrie un trup feminin*, și asta în condițiile în care se dorește un roman mult mai puțin, sau poate deloc, teoretizant. Pariul este, aici, și tema: bovarismul feminin ca simptom al alienării provocate de societatea comunistă. Personajul e o femeie damnată ontologic și istoric, iar corpul ei fabulos e pergamentul pe care se scrie această damnare. „Leontina e curvă, mincinoasă, profitoare, pentru că ea încearcă tot timpul să se apere, să scape din malaxoarele vieții. Păcatele ei nu sunt cultivate ca niște scopuri. Trecând prin ele, ea fuge de ceva și caută altceva, nu știe ce. Bovarismul e o formă de insațietate în fața vieții. Nu are leac. Nu are principii, nu are limite. Prin el natura umană cunoaște o degradare completă și totală. Pentru că natura umană e un dat care trebuie să-și urmeze completa împlinire. [...] Întotdeauna ceva trebuie epuizat până la capăt. Asta aș vrea să arăt prin personajul meu.”⁵

Problema limbajului se țese mai subtil în interstițiile problematicei acestui roman a cărui protagonistă va deveni, dintr-o fată de la țară, responsabilă „la vârf” cu propaganda socialistă, o femeie lipsită de scrupule și de ezitări pe parcursul ascendent al carierei și condiției sale sociale. La o privire mai atentă, descoperim că Leontina Guran este performantă pe două planuri: cel al erosului și cel al limbajului. Trupul și litera nu au părăsit, deci, preocupările prozatorului, însă ele au căpătat o interesantă tematizare.

Pe plan erotic, Leontina este scandalos (conform moralei medii) de libertină, prin

³ *Ibidem*, p. 21.

⁴ *Ibidem*, p. 10.

⁵ *Ibidem*, pp. 10-11.

patul ei trecând numeroși bărbați influenți ai zilei, iar limbajul este, în fond, instrumentul ei de lucru – limbajul corupt, deformat și deformant al propagandei. „O enervau răsfățul lăcuit al cuvintelor, strălucirea polisată a formulelor, balamalele sintactice ale ordinii verbale imanente. O etalare frigidă de propoziții corecte, precise, definitive ca niște directive istorice, inestimabile. [...] Administra o lume compusă din hârtii, indicații, articole de ziar, reportaje, seturi de adjective, grămezi de conective, verbe modale, țățâni gramaticale grosiere, o lume gramaticală și ea, triumfalistă, fasonată, șlefuită, cu punct și virgulă la orice cotitură, cu întrebări și răspunsuri ca în tabelele de logaritmi.”⁶

Dacă acesta este unul dintre punctele cele mai tensionate în raportarea Leontinei la limbaj (și, implicit, la propria devenire), și mai interesant este felul în care debutează această relație, căci personajul se construiește minuțios, iar perioada copilăriei revine sub formă de *flash*-uri în multe momente din viața sa de adult.

Că Leontina va avea în timpul copilăriei o raportare specială la limbaj se poate intui de la început, când fetița meditează asupra propriului nume, primit „moștenire” de la o nașă fugită în America, despre care toți ai ei vorbesc în șoaptă și cu invidie. „Însă numele ăsta, Leontina, era un nume tâmpit. Nu-i plăceau nici sunetele, nici sensul lui. Nu-i plăceau nici literele când trebuia să le scrie.”⁷ Numele nu se potrivește diferitelor vârste corporale, nu este nici un nume de fetiță, nici de școlăriță, nici de tânără femeie. Până într-o zi când, meditănd în continuare neliniștit, descoperă secretul: „Într-o zi și-a dat seama că ea are de fapt nu un nume, ci două, însă nu așa ca Minodora Elena, colega ei de bancă, sau ca Maria Cristina de la

pod, fetița care strângea timbre, ci două nume ca doi copii care stau într-o singură burtă. [...] Două nume ascunse și inverse, fiecare trăgând în altă parte. [...] Nume cu care poți să te îmbraci pe rând, schimbându-le ca pe niște cămăși. Două nume ca două mânuși, una mai aspră și alta mai moale...”⁸. Împlinind nominal perfecțiunea androginică, alcătuită din băiatul Leon și fetița Tina, Leontina va simți, pe parcursul devenirii sale, relația contradictorie a celor două ființe esențiale care îi compun numele/ sufletul. „Numele ei e un cuvânt rupt în două, ca noaptea și ziua, ca lumina și umbra, iată ea e un copil curios și neastâmpărat, apoi o fetiță, o fată, o femeie, o babă surdă și foarte bătrână, cu două suflete și două respirații și două porniri: se trezește în întunericul lui Leon și apoi zboară împreună cu Tina prin cortina luminoasă a zilei.”⁹

Leon pare a fi masculinul identificat cu regimul nocturn, dar, în același timp, cu noblețea spiritului, cu răceala și echilibrul. Tina este pasiunea desfășurată diurn, plener, clocotul înalt, dar și alintarea calină, domestică. Sensul lui Leon, ca și al Tinei, sunt determinate de vibrațiile sonore pe care literele le transmit în orizontul textual și de formele tremurate ale literelor, ale căror unghiuri și curburi sunt măsurate infinitezimal de prozatorul textualist. Când cele două registre, sensibile la cele mai fine modificări ale formei sau sunetului literelor care le conțin, se întâlnesc, are loc o mică apocalipsă a semnelor, care are ca rezultat și un carnagiu al semanticii nominale: „Când LEON se întâlnea cu TINA, pământul numelui ei se crăpa brusc ca o burtă umflată din care ies maște. LEONTINA – un nume cu viscerele la vedere”¹⁰. Că numele Leontina beneficiază de propria corporalitate, a cărei dinamică torturată se transmite și psiho-fiziologiei personajului devine acum limpede.

⁶ Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, București, Editura Humanitas, 2004, pp. 184, 185.

⁷ *Ibidem*, p. 13.

⁸ *Ibidem*, pp. 14, 15.

⁹ *Ibidem*, p. 37.

¹⁰ *Ibidem*, p. 39.

Tina simte adesea cum în ea își face loc Leon, iar acesta e responsabil de o anumită cerebralitate și sobrietate, de o izolare superioară și indiferentă, în vreme ce dublul său feminin este natura care o poartă pe protagonistă prin domeniul bucuriei corpului, al exultanței vizavi de propria frumusețe, al impulsurilor de vitalitate manifestate în răspăr cu orice reguli.

Dinamica participare – non-participare la lume pare, deci, croită, pe de o parte, după acest secret al numelui. Pe de altă parte, în copilăria Leontinei este tematizat mai amplu felul în care mica Leontina se raportează la limbaj. Dacă de cele mai multe ori participă în mod firesc la jocurile copiilor din sat, alături de Tăvică-măgărică, Nelu-purcelu, Tuți, Sanda și ceilalți copii, Leontina preferă adesea să stea ascunsă în magazie și să mediteze asupra cuvintelor pe care le aude și a realității pe care acestea o denumesc. Interesul Tinei pentru codificarea realului o ia chiar înaintea curiozității pentru lumea ca atare: „Dacă vedea ceva în fața ei, ceea ce vedea era mai mult un cuvânt decât un lucru sau o ființă”¹¹.

Tot de pe acum se deschide o mică rană: de la o vârstă foarte fragedă, Tina intuiește (nu întâmplător, având în vedere coagulările teoretice ale prozatorului) arbitrariul semnului lingvistic. „Descoperirea că între cuvinte și lucruri exista pur și simplu o distanță pe care nimic n-o putea vindeca.”¹² Această problemă se va desfășura, mai târziu, în linii grotești atunci când chiar ea va fi obligată să ingurgiteze și să răspândească limbajul ideologic, cognitiv cel mai degradant dintre toate. În copilărie, însă, inocența și încrederea vârstei mici o fac să caute, senină, unitatea dintre semnat și semnificat: „Cuvântul COCOȘ n-ar fi trebuit să aibă creastă, nici coadă de pene, nici «picioare-rășchitoare» (ca în ghicitoarea învățată la școală), nici solzi și nici gheare. El era mai degrabă un COCOLOȘ

de hârtie, un ghem de linii mototolite, un ROSTOGOL mic și ușor”¹³.

Când vine vorba despre cuvinte, Leontina are un simț aparte care funcționează ca un instrument de cunoaștere: „Ea simțea imediat dacă cuvintele semănau sau nu cu ceea ce ele îi arătau”¹⁴. Ignorând legătura arbitrară pe care oamenii o fac între cuvinte și lucruri, Leontina își urmează propriile senzații stârnite de limbaj, și își croiește propria realitate în care legăturile dintre lucruri și lume capătă o unitate senzorială: „Ocolul pe care îl făcea de la un cuvânt apropiat la alt cuvânt apropiat nu era chiar atât de mare și continua să se gândească mai departe la COCOȘ strângând în urma lui o mulțime de alte cuvinte rotunde, umflate ca niște bășici: COȘCOVIT, CORCOLIT, SORCOVĂ, COȘNIȚĂ, COCOR, CORDON, CORIDOR, ICUSAR, MOGOȘ, GOGOȘ, DODO, BOBOC, BOLOBOC, COC”¹⁵. În copilăria Leontinei corpul pare să aibă un loc privilegiat în procesualitatea cunoașterii, iar în imaginarul Leontinei limbajului îi urmează forma. Leontina este un copil a cărui imaginație manifestă o funcționalitate cu totul specială: ea nu reprezintă o ruptură de nivel, o poartă spre o lume cu creaturi fabuloase, ci spre o lume de cuvinte care pun în mișcare lumea cunoscută după alte reguli, după regulile simțurilor care evocă forme.

Mai târziu, la școală, imaginarul lingvistic al Leontinei se îmbogățește cu o nouă dimensiune, aceea a scris-cititului. Această dimensiune îi întărește interesul pentru cuvinte, pentru formele literelor și ale lucrurilor. Asemeni protagonistei *Exuviilor*, Leontina se ascunde și ea în pod, unde descoperă cărți pe care le devorează. Asemeni copilului Simona, și Leontina are o percepție senzuală a cuvintelor. Mecanismul perceptiv senzual-senzorial îi însoțește lecturile:

¹¹ *Ibidem*, p. 18.

¹² *Idem*.

¹³ *Idem*.

¹⁴ *Idem*.

¹⁵ *Ibidem*, p. 19.

într-o zi toridă de vară, ascunsă în magazia încinsă, Leontina, în clasa a II-a, citește despre gheața de la poli și asta îi bucură simțurile în așa măsură, încât numai imaginarea gheții îi este suficientă, fără să aibă nevoia contactului real cu lumea polară. Imaginația Leontinei înlocuiește cu ușurință referentul și, atât timp cât poate extrage realitate din seva cuvintelor, Leontina se simte puternică. Ca și a copilului Simona, bucuria ei este livrescă. „Lumea din jur îi ajungea. Era vară și era singură și se simțea atât de puternică, încât îi venea să pupe cartea cu pagini îngălbenite pe care o ținea pe genunchi.”¹⁶

Jocurile visceralolingvistice sunt, de fapt, singura formă de libertate pe care Leontina o va cunoaște în viață: ținând chiar de esența ființei sale la vârsta copilăriei, o pierde la vârsta maturității, când – responsabilă cu propaganda – devine păpușa, mecanismul lipsit de apărare pe care îl manipulează atât sistemul totalitar în ansamblu, cât și cercurile lui din ce în ce mai restrânse. Libertatea de interpretare a lumii prin limbaj rămâne la nivelul unui model pur teoretic, un joc abstract și oarecum bizar, căci stăpânirea jocului nu-i va folosi Leontinei spre o reală adâncire a sinelui.

Libertatea și inocența copilăriei sunt întrerupte brusc de o întâmplare care va face manifestă represiunea sistemului comunist. Jucându-se pe deal, Leontina și ceilalți copii descoperă îngropată o parașută, cu care băieții Ghinea și Tăvică se joacă, în timp ce Leontina rămâne, prudentă și speriată, pe loc. Nu peste mult timp, deși parașuta



© Dan Vatamaniuc

fuse, după sfatul Leontinei, dusă și îngropată la loc pe deal, copiii sunt chemați la secție de plutonierul Ioviță și supuși unui interogatoriu kafkian. Neînțelegerea este parțial lingvistică și, în mod mai general, de cod. Peste copiii uimiți se abat o serie de cuvinte violente, care codifică o lume de deasupra lor. Lumea totalitară, una dintre cele mai puternice codificatoare de realitate, le cere copiilor să cunoască acest cod, să facă inferențe ample: „parașută” trebuie să-i ducă cu gândul la spion, la trădare, la imperialiștii americani.

Situația este, pentru mica Leontina, o provocare lingvistică. Totul se învârtă în jurul cuvântului *spion*, dar talentul ei de a găsi legături între cuvinte o va duce într-o fundătură. Abia acum jocurile ei mentale își vor dovedi sterilitatea. Un copil talentat la jocuri textuale care caută unitatea dintre semnificat și semnificant este pus în fața arbitrarului total, motorul oricărui sistem

¹⁶ *Ibidem*, p. 76.

represiv. „– Un spion! Un nenorocit de spion american, asta ar fi trebuit să vedeți în pădure, proștilor! Urlă încă o dată plutonierul Ioviță. Vorbele lui se rostogoliră în aer cu atâta viteză, că ei nu-i mai rămase în minte decât cuvântul *spion*. Nu-l înțelegea, știa că-l aude pentru prima dată, dar îi plăcuse să-l audă. Un cuvânt care zbârnâie, șuieră, spintecă aerul și se înfige în ceva ca o carne lăptoasă. Un cuvânt cu vârful ascuțit, gros și umed ca un scuipat. Spion – pion de șah, Ion prostu de pe strada lor, sifon pișcăcios, Sofron cizmarul, pilon de pod, pinion de bicicletă, chimion de făcut rachiu? Nu găsea nici o legătură.”¹⁷ Iar legătura nu o va găsi nici mai târziu, la numeroase anchete în care este chemată împreună cu tatăl ei și e martoră la umilirea acestuia, nici când va fi bătută ea acasă, nici când tatăl va fi luat la închisoare și se va întoarce de nerecunoscut.

Dramele existențelor în regimul comunist sunt, și ele, subiect al romanului, dar, așa cum remarca și Andrei Bodi, într-o manieră diferită de romanul generației '60. Perspectiva textualistă pune în altă lumină mecanismul limbajului în sistemul totalitar. Acesta pare să fi împrumutat ceva din arbitrarul lingvistic. Represiunea, violența, umilințele și pierderile ireparabile sunt în afara unei logici morale, lipsesc de aici și explicațiile, dar și posibilitatea redempțiunii. Sistemul funcționează și se autoreproduce cu răceala mecanismului textuant. „Spre deosebire de obsesiile prozei din anii '60, Leontina Guran habar n-are dacă e bine sau nu să devii activistă de partid. Ea nu și propune să schimbe nimic, pentru că habar n-are dacă lucrurile pot fi schimbate sau nu. Pentru Leontina trecutul nu există decât în povestirile, pe care nu le prea înțelege, ale bunicului strivit de noua ordine socială și ale unei mătuși căreia Securitatea îi distrusese viața. Leontina este de o inconștiență perfect verosimilă, punând puternic sub semnul întrebării o

întreaga viziune în care centrală era, spuneam, relația dintre individ și putere.”¹⁸

Felul în care se schimbă Leontina în urma dramei din copilărie nu este, așadar, puternic marcat. Cel mult, se pot face câteva legături după finalizarea lecturii, pornind înapoi pe firele epice, pe de o parte, sau refăcând rețeaua de motivații și cauzalități și prin descifrarea meșteșugitei împletiri de registre textuale, pe de altă parte. Adolescentă, Leontina încă se bucură de „darul” ei de a „simți” limbajul și o face cu o dimensiune în plus, aceea a senzualității. Fiorii descoperirii propriului trup, cu tainele și temperaturile lui, merg mână în mână cu descoperirea cuvintelor noi și sofisticate care îl denumesc: „soma”, „ilion”, „ischion”, ș.a.m.d. Din nou, stăpânirea misterioaselor mecanisme ale limbajului îi dau senzația amețitoare a puterii.

Pe parcursul formării sinelui, Leontina are iluzia că este stăpână pe propria voce: „Apoi și un fel de excitație a rostirii. Joaca și cearta cu ceilalți copii și ea repezindu-se ca o oaie cu bot de porc în materia vâscoasă a cuvintelor, iuțea replicilor într-o doară [...] băieți și fete cu priviri aiurite, replicile ei de o ambiguitate calculată, ademenitoare, cuvinte ca niște zmece cu trei panglici de mătase în coadă. Ea era *persoana care vorbește* [...]”¹⁹. Șansa formării de sine a Leontinei, lucru pe care îl simte și personajul, ar fi această putere secretă a limbajului pe care s-o poată *opune* cândva ordinii represive în care va trăi. Nevoia opoziției se naște în urma episodului cu parașuta.

Leontina are o curbă evolutivă atât timp cât crede că ea este persoana care vorbește. Numai că peste ea este altcineva care vorbește, există vorbirea impersonală a sistemului care o va prinde în propria capcană, făcând-o să înghită, să-și umple creierul cu marea vorbire sterilă a propagandei, care îi va acoperi propria vorbire transformând-o în păpușă rusească. „Evoluând ca pe o scenă, Leontina are revelația banalității

¹⁷ *Ibidem*, p. 32.

¹⁸ Andrei Bodi, „Un mare roman”, în *Cuvântul*, nr. 327, septembrie, 2004, ediția online <http://www.cuvantul.ro/articol/?artID=7>, accesat la 16.03.2012.

¹⁹ Gheorghe Crăciun, *Pupa russa*, ed. cit., p. 52.

și a mizeriei proprii existențe, în care ruptura între realitatea cotidiană și cuvintele care o descriu devine din ce în ce mai acută. Realității cotidiene i se substituie, astfel, o «țesătură» de cuvinte care tind, în cele din urmă, să înlocuiască chiar ființele vii. În materialele de propagandă pe care tovarășa Leontina Guran le «prelucra» cu simț de răspundere, cuvintele ajung să «trăiască» în locul oamenilor²⁰. Dacă profilul Leontinei-copil va răspunde unei metafore a integrării în lume prin limbaj, adulta Leontina se va mula, ca nici un alt personaj, pe profilul mecanismului, generatorul unui limbaj tot mai artificial. „Tot ce ține de copilăria și adolescența ei e viu, gâlgâitor, de o intensitate perversă. Tot ce ține de prezentul adult al femeii e deprimat și mecanic.”²¹ Ceea ce s-a pierdut între cele două etape – s-a pierdut pe teritoriul limbajului.

În acest sens se poate citi afirmația Simonei Sora care, în cartea *Regăsirea intimității*, numește *Pupa russa* „un bun roman textualist care, vrând să-și automineze mecanismul textuant, dă, probabil după douăzeci de ani de la apogeul optzecismului, capodopera românească a genului”²². Neurmărind să-și mineze mecanismul textuant, ci, mai degrabă, să-l sublimeze într-o problemă epică din seria valorilor „tari”, prozatorul folosește registrul mecanismelor textualiste ca un fel de paradiscurs care merge alături de epic, urmându-i sinuozitățile și potențându-l ca motivație.

La nivelul vocilor narative sunt în conflict mai multe registre: cel al limbajului personajului, cu cel al naratorului care parodiază, rece, discursul triumfalist al construirii socialismului și cu cel al personajelor care dau mărturie despre Leontina – discursuri de o mare violență, având aerul „unui blestem colectiv și tensiunea unei scene de canibalism

neconsumate”²³. Acest conflict se repercutează la nivelul sensului major al epicului: într-adevăr, lupta pierdută în comunism este, în primul rând, în fața mistificării limbajului, a deformării grotesc-abe-rante produse de mecanismele lui, deformare care se transmite personajelor. Relația limbaj-trup se traduce prin aceea că un limbaj schilodit lasă în urmă trupuri schilodite. Astfel încât, la întrebarea Simonei Sora cât trup se găsește totuși din Leontina în roman, câtă carne are cu adevărat pe ea această fabuloasă femeie²⁴, răspunsul este cât din limbajul ei „adevărat” îi aparține, cât din el poate penetra celelalte straturi lingvistice ale lumii mistificatoare în care personajul este scufundat. ■

BIBLIOGRAFIE

Volume

Crăciun, Gheorghe, *Pupa russa*, București, Editura Humanitas, 2004

Crăciun, Gheorghe, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la Pupa russa (1993-2000)*, Pitești, Editura Paralela 45, 2006

Mușat, Carmen, *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*, Pitești, Editura Paralela 45, 1998

Sora, Simona, *Regăsirea intimității*, București, Editura Cartea Românească, 2008

Articole

Bodiu, Andrei, „Un mare roman”, în *Cuvântul*, nr. 327, septembrie, 2004, ediția online <http://www.cuvantul.ro/articol/?artID=7>

Radu, Tania, „Priveghi cu Mona Lisa”, în *Revista 22*, anul XIV (754), august, 2004, ediția online, <http://www.revista22.ro/priveghi-cu-mona-lisa-1083.html>

²⁰ Carmen Mușat, „Prinși în capcana istoriei”, în *Observator cultural*, nr. 238, septembrie 2004, ediția online http://www.observatorcultural.ro/Prinși-in-capcana-istoriei*articleID_11729-articles_details.html, accesat la 18.03.2012.

²¹ Tania Radu, „Priveghi cu Mona Lisa”, în *Revista 22*, anul XIV (754), august, 2004, ediția online, <http://www.revista22.ro/priveghi-cu-mona-lisa-1083.html>, accesat la 17.03.2012.

²² Simona Sora, *Regăsirea intimității*, București, Editura Cartea Românească, 2008, p. 240.

²³ Tania Radu, *art.cit.*

²⁴ *Idem.*

Ghilotina anilor 1990. Cazul Norman Manea (II)

Abstract

Care sunt momentele definitorii ale evoluției literare ale lui Norman Manea – și cum este influențată cariera sa literară de schimbările sociale și culturale provocate de Revoluția din decembrie 1989? Eseul de față încearcă să schițeze un răspuns la această întrebare plasând opera lui Norman Manea între trei repere: (i) modelele tradiționale productive în literatura perioadei 1970-2000, (ii) modelele internaționale productive în această perioadă și (iii) forțele pieței (un factor care devine relevant în special după 1989). Eseul urmărește liniile de forță ale evoluției literare a lui Norman Manea de la debutul său din 1969 până în anii 2000.

Cuvinte-cheie: Norman Manea, modele culturale tradiționale, modele culturale internaționale, cronologia operei, Revoluția din decembrie 1989, modele estetice, forțele pieței, studii literare contemporane

What are the defining moments of Norman Manea's literary evolution – and how is his literary career influenced by the social and cultural changes brought about by the Romanian Revolution of 1989? This essay attempts to answer this question by discussing Norman Manea's work within the context of three reference points: (i) traditional models that are influential within the Romanian literature between 1970-2000; (ii) international models that are influential within the same time span; and (iii) the rules of the market – a factor that becomes particularly relevant after 1989. The essay follows the lines of Norman Manea's literary evolution from his debut in 1969 to the 2000s.

Keywords: Norman Manea, traditional cultural models, international cultural models, chronology of the work, Romanian Revolution of 1989, aesthetic models, market forces, contemporary literary studies

I.14 Prima verigă lipsă: o literatură eminamente masochistă

Nu toate luările de poziție ale susținătorilor „de cursă lungă” sunt, totuși, encomiastice. I. Negoieșcu insistă, într-un articol din 1990, asupra unei obsesii a identității traumatizante

în opera lui Norman Manea și definește creația românească a lui Manea drept una eminamente masochistă: „...ar fi de căutat în această zonă autobiografică, în afectele ei radicale, explicația masochismului creației românești a lui Norman Manea. Căci ce altceva decât o formidabilă

* Eseul de față este bazat pe lucrarea *Proza românească din anii 1990 și 2000: între tradiție, modele internaționale și forțele pieței*, scrisă în cadrul proiectului POSTDRU *Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate*, cofinanțat de Uniunea Europeană și de Guvernul României.

izbucnire masochistă compensatorie, stârnită de experiența din copilărie și adolescență, este lup-ta chinuitoare, grea de suferință, acaparatoare și teribilă, ca esență a umanității din aceste opere, în canonul cărora autorul se complăce, în încercarea lui de a se identifica cu propriul destin? O dovedește acribia cu care își tratează, ca un obsedat, personajele ce se bălăcăresc în comentariile obositoare și neobosite, ce debordează în dialectica cenușie și fără spor, care emană parcă fără început și fără sfârșit din chiar substanța lor, ieșind adesea chiar din gurile lor, precum o monstruoasă ectoplasmă ideatică¹.

De notat, aici, că, în comparație cu această observație tranșantă a lui I. Negoîtescu, toate observațiile criticii literare pe care am numit-o „elitistă” par, într-un fel sau altul, tatonări de la distanță ale unei probleme de fond niciodată atinse: „a revela omenescul sub toate înfățișările lui” (cum spune Mircea Iorgulescu) sau a „reda existențe” și a urmări „dinamica devenirii individului” (cum arată Ion Vlad și Ioan Holban) sunt, în fond, „obiectul muncii” oricărui romancier; faptul că un romancier are aceste preocupări nu-l particularizează; abia faptul că aceste preocupări stau sub semnul traumei și că forma pe care o iau, transpuse în literatură, e una „masochistă” îl particularizează pe romancierul în cauză.

Trauma și masochismul nu erau, însă, subiecte despre care se putea vorbi – sau scrie – în anii discursului oficial comunist. Fapt care ne explică, pe de o parte, abordările pe ocolite, în cercuri largi, ale unor critici care empatizează, în fapt, tocmai cu această traumă de fond a prozei lui Norman Manea; și, pe de altă parte, atacurile virulente la adresa lui Norman Manea din partea criticii aservite – sau insalubre – și, în ultimă instanță, exilul inevitabil al scriitorului, decizia sa de a părăsi, cel puțin fizic, spațiul social și cultural românesc.

Diagnosticul traumei – care punctează diferența specifică la nivelul întregii literaturi a lui Norman Manea, fie ea „romanescă”, eseistică sau

mixtă – reprezintă una dintre „verigile lipsă” ale imaginii critice (în ansamblul ei) asupra operei lui Norman Manea, verigă identificată, rapid, în anii 1990, exploatată de unii dintre denigratorii prozatorului și folosită, deopotrivă, ca fundament de construcție al argumentelor defensive sau encomiastice de apologetii săi.

I.15 A doua verigă lipsă: ce putem spune despre estetică?

Acest diagnostic al „traumei” eclipsează, însă, o a doua „verigă lipsă” (sau, altfel spus, un punct nodal al discuției foarte puțin atins în comentariile critice de dinainte de 1990 – și care se va dovedi foarte sensibil în dezbaterile de după 1990): este vorba despre valoarea estetică a prozei și a eseisticii lui Norman Manea. Dacă această identificare precisă a „traumei” era reprezentată, cumva, implicit și printre rânduri în comentariile literare favorabile pe care le-am citat până acum, critica literară „salubră” a anilor ’70 și ’80 a apelat la un alt artificiu pentru a se referi la latura estetică a prozei sale.

Astfel, această critică, generoasă și inteligentă (de o generozitate și inteligență, am spune, invidiabile, dacă ne raportăm la tonul și argumentația dezbaterilor literare de după 1990), l-a așezat, mereu, pe Norman Manea în rândul scriitorilor „de raftul întâi” prin comparații cu modele ilustre ale modernismului: Joyce, Musil, Malcolm Lowry, Kafka, Sábato, Llosa. Însă, la nivelul analizei stilistice propriu-zise, observăm, spuneam, o a doua eludare: stilistica (și tot ce presupune ea – de la fluența frazei la strunirea narațiunii și la tehnicile de construcție ale romanului) e un punct al peisajului privit, foarte rar, direct în față de criticii pe care i-am numit „elitiști” și salubri.

Când, rareori, un critic „de bună credință” îndrăznește să privească acest punct direct în față, confrății îl muștră prompt și se grăbesc să repare „gafa”. L-am văzut deja pe Lucian Raicu „îndreptându-l”, colegial, pe Dumitru Mincu,

¹ I. Negoîtescu, „Proza lui Norman Manea”, în *Luceafărul*, nr. 9, 1990.

după ce acesta din urmă intrase, imprudent, pe teritoriul sensibil. „A spune, ca Dumitru Micu, că «Procedeu frecvent e, aici, învăluirea subiectului în ceață artificială» înseamnă a refuza un efort de acomodare”, scria Lucian Raicu – prin urmare, criticul a gafat pentru că nu a făcut un efort de acomodare la scriitor; nu scriitorul este cel care ar avea obligația să facă un efort de acomodare la public (sau la critică).

Estetica operei lui Norman Manea este, așa-dar, un punct asupra cărora susținătorii „de cursă lungă” ai lui Norman Manea niciodată nu insistă; e un subiect tabu, elegant acoperit de draperia unor modele ilustre ale modernismului, precum Joyce sau Kafka. Dar, cum asemănarea cu literatura lui Joyce, de pildă, poate fi susținută doar de la depărtare (de la o distanță de la care „orice munte seamănă cu un alt munte”), și cum, în realitate, regăsim foarte puțin din stratagemele de construcție ale unor tehnicieni abili, precum Llosa sau Sábato, în proza din perioada românească a lui Norman Manea, pe care l-am putea numi, în cel mai bun caz, „experimentalist”, în proces de căutare și de tatonare a unei identități stilistice, ca să nu spunem stângaci și ezitant din punct de vedere tehnic, e clar că această draperie a comparațiilor cu modele ilustre e folosită doar pentru neinițiați, pentru cei „din afară”. De la cei din interior, criticii „elitiști” se așteaptă să înțeleagă convenția și s-o îmbrățișeze: tabuul rămâne tabu, conținutul (trauma și exprimarea ei) e mai important decât forma expresiei.

Această convenție este ruptă, însă, în anii 1990, și unii critici (din tabăra „elitistă”) îl vor ataca pe Norman Manea, în toiul unor bătaii ideologice stârnite nu în jurul artei, ci mai

degrabă în jurul unor instituții care ar trebui să apere și să reprezinte arta, direct în acest punct sensibil. Tabu-ul a fost încălcat și, în orice caz, și-a pierdut puterea de apărare! Argumentele sunt puternice, loviturile în zona considerată, odinioară, „sub centură” nu e de neglijat – motiv pentru care criticii rămași în jurul lui Norman Manea (și, odată cu ei, noii veniți, din generația nouăzecistă) vor trece, aproape invariabil, în defensivă.

E interesant să observăm că, în anii '90 și 2000, tonurile eseurilor apologetice – fie că sunt eseuri de mică întindere, cum este cel al lui Paul Cernat, din 2006, din *Observator cultural*, intitulat „Dificila întoarcere a scriitorului”, fie că sunt eseuri monografice², precum *Estetica lui Norman Manea*, a lui Claudiu Turcuș, sunt predominant defensive: aceste demersuri pornesc, invariabil, de la nevoia de a-l apăra pe Norman Manea în fața unor critici considerate nedrepte și puse, îndeobște, pe seama condiției sale de emigrant, de *outsider*, de critic al legionarismului lui Mircea Eliade sau chiar de evreu.

O problemă pe care o reprezintă această poziție e aceea că, oricât de întemeiat ar fi demersul recuperator al apologetilor și oricât de întemeiate ar fi bunele intenții ale tinerilor critici (în special) grăbiți să „facă zid” în jurul prozatorului român aflat, prin apartenența sa la un grup etnic îndeobște persecutat și prin condiția sa de (auto)exilat sa în Statele Unite, în postura de *underdog* față de *mainstream*-ul cultural românesc, această argumentare îndeobște defensivă presupune, în mod inevitabil, un ecran de fum. Dacă prozatorului i se reproșează lipsa de talent literar *pentru că* este evreu și *pentru că* este exilat,

² Menționez aici monografia lui Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea*, București, Editura Cartea Românească, 2012. O notă importantă despre aceste studii monografice dedicate unor autori care sunt încă în viață – valabilă și pentru monografiile dedicate lui Nicolae Breban. Toate monografiile suferă de un păcat comun: subsumarea discursului critic personalității și auri subiectului monografiei. Cel dintâi lector – și, deopotrivă, lectorul ideal, cel care trebuie să-și pună ștampila și să se declare satisfăcut de calitatea monografiei – este chiar autorul care face obiectul demersului monografic. Este o „pată oarbă” a majorității lucrărilor monografice de după 1989, explicabilă, pe de o parte, prin faptul că autorul „monografiat” este încă în viață și deține, în lumea literară, o putere simbolică mare (din moment ce i se dedică o monografie). Pe de altă parte, criticul însuși este parte a unui angrenaj social, a unui grup social și profesional unde autorul monografiei fie este un membru respectat, fie este o figură culturală cu o poziție semnificativă printre „idolii culturali” ai grupului. Așadar, orice alunecare de la „raportarea ortodoxă” (de regulă, encomiastică) îi poate aduce demersului monografiei anumite prejudicii sociale – fapt care așază, din start, un asemenea demers într-o poziție ingrată.

atunci fie 1. Opera lui Norman Manea nu are nici un fel de scăderi estetice, iar toți cei care văd astfel de scăderi sunt niște detractori; fie 2. *Scăderile estetice reale*, dacă există, nu vor putea să fie observate sau comentate, deoarece, în anii '90 (la fel ca în anii '70, de altfel), este mai bine să le trecem sub tăcere, pentru a face front comun în fața noilor (și a vechilor) detractori.

Așadar, în condițiile acestei bătălii culturale perpetue, care continuă, pe alte coordonate, dar cu aceeași intensitate și după 1990, în jurul operei și a personalității lui Norman Manea, observăm o suprapunere interesantă între cele două „verigi lipsă”: literatura traumei și empatia cu esența fundamental traumatică a operei lui Norman Manea suprapune, până la eclipsarea totală, discuția despre valoarea estetică a operei sale. Pur și simplu, despre scăderile estetice ale operei lui Norman Manea nu se poate discuta, se pare, decât în termeni etnici sau politici.

O condiție foarte interesantă pentru o lume a criticii literare care se revendică, la nivel discursiv, de la estetismul lovinescian și călinescian.

II. Perspectivele istoriilor, dicționarului literare și monografiilor

În timp ce dicționarele literare încearcă să mențină, în general, un ton echilibrat, în ceea ce privește opera lui Norman Manea, și îi rezervă, îndeobște, spații generoase, în istoriile literare și în studiile monografice regăsim două extreme: fie pe cea excesiv-distructivă (sub pretextul „obiectivității” și al spunerii adevărului, îndelung ocultat, „în față”), fie pe cea excesiv-encomiastică (sub pretextul – altfel, justificat – al „reparațiilor necesare”, dar și sub influența unor rapoarte sociale cu prozatorul; autorii studiilor monografice din România sunt, de foarte multe ori, așa cum arătam deja, discipoli sau protejați ai scriitorilor cărora li se „dedică” monografiile).

II.1 Dicționarele literare – un ton aparent echilibrat

Articolul dedicat lui Norman Manea din *Dicționarul General al Literaturii Române* schițează CV-ul prozatorului selectând câteva detalii biografice: deportarea, în copilărie, în Transnistria, cursurile la Facultatea de Hidrotehnică a Institutului de Construcții din București, debutul în *Povestea Vorbii*, cu o prezentare realizată de Miron Radu Paraschivescu, exilul în Germania (din 1986) și apoi în Statele Unite (din 1988), poziția de profesor titular la Bard College, ocupată începând cu 1996. Comentariul, aparent obiectiv, este deseori marcat de subiectivismul autorilor (Emil Moangă, Mihai Iovănel); de exemplu, în legătură cu romanul *Întoarcerea huliganului*, articolul observă că „[Episodul întoarcerii în România] nu va trece, în cele mai multe pagini, de o superficialitate cvasidiarică. Întoarcerea nu este autentică, este o vizită – grăbită, neplăcută”³. Despre stilistica lui Norman Manea, articolul comentează: „Manea scrie proză nonfictivă într-un fel apropiat de eseistică. Nu încearcă să dea un ritm coerent narațiunii, pe care o împrăstie în secvențe mai apropiate de o fotografie decât de «scenă»”⁴.

Tonul este destul de diferit în *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români*, coordonat de Mircea Zăciu, Marian Papahagi și Aurel Sasu. Încă de la începutul articolului este lăudată „superioara luciditate” cu care Norman Manea și-a organizat ciclul epic alcătuit din primele patru romane *Variante la un autoportret*. Mariana Vartic (cea care semnează articolul) îl numește pe prozator nici mai mult, nici mai puțin decât „un redutabil mânăitor al tehnicilor românești moderne”: „Compozițional și stilistic, creația lui Manea urmează meandrele și contorsiunile spirituale ale personajului său problematic, scriitorul dovedindu-se un redutabil mânăitor al tehnicilor românești moderne”⁵.

³ Dicționarul General al Literaturii Române, vol. 4, L/O, Editura Univers Enciclopedic, 2005, p. 196.

⁴ *Idem*, p. 196.

⁵ *Dicționarul Esențial al Scriitorilor Români*, coordonatori Mircea Zăciu, Marian Papahagi, Aurel Sasu, București, Editura Albatros, 2000, p. 484.

Totuși, articolul punctează și câteva scăderi – sau puncte slabe – stilistice ale acestei opere „îndrăzneț experimentale”: „Prin supralicitare însă, calitățile acestei scriituri produc uneori efecte contrare: o discontinuitate pe alocuri prea pronunțată a discursului narativ; relativizarea unghiurilor de vedere până la, în unele cazuri, totala pulverizare a perspectivei; scrisul sincopat, eliptic, chiar abstrus, favorizând obscurizarea nu doar a limbajului, dar și a semnificațiilor, abundența câteodată parazitara a nesfârșitelor serii sinonimice”⁶. Diferența de abordare e vizibilă: observațiile cu privire la aceste scăderi, făcute pe fundalul unui ton pozitiv și al unui eseu binevoitor, în ansamblul său, nu par fundamental polemice; ele par mai aproape de un punct de echilibru obiectiv – și sunt mai potrivite pentru un articol inserat într-o lucrare științifică (un dicționar al scriitorilor români).

II.2 Istoriile literare – critica la extreme

Unul dintre articolele cele mai controversate dedicate lui Norman Manea este cel al lui Nicolae Manolescu – din *Istoria critică a literaturii române*⁷.

„În bună măsură, ca și în cazul lui Paul Goma – scrie Nicolae Manolescu⁸ – toate romanele (*Captivi*, 1970, *Atrium*, 1974, *Cartea fiului*, 1976, *Octombrie ora 8*, 1981) și povestirile (*Noaptea pe latură lungă*, 1969, *Primele porți*, 1975) lui Norman Manea sunt autobiografice. Autorul e mai degrabă un memorialist decât un romancier, dublat de un bun eseist (*Anii de ucenicie ai lui August Proștu*, 1979, *Pe contur*, 1984), insuficient relevat în țară înaintea articolului *Happy Guilt (Felix culpa)*, publicat în 1991 în revista americană *The New Republic* și consacrat legionarismului tânărului M. Eliade. Așa se explică de ce abia cartea de memorii din 2003, *Întoarcerea huliganului*, apărută concomitent în



România și în SUA, pare să-i fixeze mai limpede profilul scriitoricesc, cel puțin în critica românească, dezinteresată, cu două sau trei excepții (remarcabilă fiind doar aceea reprezentată de Mircea Iorgulescu), de proza propriu-zisă.”

Întâlnim, așadar, trei premise în acest paragraf: 1. Că Norman Manea a intrat în atenția publicului românesc abia la începutul anilor 2000, în mare parte mulțumită polemicilor internaționale stârnite de articolul lui Manea din *The New Republic* despre legionarismul tânărului Eliade; 2. Că o mare parte a criticii literare nu a dat aproape nicio atenție romanelor lui Norman Manea, pe când acesta se afla încă în țară, în anii '70 și '80; și 3. Că Norman Manea este un eseist bun, dar nu prezintă un mare interes ca romancier (profilul său de romancier nu este, până la *Întoarcerea huliganului* – un roman tardiv, „de bătrânețe” –, bine conturat).

⁶ Idem, p. 484.

⁷ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române: 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.

⁸ Nicolae Manolescu, *op.cit.*, p. 1441.

Simpla trecere în revistă a intervențiilor critice întinse pe parcursul a trei decenii, realizată până în acest punct, arată că premisele 1 și 2 sunt imprecise: Norman Manea a fost în atenția publicului român și în anii '70 și '80 (poate chiar mai mult în atenția publicului larg atunci decât în anii '90, aș spune, deoarece scandalul ulterior, provocat de articolul despre legionarismul tânărului Eliade, este unul „de nișă”, relevant mai mult pentru taberele intelectuale aflate în conflict, prin intermediul unor reviste culturale cu un tiraj din ce în ce mai redus), și mulți critici „elitiști” s-au oprit, prin cronici literare, asupra cărților sale în repetate rânduri – Mircea Iorgulescu e departe de a fi „singurul caz notabil”.

Mai rămâne de discutat cea de-a treia premisă: dacă Norman Manea este un eseist bun, dar un romancier care poate fi, fără prea multe scrupule, ignorat; iarăși, punctele de vedere critice trecute în revistă până acum subliniază, în mod repetat, meritele romancierului – însă *scăderile estetice* rămân, după cum deja am văzut, un punct sensibil. „Este evident că Manea nu reușește mai ales când face literatură” – scrie, mai departe, Nicolae Manolescu. „Nu sunt doar intersecțiile și suprapunerile de planuri temporale, retrospectivitatea amestecată cu anticipațiile într-un prezent continuu uneori obositor al narațiunii, mai este și metamorfoza dubioasă a unor scene din viață ce trebuiau tratate direct (...). Sau stilistica

obositoare, inspirată de Paul Georgescu, a poreclelor și a denumirilor comic-absurde.”⁹

Concluzia lui Nicolae Manolescu este net defavorabilă literaturii lui Norman Manea: „În parte, *Întoarcerea huliganului* răscumpără o operă prolixă, nehotărâtă între ficțiune și mărturie, scrisă adesea în limbă de lemn, prezumțioasă și greu de citit”¹⁰. Nicolae Manolescu îi mai reproșează lui Norman Manea speculațiile ideologice și îmbrățișarea unei ideologii de stânga pe fondul „naivității utecismului din anii '50”¹¹, victimizarea nefondată și asumarea nemeritată a unor merite de luptător contra regimului ceaușist („Norman Manea nu s-a numărat printre protagoniștii luptei contra protocronismului, care nu era altceva decât fața culturală a național-comunismului”¹²) și chiar atitudinea generalizat-paranoică a eseisticii și a literaturii sale („paranoia pânđește, am văzut, și spaimele postdecembriste”¹³).

Dacă acest articol din *Istoria...* lui Nicolae Manolescu (vizibil marcat, ca întreaga *Istorie...* a criticului, de altfel, de amprenta subiectivismului călinescian și de iradierea considerațiilor asupra esteticului dinspre corpul reconstrucției biografice, reconstrucție deseori parțială și fantezistă¹⁴) păstrează, totuși, câțiva bemoli, articolul din *Istoria literaturii române de azi pe mâine* a lui Marian Popa ajunge, ușor, la un radicalism al desfințării – atacând violent chestiunea

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ *Idem*, p. 1443.

¹¹ *Ibidem*.

¹² *Idem*, p. 1442.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ E o metodă pe cât de spectaculoasă în aparență (deoarece presupune dezvăluirea unor informații „din interior” asupra operei scriitorului dinspre latura biografică – informații care aruncă o lumină nouă și neașteptată asupra operei), pe atât de inexactă, în esență, producând judecăți critice și concluzii adeseori greșite. Motivul pentru care concluziile sunt imprecise și fanteziste este că ceea ce presupun eu despre cauzele biografice și psihologice ale unei alte persoane, despre modul de a gândi și motivațiile care determină comportamentul unei alte persoane, oricât de bine informat aș fi cu privire la existența acestei persoane, nu va coincide, în majoritatea covârșitoare a cazurilor, cu motivațiile reale ale acelei persoane. Acest lucru îl putem observa atunci când încercăm să ghicim motivația și modul de gândire al unei persoane pe care o cunoaștem foarte bine: vom vedea că, de cele mai multe ori, ceea ce presupunem noi va fi contrazis de acea persoană. Cu atât mai mult acest joc al „intuițiilor psihologice” se va dovedi inexact în cazul unei persoane pe care nu o cunoaștem foarte bine, care se află la o oarecare distanță de noi, fie social, fie geografic sau care a trăit într-o altă epocă istorică. O expunere cuprinzătoare a erorilor acestei metode critice o realizează eseistul britanic C.S. Lewis, în volumul *Despre lumea aceasta și alte lumi*, București, Editura Humanitas, 2001.

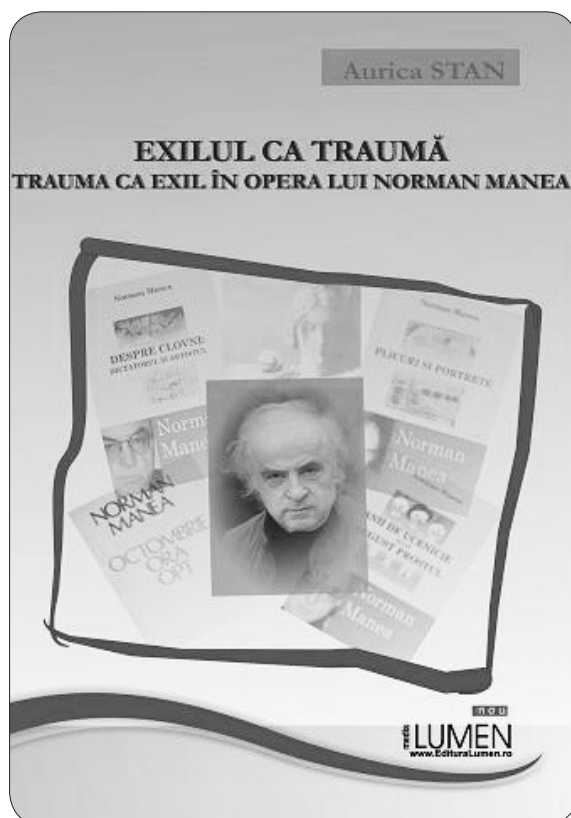
delicată a problemei stilistice: „Redactarea este minuțios îmbâcsită și coruptă: s-ar putea găsi uneori în Manea o caricatură a excesivului D.R. Popescu, care l-a și susținut, de altfel. Așa că un haotic își face haosul din felurite elemente interioare și exterioare, în registre diferite, cu și fără inexactitatea fluidă și necăznit fluentă pe porțiuni a amintirilor și percepțiilor, cu r-corduri insuficiente și nesubstanțiale, care pot trece drept consubstanțiale în plasmatic, dar și efecte ale unor defecte clinice. Nu-i greu ca scri-sul acesta deficitar să fie considerat intenționat și elogiât pentru modernitatea, profunzimea și caracterul lui ludic: Ov. S. Crohmălniceanu poate considera un roman ca *Plicul negru* drept cea mai îndrăzneță operă epică experimentală realizată vreodată în România, chiar și fără s-o demonstreze riguros”¹⁵.

Norman Manea ar fi, așadar, un impostor, ce reușește să-i păcălească pe unii critici literari dispuși să ia stângăcia sa stilistică drept măiestrie estetică. În consecință, toate trimiterile la Joyce, Musil, Sábato și la marii scriitori ai modernității realizate de criticii literari, în frunte cu Ov. S. Crohmălniceanu și Mircea Iorgulescu, ar fi, în cel mai bun caz, un defect de optică al criticii, și, în cel mai rău, trimiteri ipocrite la „hainele cele noi ale împăratului” – haine minunate, dar care lipsesc cu desăvârșire.

E, desigur, o poziție extremă – dar care arată vulnerabilitatea laturii estetice a lui Norman Manea, atacată uneori foarte duri de criticii care, din diverse motive, nu (mai) rezonază cu proza sa.

III. Monografiile – falsă critică și capcana narcisismului autorului

Ajungem, în sfârșit, la monografiile despre Norman Manea, pe care le voi numi, din start, o „falsă critică”, deoarece pornesc de pe poziții ale jocului literar care împiedică un exercițiu critic obiectiv și autentic, poziții care invalidează, într-o mare măsură, dacă nu demersul de



parcurs și organizare a operei lui Norman Manea (demers realizat – trebuie să spunem – onest în cele două monografii apărute până acum), în orice caz, concluziile demersului critic.

III.1 Aurica Stan, *Exilul ca traumă/ trauma ca exil în opera lui Norman Manea*

Aurica Stan este autoarea primei monografii – în ordine cronologică: esul este publicat în 2009 – dedicate lui Norman Manea: *Exilul ca traumă/ trauma ca exil în opera lui Norman Manea*¹⁶. Autoarea își construiește demersul (în fapt, o lucrare de licență) pe terenul identității traumatizate – trauma și exilul fiind obsesii fundamentale ale literaturii lui Norman Manea – și contribuie, astfel, la recuperarea celei dintâi „verigi lipsă” despre care vorbeam mai sus: „Am pornit de la premisa că trauma și exilul au ajuns

¹⁵ Marian Popa, *Istoria literaturii române de azi pe mâine*, vol. 2, București, Editura Semne, 2001, p. 823.

¹⁶ Aurica Stan, *Exilul ca traumă/trauma ca exil în opera lui Norman Manea*, Iași, Editura Lumen, 2009.

să fie cuvintele care se identifică în mod organic cu opera maniniană (această afirmație mi-a fost re-confirmată și de un exercițiu banal – accesând pe google search acești termeni, nouă din primele zece referințe m-au trimis la Norman Manea)¹⁷.

Norman Manea este, în ochii autoarei monografiei, un luptător (sisific, idealist) pentru libertate – o libertate pe care nu o va dobândi niciodată (poate pentru că libertatea nu se găsește în afară, într-un loc, ci e, mai degrabă, un mod de raportare a individului la lume?): „Personajul manian rămâne cu stigamțul spațiului concentraționar, resimțit ulterior acut, în manifestările personalității sale: revolta, aderarea la partidul comunist care promite mult râvnita libertate, fuga de acasă, renegarea apartenenței religioase la iudaism (sistem religios care impune norme, așadar abolește liberul arbitru). Or, în experiența totalitară, această proiecție narativă nu este privată doar de libertate, ea găsimd în această structură de tip falanster tocmai reversul căutării sale: închiderea. Exilul rămâne unicul loz în această loterie, unde miza e obținerea libertății! Libertate care, în mod previzibil, nu se ivește nici pe această traiectorie. Spațiul adoptiv înseamnă metropola care înghite personalitatea și o conformează socialului”¹⁸.

Ceea ce subminează demersul Auricăi Stan (altfel, corect – la nivel de trecere în revistă a operei lui Norman Manea) este tocmai partizanatul manian, demersul critic realizat în proximitatea autorului și, implicit, a opiniilor sale despre propria operă: studiul monografic (care ar trebui să fie un studiu critic obiectiv) se deschide, spre exemplu, cu o prefață de Norman Manea, în care acesta scrie, de la Bard College: „Scriitorul își

regăsește în studiul critic al Auricăi Stan eul creator autentic care, după cum spunea Lucian Raicu, se opune prin actul scriitoricesc constrângerii interioare sau externe - «consecință aparent logic» a suferinței, scrisul ca «o modalitate regăsită a libertății interioare și a libertății pur și simplu»¹⁹.

Recunoașterea propriului „eu creator autentic” de către scriitorul care face obiectul unui demers critic nu trebuie să fie obiectul aceluia demers; dacă acest lucru se întâmplă, este foarte probabil ca demersul respectiv (și, odată cu el, autorul demersului) să fi căzut în capcana narcisismului scriitorului²⁰. „A face pe plac” autorului ar trebui să fie – de dragul obiectivității – ultima grijă a criticului, și nu prima.

III.2 Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea*

În aceeași capcană – cu tușe mai puțin stridente, însă, cel puțin pe alocuri, la fel de evidente – pare a cădea, cumva inevitabil²¹, și monografia realizată de Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea*. Pe de altă parte, acest eseu semnat de Claudiu Turcuș rămâne cel mai consistent și mai bine informat demers monografic dedicat operei lui Norman Manea de până în prezent. Eseul este împărțit în două secțiuni exhaustive, una dedicată operei lui Norman Manea (partea despre estetică – despre literatura lui Norman Manea discutată, afirmă criticul, dintr-o perspectivă călinesciană, valorică), și alta despre polemicile stârnite în jurul interviului acordat de Norman Manea în revista *Familia* în 1981 (care a atras după sine represaliile regimului comunist) și de eseurile americane *Felix culpa* (1992) și *Incompatibilitățile* (1998), care au atras numeroase obiecții și critici ale unei părți a

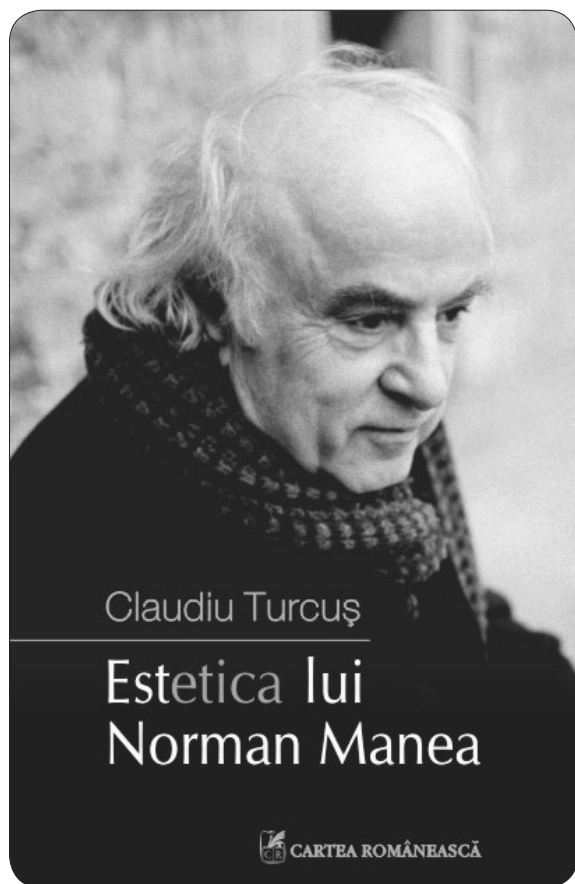
¹⁷ *Op. cit.*, p. 18.

¹⁸ *Op. cit.*, p. 181.

¹⁹ *Op. cit.*, p. 15.

²⁰ O dovadă a acestei căderi în capcană o reprezintă și o fotografie din anexele lucrării, de la pagina 205, intitulată „În loc de orice argument personal”. Această fotografie o înfățișează pe autoare alături de Norman Manea – semn, putem intuiti, al strânsei cooperări între autoare și scriitor, în timpul realizării demersului monografic.

²¹ Aura lui Norman Manea este una puternică și în câmpul ei pare a fi atras, în virtutea jocului literar, orice tânăr critic care pornește la un astfel de demers monografic. Acest lucru se va schimba, probabil, abia atunci când scriitorul nu va mai fi în viață și nu va mai reprezenta, astfel, „lectorul ideal” al eselui monografic dedicat propriei opere.



Claudiu Turcuș

Estetica lui Norman Manea

CARTEA ROMÂNEASCĂ

lumii culturale românești.

„Norman Manea a suferit consecințele revizionismului bizantin, deși, sau mai degrabă, deoarece propunea un revizionism alternativ, deloc euforic. Reeditat sporadic în anii '90, autorul *Plicului negru* n-a mai fost recitit, ci doar contestat”, scrie Claudiu Turcuș. „Totuși, stereotipiile conform cărora lipsa de stil/talent l-ar împiedica pe Manea să fie un mare prozator, mai mult, certitudinea unora că scriitorul a dobândit faimă datorită etnicității sale constituie încă orizonturi provinciale de percepție, cultivate în detrimentul lecturii profesioniste.”

Eseul lui Claudiu Turcuș (la origini, o teză de doctorat) preia, din oficiu, întregul discurs al apărării pe care și-o construiește însuși Norman Manea în fața criticilor săi români; detractorii lui Norman Manea – cel care îl acuză de lipsa de talent – sunt „bizantini”, nu citesc opera, vehiculează „stereotipii”, pun faima lui Manea pe seama etnicității (sunt, așadar, etniciști – sau, mai rău, antisemiți!) și, în ultimă instanță, sunt

neprofesioniști. Această înnegrire a adversarului îl așază pe Claudiu Turcuș în tabăra radicalității a apărării. Pe de altă parte, metoda pe care o propune criticul – mutarea dezbaterii pe terenul operei – presupune, în fapt, partizanatul cu o serie de critici favorabili lui Norman Manea, care își scriu, mulți dintre ei, cronicile în perioada de dinainte de 1990 (pe o parte dintre acești critici i-am recitit și noi, aici).

Această metodă eludează, pe de altă parte, tocmai problema de fond: oare nu e posibil ca ambele părți să aibă, într-un fel, dreptate? Oare nu este posibil ca o mare parte din diagnosticul pus de Nicolae Manolescu în a sa *Istorie critică...* să fie, dând la o parte toate motivațiile umorale, prezumtive sau reale, ale criticului, oare nu e posibil, așadar, ca o parte, cel puțin, a acestui diagnostic să fie precisă? De ce, atunci, criticii elitiști, favorabili lui Norman Manea, au preferat să eludeze atât chestiunea *victimizării* scriitorului (a pozei sale de victimă a istoriei – și a obsesiei victimei – vizibilă în toată proza sa din perioada de dinaintea exilului), cât și pe cea a scăderilor estetice evidente ale operei lui Norman Manea?

Pe de altă parte, oare nu e posibil ca, în ciuda acestor scăderi și dincolo de aceste scăderi, opera lui Norman Manea să rămână valoroasă? Și prin ce anume rămâne valoroasă opera unui scriitor despre care Nicolae Manolescu susține că *nu ar fi*, de fapt, scriitor?

IV. Modelele tradiționale și modelele internaționale ale lui Norman Manea

După această amplă privire de ansamblu asupra carierei de scriitor a lui Norman Manea și a dezbaterilor, obiecțiilor și contestațiilor care au însoțit-o, voi încerca să trag o concluzie – înainte de a răspunde la întrebarea din paragraful de mai devreme, care este, de fapt, întrebarea centrală a acestui demers – cu privire la chestiunea modelelor tradiționale și internaționale reflectate în proza lui Norman Manea. Am văzut că această chestiune este una de interes, pentru majoritatea criticilor care îi discută opera, și că

ea se situează, cumva, în centrul discuției despre valoarea estetică a operei lui Norman Manea.

IV.1 Modelele tradiționale

Norman Manea este, în mod evident, un scriitor care aparține curentului modernist. În plan intern, puține sunt modelele identificate, în general, de critica literară – care privește (la fel cum privește, de altfel, și Manea) în cea mai mare parte spre modelele prestigioase occidentale, când vine vorba să încadreze opera scriitorului într-un „tablou de familie” mai larg.

Acest fapt poate avea două explicații: pe de o parte, perioada anilor '60 – '80 este o perioadă în care critica literară luptă pentru înnoire (estetică) și recuperare a terenului pierdut de literatura română modernă în „obsedantul deceniu”. Este limpede, așadar, că modelele dezirabile, cele care trebuie aduse în discuție, cu orice ocazie, sunt cele ale literaturii occidentale.

Pe de altă parte, prin plasarea operei lui Norman Manea în familia mai largă a marilor prozatori occidentali, criticii din jurul lui Manea îi construiesc scriitorului o anumită aură de intangibilitate. E un scut care, oricât de fragil sau de iluzoriu, ar putea să ofere, deopotrivă operei și scriitorului, o protecție în fața atacurilor presei naționalist-comuniste și chiar a poliției politice.

Am mai putea menționa și un al treilea motiv – și anume acela că marii scriitori-eseiști din perioada interbelică, de tipul lui Eugen Ionescu și Mircea Eliade, scriitori cu care opera lui Norman Manea s-ar fi putut asemăna, în ochii criticii, nu erau „frecventabili” (nu puteau să fie aduși în discuție) nici măcar în perioada cea mai liberală a comunismului ceaușist.

În orice caz, în context național, îl putem asocia pe Norman Manea cu marii scriitori-eseiști, diariști și autobiografi de factură modernistă din literatura română; în mod paradoxal, poate cel mai apropiat model pentru o operă precum

aceea a lui Norman Manea este Mircea Eliade din romanele de tinerețe - *Gaudeamus, Lumina ce se stinge, Întoarcerea din rai, Huliganii*²².

Un alt scriitor congener, identificat de Nicolae Manolescu, este Paul Goma. De acesta îl leagă, pe lângă imaginea (mai mult sau mai puțin meritată, în cazul lui Norman Manea) de disident și luptător anticomunist, detaliile biografice ale exilului asumat ca ruptură definitivă (cel puțin în termeni geografici) de spațiul românesc și, concomitent, al scrisului în limba română, pe toată durata acestui exil; însă antisemitismul lui Paul Goma, care se manifestă pregnant într-o parte a eseisticii acestuia de după 1990, reprezintă o barieră insurmontabilă între cei doi.

În sfârșit, am mai putea identifica și alte afinități cu esești români mai puțin importanți²³ din perioada interbelică, precum Ion Biberi. În orice caz, calitatea de eseist și, mai ales, calitatea eseistului Norman Manea par a fi unanim recunoscute de critică – inclusiv de contestatarii scriitorului –, iar acesta este, fără îndoială, terenul pe care Manea excelează.

IV.2 Modelele internaționale. Pedigriul modernist

Acesta este capitolul la care, am văzut, criticii literari se întrec în a găsi afinități și virtuale relații de înrudire estetică, pentru opera lui Norman Manea. Lista afinităților este foarte lungă; pentru a o sistematiza, o voi împărți în două secțiuni: cea pentru romanul modernist inovator și cea pentru romanul politic.

Inovarea romanului românesc – și așezarea lui în marea familie a romanului modernist inovator – reprezintă o miză importantă, după cum am văzut, pentru critica elitistă a anilor '60 – '80. Norman Manea poate fi sau, în orice caz, este văzut drept un exponent al acestei inovări.

James Joyce și Marcel Proust sunt, după cum

²² Un paradox explicabil: scriitorul de care este cel mai apropiat, cel cu care are „gradul de rudenie” cel mai strâns, în familia literară, este și cel pe care-l contestă cel mai puternic Norman Manea.

²³ Spun „mai puțin importanți” din perspectiva canonului actual; pe de altă parte, am văzut, în ultimii ani, câteva încercări de recuperare a acestor esești considerați „minori” – printre care și Ion Biberi.

am remarcat, scriitorii cu care Norman Manea este cel mai des asociat de criticii perioadei românești. Dincolo de prestigiul internațional, indiscutabil, al acestora, asocierea se bazează pe corespondențe ușor de intuit: modul alambicat, anevoios de a scrie și explorarea „fluxului conștiinței” ale lui Joyce, parcurgerea căilor sinuoase ale conștiinței și memoriei, în cazul lui Proust, sunt elemente distinctive pe care Norman Manea le preia, dacă nu direct din proza celor doi scriitori, în orice caz, din proza modernistă a secolului XX, „inventată” de Joyce și Proust. Sau, în opinia lui Ion Vlad, pe care am consemnat-o ceva mai devreme, reîntoarcerea repetată (aparent haotică) la un timp anterior din romanele lui Norman Manea i s-ar datora lui Proust; iar ruptura discursului epic, fragmentarea liniei narative ar fi tributare lui Joyce.

Există, totuși, o diferență fundamentală: atât Joyce, cât și Proust sunt mari stilști; sunt scriitori care, dacă scriu alambicat, o fac „ca să le dea de lucru criticilor pentru următorii 300 de ani”, cum glumea (sau nu) Joyce. E un punct în care foarte greu se poate apropia de ei Norman Manea – deși „efectul de aură” poate acoperi unele dintre stângăciile prozei sale. În orice caz, comparându-l cu Proust și Joyce, criticii vor să spună, în primul rând, că Norman Manea este un (mare) prozator modernist.

Alți scriitori care revin în referințele criticilor sunt Robert Musil, Malcolm Lowry, Mario Vargas Llosa, Ernesto Sábato – și chiar Alain Robbe-Grillet și autorii Noului roman francez. Spiritele problematice și reflexive sunt cele care îl atrag pe Norman Manea – remarcă și Ioan Hoban – deoarece prozatorul român ar fi, el însuși, un spirit problematic, ce propune teme de meditație, și nu „delicii estetice”.

Asocierea cu Joyce, Proust, Musil, Llosa și Sábato are, arătam, o triplă semnificație. În primul rând, critica literară face trimitere la stilul oarecum greoi, încărcat de verbiaj, al lui Norman Manea, pe care îl așază, în mod salvator, sub auspiciile prozei elitiste a lui Joyce și Proust. În al doilea rând, salvându-l de facil, critica literară îl plasează pe Manea în familia moraliștilor – și, mai mult, a spiritelor problematice. În al treilea

rând, această asociere îl pune, într-o anumită măsură, la adăpost pe Norman Manea în fața atacurilor criticilor protocroniști, creându-i o aură, oricât de iluzorie, de „mare prozator modernist”, așadar occidental, și creează un pedigri prozei românești a anilor '60 și '70.

IV.3 Romanul politic, înainte de 1990; polaritățile politice în acțiune, după 1990

Există și o altă miză a acestor asocieri cu modele ilustre internaționale, bine ascunsă sub problematica împrejurărilor sociale și a raportului dintre om și istorie: aceasta este miza unui roman politic românesc, în descendență sud-americană. Márquez, Llosa și Sábato sunt modelele prin care, atunci când le menționează, criticii fac cu ochiul către cititori: avem de-a face cu un roman politic. Chestiunea disidenței lui Norman Manea, dacă există, aici trebuie dezbătută. Critica literară, am văzut deja, nu exprimă niciodată direct ideea că Manea ar fi un „autor de roman politic”, dar salută apropierea prozatorului de acest gen, prin excelență, primejdios, interzis și, totodată, extrem de ofertant.

Mircea Iorgulescu saluta, am văzut, viziunea lui Norman Manea din *Octombrie, ora opt*, care se bazează pe „apărarea valorilor durabile”, și considera volumul „una dintre cele mai izbutite și originale cărți consacrate atât de actualei problematice a raporturilor dintre om și istorie”; și, în același timp, „cea mai bună carte a autorului său”.

Lucian Raicu califică, la rândul său, în 1980, *Anii de ucenicie...* drept un roman politico-etic – „unul dintre cele mai bune romane politice” ale prozei anilor '70 și '80. C. Săplăcan vorbea despre același roman ca despre o carte care „face breșă” în romanul românesc contemporan și saluta un extrem de original „fantastic al enormității”.

Așadar, din anii debutului până la plecarea sa din țară, îl putem plasa pe Norman Manea în categoria scriitorilor, dacă nu disidenți sau anticomuniști, cel puțin a acelor care cochetează cu romanul politic: asemenea lui Marin Preda sau Augustin Buzura, Norman Manea atacă

problema individului expus unui sistem totalitar nu prin trimiteri directe la contextul epocii sale, ci prin exploatarea unei breșe oferite chiar de regim: scriitorii pot, acum, să se întoarcă, destul de liber, la „obsedantul deceniu”, urmând linia oficială de partid, care critică „erorile regimului Dej”; aducând, însă, în discuție aceste erori, prozatorii romanului politic discută, de fapt, despre marile abuzuri ale regimurilor totalitare, în general – și, desigur, despre cele ale regimului comunist din România, de după 1945.

În ceea ce privește disensiunile politice de după 1989, activitatea de romancier este înlocuită, în cazul lui Norman Manea, cu cea de polemist. Claudiu Turcuș realizează, în monografia sa, o trecere în revistă consistentă a polemicilor în care este implicat Manea; teza lui Turcuș este aceea a „dizolvării solidarității”, iar demersul criticului investighează contextul și motivele care îl aduc pe Norman Manea în opoziție cu o serie de grupări intelectuale românești, inclusiv cu unii dintre criticii care îl susținuseră, înaintea Revoluției – precum Nicolae Manolescu. Cea de-a doua parte a monografiei lui Claudiu Turcuș, intitulată „etica”, se ocupă exhaustiv de aceste polemici post-1989.

Iată, pe scurt, ce presupune „dizolvarea solidarității”. Odată ce dușmanul comun – comunismul ceaușist și, mai apoi, postcomunismul lui Ion Iliescu – pare să fi ieșit de pe scenă, își fac apariția motivele mai subtile de dispută ideologică: angajamentele de extremă dreapta ale lui Mircea Eliade din tinerețe aduc în discuție un presupus antisemitism al unei părți a elitei intelectuale românești contemporane; colaboraționismul intelectual al unor scriitori și critici, din perioada comunistă, aduc în discuție o prezumtivă trădare a cauzei „de grup” (anticomunismul) și, totodată, duplicitatea unor confrăți; rasismul, xenofobia și chiar raportarea la Occident sunt, și ele, teme recurente de dispută.

Cert este că, după 1990, Norman Manea

intră în dispută cu mulți dintre intelectualii cu care, anterior, s-ar fi regăsit în „aceeași barcă”: Gabriel Liiceanu, Nicolae Manolescu, Dorin Tudoran, Alex. Ștefănescu, Mircea Handoca sau Ioan Buduca sunt doar câteva nume de prestigiu. Regretabil este tonul folosit de unii dintre polemisti – ton care amintește de stilul și de procedeele criticilor protocroniști ai deceniului anterior; Alex. Ștefănescu îl numește, de pildă, pe Norman Manea „megaloman agresiv”, „scriitor lipsit de talent” și „autor de cărți filosofarde și prolix”²⁴. Regretabil este și faptul că, în presa internațională, ecourile acestor polemici au ajuns, uneori, deformat; de pildă, dintr-un articol din *Le Monde*, din 15 ianuarie 2000²⁵, rezultă că în cultura română ar exista două tabere: democrației (Norman Manea, Michael Shafir ș.a.) și antisemiției (Gabriel Liiceanu, Nicolae Manolescu ș.a.).

Poziția de pe care scrie Norman Manea este cea a judecătorului aflat în afara jocului care, mulțumită distanței geografice și detașării față de „miza jocului” (prestigiul și statutul literar care depind de apartenența la o grupare sau la alta, în mica lume artistică românească), își permite să critice de pe o poziție obiectivă, echidistantă și, totodată, detașată. Manea se bucură, în plus, în această perioadă, de recunoașterea Occidentului, care, în teorie, este mai valoroasă decât orice recunoaștere națională, și de atenția Occidentului, care, tot în teorie, îi obligă pe preopinienții săi la o precauție sporită în formularea propriilor opinii (ceea ce, de regulă, preopinienții omit să facă), dar care, totodată, presupune, adesea, deformarea percepției internaționale asupra curentelor de opinie din lumea artistică autohtonă tocmai prin prisma acestor polemici în care este implicat Norman Manea.

De partea „românească” (a preopinienților autohtoni), subtextul replicilor oferite lui Norman Manea pare a fi, pe toată linia, acela că, departe de a avea o poziție detașată, „în afara jocului”, prozatorul refugiat la Bard College

²⁴ Alex. Ștefănescu, „Protest”, în *România liberă*, 17 iunie 1998, p. 1.

²⁵ Articolul este semnat de Edgar Reichmann și recenzează un articol al lui George Voicu, publicat în franceză, intitulat „Sfera politicii” (*Les temps modernes*, nr. 606, 1999, pp. 13 – 16, *apud* Claudiu Turcuș, *op.cit.*, p. 216).

încearcă să obțină un statut literar mai înalt, atât în lumea literară autohtonă, cât și în cea internațională, inventând sau exagerând „cazuri” de antisemitism, rasism sau xenofobie. Și că acest statut înalt, în lumea artistică, nu este susținut de valoarea operei scriitorului – așadar, și dacă l-ar obține, acesta n-ar fi decât un efemer „balon de săpun”.

În orice caz, numărul și consistența acestor intervenții polemice ne indică o activitate intens consumatoare de timp și de resurse intelectuale. O activitate care îi distrage atenția de la vechea sa preocupare fundamentală – aceea de romancier – spre aceea de moralist (sau de judecător moral al lumii artistice autohtone, ieșite din comunism fără o autentică „reformă morală”, care ar fi fost necesară încă din perioada interbelică – dacă ar fi să rezumăm poziția lui Norman Manea) sau de „jucător pentru statut” (de personaj care încearcă să-și folosească succesul internațional contextual pentru a părea ceea ce nu e: un scriitor de valoare – dacă ar fi să rezumăm poziția preopinienților autohtoni).

În concluzia acestei secțiuni, Marcel Proust și James Joyce, Márquez, Llosa și Sábato sunt modelele prin care critica literară încearcă, în general, să delimiteze „genul proxim” al prozei lui Norman Manea.

În ceea ce privește polemica eseistică – devenită un gen predominant de manifestare a prozatorului în 1990 –, valorile pentru care pledează Norman Manea sunt toleranța,

multiculturalismul, secularismul și, în cele din urmă, raționalitatea, în opoziție cu intoleranța, spiritul xenofob, tradiționalismul și, în cele din urmă, presupusa iraționalitate a spiritului autohton²⁶.

V. Concluzii

A rămas să răspundem la întrebarea centrală: Ce se întâmplă cu destinul literar al lui Norman Manea, fără îndoială unul dintre scriitorii reprezentativi, din prima linie a anilor 1970 și 1980, dincolo de pragul Revoluției din decembrie 1989? Și, dacă vorbim despre o ruptură, care este cauza rupturii din destinul acestui scriitor?

V.1 Prin ce este valoroasă opera lui Norman Manea?

Însă, înainte de a oferi un posibil răspuns acestei întrebări, trebuie să oferim răspuns unei alte întrebări care s-a ridicat pe parcursul acestei discuții: prin ce anume rămâne valoroasă opera unui scriitor despre care cel mai important critic român al anilor 1960-1980, singurul care a dat o istorie literară consistentă (dincolo de toate scăderile sale subliniate și aprofundate de o mare parte a lumii literare), după G. Călinescu, susține că *nu ar fi*, de fapt, scriitor?²⁷

Cu siguranță că afirmațiile lui Nicolae Manolescu în ceea ce privește valoarea estetică scăzută a operei lui Norman Manea – sau chiar

²⁶ Aceste etichete sunt împărțite, în mod artificial, în două „coloane” – care ar reprezenta pozițiile apărute de cele două tabere aflate în polemică. Dacă, însă, ca în majoritatea polemicilor, poziția unuia dintre adversari ar fi, în mare parte, „construită” de celălalt adversar, va trebui să fim foarte precauți cu astfel de etichete și să fim atenți dacă nu cumva etichetele din cea de-a doua „coloană” nu sunt atribuite *ab initio* de Norman Manea, Michael Shafir & Co. preopinienților din grupul „tradiționalist” și unui presupus „spirit autohton” care ar fi moștenit de cultura română de la idealizata generație interbelică. Dacă avem de-a face cu o atribuire *ab initio*, greșala părții autohtone, presupus „dogmatice”, este tocmai aceea de a nu fi pornit, întâi, să demonteze aceste etichete, înainte de a răspunde argumentelor *de facto* și de a contraataca *ad hominem*, prin dezvăluirea unor presupuse mobiluri care țin, de fapt, de jocul de statut literar. Altfel, este o grilă de citire a realității cu mize pe termen lung (miza *de facto* ar fi modernizarea culturii române), pe care și-o asumă și o parte dintre intelectualii din mai tână generație optzecistă – Ion Bogdan Lefter, Andrei Cornea, Caius Dobrescu –, intelectuali care se situează, ei înșiși, pe poziții contra-dogmatice, echivalând multiculturalismul cu modernizarea culturii autohtone și cu viziunea pro-occidentală.

²⁷ Afirmațiile mult mai tranșante ale lui Alex. Ștefănescu, gata să-l numească pe Norman Manea „scriitor lipsit de talent” și „autor de cărți filosofarde și prolix”, pot fi văzute și ca o sinteză a unui curent de opinie mai larg despre opera lui Manea, împărțită sau chiar pornit, fără îndoială, de Nicolae Manolescu însuși – directorul revistei *România literară*.

lipsa de valoare estetică a operei lui Norman Manea – trebuie puse în contextul polemicilor din anii 1990. Unor argumente resimțite drept *ad hominem* (sunt lipite etichete de antisemit, xenofob etc.) li se răspunde prin alte argumente *la adresa operei*. Totuși, dincolo de aceste elemente de context, opinia lui N. Manolescu – la fel ca opiniile altor scriitori care formulează aceleași rezerve, mai mult sau mai puțin în aceiași termeni – pare a avea la bază o judecată estetică limpede: opera lui Manea este calificată, per ansamblu, drept „o operă prolixă, nehotărâtă între ficțiune și mărturie, scrisă adesea în limbă de lemn, prezumțioasă și greu de citit”.

De remarcat că apărătorii lui Norman Manea nu au reușit, până acum, să demonteze acest argument. Discutând despre criticile la adresa operei lui Manea, ceea ce demontează, de regulă, criticii care îl susțin este 1. Contextul polemicilor de după 1990, prin sugerarea unor mobiluri ale taberei formate din N. Manolescu & Co., altele decât cele strict estetice; 2. Presupusa motivație a obiecțiilor de natură estetică, sugerând că aceste obiecții ar fi, la rândul lor, atacuri *ad hominem*. Însă această demonstrație funcționează doar pentru cei care sunt, a priori, „de partea lui Norman Manea” nu doar în discuția estetică, ci și în bătaia ideologică. Nu cred că ea ar putea convinge, însă, un cititor care ar redescoperi-o peste un număr de ani – sau care s-ar afla, cu totul, în afara luptelor ideologice din cadrul culturii române și care ar avea răbdarea să parcurgă, în întregime, opera în limba română a lui Norman Manea.

Eu propun o a treia abordare: să presupunem că 1. Obiecția lui Nicolae Manolescu rămâne, cu bemolii de rigoare, în picioare, iar Norman Manea se dovedește a fi, dând la o parte orice proces de intenție, un bun eseist, un memorialist interesant, însă un romancier „de pluton”

– prolific, într-o anumită perioadă a vieții sale, dar departe de a fi excepțional²⁸, ca romancier; 2. Cu toate acestea, Norman Manea rămâne un scriitor reprezentativ, „de prima linie”, a anilor 1960-1980, iar minimalizarea (sau relativizarea) meritelor artistice ale operei nu poate aduce cu sine și o minimalizare a operei scriitorului, în ansamblul său.

V.2 Care sunt, așadar, meritele estetice și etice ale lui Norman Manea?

Le vom extrage (sintetiza) din întreaga demonstrație de mai sus.

1. Norman Manea este un scriitor foarte important în *contextul* epocii sale – și anume, al anilor ‘60-‘80, care încep promițător, cu o relativă autonomie culturală, pentru intelectuali, și cu aparenta liberalizare a regimului, de după 1964, și evoluează, din ce în ce mai dezamăgitor pentru intelectuali (sau, cel puțin, pentru cei pe care i-am numit „elitiști”), spre redogmatizarea neostalinistă a regimului, prin Tezele din Iulie din 1971, și apoi spre construirea unei ideologii oficiale de tip naționalist-comunist, care ia forma protocronismului. Este firesc ca agenda intelectualilor „elitiști” ai acestei epoci să aibă, ca prim punct, apărarea autonomiei culturale – și, odată cu ea, a esteticului în fața ideologicului, a modernismului în fața realismului socialist. Orice scriitor din această perioadă care continuă, sub o formă sau alta, tradiția modernismului românesc interbelic și, mai important, pe cea a modernismului occidental devine, automat, un „aliat” în lupta pentru autonomia estetică.

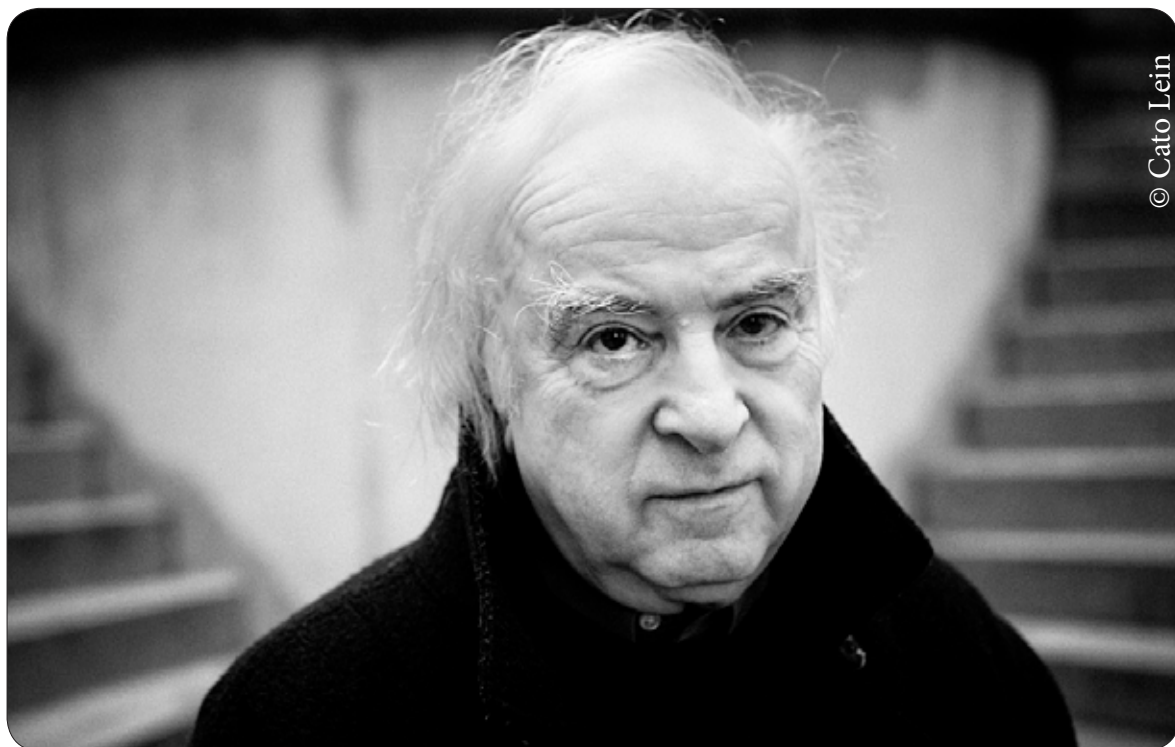
2. Unele aprecieri contextuale, din anii ‘60-‘80, care îl așază pe Norman Manea în raftul întâi al prozei moderniste (alături de Joyce, Musil, Malcolm Lowry, Kafka, Sábato

²⁸ Această excepționalitate ar presupune o serie de calități atribuite, îndeobște, inovatorilor romanului secolului XX – precum James Joyce. Printre aceste calități se numără, pe de o parte, abilitatea recunoscută de a aduce sau de a folosi inovații (cum ar fi crearea unui nou limbaj românesc – sau al unui limbaj propriu, în interiorul romanului), narrative (cum ar fi „fluxul conștiinței” – care e chiar mai mult decât o inovație narativă), inovații de construcție ș.a. Dar, pe de altă parte, importul de inovații trebuie să fie dublat de abilitatea de a folosi aceste inovații într-un mod care să presupună un plus și în planul estetic, nu numai în planul tehnic.

ș.a.) exagerează meritele estetice ale prozei lui Norman Manea. Faptul este ușor de înțeles dacă ținem cont de contextul epocii, de necesitatea unui front unitar al scriitorilor și criticilor moderniști în fața protocronismului și a naționalismului comunist. Reținem, din observațiile critice ale acestor ani, că temele fundamentale ale lui Norman Manea rămân revelarea omenescului sub toate înfățișările lui și urmărirea dinamicii existenței individului într-un regim de teroare; și că aceste teme stau, invariabil, sub semnul traumei. De asemenea, Norman Manea este un prozator care își caută, încet, identitatea stilistică, în norul foarte amplu și adesea obscur al modernismului. Această căutare presupune predilecția pentru stilul eseistic și pentru notația autobiografică și organizarea subiectivă a materialului, de unde impresia de discurs „filosofard”, de stilistică greoaie, încărcată de verbiaj. Calitățile de romancier – în sensul de povestitor, capabil să stăpânească și să dezvolte, pas cu pas, o intrigă condusă spre un punct culminant și spre un deznodământ, ies cel mai greu la iveală în opera lui Norman Manea. Volumul de povestiri

Octombrie, ora opt rămâne, și prin contextul său politic și prin meritele estetice, volumul cel mai bine realizat, de până în prezent, al prozatorului român și, totodată, cartea care i-a adus recunoașterea internațională.

3. Alte aprecieri contextuale, din anii '90 și 2000, diminuează, dimpotrivă, meritele estetice ale prozei lui Norman Manea. Și acest fapt este ușor de înțeles, dacă ținem cont de disiparea unității foștilor intelectuali pe care i-am numit „elitiști”, în această perioadă; de apariția unor noi personalități pe scena bătliei ideologice, care se grupează în jurul unor noi valori, precum toleranța, multiculturalismul și secularismul; și, în cele din urmă, de o intenție (nedeclarată, dar vizibilă în discursul principalilor contestatari ai prozatorului) de a adăuga bemoli la discursurile encomiastice de odinioară. Din păcate, aceste bemoluri iau, uneori, forma unei „înmulțiri cu zero” a întregii opere și a tuturor meritelor prozatorului. Unele procedee ale prozatorului – precum faptul că acesta își învâluie, frecvent, subiectul în ceață artificială – sunt pe drept amendate de critică. Afirmația că ar fi „complet lipsit de talent



© Cato Lein

literar” este, însă, nedreaptă, și acest lucru o arată reușita unui volum precum *Octombrie, ora opt*.

V.3 Ce se întâmplă cu destinul literar al lui Norman Manea dincolo de pragul Revoluției Române?

În 1986, Norman Manea părăsește România și locuiește un an la Berlin, pentru a se stabili, apoi, definitiv în Statele Unite ale Americii. Acesta este primul moment al rupturii din destinul literar al lui Norman Manea – moment descris în *Întoarcerea huliganului* (2003). În acest moment se întâmplă, așa cum arătam, trei lucruri:

1.. Primul lucru, și cel mai important, de care trebuie să ținem seama când vorbim despre această „ruptură” a destinului literar este acela că pentru scriitor va urma, după 1986, o lungă pauză de creație romanescă; dacă, până în 1986, un volum nou de Norman Manea apărea la un interval mediu de 3-4 ani, acum, până la următorul roman semnat de Norman Manea trec 17 (șaptesprezece) ani!

Despre acești ani găsim indicii dacă citim cu atenție chiar „cărțile exilului” publicate de Norman Manea: în primul rând, este un efort de adaptare la o lume nouă, în care est-europeanul nu pare să-și găsească, niciodată, pe deplin locul; apoi, vechile obsesii ale lagărului comunist nu se sting niciodată; lumea nouă este, la rândul ei, un loc plin de oportunități, un spațiu al tuturor posibilităților; în sfârșit, ecoul bătăliilor culturale din țară nu se stinge, iar scriitorul va fi atras, după 1989, spre lupta din spațiul românesc, o luptă care îi va consuma resurse substanțiale de timp și de energie.

2.. În al doilea rând, discursul criticii literare care îl susținea, în mod aproape necondiționat, pe Norman Manea în anii 1960 și 1970 se va fragmenta, după plecarea în exil a prozatorului – așa-dar, în 1989 –, odată cu căderea comunismului. Unii dintre foștii apărători ai lui Norman Manea vor trece, în mod deschis, în tabăra contestatarilor, iar scriitorului i se va pune sub semnul întrebării întreaga valoare estetică a prozei sale, până la „înmulțirea ei cu zero” (anularea completă a

valorii), sub argumentul lipsei de talent literar.

3.. Notorietatea prozelor lui Norman Manea începe să crească în spațiul occidental după traducerea în limba germană, în 1987, a unei părți din *Octombrie, ora opt*. Această viață activă, de „autor internațional”, solicitat la întâlniri literare și la conferințe care presupun deplasări în toate colțurile lumii, poate fi un alt motiv circumstanțial care explică încetinirea radicală a ritmului de creație al lui Norman Manea.

În concluzie, vechea disciplină a scrisului s-a pierdut, lumea nouă și noua faimă literară își cer tributul lor de timp și de energie, iar formele predilecte de exprimare s-au modificat și s-au adaptat la zgomotul și viteza unei lumi culturale românești tot mai polemice și mai fragmentate. Faptul că Norman Manea continuă să scrie, și în Statele Unite ale Americii, în limba română arată că identitatea sa culturală fundamentală nu se modifică și explică, parțial, atracția pentru polemicile din spațiul românesc. Zgomotul derutează, iar polemica și fragmentaritatea impun forme de exprimare fragmentare: pamfletul și „epistola din exil” sunt mai accesibile decât romanul.

Norman Manea rămâne un scriitor valoros – la fel ca alți scriitori care provin din spații totalitare sau din contexte în care libertatea individuală este îngrădită, scriitori precum Milan Kundera, Orhan Pamuk sau Herta Müller – în zona de interferență dintre estetică și etică, între valoarea unei opere literare care poartă un mesaj coerent despre condiția umană și valoarea simbolică a carierei și a vieții scriitorului care întărește, în prelungirea operei, acest mesaj coerent.

Nici aceste date ale operei și ale biografiei sale și nici recunoașterea internațională de care se bucură nu-l fac pe Norman Manea, pentru literatura română a anilor 1960-2000, autorul cel mai talentat – sau cel mai original. El nu este nici vârful de lance al unei generații, nici purtătorul unui mesaj inovator major; dar este, pentru această perioadă, autorul român care cumulează datele ei esențiale – și, de aceea, este autorul român reprezentativ. ■

MIHĂIȚĂ STROE

Teolog

Theologist

e-mail: st.mihaita@gmail.com

Nimic din legile eterne nu trebuie schimbat

Abstract

Rubrica pe care o inaugurăm în acest număr își propune să surprindă și să metabolizeze literar momente din viața obișnuită. Pentru că întâmplări mai mult sau mai puțin pitorești, supuse unor priviri iscoditoare, pot deveni, păstrându-li-se autenticitatea, punți spre literatură. Repovestind lumea din jur, așezându-i în pagină mărunțișurile sau curiozitățile, vom descoperi că în preajma noastră există nenumărate sensuri care, nu o dată, ne scapă. Așa cum ne scapă uneori tocmai faptul că ne aflăm în mijlocul literaturii.

Cuvinte-cheie: literatură, viață obișnuită

The column inaugurated in this issue aims at capturing and metabolizing moments of the ordinary life in a literary manner. This is because happenings, more or less picturesque, on being scrutinized, may become, while preserving their authenticity, bridges towards literature. By re-telling the world around us, by placing its trifles and curiosities on a page, we shall discover that there are countless meanings around us, which we fail to notice more often than not. The same way we miss the very fact that we are in the midst of literature.

Keywords: literature, ordinary life

Se cuvine un mic istoric. Am copilărit la bunică, într-un sat neînsemnat, înghițit de vastitatea Bărăganului ca un fir de mălai amestecat în mămliga fiecărui prânz din acea vreme; într-un loc în care distanța dintre oricare două puncte era ușor de parcurs doar cu piciorul, de cele mai multe

ori gol. Coloana vertebrală a satului (care era și singura șosea) putea fi străbătută în doar câteva minute de stat agățat de osia vreunei căruțe. Din când în când, pentru doctor sau pentru bălciul de Drăgaică, luam „rata” până la Buzău. În liceu, acești 30 de kilometri parcurși în 30 de minute cu autobuzul au devenit prilej

săptămânal de reflecție în drumul spre casă. Nu-mi imaginam pe-atunci că pot exista drumuri mai lungi de-atât, și, oricum, acest interval era justificat de contrastul dintre cele două peisaje pe care le unea: urcam de pe trotuarul pavat din oraș și coboram direct în colb; apoi, invers. Când a venit vremea, cu diploma de Bac într-un ghiozdan, și de data aceasta după trei ore de mers cu trenul, am ajuns în București fără o mare experiență în folosirea mijloacelor de transport. Mai târziu, naveta mi-a devenit mod de viață.

Până la optsprezece ani n-am folosit nicio dată cuvântul *trafic* cu sensul de aglomerare de mașini, pentru că n-o mai întâlnisem nicăieri. Am înțeles repede că, în București, de plictiseală, la semafor, se joacă următorul joc: cine vede primul culoarea verde claxonează isteric. De obicei, câștigau taximetriștii. Aproape toți oamenii Marelui Oraș lăsau încă de atunci tribut un procent consistent din viață în drumurile nesfârșite dintre casă și serviciu și m-am gândit că aceste răstimpuri puteau fi umplute fie cu nerăbdarea obraznică a D-lui Goe, fie cu întemeierea unei lumi interioare, ca un odihnitor *intermezzo* dintre două acte lungi. În primii trei ani am dezertat, părăsind suprafața și călătorind exclusiv cu metroul în patruleterul Gara de Nord – Piața Unirii – Universitate – cămin. Viața de cărtiță n-a reușit să-mi trezească sentimentul apartenenței la metropola de deasupra, în care, între timp, m-am și decis să rămân. La 21 de ani, am ieșit „la suprafață” și mi-a fost dat ca, oriunde aș fi locuit, Tramvaiul 11 să devină purgatoriul meu, locul care făcea tranziția între „infernul” muncii și „paradisul” căminului. Parcurgând drumul invers al iubirii, întâi m-am obișnuit, apoi m-am îndrăgostit de acest eșantion ambulant al vieții adevărate, vii, a Bucureștiului întotdeauna periferic.

Tramvaiul 11 unește în 80 de minute Berceniul de Giulești și e a doua cea mai lungă linie din totalul celor douăzeci și șase ale Capitalei. Este „dotată” cu – probabil – cele mai inconfortabile garnituri, iar controlorii nu urcă niciodată spre capetele de linii. Aici se și petrece

totul; e suficient să ridici câteva clipe ochii din telefon și vei avea șansa să vezi, în trepidația, măsurabilă pe scara Richter, a tramvaiului, un lăutar știrb defilând perfect pe culoar, cu degetele ambelor mâini stimulând intermitent acordeonul și hăulind o melodie pe care n-o poate recunoaște nimeni. În exact același timp și în aceleași condiții, o bătrână se încleștează de bare, străduindu-se să-și păstreze fragilul echilibru. Nu trebuie, deci, să fii Einstein ca să-ți dai seama ca gravitația e relativă.

Eu obișnuiesc să urc în tramvai cu aceeași trăire pe care presupun că o aveau europenii acum o sută și ceva de ani când se imbarcau pe vapoarele spre America. Cu aceleași năzuințe, cu același optimism îmbrățișez momentul și lecțiile pe care le voi primi; dar trebuie să știți că cei mai mulți bucureșteni văd mersul cu tramvaiul ca pe-o umilință. Nici nu e de mirare că din două milioane de „speciali” nimeni nu vrea să meargă „în comun”. Totuși, viața aici este.

Dimineața, în 11, când trecem pe lângă câte-o biserică, mai toți călătorii ne închinăm sincron, ca vâslașii de la caiac-canoe. Diminețile au cel puțin un eveniment memorabil. Odată încercam să mă trezesc, când, printre ochii aproape lipiți, am „ginit” două măicuțe urcând. La o oră atât de matinală, la care era sfidător chiar și să schițezi un simplu zâmbet, cele două călugărițe debordau de veselie. Și, cum erau obișnuite să dea Domnului ce e al Domnului și Cezarului ce e al Cezarului, una dintre ele a scos glorios o cartelă de STB, pe care, preț de câteva secunde, au contemplat-o împreună în tăcere. Scena putea fi lejer un tablou renașcentist și ar fi putut dura zile întregi dacă nu era nevoie să-și valideze călătoria la aparat. Se vedea că n-aveau habar cum se procedează și că legitimația de călătorie era căpătată. Era, probabil, prima dată când aveau de-a face cu diabolicul și capriciosul aparat magnetic. Știam sentimentul... Așa simțisem și eu când am văzut primul calculator, primul bancomat, prima chiuveță cu senzor de mișcare. Slavă Domnului că prin preajmă se afla obișnuitul liber-profesionist itinerant popularizator de pixuri,

șervețele-la-un-leu, port-buletine-la-doi-lei, evantaie-avem, care, oferindu-se să le arate cum se face, a constat cu sictir că nu aveau deloc credit pe cartelă! Atunci, cele două măicuțe, cele mai vesele ființe din hardughia în care eram, au început să tremure. Aș fi vrut să le liniștesc spunându-le că prin Ferentari, Rahova și Giulești, pe unde trece tramvaiul, nu prea se încumetă să urce niciun control, dar sunt aproape sigur că le-aș fi panicat și mai rău.

Altădată, tocmai coborâsem din 11. Sunt puține locuri pe pământ unde se poate observa singurătatea cu ochiul liber mai clar decât la un semafor roșu, iarna, ca pieton. Singurătatea pietonului pe ger e un fapt aproape dovedit științific, asta și pentru că pietonii prin zăpada sunt (pentru cei care-i privesc din spatele ștergătoarelor mașinilor personale) doar niște forme de relief migratoare, fără cap, picioare și mâini, ornați ocazional cu sacoșe, ghiozdane sau câte-o țigară fumată de vânt. Asemenea bizare forme de relief eram eu și celălalt pieton (să-i zicem Cornel), așteptând de milenii să se facă verde peste bulevard. Pe Cornel îl văzusem venind abătut de departe, cărând pe trotuar o creangă imensă de copac, trăgând-o de o ramură ca pe-un copil dus de mână la vaccin. Părea că tristețea de pe Șoseaua Progresului se cuibărise toată în el și că acum o târa pe stradă în chip de crengi uscate. Când a ajuns lângă mine, și-a ridicat imensa creangă în picioare ca să nu încurce nici linia de tramvai, nici traficul. Eram în total trei pietoni, am recalculat eu, trăgând cu coada ochiului. „E pentru foc”, îmi zice Cornel, pe care nici nu-l cunoșteam, încercând să justifice de ce o creangă așteaptă cu noi la semafor. „Eu sunt singur și...” „Încântat de cunoștință!”, răspund în minte, iar cu voce tare spun doar: „E verde!”. Aveam deja niște pași adunați în mine, așa că am țâșnit, de frig, fără să mă mai uit la Cornel și la creanga lui. Acasă, la căldură, m-am gândit la el. Sunt puține locuri pe pământ unde se poate observa mai bine singurătatea cu ochiul liber. Iar Cornel și creanga lui s-ar putea să fie încă acolo.

Au fost multe momente în care, cu excepția câtorva absenți, eram în tramvai toți locuitorii Sectorului 5. Într-o aglomerație am putut participa, mai bine de o jumătate de oră, la corectarea unor teze de limba română de către o doamnă profesoară cu părul scurt și un cot în coastele mele; dacă l-aș fi cunoscut, l-aș fi anunțat pe Drăghia Adrian din clasa a XI-a că a luat 6. Am reușit, în schimb, să-mi adun câteva versuri: *Nu dezolant, ci doar cam trist/ Alunecăm prelung pe linii/ Având regretul general, de navetist,/ Că nu contează dacă suntem primii.// În spate, ghemuit, un boschetar/ Își soarbe somnul cadențat dintre depouri,/ Bătrânii, mârâind, îl judecă amar/ Iar cei mai tineri fac miștouri.*

Da, din lista etichetelor sociale cu care nu te naști, ci pe care trebuie să le câștigi, face parte și navetismul. Navetist nu ești doar pentru că parcurgi dus-întors, cu regularitate, drumul la muncă. Navetist devii abia atunci când începi să-i recunoști pe ceilalți navetiști, când fețele lor îți sunt familiare și ești acceptat în rândul lor, și mai ales când cedezi, umil, locul „veteranilor”. În Tramvaiul 11 am avut revelația că mijlocul de transport este pentru navetiști ca o biserică. Fiecare are locul lui, zona lui, pe care n-o poți ocupa decât în lipsa titularului. Momentan sunt novice și mă țin zilnic cu mâna stânga de o bară, în spate, într-un loc unde e curent sau îmi bate soarele-n ochi. Dar în ceva timp simt că voi avea locul meu.

Sau poate într-o zi o să mor și nimic din legile eterne nu se va schimba. Chiar din clipa în care n-o să mai deschid ochii niciodată, Tramvaiul 11, purtând, poate, alt număr, o să continue să oprească în stație fără să observe că în dimineața aceea n-am mai urcat. Niște copii care încă nu s-au născut se vor ține de bara *mea* din articulația garniturilor, chiar sub atenționarea care interzice staționarea în acel loc. Sub acel semn vor întârzia la ore, se vor îndrăgosti, apoi vor îmbătrâni în trafic, într-un tramvai gravitațional care încă va mai trăsni la intersecția de la Răzoare. Tramvaiul va rămâne. Nimeni nu-mi va pune vreo plăcuță memorială în acel loc și e mai bine așa, pentru că nimic din legile eterne nu trebuie schimbat. Nici măcar faptul că murim. ■



Tel. 318.24.38; 318.81.06

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

caiete critice

vă recomandă:

