

Mircea A. DIACONU

Metacritice

Coordonatorii colecției:
Elvira SOROHAN
Simona MODREANU
Bogdan CRETU

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

DIACONU, A. MIRCEA

Metacritice / Mircea A. Diaconu; Iași: Junimea, 2018

ISBN 978-973-37-2146-8

821.135.1.09

Redactor colaborator: *Simona MODREANU*

Coperta I: grafică de *Ion TRUICĂ*

Tehnoredactor: Florentina VRĂBIEUȚĂ

Editura JUNIMEA,
Strada Păcurari nr. 4
BCU – *Mihai Eminescu*
(Fundațiunea Universitară *Regele Ferdinand I*)
cod 700 511
Iași – ROMÂNIA

tel.: 0232 410 427
C. P. 85, Oficiul Poștal nr. 1
e-mail: edjunimea@gmail.com
revistascriptor@gmail.com

Vă invităm să vizitați site-ul nostru,
la adresa www.editurajunimea.ro
(unde puteți comanda oricare dintre titluri,
beneficiind de reduceri),
precum și pagina de facebook a editurii Junimea

Editura **Junimea** și revista **Scriptor**
sunt membre ale **Asociației Revistelor,**
Imprimeriilor și Editurilor Literare
(A.R.I.E.L.),
asociație cu statut juridic, recunoscută de Ministerul Culturii

© Mircea A. DIACONU
© Editura JUNIMEA, IAȘI – ROMÂNIA

Mircea A. DIACONU

Metacritice



Editura Junimea
Iași – 2018

O altă prefață

Cînd, în urmă cu treisprezece ani, publicam un volum numit *La sud de Dumnezeu. Exerciții de luciditate*, nici nu puteam să bănuiesc cît de nefast avea să fie acest titlu, de care, de altfel, nu m-aș dezice nici astăzi. Cînd n-a ajuns, în librării, la secțiunea *cartea de religie*, cunoscătorii i-au reproșat *hybris*-ul, sau o mulțime de alte lucruri de detaliu (protocronismul, printre altele). N-au salvat-o nici motto-ul, din Caragiale („Eu nu sînt un erou, eu sînt un burghez”), nici prefața propriu-zisă (explicativă pe cît se putea), nici textele despre Matei Călinescu, Eugène Ionesco, Ioana Em. Petrescu, Monica Lovinescu, Gheorghe Grigurcu, Dan C. Mihăilescu, Gheorghe Crăciun, Al Cistelecan ori Nicolae Manolescu, care instituiau, dincolo de fragmente (așa cel puțin voaim să sper), un *fir alb*. N-au salvat-o, firesc, nici cuvintele despre Luca Pițu, din care, de altfel, era preluată sintagma cu pricina. În fapt, numeam astfel spiritul *ironic*, cel care nu e prizonierul nici unei forme de „fundamentalism”, slujitorul nici unei iluzii. Și dacă republic acum, în acest volum, acel text vechi despre Luca Pițu, faptul se explică tocmai prin dorința de a introduce într-un discurs, de data aceasta tare, bemolul relativității. N-a dispărut cu totul gratuitatea pură – și ea ar trebui invocată tocmai pentru a demonstra că, excepție fiind, confirmă regula. Nu-i marea critică, la rîndu-i, o *artă pură, fără fraze*?! În tot cazul, textele de-acum, reluate din pagini de revistă majoritatea, nu mai întrețin această iluzie; sînt mai degrabă învinse, deci militante. Dar și așa, constituie un bun prilej de reflectare asupra criticii. Nu e și ea o dovadă a slăbiciunii, a precarității, a tranzitoriului? Tocmai de aceea, *critica* e fatalmente *metacritică*.

21 aprilie 2018

I. CONTEXTE

Spiritul critic în 1989. ***Începînd cu sfîrșitul***

Cu siguranță că titlul propus aici, *Spiritul critic în 1989*, e mult prea cuprinzător pentru miza reală a acestor pagini. Fără îndoială că o analiză detaliată, care să urmărească deopotrivă toate revistele literare și cărțile de critică apărute în 1989, n-ar fi lipsită de interes. O analiză care să se finalizeze într-o sinteză. În realitate, obiectul propriu-zis al acestei intervenții îl constituie identitatea criticii literare așa cum reiese ea din felul în care o instituiau și o practica, în „România literară”, Eugen Simion și Nicolae Manolescu. Firește că putem apela la principiul metonimiei pentru a lansa ideea că partea e elocventă pentru întreg. Nu o dată, însă, detaliile fac întregul. Cît despre subtitlu, el are în vedere interogația subterană a acestor pagini: este anul 1989 un moment de ruptură? Și dacă da, nu e posibil să întrezărim în ruptură continuitatea?! Pe de altă parte, analiza momentului de ruptură poate să se constituie în premisa unei întoarceri la origini. A privi înapoi prin prisma unui singur moment, cu toate riscurile pe care le presupune o asemenea metodă, înseamnă, totuși, a vedea liniile de forță. La drept vorbind, subtitlul acesta, și ca metodă de lucru, și ca viziune sugerată, ar trebui să facă obiectul altei intervenții.

Altfel, e adevărat că mă interesează nu neapărat să ajung la niște observații generale, ci mai degrabă să confrunt, fie și în mod implicit, felul în care citeam în 1989 articolele pe care în „România literară” le semna Eugen Simion și Nicolae Manolescu cu modul în care văd eu însumi azi lucrurile. Și, întrucît e vorba de chestiuni confesive, aș face cîteva precizări.

1. În 1989 eram la Odorheiul Secuiesc, în al treilea an de învățămînt, în așteptarea definitivatului. Fără șansa de a pleca după aceea, căci, din cîte am aflat după repartiția din 1986, din Harghita și Covasna nu se pleca decît prin demisie. Erau acolo Tudorel Urianu, Ovidiu Nimigean, Elena Mazilu, George Manolache, în fine, inși care formam o insulă de indo-europeni – eu cunoșteam poate vreo douăzeci, unii dintre ei, buni prieteni – într-un ocean fino-ugric. Minoritari într-o lume minoritară, era firesc să simțim

„România literară” ca pe o barcă de salvare. În ce mă privește, o vedeam astfel, dar nu mînat de vreun sentiment de panică, de vreo urgență. Cu trecerea timpului nu mai știu exact cum să-mi explic lucrurile, dar mă simțeam la Odorheiul Secuiesc ca într-un spațiu original. Nu cred că alții simțeau la fel, dar pentru mine a fost un timp al armoniei. Eu, cu memoria mea proastă, îmi amintesc și acum numele elevilor de la școala generală unde eram profesor. Bănuiesc că nici ei nu m-au uitat.

2. Cîndva, în urmă cu vreo 7-8 ani, îmi propusesem să scriu o carte despre discursul critic subversiv. Ar fi trebuit să recitesc, pentru acea carte, o bună parte din presa literară de dinainte de 1989 (mă interesa mai ales perioada ultimului deceniu comunist) și să găsesc acele secvențe „suspecte” de a fi purtătoarele unui alt mesaj decît cel explicit. Mi se părea o temă provocatoare, deși, pentru reușită, ar fi trebuit să cunosc multe date de viață literară concretă. Cum să identifici altfel toate secvențele aluzive? În fine, am renunțat înainte de a începe, din cauza disproporției dintre efort și rezultate. Ar fi existat și riscul abuzului interpretativ. Intenția de la care porneam fără să-mi dau seama era nu atît una descriptivă, cît aceea de a vedea cum își apără critica literară demnitatea în ani de dictatură. Între timp am înțeles că integritatea discursului critic ar trebui căutată nu în secvențele sale oblice, nu în aluzii și războaie din acestea subterane, scăpate eventual cenzurii, și care nu puteau decît să demonstreze o complicitate în plus. Integritatea discursului critic exclude tocmai subversivitatea. Sau, altfel spus, el era subversiv prin chiar refuzul de a se angaja în conjunctural. În fine, din acea carte – la care am visat și căreia un critic, a cărui notorietate a cîștigat mult de cînd a devenit apărătorul revizuirilor, dorea să-i facă prefața – n-a rămas decît interesul pe care încerc să-l provoc studenților care, la practica de specialitate, mai fișează din „România literară” de dinainte de 1990. Vor fi înțelegînd ei exact despre ce era vorba?

3. Am consultat pentru această explorare colecția aflată în Biblioteca Universității din Suceava. În 1989, ultima promoție de filologie terminase de doi ani; eu făcusem parte din penultima. Cu toate acestea, abonamentul la „România literară” a continuat să se realizeze, poate și pentru că revista era resimțită ca un bastion al libertății. În fine, lipsesc din colecția consultată de mine

numerele 1, 3, 6, 34, ultimul număr fiind 48, din 30 noiembrie. Să mai fi apărut unul pînă la sfîrșitul anului? Tot ce se poate. Și dacă am preferat să fac cercetarea pe acest corpus incomplet, acest fapt se datorează nevoii, ca să zic așa, de autenticitate. Cu riscul de a pierde detalii importante, am mizat pe hazard și pe regula continuității și echivalenței. Nici un detaliu nu poate schimba fundamental imaginea spiritului critic, așa cum se poate ea configura din numerele existente. Nici a contextului paranoic. Pe de altă parte, nu ne propunem o epuizare a inventarului, nici o analiză exhaustivă. Aș vrea să cred că hazardul nu e frustrat și nu construiește, de data aceasta, sens.

În fine, să trecem peste aceste date de context confesiv, pe care le consider totuși importante, pentru a ajunge la un alt fel de context. Ce se întîmpla cu „România literară” în 1989? O privire fugară arată că publicau aici, în secvența de istorie și critică literară, de la Z. Ornea, Romul Munteanu, L. Ulici, Valeriu Cristea, Mircea Iorgulescu, Mircea Anghelescu, Al. Piru, D. Micu, Gabriel Dimisianu, Alex. Ștefănescu, Mircea Martin la tinerii Ștefan Borbely, Ioan Holban, Cristian Moraru, Vasile Popovici, Monica Spiridon sau la foarte tinerii Ramona Fotiade și Corina Ciocîrlie. În spatele acestei înșiruii, oricum, incomplete și care ar trebui să se finalizeze cu înregistrarea unui spirit comun, s-ar putea înțelege că se află nostalgia. Ne-am întreba și noi, asemenea lui Maiorescu, „Unde sînt acele vremuri și unde sînt acei oameni?”. Nostalgia pentru un timp paradisiac, cînd Nicolae Manolescu scria despre Grigore Vieru, cînd Eugen Simion scria despre Mircea Mihăieș, cînd... În fine, s-ar putea ca situația care urmează să fie mai degrabă carnavalesc-infernală: cînd Alex. Ștefănescu îl apăra pe Adrian Păunescu, acuzat de Zaharia Sîngeorzan, în „Convorbiri literare”, că ar fi „detractor” al lui Mihai Eminescu.

Dar timpul nu e nici pe departe paradisiac, deși, la Odorheiu Secuiesc, eu continuam, orb, să-l simt astfel. Timpul era, s-o spunem clar, infernal. Căci nu exista număr din „România literară” în care să nu se afle, chiar de pe prima pagină, fotografii ale cuplului prezidențial sau ale unuia din membrii cuplului. Fotografiiile scriitorilor lipseau, firește. Pe pagina 1, sub semnătura „R.L.”, se aflau, oricum, texte ale căror titluri sunau în felul următor: „Cu poporul

pentru popor”, „Actualitate și creație”, „Revoluția agrară”, „Vizite de lucru”, „Centrul vital al națiunii”, „Iubirea de patrie” etc. Consecrați sau tineri aflați la debut, scriitorii înșiși semnav deseori astfel de texte, ideologice, satisfăcând o comandă, venită din afară sau din interior e mai puțin important acum.

În fine, în numărul 17, Nicolae Manolescu scrie despre Gala Galaction, Eugen Simion despre Ion Mircea, dar numărul stă întreg sub genericul „Sub flamuri de Mai”. În numărul 24, citim „Mesajul tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, cu prilejul Simpozionului omagial «Mihai Eminescu»”. Ultima afirmație a „mesajului” suna astfel: „Cinstind memoria lui Mihai Eminescu, să facem totul pentru a asigura înfăptuirea neabătută a programului partidului de construcție socialistă, pentru înflorirea continuă a artei și culturii românești, pentru sporirea forței sale educative, să creăm și să dăm poporului noi și valoroase opere care să slujească progresului și înălțării patriei, ridicării conștiinței socialiste, dezvoltării înaltelor trăsături ale omului nou, înaintat, făuritor conștient al celei mai drepte și umane societăți, al visului de aur al omenirii - comunismul”. Tot aici, o „Telegramă adresată tovarășului Nicolae Ceaușescu, secretar general al Partidului Comunist Român, președintele Republicii Socialiste România, de participanții la Simpozionul omagial dedicat Centenarului Mihai Eminescu”, semnat de „Participanții la Simpozionul Omagial dedicat Centenarului Mihai Eminescu”. Nu la mare distanță, în numărul 26, pe pagini întregi se află „Cuvântarea tovarășului Nicolae Ceaușescu la Plenara Comitetului Central al Partidului Comunist Român”. De altfel, în numărul 27, paginile 3-9 sînt ocupate cu „Tezele pentru Congresul al XI-lea al Partidului Comunist Român”. Critica literară e reprezentată în acest număr doar de patru texte. Printre ele, unul despre Edgar Papu, semnat de Nicolae Manolescu, altul, despre Bogdan Ghiu, scris de Eugen Simion. Numărul 43 e ocupat în bună măsură (e vorba de paginile 1-6) de „Expunerea tovarășului Nicolae Ceaușescu cu privire la problemele socialismului, ale activității ideologice, politico-educative, de dezvoltare a conștiinței revoluționare, de formare a omului nou, constructor conștient al socialismului și comunismului în România”. Nicolae Manolescu scrie despre Mircea Nedelciu, Eugen Simion, despre Romulus Bucur,

Daniel Pișcu, Marcel Tolcea. Cum să nu fie subversiv chiar faptul că în paginile acestea masacrate de ideologie și politică Nicolae Manolescu și Eugen Simion continuă să scrie despre cărți, deseori ale tinerilor, ruși cu totul de contextul apăsător, sufocant? Ei par o insulă de normalitate într-un carnaval burlesc. În fine, numărul 46, din 16 noiembrie, e ocupat în totalitate de texte aflate sub genericul „În întâmpinarea Congresului...” intitulat „Patosul angajării politice”, „Argumentele devotamentului”, „Istoria își cheamă oamenii”, „Izvorul veșnic viu”, „Umanismul valorilor culturii socialiste”, „O concepție revoluționară despre artă și cultură”, „Congresul marilor victorii socialiste”, „Implicarea dramaturgiei în afirmarea principiilor umanismului socialist” etc. Îmi amintesc că, nu cu multă vreme în urmă, adică prin septembrie 1989, vedeam la Cluj un film care făcea vîlvă; se numea, *Noiembrie, ultimul bal*, era ecranizarea unei povestiri sadoveniene, și toată lumea credea că la Congresul din noiembrie Ceaușescu va face un gest important, poate chiar va părăsi funcțiile cu care se identificase. Film al cărui titlu lumea îl citea premonitoriu. Oricum, textul ideologic din „România literară” e spart de doar două intervenții critice: cele semnate de Nicolae Manolescu și Eugen Simion. Primul scrie despre Dumitru Popovici; celălalt, despre Titus Popovici, semn că presiunea își pune într-un fel amprenta și asupra lor. Se simte o crispă la mijloc chiar din aceste opțiuni. În fine, numărul 47, conține, de la pagina 1 la pagina 13, „Raportul tovarășului Nicolae Ceaușescu cu privire la stadiul actual al societății românești, la activitatea Comitetului Central între Congresele al XIII-lea și al XIV-lea, la realizarea Programului-Directivă de dezvoltare economico-socială în cincinalul al IX-lea și în perspectivă pînă în anii 2000-2010, în vederea îndeplinirii neabătute a programului de făurire a societății multilaterale dezvoltate și înaintare a României spre comunism prezentat de tovarășul Nicolae Ceaușescu”. Nici un text critic, de data aceasta. Treisprezece, număr sumbru, care ar fi trebuit să dea vigilenței unora de gîndit. Probabil că Nicolae Ceaușescu nu mai era superstițios. Să ai portretul în numărul 13, alături de titlu „Președintele și țara” și să excluzi cu totul critica literară pentru a introduce 13 pagini de ideologie ar fi trebuit să-i spună lui Nicolae Ceaușescu ceva. Sau celor din jurul lui. Pînă la urmă, hazardul, ca și Dumnezeu, de altfel, o spune Nietzsche, nu joacă

zaruri. Și dacă Ceaușescu a căzut, probabil că lucrul acesta s-a întâmplat înainte de toate din cauza celor 13 pagini de ideologie din numărul 13 al „României literare”.

Ei, bine, ce se întâmpla cu spiritul critic pe acest fundal sumbru?! Foiletonul critic oferea șansa unei solidarități avînd ca obiect, înainte de orice altceva, apărarea și promovarea valorilor. Și, împotriva unor momente de crispă, Nicolae Manolescu și Eugen Simion creează sentimentul libertății. Fără îndoială că, neapărute la suprafață, multe din textele publicate vor fi avut poveștile lor. În unele probabil că nu mai putem vedea azi tensiunea pe care un cititor avizat o întîlnea în momentul apariției. Și mă gîndesc dacă nu cumva, scriind, cu referire la cartea de debut a lui Mircea Mihăieș, că „în orice jurnal există, în fapt, două personaje: unul care vorbește și unul care se ascunde”, Eugen Simion nu se va fi gîndit că foiletonul critic poate funcționa ca un veritabil jurnal. În treacăt fie zis, într-un comentariu din 1989 (din numărul 31), despre o carte a lui Nicolae Manolescu, ce-i drept, de eseuri, el mărturisește: „aceste însemnări lasă impresia unui jurnal în care ficțiunea cheamă biograful (existențialul, anecdoticul)”. Manolescu însuși notase într-un loc, în cartea despre care tocmai e vorba, că ar fi vrut să scrie o autobiografie, dar una a experiențelor de lectură. Ce altceva e, în fond, foiletonul săptămînal din „România literară”? Pe lîngă critica universitară, pe care o îmblînzesc, oricum, Eugen Simion și Nicolae Manolescu preferă să se *afle în cumpăna foiletonului*, acolo unde punctul lor de vedere are, chiar fără ca ei s-o vrea și fără s-o premediteze, încărcătură civică.

În fine, din punctul de vedere al angajării critice, anul începe cu un articol surprinzător, bulversant, semnat de Ion Cristoiu. Numit „1944-1947: Autoritatea morală a criticii”, articolul are ca obiect statutul criticii literare în perioada precizată în titlu. Perioadă de tranziție către epoca realismului socialist – în așa fel încît ai impresia că afirmațiile care vorbesc despre acel timp au drept referent real anii prezentului. Atît de transparente sînt echivalențele încît surprinde cu totul faptul că articolul a primit aviz favorabil și a trecut de cenzură. Să fi fost orbire la mijloc? Să fi fost complicitate? Să fi fost un act de curaj? Greu de spus. Iată: Ion Cristoiu citează dintr-un bilanț pe anul 1945 din gazeta „Ardealul”, care vorbea despre „crîncena confuzie între estetic și politic”, despre „toate

of-urile așa zis proletare” care apar în poezia momentului, despre o lirică ce păcătuiește prin „folosirea aceluiași leitmotiv în întâlnite de obicei la întrunirile politice”. Firește, se citează și se tot citează dintr-o gazetă din 1945. Nu cred că Ion Cristoiu mistifică. Dar, scris în 1946, articolul face referiri la ceea ce se întâmpla chiar în anii '80. Nu are importanță că, în paralel, exista și o altfel de poezie. În plus, de reținut concluzia lui Ion Cristoiu: „Nimic nu reușește să intimideze critica foiletonistică. Ea aplică ferm criteriul estetic la orice operă literară, disociind între valoare și nonvaloare”. De nu va fi fiind o diversiune la mijloc, cuvintele lui Cristoiu par de un curaj nebunesc. În fapt, critica foiletonistică a fost obligată să dispară în 1947, să-și trăiască agonia și finalmente să abandoneze lupta pentru disocierea între valoare și nonvaloare. Afirmatia lui Ion Cristoiu e mai degrabă valabilă pentru ceea ce fac la „România literară” câțiva dintre critici, chiar în 1989, în primul rând Eugen Simion și Nicolae Manolescu.

Mai bine să ne întoarcem așadar la Nicolae Manolescu și Eugen Simion, și nu atât pentru a face analitica discursului lor critic (o încercare interesantă în acest sens făcea undeva Sanda Cordoș), ci pentru a vedea în ce măsură timpul își pune amprenta asupra discursului lor. Aș căuta, mai degrabă, fie și oblice, profesiunile lor de credință, dublate de bătăliile de surdină din care la vedere apare când și când câte ceva. Ce-aș reține? Că, scriind despre o carte de critică a lui Perpessicius, Nicolae Manolescu e interesat de felul în care, vorbind despre alții, Perpessicius vorbește despre sine. De aceea, textul se și numește „Perpessicius, memorialist” (nr. 11). E vorba de memorii indirecte, cum Manolescu și Simion sînt obligați ei înșiși să scrie. Că, scriind despre Al. George, Manolescu mărturisește: „Evit de obicei să mă ocup în comentariul meu săptămînal de opere cărora nu le găsesc nici un merit sau de autori care mie, cel puțin, mi se par neomologabili critic”. De bănuir că, în contextul vieții literare a momentului, afirmația nu e chiar inocentă. În fine, că scriind despre Ion Pecie, pe care îl desființează pentru lipsa lui de consecvență în analize și judecăți, Manolescu consideră că „romancierul român de astăzi, sătul să tot creeze în ficțiunile sale aparente de realitate, a început să se autocontemple, devenindu-și propriul personaj”. Judecată care face mai mult decît un denunț. Căci proza autoreferențială e pusă aici pe seama imposibilității

scriitorului de a se raporta la realitate; în absența realității, el a trebuit să se mulțumească cu „aparențe de realitate”. Ideea revine, într-un fel sau altul, și la Eugen Simion, care militează adesea, în cronicile sale la cărți de proză, pentru o întoarcere a prozatorilor dinspre text spre ființă, dinspre teorie spre concret. Într-o zi, mărturisește el, „proza își va muta atenția dinspre text spre om”. Să fie o astfel de afirmație premonitoare?! Căci cum ar fi putut prozatorul să-și întoarcă atenția spre om fără o schimbare radicală a contextului?! Greu de spus astăzi dacă o asemenea idee avea atunci o astfel de încărcătură și dacă va fi fost resimțită de cineva ca atare. Mai degrabă nu, din moment ce Eugen Simion vorbise cu o bună bucată de vreme în urmă despre *Întoarcerea autorului*. În ce-l privește pe Eugen Simion, aș reține mai degrabă câteva afirmații privind condiția foiletonului. De remarcat, înainte de toate, textul critic despre debutul, apreciat la modul superlativ, al lui Mircea Mihăieș, cu volumul *De veghe în oglindă*. Eugen Simion remarcă faptul că Mihăieș „face critică de întâmpinare”, pentru a continua: „Faptul trebuie subliniat pentru că mulți tineri de talent abandonează această, recunosc, dificilă disciplină care nu aduce așa de repede succesul de care spiritul juvenil are nevoie”. N-aș crede că foiletonul, aflat, pare-se, și atunci în pericol, dar din cu totul alte motive decât astăzi, nu aducea dacă nu consacrarea, măcar notorietatea. Câteva articole de angajament estetic publicate într-o revistă de prestigiu te puteau plasa imediat într-o zonă de maximă vizibilitate și de interes. Cred, mai degrabă, că riscurile pe care foiletonul le presupune îi vor fi făcut pe unii tineri (pe care...?) să renunțe. Dificultatea disciplinei era dată de context. În fine, Eugen Simion găsește prilejul să vorbească, astfel, despre unul dintre iluștrii slujitori ai foiletonului, Pompiliu Constantinescu, recunoscut pentru verdictul său ferm, pentru poziția sa radicală în susținerea, implicată prin analiză, a autonomiei esteticului. Spune Eugen Simion: „cine încă crede că foiletonistica literară este o îndeletnicire ușuratică și, prin chiar natura ei, străină de spiritul superior, să citească articolele lui Pompiliu Constantinescu pentru a se convinge că omul de idei și de talent se poate exprima și pe această cale”. Și după ce sînt invocate posibilele studii de anvergură ale lui Pompiliu Constantinescu, unul, de exemplu, despre I.L. Caragiale, Eugen Simion continuă: „Mie continuă să-mi placă tocmai fragmentarul,

foiletonistul, cronicarul literar Pompiliu Constantinescu [...]. În cronicarul acesta care iubește enorm literatura și respectă efortul de creație, trăiește și se exprimă un mare critic”. Afirmații care fac, fără îndoială, cât un program.

Există și altfel de bătălii în afara acestora cu caracter autoreferențial?! De fapt, chiar altfel de bătălii ne interesează, chit că și reprezentarea de sine a foiletonistului ține de felul lui de a se angaja în prezent. Sînt bătălii din care în paginile „României Literare” nu se văd decît umbrele. Sau mai degrabă zgura. Iată-l, de exemplu, pe Nicolae Manolescu. În numărul 8 scrie un articol intitulat „Moștenirea Magdei Isanos”. Nu articolul în sine interesează aici, ci un Post Scriptum, replică dată lui Viorel Dinescu care, în „Săptămîna”, considera că toate afirmațiile favorabile făcute de Manolescu, într-un număr anterior, despre Grigore Vieru, trebuie citite cu sens invers, ca reproșuri. Nu-i vorbă, la lectură, noi înșine am crezu același lucru, deși, de va fi fiind cu adevărat așa, nu știu ce sensibilități va fi vrut Manolescu să menajeze. Cu ceva vreme în urmă, scriind despre Ioan Alexandru, el nu ezita să spună că imnele sale „vădesc o artă poetică destul de primitivă și cam simplistă, făcută din solemnități retorice” etc. Poate că va fi ținut cont de problematica națională implicată în cazul poetului din Basarabia. Cert este că Viorel Dinescu, un anonim, în fond, denunța în „Săptămîna” acest posibil joc dublu. În paranteză fie zis, pentru a avea o imagine exactă a spiritului critic (și nu pentru că el s-ar fi manifestat la „Săptămîna”), revista lui Eugen Barbu ar trebui, de asemenea, citită, consultată: numai prin comparație ne putem da seama de dimensiunea angajării criticilor de la „România literară”. În fine, invocînd procesul de intenție pe care Viorel Dinescu i l-ar face, Nicolae Manolescu scrie în acest P.S.: „El (Viorel Dinescu, n.n.) mă poate calomnia, dar nu mă poate atinge, căci ne aflăm în planuri intelectuale diferite. Le-am scris (aceste rînduri din P.S., n.n.) (învîingîndu-mi un sentiment care în românește se cheamă silă) numai pentru că nu voiam să subziste nici cel mai mic echivoc referitor la aprecierea superlativă pe care am dat-o poeziei lui Grigore Vieru. Dacă erau la mijloc doar insanitățile lui Viorel Dinescu, mai degrabă îmi mușcam limba decît să scot un cuvînt”. Într-adevăr, greu de explicat că Nicolae Manolescu intră în dialog cu Viorel Dinescu. Să fi fost la mijloc teama de consecințele pe care

le-ar putea atrage o astfel de „calomnie”? Azi, Nicolae Manolescu ar trece pe lângă Viorel Dinescu fără să-l vadă. Un astfel de Post Scriptum – specialitatea lui Nicolae Manolescu, dispus să intre, histrion, în jocuri de culise, cum nu întâlnești la Eugen Simion – și într-un număr din „România literară” din 1988 (nr. 23). După un text despre reeditarea *Femeii în fața oglinzii*, romanul Hortensiei Papadat-Bengescu, Nicolae Manolescu notează: „Am citit, cu surprindere, la «Viața literară» a revistei noastre că aș fi participat la o întâlnire cu cititori de la o întreprindere bucureșteană. Nici măcar nu am cunoștință să fi fost invitat. Să fie vorba despre altcineva, cu același nume, nu prea îmi vine a crede. Iar ca cineva să se fi dat, pur și simplu, drept subsemnatul este și mai greu de crezut. E bine totuși să se știe că, spre regretul meu, n-am luat parte la nici o întâlnire în ultimele luni”. E ironie în totul. Dar, dincolo de ironie, Nicolae Manolescu joacă rolul celui supărat că n-a fost invitat, că regretă. Sînt lucruri care vorbesc despre posibilitățile de a te sustrage imperativelor ideologice. Un alt P.S., cu trimitere la M.N. Rusu, tot de la „Săptămîna”, în numărul 21. Altceva e interesant aici. E un text despre poezia lui Mircea Ciobanu. În acest context, citim: „O astfel de construcție a poemului nu este obișnuită în lirica noastră, poate și fiindcă modernismul a preferat fragmentul, iluminarea de o clipă, fulgurația imaginii. Excepțiile le-am putea număra pe degetele de la o mînă: Sorin Mărculescu, Liviu Ioan Stoiciu (de ale cărui *Glasuri din labirint* m-am ocupat nu de mult, omițînd cu acea ocazie – lucru pentru care fac acum *mea culpa* – să discut o a patra carte, *Inima de raze*, scrisă de poet, care nu se afla, deci, așa cum arăta titlul cronicii mele, doar la cea de a treia!) și cîțiva alții”. Evident, paranteza interesează aici. Îmi amintesc că, citind în '89 textul despre volumul lui Liviu Ioan Stoiciu, am fost mirat să văd că Manolescu nu știe de existența *Inimii de raze*, singura carte a lui LIS pe care eu o aveam. Precizarea demonstrează mai degrabă că Nicolae Manolescu nu va fi putut să facă referiri la acel volum. De aici, cred, insistența de a aminti încă din titlul cronicii că LIS ar fi la a treia carte. Dar poate că risc o fabulație ridicolă.

În fine, nu-l găsesc pe Eugen Simion în astfel de bătălii. Dar, ca și Manolescu, el apare cumva implicat în ceea ce aș numi bătălii viitoare. Recunoaștem, adică, în unele din atitudinile din 1989, ceva din profilul lor ulterior. De unde se vede că ruptura e continuitate.

Aș reține, în acest sens, cronica, numită „Anticamera operei”, în care Eugen Simion discută volumul de documente despre Rebreanu semnat de Stancu Ilin: „Stancu Ilin aduce și documente mai puțin semnificative, spune Eugen Simion. Mă întreb, de pildă, dacă avea rost să fie reprodusă scrisoarea din 19 martie 1932 a Elvirei Pârvan Apăteanu, sora istoricului filozof, unde se află propoziții abominabile și absurde despre E. Lovinescu («acest Gargantua moscalo-bulgăresc». Nu toate nimicurile, gunoaiele trebuie aduse la suprafață)”. *Istoria continuă*, așa spune, dacă n-ar fi acesta chiar titlul unei cronici, din nr. 40, semnate de Nicolae Manolescu. Cronică-necrolog despre Paul Georgescu. Nicolae Manolescu vorbește despre ingratitudea unora dintre cei ajutați de Paul Georgescu la începutul anilor '60: „Cine a trăit epoca respectivă – a debutului din '60 – știe în ce măsură aceste «nimicuri» de viață cotidiană au devenit esențiale în biografia viitorilor scriitori”. Cuvintele despre Paul Georgescu nu sînt convenționale, și Manolescu cere onestitate și judecată cumpănită. Înainte de a fi o persoană pozitivă, „mentorul, ni se spune, fusese unul dintre spiritele dogmatice ale unei epoci în care ei nu se născuseră ca scriitori. Și i-au reproșat-o public”. Dar, continuă Manolescu (bine-ar fi fost să știm și cine sînt ingrații), articolele lui Paul Georgescu din *Încercări critice (1957-1958)* „nu sînt cele mai «încuiate» ale vremii”. Concluzia e următoarea: „Criticul a ținut partea literaturii valoroase, cîtă era, contra subproducțiilor, maculaturii proletcultiste”.

În fine, înainte de a încheia, aș mai invoca un amănunt. În numărul 33 din 1988 (prin excepție, am făcut trimitere și la două-trei numere din acest an), Nicolae Manolescu scrie despre *Imnele Maramureșului*, volumul lui Ioan Alexandru. Cum am văzut deja, în cuvinte nu tocmai îngăduitoare. Iată, însă, următorul detaliu: Lexicul poetului, țărănesc și biblic, și construcția frazei, împrumutată din scriitori religioși, ar trebui să dea senzația arhaității, a vechimii. Continuă Nicolae Manolescu: „din aceleași motive, cred, de a da senzația de vechi, poetul preferă pe *ă* lui *î*, peste tot, chiar și acolo unde nu s-a aflat niciodată (doborîtă, urîtă)”. Nici nu bănuia Nicolae Manolescu ce bătălii se vor purta, peste doar cîțiva ani, în legătură cu această problemă.

Așa încît, două chestiuni se impun, finalmente. Unul ține de solidaritatea care are ca țință apărarea demnității criticii literare:

Nicolae Manolescu și Eugen Simion ilustrează în „România literară” spiritul criticii literare adevărate, *angajate* tocmai prin *refuzul de a se angaja*. Altul, de jocul ironic al istoriei. Privind înapoi cu seninătate, descoperi un sfârșit care poartă în sine rădăcinile (de ce nu și rătăcirile?) începutului. Oricum, în vremuri de restriște, foiletonul părea să fie în linia întâi dintr-o bătălie cu adversari prezenți pretutindeni și, totuși, greu de văzut. Sau și mai greu de numit.

(„Idei în dialog”, nr. 10/ 2008)

***Despărțirea de comunism:
traume, resentimente, frustrări
(cazul revenirii din exil a lui I. Negoițescu)***

Studiul de față își propune să analizeze felul în care, după decembrie 1989, literatura română rămîne prizoniera traumelor, frustrărilor și resentimentelor acumulate în anii comunismului. Configurația ei post-revoluționară este consecința nu doar a libertății cîștigate, care a generat mutații substanțiale, ci și a presiunilor exercitate de trecut; așa cum scriitorii nu puteau deveni peste noapte alții, nici opțiunile lor formate și exersate în timp nu puteau fi ușor înlocuite. Susținerea legitimității lor a devenit însă anacronică.

Trebuie să precizăm că analiza mea nu privește literatura propriu-zisă, ci critica literară, cazul supus atenției avînd în vedere receptarea lui I. Negoițescu. Totuși, cîteva precizări referitoare la creația literară poate că trebui făcute, măcar din nevoia unei contextualizări mai precise – chiar dacă orice contextualizare de felul acesta riscă să simplifice. Mă refer la faptul, cunoscut, că ultimul deceniu comunist a însemnat o confruntare, la diferite nivele, între tendința de coborîre, la nivel tematic și discursiv, în realitatea imediată, în concretul vieții cotidiene, simultan, în prioritatea textului în fața lumii și, prin urmare, a lumii ca text, și, pe de altă parte, literatura deja consacrată, validată oficial, deseori și estetic, care a putut fi considerată, fie chiar și numai prin ignorarea sistemului politic, evazionistă și complice cu el. Și cînd spun literatura consacrată și validată oficial nu am în vedere „literatura” ideologică, angajată politic, ori scrierile aflate în descendența realismului socialist – excluse aproape în mod natural din canonul estetic al momentului, rămase eventual într-unul pe care l-am putea numi dogmatic. Cert este că în deceniul nouă (cu tragicul și grotescul lui, cum spune Radu G. Țeposu), în opoziție nu atît cu *literatura dogmatică*, ci mai ales cu aceea oblică, parabolică ori estetică, pe cît de subversivă pe atît de complice, a apărut literatura faptului nud, a realității imediate care transcria prezența (nu transcendența) într-un

limbaj al autenticității. Înaintea revoluției politice, așadar, se petrecuse ani de zile, în surdină, o mică revoluție literară, care dinamita inerției și situații confortabile, o revoluție ai cărei actori (cuvîntul nu e chiar întîmplător aici) au fost puși imediat la zid: literatura lor a fost denunțată de publicistica aflată în slujba sistemului politic care se definea tocmai ca „național” drept antinațională și, evident, cu conotațiile negative de rigoare, „europeană” (din inerție, firește, căci modelul noii literaturi venea mai ales de dincolo de ocean). Dar cum nu literatura dogmatică mă interesează aici, nici aceste reacții n-ar trebui să fie semnificative. Pe de altă parte, pe un teren, precum cel literar, unde orice ruptură e dublată de continuitate (și, dați-mi voie, viceversa), scriitorii aceia considerați complici erau nu o dată reperele noii generații. Ele devin semnificative pentru cazul simptomatic care ne interesează aici: întors, prin cărțile sale, din exil în România, Negoîtescu va fi acuzat că este antinațional și european – și nu de criticii dogmatici, ci chiar de unii dintre aceia care se luptaseră cu dogmatismul.

De precizat că autoritatea criticii era dată în anii '80 de cîteva voci care se aflaseră pe baricade încă de la începutul „dezghețului”, în încercarea de a elibera literatura mai întîi de zgura realismului socialist, apoi de aceea a naționalismului. Consacrați în anii '60, ei susțineau noua literatură (orice schimbare de paradigma genera în establishment-ul literar și politic neliniște, fiori, spaime, uneori foarte umane) și, ca în deceniile anterioare, principiul estetic, opțiuni conotate politic și folosite ca arme politice, care însemnau tocmai eliberarea de dogmatism și aderarea la un model, cu toată viziunea utopică și imaginară implicată, european. Chiar și așa, angajați într-o confruntare mascată, mediată, nefățișă, scriitorul și criticul aparțineau unei lumi paralele celei politice. Și în vreme ce sistemul politic își continua atrocitățile în plan uman, scriitorii – criticii deopotrivă – se refugiau în plăcerea gratuită, considerată între timp armă, pe care le-o putea oferi arta literară. Faptul că o victorie pe plan estetic putea căpăta semnificațiile unei victorii politice nu era decît o iluzie – revanșă narcisistă pentru orgolii rănite. Cum nu putea apela la artificiile folosite de poeți sau prozatori pentru subminarea/ denunțarea sistemului politic, criticii îi rămînea militantismul pen-

tru estetic. Nu întâmplător scriitorii trecutului erau citați cu predilecție în cheie estetică. Interpretarea poezilor de început de secol XIX ori a lui Odobescu și aducerea în actualitate, cu toate simplificările care puteau genera eficiență, a lui Lovinescu și a lui Maiorescu deveneau argumente și pledoarii implicite în susținerea literaturii contemporane. Punerea în prim plan a artificului și rafinamentului artistic în defavoarea problematicei constituia, indirect, o acțiune subversivă și militantă; o armă deopotrivă pentru europenitatea literaturii române, amenințată de ideologic, și deci una împotriva literaturii dogmatice și locale.

Întemeiați pe aceste principii – legitime, dar tocmai de aceea conjuncturale, în comunism –, tocmai criticii cu cea mai mare autoritate înainte de 1989 (mă refer, firește, la Nicolae Manolescu și Eugen Simion) nu-și redefinesc ulterior condiția din perspectiva și în contextul societății libere. Lucrurile stau altfel cu Mircea Martin, cu Eugen Negrici – și poate că o analiză atentă a cauzelor de tot felul care stau la temelia acestor diferențe ar trebui cândva făcută. Lui Manolescu, lui Simion, opțiunea pentru estetic, manifestată în termenii de mai sus, nu li se pare că ar fi (fost) tributară (și) conjuncturilor. Tocmai de aceea revizuirea, nu atât a literaturii din anii comunismului, cât a reprezentărilor ei critice s-a aflat în impas: unii au considerat că ea nu era necesară, din moment ce evaluarea a fost întemeiată pe principii estetice, deci trans-istorice, alții au militat pentru ideea revizuirii, fără a avea instrumentele și experiența necesară – experiența chiar a negării de sine. Un impas trebuie să depășească scriitorii înșiși, în condițiile în care valoarea era asigurată deseori de gradul de rafinament artistic (refugiu bun pentru artiști) sau de limbajul aluziv-oblic, care necesita din partea cititorului implicare și interpretare. Chiar și unii dintre scriitorii anilor '80, un Mircea Cărtărescu, de exemplu (să ne amintim mica dispută cu Herta Müller de acum câțiva ani), a căror miză părea subversivă, denunțarea lumii defecte a comunismului, declară după 1989 că scopul lor era, de fapt, literatura, nu politicul. Firească, astfel, opțiunea următoarelor generații de scriitori care optează, dintr-o nevoie de adevăr existențial, pentru minimalism, sexualitate, transcrierea naturalistă a imediatului etc. Sînt zone, tematice sau lingvistice, nepracticate odinioară, care, programatic sau

nu, eludează sau ignoră „esteticul” înlocuindu-l cu „conținuturi”. Îl tratează, oricum, altfel. Tot ce ținea de literaritatea altor vremuri e considerat artificial.

Nu e o noutate dacă precizez că, imediat după 1989, lumea literară se împarte în tabere distincte, exprimând puncte de vedere divergente în legătură cu câteva teme acute: revizuirile literare, contribuția și recuperarea scriitorilor din exil, implicarea scriitorilor în viața politică. O lume solidară, aceea a scriitorilor de valoare din ultimele decenii de comunism (repet, nu mă interesează scriitorii aparținând canonului politic/ dogmatic al literaturii), unită de lupta pentru valori europene și pentru estetic, unită chiar de strategiile confruntării cu cenzura, se descopește deodată fracturată, în urma opțiunii pentru valori sau repere ireconciliabile. Trecînd peste reacțiile foarte diferite privitoare la recuperarea scriitorilor din exil (Merită/ Pot fi ei reintegrați fenomenului literar românesc și reintroduși în ierarhia de valori? Sînt legitime punctele lor de vedere și ierarhiile stabilite în exil? etc.), criticii literari se poziționează divergent atunci cînd în discuție sînt 1. evaluarea literaturii scrise în anii comunismului și 2. relația dintre literatură, scriitori și politică. Concret spus, în vreme ce unii consideră că literatura scrisă în comunism ar trebui recitită și reevaluată, pentru a proba astfel, în condiții de libertate, valabilitatea judecăților de valoare și a canonului stabilit în comunism, alții opinează că ierarhiile din anii comunismului sînt intangibile și revizuirile constituie un atac la adresa valorilor naționale. În plus, cu atît mai mult cu cît în anii comunismului scriitorul fusese obligat să se refugieze în estetic (sau să simuleze adeziunea prin tăcere la politica oficială, atunci cînd nu aparținea chiar structurilor politicii oficiale), unii susțin că scriitorul trebuie să fie, direct sau indirect, implicat, tăcerea fiind tocmai dovada complicității cu puterea, în vreme ce ceilalți cred că el trebuie să rămîna izolat de tumultul politic, de orice angajare publică. Chiar și astăzi, după aproape trei decenii de la căderea comunismului, reliefurile dezbaterilor în plan teoretic este definit în bună măsură de opțiunile manifestate imediat după 1989, o bună parte dintre criticii marcanți ai epocii comuniste, militanți atunci pentru autonomia esteticului, situîndu-se, fatalmente, pe poziții conservatoare, restauratoare etc.

Negoîtescu, cazul pe care dorim să-l supunem atenției, este implicit o „victimă” a acestui fel de a vedea lucrurile. *Istoria literaturii române*, scrisă în exil și publicată în România în 1991, amplifică și acutizează aceste confruntări, fiind considerată în unanimitate, la apariție, dar și astăzi, o *istorie estetică* a literaturii, fapt care a generat (generează însă) atât negarea, cât și aprecierea ei necondiționată, dar deformatoare. Prezența foarte activă a autorului în viața literară din perioada 1990-1992 (din textele publicate atunci se va articula, postum, volumul *Scriitori români*) nu putea decât să genereze suspiciuni, nemulțumiri, frustrări. În fond, cineva care nu trăise în România, nu avusese deci contact cu viața literară concretă, formulează principii și se implică în analizarea și evaluarea literaturii cu o autoritate dată de păstrarea intactă, necontaminate de comunism, a criteriilor. Dar, întrebare de surdină și nu numai, cât de legitime sînt argumentele cuiva care evaluează literatura, ca Lovinescu odinioară, tocmai prin corelarea cu principiile unei societăți deschise?

Faptul e amplificat de intervenția lui Negoîtescu pe o temă sensibilă, devenită tabu: Eminescu, poetul național al românilor. În plin dogmatism (este vorba de infernalii ani '50), Negoîtescu scrisese o carte (publicată abia în 1968) despre Eminescu, care a mutat radical centrele de greutate ale operei lui. Dar, poet vizionar, asemenea marilor romantici germani, Eminescu avusese o activitate publicistică intensă, pe care aveau s-o exploateze ideologic de-a lungul istoriei atât extremele politice de dreapta, cât și cele de stînga. Or, Negoîtescu (alături de Virgil Nemoianu) declară imediat după 1989 că marele rău al românilor e cauzat de ideologia retrograd-antieuropeană a marelui poet. Din această cauză, militantismul lui pro-european și scara de valori pe care acest fapt o generează devin suspecte și amendabile. Un precursor evident în acest sens fusese Lovinescu însuși. Negoîtescu stîrnește aproape oprobiul public și este pus la zid, inclusiv de critici literari, ca Eugen Simion, care luptaseră în anii comunismului pentru estetic. A scrie și a publica în acest condiții o istorie estetică a literaturii este interpretat ca un atac la adresa identității naționale. Mai mult, blamul se întemeiază pe cîteva prejudecăți care

au în vedere atât biografia lui Negoîtescu, cât și mecanismele criticii de dinainte de 1989, despre care am vorbit.

Cu adevărat relevant este și alt fapt. În 1990, înainte de apariția *Istoriei literaturii*, Negoîtescu publică o culegere de articole intitulată *În cunoștință de cauză*, cu subtitlul *Texte politice*. Sînt incluse aici, cu o excepție (*Manifestul Cercului Literar* din 1943, care capătă astfel o semnificație politică), scrisori deschise, interviuri, comentarii, toate transmise de Negoîtescu în anii exilului prin intermediul posturilor de radio Europa Liberă și BBC. Or, deși textele sale politice au valoarea unor manifeste literare și constituie cheia viziunii sale critice concretizată în *Istorie*, nimeni nu a corelat ideile din acest volum cu principiile de organizare și cu analizele *Istoriei*. *Istoria* și *Textele politice* păreau să fie fețele diferite ale unui personaj dublu precum Dr. Jekyll și Mr. Hyde. Nici vorbă, însă, despre o ruptură între cele două volume, complementare; mai mult, după părerea mea, înțelegerea *Istoriei* are nevoie de cheile pe care le oferă cu prisosință textele politice.

Pentru a înțelege mai bine și viziunea lui Negoîtescu asupra literaturii și criticii literare, și felul cum a fost el receptat după 1990, sînt necesare cîteva precizări sintetice referitoare la traiectul său intelectual. La 22 de ani, Negoîtescu (n. 1921) își manifestă public adevărată aderența pentru principiile autonomiei estetice, în linia lui Titu Maiorescu și a lui E. Lovinescu, disociindu-se de local, particular, național, etnic. Purității artei îi adaugă, imediat după instalarea comunismului în 30 decembrie 1947, valorile morale, tragice, pe linia romantismului german. „Revista Cercului” militează în acest sens, în condițiile în care tinerii din vechiul grup de la Sibiu, Negoîtescu mai ales, se iluzionau că pot duce o existență, biografică și literară, paralelă sistemului politic. Numai că, într-o vreme în care literaturii i se cerea să fie dogmatică și angajată, acuzația de estetism (făcută încă din anii *Manifestului*) se concretizează pentru Negoîtescu în ani de închisoare. Aici, în închisoare, într-un spațiu devenit, paradoxal, al libertății, concepe el planul unei *Istории a literaturii*, pe care îl va și publica în 1968, într-un moment care părea de renaștere literară. Că așa-zisa renașterea s-a dovedit o simplă iluzie e o altă

poveste. Mai relevant e faptul că, așa cum se întâmplase și cu *Manifestul* publicat în 1943, care lezase sentimentele naționale și locale și generase reacții agresive, și acum propunerea lui Negoțescu e considerată nu numai o excentricitate, ci chiar un atac la adresa valorilor naționale – când era cel mult unul la adresa inertiilor. Ce-i drept, Negoțescu avea plăcerea răsturnării tabuurilor, de orice fel, inclusiv morale: era homosexual și-și asumase această condiție. Oricum, în 1977 aderă la Mișcarea Goma, cunoaște din nou experiența carcerală, prilej să încerce o a treia tentativă de sinucidere; considera sinuciderea un mijloc de revoltă împotriva dictaturii comuniste. În cele din urmă, alege soluția exilului, a ex-patrierii. Publicase în România câteva cărți de studii literare fundamentate pe gustul său adesea nonconformist și, mai mult decât orice altceva, publicase în 1968 *Poezia lui Eminescu*, punct de răspîntie în exegeza eminesciană. Va fi simțit Negoțescu că se află într-un impas? Lovinescu, magistrul care militase pentru sincronizarea civilizației românești cu cea europeană etc., etc., fusese aproape insensibil la creația eminesciană, căci, deși îi recunoaște implicit o poziție centrală în tabla de valori a celei de-a doua jumătăți a secolului XIX românesc, nu-i dedică pagini distincte. Mai mult, în studiile sale referitoare la istoria civilizației sau istoria literaturii române se referă cu predilecție la componenta sa ideologică. Or, Negoțescu descoperă în creația eminesciană un suflu vizionar de anvergură, o forță, un ethos care-l plasează pe poet alături de marii romantici germani. Trece el cu vederea ideologia eminesciană (consonantă, în fond, creației sale literare, implicit poeziei sale) de care aflase cel puțin prin intermediul lui Lovinescu sau nu-i acordase încă, în țară fiind, o semnificație aparte? Faptul n-ar avea poate importanță dacă, așa cum am spus, în 1990, la puțină vreme după căderea dictaturii comuniste, într-un spațiu al libertății, Negoțescu n-ar reveni la Eminescu, pentru a afirma că el constituie un moment retrograd în destinul european al României. Aceeași poziție, formulată și de Virgil Nemoianu (o va reitera, nu peste mult, Petru Creția), generează reacții dure, atît din partea continuatorilor ideologiei dogmatice din comunism, cît și din partea susținătorilor ideilor că ierarhia din comunism e intangibilă și că scriitorul trebuie să fie *apolitic*. Acești „apărători” ai lui Eminescu nu sesi-

zau contradicția de fond: nu era Eminescu însuși, neangajat în vreun partid politic, un militant mai radical decât oamenii politici înșiși?! În tot cazul, în *Istoria* pe care o publică exact în acel timp, Negoîtescu eludează în mare măsură discuțiile despre ideologia eminesciană, preocupat de relevarea vizionarismului său poetic. Or, considerată estetică pentru că ar miza pe autonomia esteticului (nu și pentru că ar genera ea însăși emoție), *Istoria* lui Negoîtescu este, în realitate, o istorie politică, așa cum fusese și a lui Lovinescu, între războaie. Aș concluziona spunînd că, dincolo de faptul că ideea e fixată în mentalul colectiv, critica de la începutul anilor '90 nu se poate elibera de propriile-i obsesii și clișee. Excepțiile nu fac decât să confirme regula și trec nebagate în seamă. Or, Negoîtescu se luptă tocmai cu estetismul decadent, cu ceea ce devine artificiu formal, frumusețe și plăcere gratuită. Mai mult, dimensiunea militantă e fundamentul pe care se construiește *Istoria* lui: unul dintre criteriile decisive de valoare ține de felul în care opera conectează la valorile liberalismului, ale democrației și libertății individului. De aici și răsturnarea de valori pe care o propune. La drept vorbind, dacă Negoîtescu e cel mai lovinescian dintre critici, este și pentru că acestea fuseseră principiile lui Lovinescu însuși, intrat însă în manuale, prin intermediul lui Eugen Simion, ca apărător al autonomiei esteticului, valoare în sine. Repet, perspectivă justificată în plin comunism de nevoia eliminării dogmatismului, dar perspectivă limitată și esențial deformatoare.

Cum am precizat deja, *Istoria* e precedată de volumul *În cunoștință de cauză. Texte politice*; publicat imediat după Revoluția din 1989 (prefața e datată 31 ianuarie 1990) și aflat sub semnul urgenței impuse de imperativul moral al timpului, volumul nu putea decât să deruteze. Explică autorul: „Textele aici adunate au apărut mai întâi, cu excepția unuia singur, în presa străină și în cea de exil, ori au fost difuzate prin posturile de radio *Europa liberă* și *BBC*. Ele țin de existența mea literară și de perioada istorică pe care am trăit-o din tinerețe pînă în pragul bătrîneții”. Să mai precizăm că textele acestea despre care Negoîtescu spune că țin de existența lui literară sînt texte politice? Să precizăm de asemenea că excepția pe care o invocă Negoîtescu este „Manifestul Cercului

Literar din Sibiu” – text politic, iată, el însuși? Așa cum îl interpretează Negoțescu însuși în interviuri sau în alte intervenții din anii exilului și de după aceea și cum e perceput cel mai adesea, *Manifestul* era expresia dezacordului față de tendințele profasciste din spațiul literar românesc. Invocînd acest text în *Scrisoarea către Paul Goma*, Negoțescu afirmă că Manifestul „și-a avut partea sa de contribuție la demobilizarea ideologiei fasciste în cultură”. De fapt, cu toată pledoaria declarată pentru primatul esteticului, chiar așa a înțeles *Manifestul* Lovinescu însuși, din moment ce, în răspunsul său, invocă amenințările cu moartea venite dinspre extrema dreaptă și naționaliști. Totuși, chiar dacă opțiunea pentru estetic fusese încă din 1943 și o opțiune politică, aceasta din urmă nu va avea nici pe departe semnificațiile din ultimii ani de exil. În fapt, tocmai asupra acestei chestiuni ne propunem să insistăm.

Prin urmare, ceea ce ne interesează este să constatăm mutațiile care se produc în opțiunea lui Negoțescu pentru estetic și în tipul de angajare politică. Convingerii din primii ani de instalare a comunismului că se poate refugia în estetic i-au urmat, așa cum am văzut, anii de închisoare politică, mai târziu, dizidența, și în 1977 aderarea la *Mișcarea Goma*. Or, principiile pentru care militează Negoțescu se schimbă; nu numai că el dă o altă semnificație esteticului, dar consideră că drepturile pe care le solicita și care-l angajaseră în bătălia împotriva sistemului erau irelevante. Reproșurile pe care le face scriitorilor români din acest punct de vedere și care au stîrnit cel mai adesea reacțiile lor negative sînt reproșuri pe care Negoțescu și le face cu amărăciune deopotrivă lui însuși. Despre ce e vorba?

În data de 3 martie 1977, cu o zi înaintea cutremurului devastator din București, fapt care avea să deturneze în bună măsură semnificația gestului său, postul de radio *Europa liberă* difuzează scrisoarea lui Negoțescu către Paul Goma, un mesaj de adeziune și de susținere către cel care devenise adversarul public numărul unu al regimului comunist. Dincolo de patriotismul pe care vrea să-l releve, în cuvinte care nu necesită comentarii („Personal, eu nu fac parte dintre cei care intenționează să emigreze. Prea multe, și în bine și în rău, bucurii și suferințe, mă leagă de țara în care m-am născut și pentru drepturile și

gloria căreia strămoșii mei au luptat. [...] mi-am dedicat întreaga existență cercetării și promovării literaturii române, ceea ce mi-a adus, cum spuneam, destule bucurii, dar și suferințe: operele mele, pe de o parte, și anii de închisoare, pe de alta, stau mărturie”, spune el), Negoțescu supune atenției pericolul la care este supusă literatura română atât prin intervenția cenzurii, cât și prin uniformizarea generată de discursul oficial și de literatura care slujește propagandei naționaliste. De reținut afirmația în care Negoțescu își motivează gestul („Ceea ce constituie [...] pentru mine o problemă esențială este starea generală a literaturii române în clipa de față”) și aceea în care își exprimă temerea disperată că literatura română este într-un mare pericol din cauza pervertirii rolului limbii într-o societate schizoidă și malformată, în care totul trebuia să fie și devine clișeu: „Ce poezie, ce proză, demne de a fi numite artă, se vor mai putea naște din această numire degenerată care e limba noastră uzuală acum?”. Lupta, prin urmare, pentru recuperarea libertăților scriitorului. La câteva luni distanță (noiembrie 1977), când Anneli Ute Gabany îl întreabă – întrebare mai degrabă retorică –, dacă scrisoarea către Goma poate fi considerată „un gest politic”, Negoțescu oferă fără nici o ezitare un răspuns negativ: „Țelul pe care l-am urmărit de fapt cu scrisoarea mea către Goma n-a fost expres politic. M-a interesat în primul rînd să pun în lumină anumite aspecte negative în domeniul literaturii și al organizării literare”. Iar finalul interviului e o reafirmare a acestei poziții și o reangajare, parcă sub semnul imperativului moral absolut, în slujirea literaturii române. „N-am publicat pînă acum nici o lucrare în contradicție cu etica profesională; am servit întotdeauna numai literatura. Dacă e adevărat că literatura română trebuie să continue să existe, atunci e tot atât de adevărat că eu trebuie să-i atest existența prin scrisul meu”. Astfel, *Scrisoarea către Paul Goma* e un document esențial în biografia interioară a lui Negoțescu.

Schimbarea se produce însă repede și este radicală: în anii următori, aproape că nu este interviu în care Negoțescu să nu exprime regretul, dezamăgirea, frustrarea chiar că miza acțiunilor sale, ca ale puținilor scriitori români care au reacționat față de sistemul politic, n-a fost decît una profesională, îdică pe terenul exclusiv al literaturii. Ceea ce cere el acum scriitorilor

români este o angajare nu pentru drepturile individuale (și profesionale) ale scriitorului, ci pentru drepturile omului, pentru valorile Europei moderne. Schimbînd ce e de schimbat, valorile pentru care ar trebui să lupte scriitorii contemporani sînt similare cu acelea ale scriitorilor de la 1840 care își propuneau sincronizarea României cu Europa. Într-un interviu din 18 aug. 1983 acordat aceleiași Anneli Ute Gabany, Negoîtescu vorbește de faptul că Goma a luptat pentru drepturile omului și opinia lui, acum, este că dreptatea fusese de partea lui, căci „Pentru a cîștiga libertatea de creație și de expresie, pentru a scăpa de umilință și pentru a obține autoritatea morală adevărată în rîndurile concetățenilor lor, scriitorii și artiștii români trebuie să pornească la lupta pentru drepturile fundamentale ale omului, să activeze în arena mai largă a problemelor politice și sociale”. Tocmai de aceea își reproșează că în 1977 se revolta în el „cetățeanul în calitatea lui de scriitor”, că scrisoarea fusese „mult prea subiectivă”, că rămăsese, în fond, „orb la nevoile concetățenilor săi”. Acțiunea lui Goma, conchide el, nu fusese „nici intelectuală, nici scriitoricească, ci politică”. Cu un an înainte, într-un interviu acordat lui Emil Hurezeanu, motivația unei astfel de înțelegeri capătă accente dramatice: „Ce loc mai poate avea literatura într-o societate moral pustiită, căreia i s-a răpit sufletul?”. Iar atitudinea și răspunsul implicit sînt de sorginte junimistă. Emil Hurezeanu invocă, din *Istoria contemporană a României*, carte căreia Negoîtescu însuși îi acordă locul esențial printre scrierile lui Maiorescu, întrebarea ministrului Costaforu, care venind la Iași, îl convinge pe Maiorescu că slujirea doar a literaturii nu e suficientă. Spusese el: „la ce folos literatura, dacă prin pasivitatea oamenilor politici se periclitează însăși țara?”. Iar opinia lui, a lui Negoîtescu, este că „România se găsește astăzi într-o primejdie de moarte”.

În acest sens, merită să supunem discuției o idee pe care Negoîtescu o problematizează în interviurile din perioada exilului. Amintindu-și anii '70 și izolarea puținilor dizidenți români, precizează: „Eu însă eram mai vulnerabil decît toți ceilalți, fiindcă nu voiam să fac politică, fiindcă voiam să rup lanțul umilinței fără să renunț la poziția umilită a scriitorului român, pierdut în apărarea intereselor lui profesionale și orb la nevoile concetățenilor săi”. Firește, asemenea lui Lovinescu, refuzul de a face poli-

tică însemna chiar un mod de a face politică – lupta lui pentru estetic era o luptă împotriva curentelor etniciste și, deci, o luptă pentru europenism, democrație, libertate de expresie. S-a dovedit însă că orizontul acesta nu era suficient. Tocmai de aceea mărturisește: „Eu însumi am subapreciat politicul, și am spus lucrul acesta în repetate rânduri. Nu mi-am dat seama de asta. Abia după mișcarea Goma mi-am dat seama că eu însumi eram pe o cale greșită, deoarece consideram că o politică este și faptul de a nu te manifesta politic, că abținerea de la politică este o politică. Or, din păcate, s-a dovedit că nu este așa”. Făcută în septembrie 1989 și aparținând interviului rezumat sub titlul „De la romantism la rezistență”, afirmația e condensată astfel: „Acest a-politism avea o semnificație politică și aceasta este tradiționala rezistență a scriitorilor români”. Nu bănuia Negoțescu ce carieră avea să facă în scurtă vreme cuvântul *apolitic*, carieră care avea să-l implice și pe el.

Paradoxal, căci fusese acuzat „pentru crimă de estetism”, Negoțescu înțelege că locul scriitorului este pe baricade – și lăuda adusă scriitorilor de la 1840 e, prin reçoșeu, un reproș continuu adresat contemporanilor săi, scriitorilor români, sie însuși mai ales, pentru această înțelegere prea tardivă. Iată de ce *Istoria* lui este ea însăși un manifest și iată de ce, în cuvintele introductive ale *Istoriei* sale, Negoțescu spunea că „Operele literare cercetate în lucrarea mea au fost citite și recitite din unghiul istoriei trăite și meditate zi de zi”. Admirația, care a părut exagerată, pe care în *Istorie* o manifestă față de literatura scriitorilor de la 1840, are prin urmare această semnificație.

Or, receptarea de care a avut parte volumul *În cunoștință de cauză* este relevantă din mai multe puncte de vedere. Pe scurt, volumul a contrariat prin angajarea lui radicală, a deranjat pentru severa radiografie făcută scriitorilor români din anii comunismului, a fost ignorat total în înțelegerea semnificațiilor *Istoriei*. Un, astăzi, necunoscut Dorin Serghie (n. 1954 – m. 1998) își deschidea recenzia despre acest volum din „Steaua” (nr. 5-6-7, 1991, p. 17) spunând: „N-aș fi crezut niciodată că un estet rasat, ca Ion Negoțescu, s-ar putea revolta cu adevărat”. E, într-un fel surpriza pe care o trăiesc și criticii de seamă, chiar dacă aceștia știu că Negoțescu a fost dintotdeauna un revoltat, sau măcar un rebel. Nicolae Manolescu își încheie cronica sa din „România

literară” („Texte politice”, nr. 10, joi, 7 martie 1991, p. 9) mirându-se de faptul că, analizând scrierile ultime ale Anei Blandiana, Mircea Dinescu, Dorin Tudoran, „accentul – pus de Negoîtescu, n.n. – cade aproape exclusiv pe elementul politic”. De aici, concluzia: „Criticul «estetic» pe care-l știam din alte cărți a lăsat în cea de față locul criticului «politic». E și acesta un semn al timpului”. În cartea sa dedicată *Cercului Literar de la Sibiu*, Petru Poantă observă pe bună dreptate că, în anii comunismului, „autonomia esteticului e abolită ca o lege care ar atenta la însăși existența statului. În contrapunct, conceptul dobîndește o aură eroică, transformat într-un fel de echivalent literar al dizidenței politice”. În treacăt fie spus, Negoîtescu nu renunțase la criteriul estetic – deși s-a aflat de mai multe ori în situația de a-și justifica schimbările de viziune, care erau determinate nu o dată de substanța politică ori axiologică a operei, a autorului chiar. E, în fond, și cazul pașoptiștilor – în legătură cu care el ar fi putut spune cam ce spunea Eminescu, în cunoscuta scrisoare către Negruzzi, justificînd lauda adusă lor în *Epigonii*. Revenind, reticența față de politic și angajare a generat marile dispute și rupturi din anii '90. În tot cazul, Manolescu – care se va dedica el însuși în scurtă vreme unei cariere politice, în dezacord cu opțiunile a-politice ale unora dintre colegii de odinioară alături de care susținuse în anii comunismului autonomia esteticului – își începea cronică remarcînd, totuși, natura organică a atitudinii lui Negoîtescu: „Sînt cîteva dovezi remarcabile de consecvență politică în gîndirea criticului literar, pe care textele din volumul de față le învederează”. Iar consecvența e dată de *Manifestul* din 1943 (de reținut analiza făcută: „Scrisoarea din 1943 era menită să ia apărarea lui E. Lovinescu, tot mai încolțit de extremismul de dreapta, și totodată să reafirme locul culturii române în Europa civilizată, împotriva spiritului primar agresiv și autohtonistilor”), de scrisoarea de adeziune la mișcarea Goma, de interviurile de peste timp adunate acum în volum. Ceea ce generează reticența lui Manolescu este „severitatea” lui Negoîtescu față de sine însuși (Negoîtescu se expusese, în fond, și avusese trei tentative de sinucidere) și deopotrivă față de confrății care s-ar fi solidarizat, totuși, cu el. Să n-aibă dreptul cineva să fie aspru cu confrății pe care, de altfel, îi apreciază când este atât de sever cu

sine însuși, și asta tocmai de dragul neamului său, de dragul neamului căruia i s-au jertfit strămoșii?

La fel de nedrept față de confracții din România îl consideră pe Negoîtescu Florin Manolescu într-o cronică numită expresiv „Fierul roșu” (publicată în „Luceafărul”, nr. 24, 12 iunie 1991). Volumul acesta de „texte politice” i se pare „cea mai vehementă, cea mai angajată și cea mai intolerantă” dintre cele scrise de Negoîtescu. Neînțelegere la fel de inexplicabilă din moment ce Florin Manolescu reține modelul înalt pe care și-l asumase Negoîtescu, modelul pașoptiștilor care, cum sintetizează el însuși, „au cunoscut sentimentul solidarității și au înfruntat închisorile și chiar moartea dezinteresându-se, în numele întregii comunități, de opera lor literară”. În fond, în spatele severității lui Negoîtescu se ascunde disperarea, patriotismul, trauma dezrădăcinării, chiar dacă n-ar trebui scoase cu totul din cauză nevoia de spectaculozitate, histrionismul, dorința de a scandaliza, plăcerea de a fi incomod. Dar acestea rămăseseră, cred, și pentru el o vagă amintire.

Mai înțelegătoare, căci nu judecă și nu contestă severitatea care-i lezează pe Nicolae Manolescu și deopotrivă pe Florin Manolescu, este poziția Diane Adamek, care-și numește cronică din „Tribuna” (nr. 9, 28.02. – 6. 03. 1991, p. 4) „Povestea casei urâte”, povestea casei din care Negoîtescu a plecat autoexilându-se. Este exprimată astfel mai degrabă solidaritatea cu poziția criticului. Tocmai de aceea, ea consideră textele politice ca relevând exilul interior, „exilul vinovat” al estetismului „de care, spunea Diana Adamek, s-a lăsat sedus spiritul poporului nostru”, ceea ce Negoîtescu numea o formă de dezertare. Estetismul înțeles ca alternativă la naționalism, asociat europenismului, iată capcana în care s-a dizolvat și deopotrivă împlinit mare parte din literatura română sub comunism, fapt înregistrat prea bine de Petru Poantă în primele pagini dedicate cerchiștilor din volumul amintit, fapt pe care avea să-l analizeze cu acuitate Mircea Martin într-un serial, „Cultura română între comunism și naționalism”, din revista „22” (2002). În fine, Diana Adamek propune ceea ce aș numi o lectură solidară și încheie invocând atitudinea aproape cioraniană a lui Negoîtescu. „Una din ideile cuprinse aici e că poporul român somnolează, pueril și deopotrivă prematur îm-

bătrînit”, spune ea. O lectură pe aceleași coordonate face Sanda Cordoș în „Steaua”, nr. 5-6-7, 1991, p. 16-17 în textul intitulat „Vina noastră cea de toate zilele”. Ea plasează „textele politice” în continuarea volumului *Un roman epistolar*, căci ar putea fi citite ca secvențele unui bildungsroman, „formarea conștiinței-de-sine” fiind continuată de „formarea conștiinței-de-ceilalți”. În tot cazul, nici Sanda Cordoș nu reacționează la „severitățile” lui Negoțescu pe care vrea mai degrabă să le înțeleagă, nu să le denunțe; tocmai de aceea constată că, folosind elementele unei „sociologii comparate”, Negoțescu plasează această chestiune, „a pasivității intelectualității românești”, în contextul generațiilor anterioare și a celorlalte țări socialiste.

Oricum, după cele cîteva cronici de întîmpinare, supuse sau nu timpului pe cît de fierbinte, pe atît de tulbure al primilor ani de după 1989, referirile la volum dispar cu totul. Nu știu să fi făcut obiectul unor analize ulterioare. În DGLR, Petru Poantă, bun cunoscător al sensurilor politice implicate de critica lui Negoțescu, nu invocă volumul. Mai ciudat este că n-o făcuse nici în prima carte despre cerchiști, din 1997, deși are toate premisele pentru a remarca dimensiunea germinativă a textelor politice. Mai întîi, pornind de la volumul lui Nemoianu despre Doinaș (*Surîsul abundenței. Cunoaștere lirică și modele ideologice la Ștefan Augustin Doinaș*, Editura Eminescu, 1994), el observă dimensiune politică a Cercului. Afirmînd că gruparea „s-a considerat apolitică”, constată că ea se fundamentează totuși pe „o orientare politico-ideologică”, reprezentată de „tradiția liberală”, la care contribuisese în bună măsură și Lovinescu. Tradiție liberală care înseamnă sistem de valori europene sintetizat astfel: „Concret, liberalismul înseamnă pentru ei (pentru cerchiști, n.n.) promovarea prerogativelor fundamentale ale democrației, ale societății civile deschise; mai exact, înseamnă privilegierea libertăților individuale, a inițiativei creatoare și a competenței profesionale”. Mai mult, Petru Poantă nu putea să nu remarce aceste similitudini, care au în vedere și *Istoria* propriu-zisă (a scandalizat tocmai poziția privilegiată a pașoptiștilor în *Istorie*, declarați de Negoțescu moderni), și textele din volumul *În cunoștință de cauză*, cu atît mai mult cu cît afirmă: „Este, așadar, uimitor să constați că o grupare literară, receptată ca exemplară prin apolitismul

său, are, de fapt, o clară orientare ideologico-politică [...]. Această ideologie liberală, integral pro-occidentală, se manifestă, implacabil, în opera «estetului» I. Negoîtescu; și ne gândim, în primul rând, la controversata *Istorie a literaturii române*. Modelul ei ideologic este *Istoria civilizației române moderne a lui Lovinescu*”.

Să mai spunem că în *Istoria* sa, Nicolae Manolescu nu aduce în discuție „textele politice” ale lui Negoîtescu? Ciudat și faptul că, într-un interviu din „România literară”, publicat în septembrie 1991, Gabriel Dimisianu, deși vorbește, în întrebările pe care le pune, despre angajarea politică a criticului, ignoră cu totul volumul *În cunoștință de cauză*. Or, interviul purta titlul „Angajamentul politic al scriitorului este o problemă de etică socială” („România literară”, nr. 37, joi 12 septembrie 1991, p. 12-13), chiar dacă nu mergea pînă acolo încît să pună problema relației dintre valoarea estetică și angajarea politică.

În fine, pentru felul cum au fost înțelese „textele politice”, e la fel de relevant faptul că, în receptarea *Istoriei* (care apare la un an și ceva distanță și care, în paranteză fie zis, n-a fost prea răbdătoare: Negoîtescu însuși se plînge undeva că opul i-a fost citit superficial, neînțelegător; în ce mă privește, l-aș lua pe insula pustie), nimeni (asta pot să spun în acest moment) nu le-a invocat. *În cunoștință de cauză* și *Istoria literaturii române* sînt considerate opere aproape incompatibile, divergente, construite pe principii diferite. Omul politic Negoîtescu și artistul Negoîtescu n-ar face casă bună, cu atît mai mult cînd artistul pledează (contextul nuanțator e ignorat cu superbie) pentru drogul frumuseții, pentru puritatea ei. În tot cazul, *În cunoștință de cauză* ar vorbi mai degrabă despre omul Negoîtescu, despre experiențele lui biografice, contextuale, în nici un caz despre viziunea lui asupra literaturii.

Așadar, *Istoria* lui Negoîtescu nu este una „estetică”, ci una care angajează o perspectivă politică, cu atît mai contextualizată cu cît, în România, ideea națională era compromisă prin folosirea ei în mașinăria de propagandă ideologică. În plus, scriind despre autori și opere din intervalul 1800 – 1944, Negoîtescu vorbește nu doar despre gustul timpului său, ci și despre condiția (socială, politică, morală) a scriitorului din anii comunismului. *Istoria* este așa cum este poate tocmai pentru că este scrisă în exil, o reacție, în fond, față de dictatura comunistă din România. De aici afirmația că

„Operele literare cercetate în lucrarea mea au fost citite și recitate din unghiul istoriei trăite și meditate zi de zi”. Iar *istoria trăită* a însemnat compromiterea scriitorului și umilirea lui, în cel mai bun caz izolarea în fascinația, devoțiunea, militantismul pentru estetic. Ce capcană mai eficientă și mai înșelătoare decât iluzia locuirii în turnul de fildeș? Deși este despre epoci îndepărtate, *Istoria* lui Negoțescu – axiologia implicită, mecanismul ei de funcționare, ideologia pe care se întemeiază, chiar fermecătoarea analitică – este o reacție la întâmplările istorice din propriul timp. Poate tocmai de aceea, scrisă parcă sub semnul urgenței, pe 31 ianuarie 1990, adică la câteva zile după evenimentele din decembrie 1989, *Prefața* lui Negoțescu relevă că *Istoria* „este o operă de exil” chiar în sensul militării pentru ideea națională. Un manifest asemenea acelora ale pașoptiștilor. Cu toate acestea, cartea lui Negoțescu este receptată și astăzi ca fiind o istorie estetică, militând, altfel spus, pentru valori estetice pure, la rîndu-i impunînd prin rafinamentele stilistice. Negoțescu, mai degrabă un rafinat bijutier al literaturii și un hedonist, decît un militant. Or, *Istoria* este un manifest care pledează pentru dimensiunea europeană a lumii românești. De aici, cred, și actualitatea ei – în vremuri în care Europa e bîntuită de naționalisme și de pericolul i-liberalismului.

(„Scriptor”, nr. 9-10/ 2018, septembrie-octombrie)

Istoria literaturii, adică despre haos, labirint și metodă

O *introducere interogativă*. Pornim de la o afirmație care are statutul unei certitudini: Istoricul literar identifică și deopotrivă provoacă sau, mai exact, construiește un sens într-un spațiu care pare să stea sub semnul haosului. Altfel spus, el vede (sau își alimentează iluzia că vede) o structură acolo unde ceilalți nu întrezăresc decît o aglomerare de fapte. Fără îndoială că, gîndită astfel, problema majoră a istoricului literar este de ordin hermeneutic. Poate el să se sustragă pre-judecăților, pentru o adecvare la real? Și, mai mult, în ce măsură a vedea, a întrezări sînt verbe care să constituie o certificare a lumii? Oricum, viziunea aceasta, organicistă, asupra istoriei literaturii se înscrie prin chiar esența ei într-o gîndire de tip modern, construită pe încrederea în rațiune și, dacă nu pe progres și devenire, măcar pe ideea metamorfozei, o metamorfoză logică, inerentă cumva obiectului. Pentru un modern, haosul de la nivel factologic capătă finalmente imaginea unui labirint, pe care îl construiești, din care poți ieși altul și care te întemeiază. A transforma haosul în labirint înseamnă a-ți construi identitatea și a te construi, prin urmare, pe tine însuși printr-o reflectare în tine a lumii. Așadar, în miezul experienței de recunoaștere și de asumare a lumii se află, chiar și în cazul istoricului literar, propriul sine, nu lumea. Or, aici intervine întrebarea dacă narațiunea aceasta (care ar putea fi interogată cu instrumente lingvistice, punînd în joc sintagmaticul și paradigmaticul) ar putea fi gîndită și în termeni postmoderni, abia astfel putînd avea de-a face cu o recuperare a *adevărului lumii*. Poate fi gîndită istoria literaturii și fără logică internă, fără coloană vertebrală, în absența unei structuri, ca absență a unei coerențe, a unui metabolism? Ce s-ar cîștiga în acest caz și ce s-ar pierde? Adecvarea la real, care ar presupune recuperarea nume, de fapte, de întîmplări (care par) marginale, justifică cu adevărat încercarea de descentrare, o încercare anarhică, cu tot ceea ce presupune ea? În discuție nu este, cum s-ar putea crede, o legitimare a lipsei de valoare, ori a criteriilor din afara esteticului, ci, dimpotrivă, recuperarea valorilor, a unor *prezențe* pur și

simplic, care, neînscrise pe traiectoria unui centru vizibil, sînt proiectate în afara desenului legitimator. Dar este omul în stare să suporte „haosul”, descentrarea, un sens care se construiește nu prin continuitate și focalizare, ci prin atomizare?!

Istoria literaturii, dincolo sau dincoace de inefabil. Pare un loc comun afirmația conform căreia istoria literaturii este o poveste. De fapt, ea presupune să identifici sau să trasezi un sens într-un spațiu labirintic, dacă nu cumva haotic, în dimensiune deopotrivă sincronică și diacronică. Firește că între *a identifica* și *a trasa* există diferențe de substanță, care proiectează disciplina însăși în coordonate distincte. Căci în primul caz pornim de la premisa că povestea există în sine, ca dat obiectiv, într-o factologie independentă de orice interpretare, în vreme ce a trasa un sens înseamnă a-l construi, a așeza, ca într-un puzzle a cărei finalitate (încă) nu ne este cunoscută, multiplele imagini-frînturi într-un întreg. Convingerea noastră este că, dacă este responsabil și onest, istoricul literar nu poate să ignore nici una dintre aceste două laturi; mai mult, cred că este necesară măcar o încercare de restaurare a primeia dintre ipoteze, „disprețuite” în ultima vreme. Căci nu poți construi ipoteze și nu poți așeza viabil un subiect decît pe un fond care există și rezistă prin sine. Doar că, sofisticat, complicat, cu fire invizibile, cu o țesătură care trebuie privită deopotrivă de la mare și mică distanță, terenul istoriei literare pare să fie numai o ipoteză. Pe de altă parte, nu e mai simplu să crezi sau să te comporți ca și cum povestea n-ar exista? Ca și cum succesiunea și relațiile nu s-ar fundamenta pe vreun principiu de continuitate, de convergență și de unitate?

Într-o paranteză introductivă, aș reveni la una dintre sugestiile anterioare, care privește raportul sau complementaritatea dintre diacronie și sincronie. Căci, dacă e vorba de o poveste, atunci, pe lângă succesiunea verigilor într-o înlanțuire (căreia nu poate să nu-i lipsească expozițiunea, intriga și toate celelalte, pînă la un eventual, ipotetic, amînat la infinit, deși anunțat de mii de ani, dez-nodămînt), nu trebuie uitat felul în care se structurează fiecare secvență, cu punctele ei centrale, cu periferiile ei, într-o frămîntare care ascunde, motivată sau nu, lupta (sau „lupta”) pentru putere, farmecul vieții literare. O istorie ar trebui să fie axată în paralel pe

coordonatele valorii și pe acelea ale notorietății, să urmărească istoria ideilor generale, a polemicilor, a manifestărilor publice, a gustului. Și dacă s-ar putea vorbi despre o criză a istoriilor literaturii, atunci lucrul acesta s-ar datora poate doar conștiinței mai accentuate a faptului că toate aceste componente sînt greu de cuprins într-o singură formulă narativă. De ce să nu ne întrebăm dacă nu cumva formula narativă nu este în sine neputincioasă?! Sigur, mult mai comodă este, de orice fel ar fi, simplificarea. Poți simplifica din perspectiva unei înregistrări reci, aparent științifice, sau, dimpotrivă, jucîndu-te; așa cum poți simplifica eludînd cu totul, cu superbie, perspectiva istorică.

Nu-mi propun aici să ofer o viziune teoretică încheată și definitivă asupra istoriei literaturii. Prefer să las deschise cîteva întrebări și neliniști față de un domeniu pe care trebuie să ni-l asumăm în aceeași măsură în care, slujindu-l, îi și modificăm, prin proprie contribuție, oricît de puțin, profilul. Cît despre subtitlul acestei intervenții, lucrurile sînt, firește, la vedere. În 1947, G. Călinescu vorbea despre istoria literară ca *știință inefabilă și sinteză epică*, relevînd printre altele faptul că „povestea”, adică devenirea, depășește raționalitatea, explicația logică, acel determinism cu cauzalități la vedere. Spune G. Călinescu: „Rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile. Căci faptele noastre devin «istorice» *dacă* le atribuim un sens, *dacă* le integrăm într-o configurație”. Și continuă G. Călinescu, pentru a susține finalmente că „noțiunea obiectivității n-are nici un sens”: „Au existat oare Renașterea, Romantismul? Au fost succesiuni care nu s-au impus ca structură decît atunci cînd cîteva minți geniale [...] au început să vadă în fapte unele organizări”. Totuși, există o „rezistență a obiectului însuși” – cuvintele îi aparțin lui Paul Cornea – și nu întîmplător Călinescu revenea precizînd că „tactul istoricului stă în a fugi și de ineditul sistematic, care ar fi *haosul*, și de tipologia prezumtivă care simplifică complexitatea și desființează istoria”. Dacă, fără această din urmă precizare, i-am da dreptate în absolut lui Călinescu, atunci, într-adevăr, canonul ar fi făcut de critica literară, fiind prima ei datorie. Fără îndoială că istoria e și un construct mental, dar acest construct mental se întemeiază, totuși, pe o factologie (*organizare*, zice Călinescu) care la rîndul ei se des-

fășoară natural. E cunoscut faptul că pînă la „intervenția” criticii literare, care a venit deseori cu o receptare tîrzie, poezia lui Bacovia generase prin ea însăși forme literare, prin Fundoianu, prin Caraion, prin alți cîțiva dintre poeții generației pierdute. Or, prin acest fapt, ea se legitima deja ca aparținînd canonului. Contribuia, altfel spus, la metabolismul (real, nu ipotetic) al literaturii, care pentru unii istorici literari astăzi ar putea nici să nu mai conteze. În fine, Bacovia e numai un exemplu. În sens invers, degeaba critica literară vorbește despre exemplaritatea *Istoriei ieroglifice* sau a *Țiganiadei*. Tocmai pentru că nu au participat în mod real la metabolismul literaturii, aceste opere, a căror valoare e indiscutabilă, sînt decupate din devenirea literaturii, fiind impuse, ca valoare, din exterior, de către critici sau istorici literari. Așa încît, canonul nu l-or fi făcînd numai scriitorii, cum crede Bloom, dar nici numai criticii, cum opinează Nicolae Manolescu. Oricum, a spune despre canon că se face și nu se discută mi se pare nu altceva decît transferarea spre literatură a unei vorbe de duh care se referea la amor. O glumă luată prea în serios. A înțelege mecanismele de construire a canonului, a-i demonta angrenajul, în fine, a trece fenomenul prin interogațiile conștiinței și lucidității mi se pare definitoriu pentru omul modern. În fine, sînt toate acestea mici paranteze care pornesc de la ideea *inefabilului* formulată de G. Călinescu.

Pe de altă parte, în 1968, în *Metamorfozele poeziei*, pare-mi-se, Nicolae Manolescu afirma că „Istoria reală se află totdeauna *dincolo* de operă; conștiința criticului, totdeauna *dincoace*”. Ce înseamnă *dincolo* și *dincoace* de operă? Putem deduce că există o viață a literaturii cu rădăcinile în politic, cultural, social, dezvoltînd mentalități, angajînd componenta culturală, așa cum există una în interiorul operelor. Abia aceasta ni se pare foarte interesantă. Este vorba aici despre ceea ce Harold Bloom numește „anxietatea influenței”, acel cîmp de tensiuni, asumat sau nu, care generează metamorfoze, un anumit metabolism în permanentă mișcare, și, de asemenea, despre felul cum orice nouă apariție (fie că este vorba despre o carte, un autor, un curent, o mișcare mai amplă) modifică trecutul. Istoria se citește dinspre trecut spre prezent, dar este indiscutabil faptul că, așa cum se întîmplă într-un text, unde orice nou cuvînt resemantizează fragmentul care-l precede, orice nouă operă poate modifica traiectul anterior. Și nu este vorba aici despre un abuz

generat de criteriile arbitrare și subiective ale interpretului, ci de faptul, concret, că un nou context nu face decât să releve dimensiuni ale trecutului rămase cumva în stadiu virtual, oricum neobservate. Așadar, prezentul naște trecut.

Prin urmare, *dincolo* sau *dincoace* de inefabil presupune raportul pe care istoricul literar n-ar trebui în nici un fel să-l eludeze, chit că problema este asemănătoare unui nod gordian care nu poate fi desfăcut decât prin tăiere, dintre text și context, dintre relația care se stabilește între texte (pe linie diacronică și sincronică, o repet) și mediul, cultural într-un sens foarte larg, în care literatura viețuiește. Iată-l, de exemplu, pe Nicolae Manolescu susținând în același loc că „Greutatea nu este [...] de a înțelege că operele se nasc în legătură cu epoca, mediul, mentalitatea oamenilor, tradiția culturală, pe scurt, cu istoria. Greutatea nu este nici de a înțelege că operele (și *lecturile*) conțin o anume istorie: ci de a scrie o istorie capabilă să le conțină”. Prin urmare, în paranteză fie zis, *Istoria critică* a lui Nicolae Manolescu începe cu acele capitole publicate în volumul din 1990, în care istoria, cu tot ceea ce presupune ea, era asumată, pentru a continua cu, dacă se poate vorbi într-adevăr despre așa ceva, asumarea unui eșec. Istoricul literar rezolvă problema eludînd pur și simplu „greutățile”.

Există, prin urmare, la noi și aiurea, o criză a istoriei literaturii? Se mai scriu în alte literaturi astfel de opere care sînt, într-un fel sau altul, ele însele de creație? În timp, marile probleme ale disciplinei au primit la noi răspunsuri care i-au așezat în linii mari teritoriul. O rediscutare, pe care n-o vom face noi aici, e oricînd necesară, dacă nu pentru a regîndi raportul dintre critică și istorie literară (deși chiar și aici poziția lui Călinescu este expresia unui timp), măcar pentru a reproblematisa relațiile dintre ce e dat obiectiv în istorie și ce este interpretare sau dintre general și particular, adică dintre ceea ce e definitoriu pentru o normă („constantă”, cum ar spune Basil Munteanu) și ceea ce este particular, adică abateri. Cum se înscrie în istorie, în devenire, ceea ce nu este tipic și pare să nu participe în niciun fel, pe distanțele vizibile, la metabolismul literaturii? Cum se înscrie în istorie marginalul și cazul izolat, chestiune care are numai parțial legătură cu valoarea validată de participarea la metabolism? În fine, la noi s-ar putea vorbi de o criză a istoriei literaturii doar dacă am accepta că în momentele de

agonie semnele vitalității sînt mai puternice. În amurg, se știe, soarele e orbitor. Altfel, iată, cărți, în ultimii zeci de ani, semnate de Laurențiu Ulici (ce răspunsuri provocatoare dă, în fond, secvența lui de istorie!), de Marin Mincu, Marian Popa, Alex Ștefănescu, Nicolae Manolescu, dar și de Cornel Ungureanu sau Eugen Negrici (*istoria secretă a literaturii* sau *iluziile ei* ce altceva sînt decît răspunsuri cu privire la întrebările literaturii și ale disciplinei numite istoria literaturii?), de Simona Sora chiar, care fac dovada vitalității acestei discipline. În ultimii ani, Andrei Terian sau Paul Cernat, ale căror proiecte mari se pot bănuî, sînt deja nume cu greutate. Cuvîntul lor deja cîntărește greu. Poate că este în criză doar o anume concepție despre istoria literaturii. Vianu era convins că istoria literaturii se topește, finalmente, în literatură comparată. Era și punctul de vedere al lui Basil Munteanu. Oare nu este, cu distanțele de rigoare, chiar poziția lui Harold Bloom? Privirea se îndepărtează atît de mult de sol încît vede doar corpul mare al literaturii, din care au și dispărut mediul, culturalul, politicul etc. Nu face Nicolae Manolescu același lucru în mai bine de două treimi din *istoria* lui? Nu în ultimul rînd, revenind la faptul că „totul este” (sau numai pare) „interpretare”, după cum spune unul dintre părinții postmodernismului, poate că este vorba, totuși, de o criză a obiectului însuși. Cum să descrii un fenomen în continuă curgere și metamorfoză, care redefinesc trecutul, într-o învăluire continuă de central și marginal? Ce obiect, descrii, de fapt? Numai, indirect, pe tine însuși?! Poate că terenul acesta e mai degrabă al fenomenologiei și că primul obiect de cercetat ar trebui să fie metoda lui de lucru, instrumentele pe care le folosește, *canonul* chiar.

Ei, bine, vorbind despre obiectul istoriei literaturii, ar trebui să facem cel puțin un pas înapoi, pentru a privi nu doar *datul* cu o anume detașare, ci chiar poziția, înscrisă în identitatea acestuia, a criticului și istoricului literar, care construiește semne și indicii, cu pretenția de a avea, totuși, acces la Adevăr. Deși vorbea despre posibilitatea existenței „mai multor scenarii”, Călinescu construia, finalmente, unul singur. În scenă cred că trebuie să intre, tocmai pentru că labirintul în care se mișcă este el însuși o realitate fragilă, conștiința propriei precarități, abia ea fundamentînd disciplina pe temelii demnității. De reamintit cuvintele lui Basil Munteanu – el nu mai scria o istorie, ci o *panoramă* a literaturii române –, ca-

re, conștient că povestea poate fi creație, mărturisește: „Este exigența de neînvins a spiritului meu de a clădi pe concret edificii [...], de a filtra și readuce la esențe haosul confuz al concretului”. În acest caz, a construi un fir al Ariadnei este semnul spiritului care, asumându-și propria fragilitate, se hrănește din sublim. Oricum, în scenă, ca personaj, intră, și nu ca instanță absolută, istoricul literar și conștiința propriei sale identități. Astfel, asumarea unei anumite atitudini față de datul obiectiv ține de o anume experiență întemeietoare.

Pornind de aici cred eu că am putea vorbi despre o viziune asupra istoriei literaturii propriie modernului și una diferită, de tip postmodern. În cazul modernității, din criza obiectului se construiește un sens a cărui fragilitate istoricul literar o cunoaște. Doar că el se află deasupra acestei fragilități pe care o controlează, cu orgoliu, prin forță. Prin urmare, cu toată criza obiectului, narațiunea de tip modern, pe care el o girează, se întemeiază pe o viziune teleologică: textul istoriei literaturii își conține din start, vizibil sau nu, devenirea. Și chiar dacă istoricul literar știe, ca în cazul lui G. Călinescu sau Nicolae Manolescu, că povestea e o construcție, el se poartă ca și cum aceasta ar fi singura construcție adevărată, înscrisă în ea însăși. Istoricul construiește legi, categorii, face generalizări, privirea lui identifică organismul în marile-i încheieturi, scăpând din vedere detaliile, fragmentele, marginile, particularul. Toate acestea sînt victime colaterale. Factologia slujește tezei, gîndite deja, adică pre-judecății. Vor fi existînd, firește, excepții, nuanțe. Mai mult, ca orice sistematizare, și aceasta propusă aici forțează lucrurile.

Or, pentru postmodern, redescoperirea factologiei ar putea să se facă din perspectiva arbitrarității ei. El e convins că, în spațiul infernal în care trăiește, ordinea, sensul nu sînt înscrise în obiect. Desenul din covor e numai o întîmplare. Dacă propune un sens, istoricul literar o face din perspectiva unui neopozitivism care se întoarce la obiect (labirintul sau haosul literar) pentru a-l lăsa în el însuși, eliminînd opoziția dintre general și particular ori dintre central și marginal. Cum poate concret să facă acest lucru? Care sînt principiile care guvernează o astfel de descriere? Cum poate ea să țină cont de continua resemantizare a trecutului? Cum anume introduce în poveste narațiunile se-

cundare ale unor figuri de prim rang? Călinescu însuși unește, într-un anume fel, haosul și ordinea.

Un punct de sprijin ar putea veni din direcția logicii ne-aristotelice, a logicii terțului inclus conform căreia lucrurile sînt A și non A în același timp. Dinspre filosofie și cibernetică, soluții oferă Basarab Nicolescu și Constantin Virgil Negoiță. Oricum, cauzalitatea și inefabilul, sensul și neantul, obiectul și subiectul, epuizarea și renașterea ar face, astfel, casă bună. Poate că unei astfel de viziuni i-ar lipsi fanatismul și prin urmare, în fața crizei obiectului, individul s-ar salva fără orgoliu, fără vanitate, cu scepticism. Dar în vreme ce, din neputință, noi vorbim despre istoria literaturii, alții fac, adică scriu istoria literaturii. Cu orgoliu sau cu scepticism. Creînd narațiuni sau pulverizîndu-le.

Cum e cu putință istoria literaturii? Întrebarea aceasta – o parafrază după Cioran, firește – are drept fundament dezbaterea, mai degrabă implicită, despre existența unei crize a istoriei literaturii. Se află, așadar, istoria literaturii, ca disciplină, într-un moment de criză? Își trăiește, cumva, agonia? Multitudinea de istorii poate că e mai degrabă o consecință a faptului că disciplina se caută pe sine, deși, la nivel conceptual-teoretic, mutații majore nu se produc. Oricum, în condițiile în care în alte culturi ideea de a face o istorie a literaturii pare să nu mai intereseze pe nimeni, la noi există încă o adevărată febrilitate în acest sens. Să fi ajuns cercetătorii din Vest la ideea că disciplina nu mai produce sens și că, în forma în care ea s-a impus, nu mai comunică nimic despre esența literaturii sau despre felul în care esența ei spune ceva despre lume?! La noi, în ultimii douăzeci de ani există cîteva categorii de istorii literare. Unele, precum cele semnate de Ion Rotaru și Dumitru Micu, redactate sau gîndite măcar parțial înainte de 1990, sînt considerate lipsite de relief, fără contribuții personale majore, didactice în bună măsură, deci retardate. Cele semnate de Ion Negoițescu, Laurențiu Ulici, Marian Popa, Alex Ștefănescu sau Nicolae Manolescu sînt atît de personale și de diferite între ele încît se poate susține că disciplinei fie îi lipsesc principiile coagulante, fie acestea sînt prea fragile pentru a bănuî în spatele oricăreia dintre variante o paradigmă. Într-un fel sau altul, Cornel Ungureanu sau Eugen Negrici denunță această fragilitate, primul scriind o *istorie secretă a literaturii*

române (cu obiective parțial atinse), celălalt sancționînd principiul însuși al organicității literaturii române. În absența unei literaturi care să se desfășoare organic, orice istorie a literaturii n-ar face decît să propună o iluzie, manipulînd. Principiile coagulante sînt simple invenții sau mistificări. În fine, poate că, în condițiile în care are ca obiect nu doar scriitori, ci și reviste și curente, e posibil ca *Dicționarul general al literaturii române*, apărut sub egida Academiei și coordonat de Eugen Simion, să aibă drept suport nevoia de a suplini absența unei istorii a literaturii ori neputința realizării uneia care să satisfacă toate cerințele implicate. Or, poate că e vorba despre un mod diferit de a face istoria literaturii, renunțînd la principiul ei fundamental, acela al devenirii și organicității. Dar dacă pregătește, în taină, și Eugen Simion o istorie a literaturii? Sau e posibil ca istoriile alternative să arate precum studiul Simonei Sora, *Regăsirea intimității* (2008), care propune o bună exegeză, inovatoare și problematizantă în multe momente, a romanelor apărute într-un singur an din perioada interbelică, 1933. Nu cumva, în esență, această fixare pe un fragment de istorie, tratat izolat, dar cu o bună proiectare în interiorul genului, e un alt fel de a face istorie a literaturii? S-ar putea astfel depăși multe dintre riscurile pe care și le asumă disciplina, așa cum a fost ea gîndită pînă acum. Firește, asumîndu-ne exagerarea, s-ar putea reproșa că avem de-a face cu o „istorie a literaturii” scrisă de o femeie, mai mult decît atît, de o femeie din epoca postmodernă. Firește că, în această situație, ar trebui să insistăm asupra unor întrebări simple, de genul: cine scrie istoria literaturii? de ce? cînd? unde? Sînt chestiuni asupra cărora, într-un fel sau altul, voi reveni. Dincolo de această chestiune, există, cred, cîteva dificultăți privind posibilitatea disciplinei de a-și circumscrie obiectul. Ne vom opri aici numai la trei dintre ele, complementare, care vizează identitatea obiectului istoriei literaturii, a cărei slăbiciune ar trebui depășită prin anumite opțiuni de metodă.

Așadar, care este obiectul istoriei literaturii? Este exclusiv *viața* operelor, *viața* lor *internă*? Dacă ar fi așa, atunci am avea de-a face cu o istorie pur estetică și în acest sens aș invoca aici două situații elocvente. Pe de o parte, istoria – sau, mai degrabă, *istoriile* – lui Nicolae Manolescu. Spun *istoriile* întrucît este destul de evident faptul că istoricul literar lucrează cu instrumente diferite. Volumul

din 1990, care se oprea la începutul „epocii marilor clasici”, era interesat înainte de toate de fundal, ideologii, mentalitate. Scriitorii, ca într-un roman realist, păreau personaje într-o epopee care se afla abia la începuturile ei. Dincolo de mutațiile de metodă, umbra lui Călinescu părea să apese asupra întregii viziuni. Or, ceea ce urmează în istoria finală, din 2009, este o abatere totală de la aceste principii care ar putea fi considerate originare. Nicolae Manolescu propune o critică aproape exclusiv estetică (dublată, cel puțin în intenție, de una a receptării) a unor scriitori ruși de orice context politic, moral, ideologic. Este aici supremația unui principiu justificat el însuși istoric, întrucât critica anilor '60 și chiar a deceniilor următoare făcea din refugiul în estetic un mijloc de a refuza contaminarea evaluării de ideologie. Bătălia pentru estetic, purtată implicit în exercițiul actului critic, era forma criticii acelor ani de a se legitima pe sine. Or, o istorie este, totuși, o istorie. Nicolae Manolescu însuși, în 1968, susținea, așa cum deja am văzut, că „Greutatea nu este [...] de a înțelege că operele se nasc în legătura cu epoca, mediul, mentalitatea oamenilor, tradiția culturală, pe scurt, cu istoria. Greutatea nu este nici de a înțelege că operele (și lecturile) conțin o anumită istorie: ci de a scrie o istorie capabilă să le conțină”. Mai mult, conchide el, „nici nu e posibilă o *istorie pură*, ci doar una social-culturală pe temelia căreia se înalță studiul în sine al operelor”. În aceste condiții, felul lui Nicolae Manolescu de a „rezolva” metodologic istoria literaturii de după pașoptism seamănă cu felul în care Alexandru Macedon a desfăcut nodul gordian. Simțind că o istorie pur estetică, pentru care, într-un fel sau altul, criticii de pînă în 1990 păreau să fie pregătiți e, de fapt, o capcană, cîțiva critici și istorici literari, de vârste și formații intelectuale diferite, pledau la un moment dat pentru o „istorie politică” a literaturii. În nr. 42/ 2005 din „Observatorul cultural”, Mircea Anghelescu, Ioana Both, Ștefan Borbely și Dan C. Mihăilescu precizau: „Ne propunem, așadar, prin acest proiect, să readucem în cercetarea noastră literară fundalul politic și de mentalitate al istoriei, să înțelegem modul în care se articulează ideile estetice, filozofice, ideologice și politice dintr-o anumită perioadă într-o integralitate eterogenă, suplă, dialogală – uneori chiar conflictuală –. pentru a se decanta apoi în expresia estetică a unei opere durabile sau a unei capodopere. Sîntem, așadar, de părere că o istorie exclusiv

estetică a literaturii noastre este, metodologic vorbind, o *fantasmă perimată*". Cît privește esteticul, urmează câteva precizări care pre-întîmpină seria posibilă de reproșuri: „Esteticul se dovedește a fi, și el, o funcție de context, cu determinări precise, personale, politice, ideologice, filozofice și de altă natură, pe care o înțelegere integrativă a fenomenului literar se cuvine să le cuprindă, nu să le elimine". Așadar, motivat, atîta vreme cît e amenințat de intruziunea politicului, ideologicului etc. – fapt vizibil în poziția lui Lovinescu, a criticilor din ultimii ani ai comunismului, a lui Maiorescu însuși, probabil –, esteticul se dovedește a fi un simplu cuvînt, neîncărcat de substanță. Nu împlător el a generat într-un fel anume structuralismul și nu împlător purismul estetic a fost asociat formalismului. În fapt, valoarea estetică este ea însăși consecința unei relații: cu neliniștea generată de prezența ființei umane, în raport cu sine, cu altul, cu Dumnezeu, o neliniște care se concretizează într-un construct textual a cărei coerență interioară propune la rîndu-i, convergent, un sens. Poate exista esteticul doar ca gimnastică textuală, în afara unui sens care – cu cuvinte, iată, din nefericire, imprecise – tulbură și hrănește o emoție? Poate exista emoție în afara, cu cuvintele lui I.L. Caragiale, unui *înțeles uman*?! Cum spunea la un moment dat Paul Cornea, vorbind despre Lovinescu, militantismul pentru autonomia esteticului trebuie interpretat ca o „tentativă de a scoate cursul dezvoltării literaturii de sub ingerințele ideologiilor reacționare". Dar, precizează Paul Cornea, „primatul artisticului nu exclude explorarea semnificațiilor psihologice, morale, politice etc., ale literaturii". Ca argument de autoritate, un citat din Călinescu care afirmase: „critică estetică pură nu există. Un critic se dovedește estetician întrucît urmărește numai stabilirea calității artistice a unei opere și în această operație nu se lasă înrîurit de nici o considerație de altă natură. Studiul în sine, însă, analiza, va îmbrățișa toate problemele cu putință, istorice, ideologice, psihologice, adică tot ce poate mări capacitatea de recepție a impresiei artistice". În fine, cei patru critici și istorici literari nu eludează principiul fundamental al esteticului: „Nu vom renunța la ierarhizări sau la valorizări, precizează ei, abandonînd axiologia în favoarea unei sintaxe interpretative aglutinante, niveloare. Ceea ce ne va interesa însă va fi contextul socio-cultural și politic al capodoperei". În treacăt fie spus, o întoarcere la instru-

mentele de lucru ale lui Gherea, dincolo de formulările lui simpliste, elementare, e poate necesară. Pe de altă parte, revenind la *istoria* lui Nicolae Manolescu, ea ar putea fi plasată cumva în contextul mai larg structurat de Harold Bloom în *Canonul occidental*. Privind de la mare distanță, Bloom nu mai vede contexte: nu se mai zărește nici solul social, politic, moral și nu mai contează nici fundalul cultural, care implică mișcări ideatice, curente, dezbateri etc. Marele organism pe care el îl presupune în spatele unei aglomerări de fapte se bazează eventual pe relațiile de la mare distanță, între capodopere, pe ceea ce constituie, cu o formulare care dă titlul altei cărți a lui Bloom, „anxietatea influenței”. În acest caz, este foarte clar că istoria literaturii este înlocuită cu canonul (dacă nu cu literatura comparată), cu înregistrarea valorilor care structurează, de la mare distanță și într-un fel subteran, mutațiile de viziune și mai puțin acelea, vizibile mai degrabă pe spații mici, de limbaj. Așadar, două riscuri există aici: pe de o parte să faci istoria literaturii doar din viața internă a operelor, fără fundal, fără rădăcini; pe de altă parte, să eludezi „istoria”, adică povestea, înlocuind-o cu o listă al cărei principiu ordonator, tinzând spre arbitrar, e greu validabil. În aceste condiții, o istorie a literaturii ar trebui să găsească echilibrul între *viața internă* a operelor și *viața lor externă*, sintagme întâlnite de asemenea la Nicolae Manolescu, un echilibru între exegeza care se fundamentează chiar pe metamorfozele din interiorul devenirii literaturii și, pe de altă parte, contextul care coboară până la înțelegerea relațiilor de putere, a influențelor, a vieții publice a literaturii, edituri, marketing, un feed-back care devine, într-un fel sau altul, oricât de excesiv spus, fundament al creativității.

O a doua dificultate are drept cauză relația obiectului cu un subiect anume. Întrebarea *cum e cu puțință istoria literaturii* ne plasează, de altfel, într-un cadru mai larg, care e circumscris de interogația, tot mai acută în anii postmodernismului, cum e cu puțință cunoașterea? În condițiile în care „totul e interpretare”, cum spunea Nietzsche, desenul lumii obiective își pierde pur și simplu principiile coagulante și, prin urmare, coerența, claritatea. Firește că rămîne întrebarea în ce măsură și cum anume obiectul există (poate exista) și în afara subiectului. Putem porni, în această chestiune, de la două ipoteze de lucru. Prima privește faptul că obiectul istoriei literaturii are existență în sine, fie într-un sens empiric, pe

care l-am putea numi „terestru”, fie într-unul transcendent. Altfel spus, există o factologie elementară care constă în desfășurarea unei succesiuni și deopotrivă a unei simultaneități de fapte și întâmplări care pot fi situate sub semnul haosului, al lipsei de sens, al hazardului. Pe de altă parte, această factologie este deseori așezată într-o viziune teleologică, ca și cum fiecare dat ar genera fatalmente anume consecințe. Într-o viziune riguros organicistă, nimic n-ar fi întâmplător, în orice dat obiectiv putându-se „citi” derularea ulterioară a evenimentelor. Că, în realitate, doar trecutul pare să se înscrie într-o astfel de derulare obligatorie și că prea arar putem prevedea, prin prezent, viitorul nu constituie o piedică în legitimitatea unui astfel de punct de vedere. Oricum, a „citi”, adică a interpreta un moment din devenirea literaturii prin anume semne considerate pregătitoare presupune obligatoriu prezența unui subiect. Prin urmare, cea de-a doua ipoteză constată că obiectul istoriei literaturii nu poate exista decât printr-un subiect, într-o anume viziune, ca act de interpretare. Or, în acest caz, subiectul are nevoie de metodă, adică de rigoare, de onestitate, adică de o anume etică, și, nu în ultimul rând, de gust, un gust în permanentă alertă, care ar trebui să se suspecteze pe sine însuși de neputință. Pe lângă toate acestea, istoricului îi trebuie și capacitatea de a provoca o poveste, de a o proiecta într-un stil, într-un anume ritm. Prin urmare, dacă obiectul istoriei literaturii are existență în sine (fie și una lipsită de transcendență) și este deopotrivă expresia unui subiect, dificultatea constă în a reuși să asumi această ecuație. O paranteză în acest sens are în vedere discuția despre canon, relansată, într-un fel sau altul, o dată cu apariția *Istoriei* lui Nicolae Manolescu. E cunoscută afirmația conform căreia „Canonul se face, nu se discută”. Firește, Nicolae Manolescu are în spate cele câteva decenii de critică de întâmpinare care a funcționat decisiv în stabilirea ierarhiilor literare. E orgoliul cuiva care a făptuit și care nu mai pare interesat de justificări teoretice. Altfel, a nu discuta despre principiile care generează canonul, despre substanța lui, despre cauzele care îl impun – dacă așa ceva se află în spatele afirmației lui Nicolae Manolescu – e ca și cum ai abdica de la normele vieții culturale, re-devenind natură. Unul dintre fundamentele modernității este chiar rațiunea interogativă care poate genera, ce-i drept, o anume alienare maladivă. Nicolae Manolescu ar putea spune că acelora care n-au putut

face canonul le rămîne posibilitatea discutării lui. Dar ceea ce, dincolo de toate acestea, pare foarte limpede este următorul lucru: în opinia lui Nicolae Manolescu, canonul îl face critica literară, a face canonul e atributul fundamental al criticului literar. Stabilind valorile, el desenează și metamorfozele literaturii, reperele devenirii ei. Altfel spus, valori, viață literară, înțelegere a unui sens nu pot exista decît prin implicarea unui punct de vedere, a unui subiect care e criticul literar. Dacă înțelegem prin canon o simplă listă de valori, generate de un anumit criteriu, ceea ce permite să se vorbească despre canon estetic, canon politic, canon oficial, canon didactic, eventual canon proletcultist etc., atunci poate că Nicolae Manolescu are dreptate. Mi se pare însă că este un mod simplu de a adecva la realități românești un concept cu o altă greutate, desemnându-l. După părerea mea, canonul ar trebui să reprezinte valoarea dincolo de un subiect, ca fapt în sine. Or, în acest caz, canonul, cum crede Bloom, l-ar face exclusiv scriitorii. Cum anume? Vorbește Bloom despre o „anxietate a influenței”, despre felul în care se creează anume tensiune, fie și la foarte mare distanță, între scriitori. La noi, Ioana Em. Petrescu, știm bine, a publicat o carte numită *Eminescu și mutațiile poeziei românești*, care ascunde într-un fel și afirmația lui Bloom conform căreia valoarea unei opere e certificată de metamorfozele pe care ea le generează, de felul în care ea participă la metabolismul literaturii. În fine, e numai un argument, și poate nu întotdeauna valabil, al valorii. Or, în acest caz, critica nu are decît rolul de spectator: ea vede eventual această tensiune între cărți, opere, autori. La noi, poate că exemplul cel mai bun, caz invocat deja, este cel privitor la Bacovia, poet considerat multă vreme de critica literară printre minori. Eliade, știm bine, era surprins să audă ce prestigiu și aură căpătase prin anii '60 cel pe care el îl știa drept un poet al marginii și, prin urmare, un poet periferic. Or, înainte de a fi „descoperit” de critica literară, legitimat și impus de ea, Bacovia participase deja la metabolismul literaturii. Fundoianu, mai apoi Ion Caraion, mult mai tîrziu Ileana Mălăncioiu se trag din mantaua lui, instituindu-l ca valoare. Între războaie, și Blaga era mai adecvat „citit” de poeți decît de critici. Pe de altă parte, un roman precum *Istoria ieroglifică* a lui Cantemir, tocmai pentru că nu a contribuit în mod real la metamorfozele literaturii (în fine, și de-ar fi fost publicată în momentul scrierii, n-ar fi putut s-o

facă, pentru că aparținea de fapt altui sistem cultural decît cel românesc), face parte exclusiv dintr-un canon impus de critică. Pe de altă parte, ține de demnitatea criticii literare de a se defini ca instanță care validează valoarea și care, mai mult decît atît, legitimează identitatea omului de cultură. O spunea, cum am văzut deja, Basil Munteanu care, constatînd existența labirintică a realității, preciza: „Este exigența de neînvins a spiritului meu de a clădi pe concret edificii din ce în ce mai aeriene, de a filtra și reduce la esențe haosul confuz al concretului. Iar la această exigență nu mă pot împotrivi decît renunțînd la calitatea mea de om”. Și, în acest caz, dreptatea poate că este de partea lui Nicolae Manolescu: spiritul împotriva materiei, cultura împotriva naturii. Cît despre Fundoianu, Ion Caraion și Ileana Mălăncioiu, nu se comportă ei înșiși ca niște cititori, care-și construiesc propriile istorii literare, propriile tradiții, înscriindu-se într-o anume descendență?! Nu au ei, în fundal, atitudinea și comportamentul unor critici literari? Azi aș refuza acest fatalism al renunțării la critică în stabilirea canonului, acest fatalism care pare să fie expresia (și salvarea) celor slabi. Nu-i vorba, tot de la Nietzsche citire: „Cei puternici trebuie apărați de cei slabi”. Oricum, un argument în favoarea ideii că fundamentarea conceptului, a modelului, a paradigmei este opera criticului vine dinspre lingvistică. Ultima dintre cele zece teze despre esența limbajului formulate de Eugenio Coșeriu precizează că „Limbajul conferă existență «lumilor»”. De remarcat folosirea ghilimelelor pentru cuvîntul lumi, ceea ce înseamnă că, în afara subiectului ordonat, lumile n-au existență în sine, fiind simplă virtualitate.

În fine, o a treia dificultate în realizarea unei istorii a literaturii, și care are ca suport de asemenea precaritatea obiectului ei, vine dinspre ceea ce s-ar putea numi o re-fundamentare fenomenologică a ei. Dacă asemenea unui arhitect criticul construiește din neant un labirint, din haos un sens – în miezul căruia se află eventual el însuși –, atunci el trebuie să țină cont de continua metamorfoză a obiectului. O metamorfoză care nu înseamnă deloc simpla cumulare de date, de evenimente. Facem apel la un psiholog care susținea că „Viața e o continuă apariție de *ceva nou*, e o *curgere eminamente creatoare*”. Dacă o curgere este eminamente creatoare, asta înseamnă că fiecare nou eveniment resemantizează trecu-

tul, redesenează tradiția. Prin urmare, care e obiectul istoriei literaturii din moment ce el este, în această nouă factologie, o continuă metamorfoză? Probabil că acest lucru îl va fi avut în vedere G. Călinescu atunci când vorbea despre posibilitatea scrierii unei istorii a literaturii care să debuteze cu prezentul și să continue coborînd în trecut, pînă la origini. De fapt, într-un fel sau altul, implicit mai degrabă decît explicit, lucrul acesta se și întîmplă. Întrucît trecutul se ordonează în funcție de felul cum prezentul se raportează la el. În felul acesta, criticul literar trebuie să fie un vizionar, căci el trebuie să legitimizeze valoarea în funcție și de felul cum întrevede el devenirea literaturii. În fond, un critic are dreptate în analiza și verdictele sale dacă este validat, în timp, de viața literaturii înseși. O paranteză e necesară aici. E cunoscută afirmația conform căreia istoria o fac bărbații. Or, lucrul acesta nu e spus de bărbați, ci de femei. De asemenea, că istoria o fac învingătorii, lucru spus îndeobște de cei învinși. Cum ar arăta o istorie scrisă de cei învinși?! Or, și pe terenul istoriei literaturii, „învingătorii” desenează un traiect pentru a se legitima, trecînd sub tăcere, ignorînd ceea ce nu le dă satisfacție. E limpede, de exemplu, că pentru critica anilor '60, trecutul însemna legitimarea modernității. Dar dacă, din perspectiva istoriei, „învingătorii” sînt scriitorii generației '80, atunci trecutul își modifică substanța. Inclusiv cei „învinși” suportă o ciudată metamorfozare. A se vedea discursul de legitimare construit, pentru postmodernism, de Mircea Cărtărescu, în *Postmodernismul românesc*. Sau studiul lui Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, pentru care identificarea modernității (și a valorii) cu poezia reflexivă e consecința unui discurs de manipulare. Încercînd să-l elimine, nu construiește, la rîndu-i, un alt discurs de legitimare și de manipulare?! Oricum, există posibilitatea unei schimbări de macaz paradoxale: cei învinși să devină, prin ciudate și „inefabile” causalități, „învingători”. Deodată, istoria literaturii arată altfel, chiar dacă nu poate aboli cu totul reprezentările existente. Astfel, va putea un Max Blecher să pătrundă în conștiința publică mai mult decît Rebreanu? Dacă nu în conștiința publică, în tratatele de istorie a literaturii?! Din această dilemă, evident, greu de ieșit ori, mai exact, nu putem ieși. Și atunci, cum e posibil echilibru care să dea consistență unei istorii a literaturii?

În ce mă privește, o repet, cred că istoricul literar ar trebui să slujească un anume neo-pozitivism, care să-l facă să se situeze între *viața internă* și *cea externă* a literaturii, între viziunea organicistă (slăbită azi) și recuperarea haosului (ceea ce ar presupune întoarcerea spre o factologie descentrată, a marginalităților – în fond, istoria literaturii, la rîndu-i, are, vorba lui Pascal, marginile pretutindeni și centrul nicăieri), între genul proxim și diferențele specifice, între subiect și obiect, în fine, între istoriile consacrate și noile tendințe de legitimare. Dacă istoria literaturii, ca disciplină, se va dovedi că nu mai are de hrănit un sens și nu mai poate oferi substanța unor investigații care să genereze sens, ea tot își mai poate legitima prezența printr-o astfel de coborîre în factologic. Dar o factologie care nu poate exista în afara subiectului, a multiplelor metamorfoze care-i dau un caracter polimorf și greu de surprins într-o singură formulă, mai mult, o factologie care să dea sentimentul vieții.

(„Euphorion”, 9-10/ 2009;
„Noua Revistă Filologică”, 1-2/ 2010)

Etica cercetării.
Despre cum e cu puțință cunoașterea
în postmodernism

Cum să vorbești despre etica cercetării – temă provocatoare, poate chiar temerară –, fără să discuți, astăzi mai mult decât oricând, despre folosirea ingenuă, premeditat greșită, ori disprețuitoare, a surselor? Dorin Tudoran considera, de exemplu, că Eugen Barbu plagia din cinism și din dispreț – față de confrăți ori față de adevăr, puțin importă. Prin urmare, nu voi vorbi despre plagiat, așa cum nu voi vorbi nici despre labirintul – sau mai degrabă infernul – bibliografiei electronice, acest spațiu virtual, pe care nu pot să nu-l asemăn cu un carnaval; căci, devenite egale, se exhibă aici tot mai multe măști, cu atât mai vizibile parcă cu cât îmbracă neantul, golul. Și se întâmplă astfel în timp ce omul de știință adevărat (lucrăm, firește, cu o prejudecată, poate cu o iluzie: așa ne place sau așa ne învață tradiția modernă să credem), singur sau poate alături de cei cu care respiră împreună aerul tare al curiozității și neliniștii, trăiește cu fervoare posibilă întâlnire cu adevărul. O întâlnire care se dovedește deseori fortuită. La drept vorbind, am putea spune că întâlnirea cu adevărul este, metaforic și nu numai, un accident. Unul care ar trebui să se sfârșească finalmente cu dispariția sau cu intrarea în anonim al celui care slujește adevărul – mi-e greu să spun a celui care îl descoperă – și cu supraviețuirea, în diferite forme, doar a adevărului. Poate în acest sens ar trebui citită, chiar dacă încorporează o puternică substanță ironică și chiar dacă se referă explicit la poezie, o anumită secvență dintr-un poem al lui Mihai Ursachi: „Pot să-ți spun că sînt sănătos, deși am reumă,/ podagră, precum și un mic cancer./ Fac neconținut progrese în domeniul/ atât de labil, de alunecos și riscant/ al poeziei. Am ajuns atât de aproape/ de perfecțiune, încît nu scriu nimic./ Marile mele poeme, marile, unele/ din ele în cinci părți, altele-n zece,/ datorită acestei desăvîrșite virtuți la care-am ajuns,/ sper să nu le scriu niciodată. Numai așa/ îmi pot menține forma poetică” (*Altă scrisoare*).

Așadar, nu voi vorbi nici despre plagiat, nici despre carnavalul infernal al globalismului electronic. Nu sînt lucruri care să aibă legătură cu cercetarea ori cu cunoașterea. Prefer să-mi pun întrebarea dacă, în condițiile de astăzi, cunoașterea presupune un *angajament etic* și, dacă da, în ce ar consta el. De fapt, cum o precizează subtitlul propus, cum e cu puțință cunoașterea în postmodernism? – în condițiile în care putem accepta că trăim într-o epocă pe care, cel puțin, unii o numesc postmodernă. În tot cazul, este asumată astăzi altfel decît acum o sută de ani responsabilitatea omului de știință? Trăiește el cu aceeași convingere ideea că a cunoaște înseamnă a progresa și a genera binele?! Sînt întrebări care exced problematica strică a criticului, istoricului literar, poeticianului, profesorului de literatură, dar care constituie, cred, un context în care se înscrie și problematica identității omului de știință din domeniul științelor umaniste. Ba chiar, aș spune, că în primul rînd pe a lui.

Cum ar trebui să ne precizăm termenii, să începem prin a ne întreba nu ce este postmodernismul – deși, tocmai pentru că nu ne întrebăm explicit, cred că vom putea răspunde și la această întrebare –, ci dacă postmodernismul există. O întrebare capcană, întrucît ea ne permite să arătăm, în fapt, ce se petrece în momentul în care dorim să interpretăm lumea în care trăim. Astfel, în 1986, Ovid. S. Crohmălniceanu afirma: „Un lucru frapează în ceea ce se spune azi despre postmodernism, pe lîngă natura flagrant contradictorie a particularităților care îi sînt atribuite. (E monstrul din Loch Ness al criticii contemporane, tot mai mulți inși declară că l-au văzut cu ochii lor, dar dau fabuloaselor lui înfățișări descripții absolut diferite)” (Crohmălniceanu, *Postmodernism; ce se spune și ce nu*, în „Caiete Critice”, *Post-modernismul*, nr. 1-2, 1986, p. 10-12.). Aceste cuvinte exprimă cum nu se poate mai bine neîncrederea într-un concept importat, considerat mincinos și abuziv. Postmodernismul? Un *passe-partout* puțin nonconformist și rebel, ba chiar, cum s-a spus, „o afacere academică” profitabilă (David Harvey, *Condiția postmodernității. O cercetare asupra originilor schimbării culturale*, Traducere de Cristina Gyurcsik, Irina Matei, Editura Amarcord, Timișoara, 2002). La modă vreme de cîteva decenii, ar fi hrănit conferințe, numere tematice de reviste mai mult sau mai puțin academice, promovări, în fine, ar fi legitimat statutul

unor intelectuali dintr-o lume în derivă. E o bibliografie serioasă despre postmodernism, care o întrece probabil pe aceea despre Renaștere. Asemenea unui demon care soarbe sufletele din oameni, postmodernismul ar fi golit realitatea de identitatea ei, transferînd-o într-o ficțiune. Lumea academică ar fi făcut să fim sau măcar să bănuim că am putea fi ceea ce nu sîntem și astfel ar fi introdus în discuție o variabilă care ar fi generat o puternică stare de instabilitate, de criză, inclusiv a valorilor și a adevărurilor acceptate de toată lumea.

Să facem, însă, un pas înainte și să citim din celebra carte a lui Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, din 1940: „Mișcarea simbolistă a fost comparată cu dragonul din Alca, din cartea a doua a *Insulei Pinguinilor*, despre care nici unul din cei care pretind că l-a văzut nu putea spune cum arăta” (Marcel Raymond, *De la Baudelaire la suprarealism*, Traducere de Leonid Dimov, Studiu introductiv de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1970, p. 101). Sau să cităm dintr-o carte mai nouă, *Panorama Iluminismului*: „Iluminismul – spune Dorinda Outram – era un cuvînt cu rezonanță în sec. al XVIII-lea, însă două persoane aflate în aceeași încăpere puteau furniza trei opinii diferite dacă ar fi trebuit să-l definească” (*Panorama Iluminismului*, Traducere Simona Ceaușu, Editura ALL, 2008, p. 24). În paranteză fie zis, poate tocmai de aceea în 1784, adică la distanță destul de mare după ce mare parte din operele *Iluminismului* fuseseră scrise – *Enciclopedia* apare în Franța între 1751-1772 –, Academia de Științe din Berlin organizează un concurs pentru un eseu care să răspundă la întrebarea *Was ist Aufklärung?* Cum știm, competiția avea să fie câștigată de Kant, iar eseuul său despre iluminism este una dintre operele fundamentale pentru înțelegerea Europei moderne. Kant trece peste tot ceea ce putea să pară particular și irelevant, și construiește un concept tare, dînd un sens, un sens nou, realității contradictorii și labirintice.

Trecînd peste această paranteză, ce deducem din faptul că despre postmodernism se spune, aproape în termeni identici, ceea ce s-a spus despre *iluminism* sau *simbolism*, despre Renaștere, deopotrivă, fenomene sau vîrste din istoria Europei pe care nimeni nu le mai pune astăzi la îndoială?! Răspunsul e la îndemîna oricui: dificultatea de a *vedea* postmodernismul, cu atît mai mult cu cît îi

apartinem, nu este o dovadă a inexistenței lui. Astfel, nu vom fi pu-
tînd construi din cuvinte monstrul din Loch Ness, dar construim *cu*
și *din* cuvinte istoria – ori fenomene particulare precum simbolis-
mul și iluminismul. Sînt acestea exemple care ne dovedesc că tre-
cutul – fără ca prin aceasta să fie trădat în mod esențial, deși, fără
îndoială, el ar putea fi și trădat – este invenția sau poate, mai pre-
cis, construcția noastră. Raportarea la adevăr este și o problemă de
creativitate, nu doar de identificare. Lumea însăși pare să fie o su-
mă de convenții acceptate de toată lumea, sau de toată lumea
dintr-un anumit spațiu cultural, convenții puse din cînd în cînd
fundamental la îndoială. Întunecatul Ev Mediu a devenit de la un
moment dat o poveste luminoasă, așa cum Renașterea este o una
pe care cei numiți de noi renașcentiști nu știau că o trăiesc. Din plat,
pămîntul a devenit la un moment dat rotund, oval, sau „pulsatoriu”,
mai mult, o planetă periferică și, dintr-o anume perspectivă, insig-
nifiantă, tot așa cum Unirea din 1601 e o problemă de interpretare.
Deducem că, deși se raportează la o realitate obiectivă, pozitivă,
irepetabilă, adevărul nu poate exista în afara discursului. Mai exact
spus, cunoașterea lui nu intră în ecuația *adevărat* sau *fals* (se cu-
noaște expresia *adevăru* *adevărat*, folosit de cei convinși că posedă
adevărul ultim), ci este o problemă de limbaj, de coerență a limba-
jului. Firește, e o problemă discutată în termeni foarte exacți de lin-
gviști, dar ea excedează domeniul strict al lingvisticii.

În concluzie, adevărul, problemă mai degrabă de discurs și de
relație, decît de lume, ține de convenție, de consens, de pre-jude-
cată. Acceptăm cu toții inerțial o anume imagine pînă la o nouă re-
voluție științifică, adică pînă la o nouă coborîre în materia care se
relevă altfel minții. Într-un schimb de replici pe un forum, cineva
se arăta extrem de revoltat că a învățat în școală tot felul de lucruri
despre atom care astăzi se dovedesc false. Ce rost mai are să studi-
ezi geometria euclidiană după Einstein?! Absolventă de liceu filo-
logic, persoana respectivă recuza spiritul științific, inutilitatea și
vacuitatea lui. În ce mă privește, mi se pare că, tocmai pentru că
era absolventă de filologie, ea ar fi trebuit să știe nu neapărat că
adevărul este o problemă de limbaj, dar măcar că este o problemă
de context. *Luceafărul* e un poem pe tema geniului, cum sugerează,
poate bovaric, Eminescu, și, deopotrivă, poem despre *general* și
particular, cum spune Noica, despre ontologia visului, cum crede

Marin Mincu, poem al unei singure voci și, în același timp, al măștilor lirice. Lui Lovinescu, Blaga i-a părut când tradiționalist, când modernist, în vreme ce Iorga, care identificase inițial în el contribuția majoră a Ardealului, după Marea Unire, la spiritualitatea românească, crede în anii interbelici că, alături de Arghezi sau Barbu, ar trebui să intre mai degrabă în sanatoriu decît să scrie. Cred că științele umaniste oferă elevului mult mai devreme decît științele exacte imaginea aceasta, slabă, asupra cunoașterii. Această perspectivă nu alienantă, ci stimulatorie. De altfel, absolventul de liceu filologic ar fi trebuit să-l cunoască pe Nichita Stănescu, din care cităm pe sărite: „Din punctul de vedere-al copacilor/ soarele-i o dungă de căldură [...]// Din punctul de vedere-al pietrelor,/ soarele-i o piatră căzătoare [...]// Din punctul de vedere-al aerului,/ soarele-i un aer plin de păsări,/ aripă în aripă zbătînd” (Nichita Stănescu: 1988, 19). Depinde, deci, din ce punct de vedere privești. Iar poezia se numește *Laudă omului*. Deloc întîmplător, cred, pentru că, omul, are această șansă de a schimba punctele de vedere. Nichita Stănescu scria acest poem și publica, în „Luceafărul”, *Logica ideilor vagi* cam în același timp în care Basarab Nicolescu și Constantin Virgil Negoiță înaintau în știință pe teritorii ne-aristotelice. Toate acestea vorbesc despre „măreția” omului în cunoaștere. Ca o concluzie, aș spune, convențiile trebuie cunoscute tocmai pentru a putea fi dinamitate, supuse unui exercițiu de interogare suspicioasă. Iar interogarea suspicioasă nu e un scop în sine. În fapt, ea nu este posibilă decît după ce, în diferite condiții, o convenție își va fi trăit veacul. Schimbarea perspectivei, a punctului de vedere, ține parcă în mai mică măsură de individ, cît de istorie.

Revenind, însă, la postmodernism, deși între timp ne-am apropiat binișor de miezul problemei, să facem un pas înapoi. Cred că putem conveni – în funcție de anumite dominante care trec în prim plan, făcînd vizibilă direcția vectorului istoriei – că postmodernismul există, așa cum am putea susține că nu există. În urma analogiilor anterioare, cred că putem avea măcar certitudinea incertitudinii, a indeterminării. Tocmai de aceea putem să ne întrebăm dacă lumea e construită de cuvinte și adevărul este înainte de toate discurs, cît de mare poate fi gradul de determinare/ incertitudine a lumii, cum e posibil ca în cunoaștere, creația să fie deci-

sivă? În ce mă privește, răspunsul meu e parțial afirmativ. Aș introduce peste tot un *și* adverbial: Adevărul este *și* discurs, Lumea are *și* un mare grad de indeterminare, Cunoașterea este *și* act de creație. Să fie acesta semnul că nu mă pot rupe de viziunea modernă?! Mi se pare că tocmai refuzul de a accepta ideii la îndemână și ireconciliabile mă îndepărtează de modernism. În tot cazul, acceptînd *teoria punctului de vedere*, putem conveni că soarele este, în același timp, o dungă de căldură, o piatră căzătoare, un aer plin de păsări. Am ieșit din timpul adevărilor care se excludeau și se înghițeau unele pe altele pentru a intra într-unul în care mai multe adevăruri sînt legitime și coexistă.

În aceste condiții, cum e cu puțină cunoașterea? Ce cunoaștem, de fapt, în condițiile în care obiectul cunoașterii aparține unei realități fragile?! Cartea mea de debut despre poezia de la „Gîndirea” începea cu o discuție chiar pe această temă, referitoare la condiția criticului literar: „Tendința de a substitui faptele concrete și vii cu concepte sintetice este sortită, din capul locului, eșecului. Reducționistă, ea sterilizează parțial, prin abstractizare, o materie a cărei omogenitate este iluzorie. Căci oricîte *constante* ar avea, obiectiv, anumite fenomene, fie ele și literare, fiecare dintre ele își are totuși propria ireductibilă identitate. Cercetarea apelează însă – și nu numai din necesități didactice, ci din nevoi epistemologice – la rigorile spiritului științific, care ignoră abaterile și specificitățile spre a stabili o «normă», pentru ca apoi să dinamiteze «norma» cu detaliile particularizante. În acest cerc vicios, pe care-l considerăm absolut necesar, stă, de fapt, plăcerea interpretării faptelor de istorie literară, care se consolidează pentru a fi infirmate de o continuă mișcare a receptorului-subiect și, astfel, și a obiectului”. Pe vremea aceea nu-l citisem încă pe Richard Rorty. În Iluminism, ne spune Rorty, „omul de știință e un fel de preot: a realizat contactul cu adevărul” (Richard Rorty, *Contingență, ironie și solidaritate*, Traducere și note de Corina Sorana Ștefanov, Studiu introductiv și control științific de Mircea Flonta, *În loc de postfață: Richard Rorty despre Adevăr, Dreptate și „Stînga Culturală”* – Discuție cu Jörg Lau și Thomas Assheuer, în „Die Zeit”, Nr. 30, 18 iulie 1997; traducere de Mircea Flonta, 105). În viziunea aceasta, există un singur adevăr, obiectiv, și el există dincolo de subiect. Modernitatea se fundamentează pe această idee, din care se nutrește con-

vingerea că există progres: fiecare nouă experiență de cunoaștere e sinonimă cu abolirea unei erori și cu luarea în posesie a „adevărului obiectiv”. Același Rorty precizează că în postmodernism, „adevărul e mai degrabă creat decât găsit” (Op. cit., p. 106). Oare nu cumva această disociere, între *adevărul* modernilor și cel al postmodernilor, exprimă vechea nevoie a spiritului științific de a simplifica și sintetiza tocmai prin trădarea realității? Oare nu cumva avem de-a face chiar aici cu o convenție, cu o ficțiune, o narațiune care, legitimînd un punct de vedere, construiește lumea? Dacă acest amendament se susține, atunci nu avem nici o certitudine că aceasta este diferența dintre iluminism/ modernism și postmodernism, o diferență construită, imaginată, gîndită. În ce măsura devine ea adevărată doar prin cunoaștere cînd alte fapte și alte vițiuni o pot contrazice?! În plus, care e libertatea pe care și-o poate permite omul de știință postmodern, în crearea adevărului, prin raportare la ceea ce există în fapt? În ce mă privește, acceptînd că adevărul este act de creație, nu mă pot despărți de ideea că, fie și așa, prin creație, eu nu fac decît să confirm o ipoteză de existență. Abia așa apare fascinația obiectului care există dincolo de mine, dar care nu se poate actualiza decît prin mine. În felul acesta, între cunoașterea care înseamnă găsire și cunoașterea care înseamnă creație diferența aproape că dispare. Atît de mult încît ipotezele nu mai sînt incompatibile, ci complementare.

În tot cazul, convertirea *înțelegerii* lumii în *crearea* ei pare să fie una dintre soluțiile propuse chiar de omul postmodern în fața impasului cunoașterii moderne. Modernii înșiși au vorbit despre „eșecul” cunoașterii științifice. Poziției optimiste – fixate pe ideea de progres – i s-a opus adesea o atitudine sceptică. La noi, Titu Maiorescu vorbește despre știința care „nu are nicăieri repaus și niciodată sfîrșit”. Căci „nici o limită eternă nu ne oprește, dar etern ne oprește o limită”. Mai exact, spune Titu Maiorescu, „știința provine din acea însușire înnăscută a minții noastre prin care sîntem veșnic siliți a întîmpina orice fenomen al naturei cu cele două întrebări specific omenești: Din ce cauză? Spre ce efect? Însă primul efect ce-l descoperim se arată a fi totdeauna o cauză pentru un alt efect, care la rîndul său este noua cauză pentru alte efecte, și pe nesimțite se deschide înaintea noastră linia timpului, care ne duce într-un viitor nemărginit. Și asemenea cercetînd înapoi, ni se arată

prima cauză a unui fenomen ca fiind și ea efectul unei alte cauze, care iarăși este efectul unei cauze anterioare, și așa mai departe se deschide și îndărătul nostru aceeași linie infinită a timpului. Și astfel omenirea, împinsă în sufletul ei de forma apriorică a cauzalității, se urcă și se coboară pe scara timpului în sus și în jos, până când mințile îmbătrânite ale generațiunii actuale se pleacă la pământ și lasă altei generațiuni sarcina de a împinge piatra lui Sisi-fos cu un pas mai înainte; această altă generațiune o lasă generațiunilor viitoare, și așa mai departe se dezvoltă știința, și nu are nicăieri repaus și niciodată sfârșit: căci prima cauză și ultimul efect sînt refuzate minții omenești” (*O cercetare critică asupra poeziei române de la 1867*, în vol. *Critice*, I, Prefață de Paul Georgescu, Text stabilit, tabel cronologic, indice și bibliografie de Domnica Filimon-Stoicescu, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 34-35). În opoziție cu această cunoaștere, Maiorescu situa cunoașterea prin artă. „Rătăcirii științifice” i se opunea „cercul estetic”. Peste ani, unul dintre spiritele cele mai complexe ale Europei moderne, Paul Valéry, afirma: „Problemele de filozofie și de estetică sînt atît de mult întunecate de cantitatea, diversitatea, vechimea cercetărilor, ale disputelor, ale soluțiilor care s-au propus în spațiul unui vocabular foarte restrîns – din care fiecare autor exploatează cuvintele conform tendințelor sale –, încît ansamblul acestor eforturi îmi dă impresia unui colț din Infernul anticilor, un ungher special rezervat spiritelor profunde. Există aici Danaide, Ixioni, Sisifi care muncesc veșnic pentru a umple butoaie fără fund, pentru a urca stîncă, aceasta urmînd a se rostogoli din nou, adică pentru a defini iarăși și iarăși aceeași duzină de cuvinte ale căror combinaări constituie tezaurul Cunoașterii Speculative” (*Poezie și gîndire abstractă*, în vol. *Poezii. Dialoguri. Poetică și estetică*, Ediție îngrijită și prefață de Ștefan Aug. Doinaș, Traduceri de Ștefan Aug. Doinaș, Alina Ledeanu și Marius Ghica, Editura Univers, 1989, 579-580). Faptul că, atît de diferiți, și Titu Maiorescu, și Paul Valéry îl invocă pe Sisif spune ceva despre conștiința eșecului la moderni.

Postmodernii nu fac decît să ducă în prima linie această idee și să o depășească. În locul viziunii optimiste, după care adevărul poate fi atins, sau al disperării, care îl invocă pe Sisif, postmodernismul propune euforia relativismului, sau, cu o sintagmă folosită de Sanda Cordoș, „nihilismul euforic” (*O criză etalon: modernismul*

occidental, în vol. *Literatura între revoluție și reacțiune. Problema crizei în literatura română și rusă a secolului XX*, Ediția a II-a adăugită, Biblioteca Apostrof, Cluj-Napoca, 2002, p. 11-41). Există o carte despre postmodernism, o carte scrisă din perspectiva unui modern, care se numește *De la cucută la coca-cola* (Dan Grigorescu, *De la cucută la coca-cola. Note despre amurgul postmodernismului*, Editura Minerva, București, 1994). Metaforele din titlu nu mai au nevoie de explicații. Sînt puse aici față în față două modele umane, iar nihilismul euforic – definit prin coca-cola – ar înseamnă relativism și iresponsabilitate. Constantin Virgil Negoită vorbește despre salvarea prin *desituare*, prin *pullback*, prin ieșirea din sistem, fapt care permite contemplarea lui. În alte condiții, o astfel de desituare făcea sublimul posibil. Eminescu contemplă cu seninătate, o seninătate numită tragică încă de Maiorescu, căderea lumilor și propria-i cădere. Nu e cazul postmodernilor. Desituarea permite să contempli teoriile care se succed, știind că nici una nu e mai aproape de adevăr decît alta. Și sînt teorii pentru care s-a murit. Mai mult, deși par că se exclud, ele sînt complementare. Fiecare exprimă o convenție, punctul de vedere posibil de cunoscut într-un anume context cultural. În aceeași carte de debut, invocată și mai devreme, consideram că înțelegerea unui moment anume din istoria poeziei românești, despre care parcă totul s-a spus, trebuie să aibă în vedere metamorfozarea criteriilor (opiunile formulate de critica literară, foarte diferite între ele), efectul de mișcare al operei (de la primul la ultimul volum, există o metamorfoză deseori ignorată de critică) și contextul cultural și ideologic (la care scriitorii se raportează explicit sau implicit). A ține cont de toate aceste lucruri înseamnă, în fapt, a relativiza marile afirmații deja consacrate. A le relativiza, dar a nu le subția consistența. Firește, în opoziție cu militantismul și convingerea modernului, care generau excluderea celorlalți și autarhia sine-lui, aici e posibilă toleranța, scepticismul, relativismul și ironia, care exprimă tocmai această posibilitate a spiritului de a se rupe de sine și de a privi lumea din afara ei.

Care sînt riscurile desituării?! În condițiile asumării ei, parcă nici o miza nu mai angajează total. Înțelegi fenomenele prin contextele care le-au generat și nu le judeci; înțelegi istoria „adevărurilor” și le situezi pe toate într-un fel de simultaneitate; înțelegi

felul în care ultimele adevăruri modifică realitatea însăși, obiectul prim. Obiectul nu mai este, în aceste condiții, cert, absolut, tare. El este în continuă mișcare, devine nesigur, niciodată identic cu sine. Tot mai puțini sînt dispuși, în aceste condiții să moară pe rug ori să bea cucută. Tot mai mulți bem, însă, coca-cola. La drept vorbind, o altfel de otravă.

Asemenea unui modern căruia lucrurile i se par foarte clare, deși nu este unul, Richard Rorty propune o opoziție clară între *metafizician* și *ironist*. E ca și cum ar sta față în față Eminescu și Caragiale, Mircea Eliade (sau Țuțea) și Cioran. Poate că nu întîmplător Caragiale mărturisește într-un loc: „Eu nu sînt un erou, eu sînt un burghez”, afirmație pe care am folosit-o drept motto la una dintre cărțile mele. Sînt cuvinte pe care le-ar fi putut spune la fel de bine Cioran însuși. De fapt, stau față în față cei care fac istoria și cei care o contemplă, cei care trăiesc în sistem și cei care se desituează, militantul și scepticul, cel care are convingerea lumii obiective și cel care, cu cuvintele lui Nietzsche, crede că „totul este interpretare” și că ne situăm, oricum, „dincolo de bine și de rău”. De o parte, știința care angajează, de cealaltă, „știința veselă”. În categorii mai largi, aș numi metafizicianul un modern, în vreme ce ironistul e un postmodern. Primul e conservator, celălalt, liberal. Primul e de dreapta, celălalt de stînga. În termenii iluminismului, primul e monarhist, celălalt, republican. Monarhie?! Altfel spus, certitudine, sens, transcendență. Valorile de dreapta, ale monarhismului, sînt pămînt, Dumnezeu, țară, adevăr. Totul se raportează la mit. În fața mitului, individul nici nu contează. Ce înseamnă Republică? În Republică transcendența e a votului. Prin urmare, republică înseamnă democrație, materie, concret, întîmplare. Altfel spus, indeterminare și, în consecință, hazard. Pentru unii, istoria înseamnă transcendență, deci teleologie. Pentru ceilalți, istoria este întîmplare, hazard. Unii trăiesc cu fervoare și au alături firul de cucută, ceilalți trăiesc bucurîndu-se, alături, poate, cu sticla de coca-cola. E diferența dintre nord și sud. Dintre trecut și prezent. Poate dintre Germania și Franța.

Surpriza este să constatăm adesea că întîmplarea ia forma transcendenței. Chiar dacă se vorbește despre defatalizarea istoriei (ca și cum ceea ce s-a întîmplat ar fi putut lăsa locul altor fapte),

odată petrecute, faptele intră într-o logică de dreapta. Este aici un fel de a depăși incompatibilitățile. Abia aici, cred eu, trebuie căutat postmodernismul. Nedumerirea mea provine din faptul că afit iluministii, părinți ai modernilor, cât și post-modernii (ironiștii) sînt de stînga. Iluministii au militat pentru drepturile omului, pentru democrație, pentru republică. Diferența este dată de felul de a angaja rațiunea: în vreme ce primii i-au acordat toate drepturile rațiunii, ceilalți au văzut-o ca fiind defensivă, retractilă, recesivă. Poate că diferența e fundamentală. Prin urmare, mai este valabilă disocierea lui Rorty, conform căreia în Iluminism „omul de știință e un fel de preot: a realizat contactul cu adevărul”, în vreme ce în postmodernism „adevărul e mai degrabă creat decît găsit”? Putînd să ne punem această întrebare, avem o dovadă în plus că, deși părem că stăm în aceeași cameră, continuăm să spunem lucruri diferite despre iluminism sau despre postmodernism. În aceeași cameră cu Rorty, voiam să spun.

Soluția ironistului (a celui aflat în opoziție cu metafizicianul) mi se pare, în litera ei, destructurantă, demobilizatoare. De aceea ironistului/ postmodernului i se asociază iresponsabilitatea, destructurarea, relativismul, demitizarea. Și, deși nu cred în adevărurile definitive, în poziția eroică a omului de știință, în fanatismul monarhistului, nu pot nici accepta că angajarea noastră nu mai este azi posibilă. Că ea nu contează. Tocmai pentru că îi dau dreptate lui Karl Popper, care considera că „relativismul este una dintre numeroasele crime ale intelectualilor. Este o trădare față de rațiune, dar și față de omenire” (*În căutarea unei lumi mai bune*, Conferințe și eseuri din trei decenii, Traducere din germană de Anca Rădulescu, Editura Humanitas, București, 1998, 14), acel Karl Popper care milita pentru „reabilitarea noțiunii de adevăr” (Op. cit, p. 90). Deci nu pot să accept că relativismul nu mai dă nici o șansă angajării. Cum ar putea cineva să mai lupte, se întrebă ironistul, cînd știe că propune doar limbaje? Doar pentru hedonism, doar prin satisfacerea subiectului, a vanităților ori plăcerilor lui?! Am văzut oameni serioși pîrînd că vorbesc cu seninătate despre faptul că adevărul nu există. Chiar construindu-l, însă, el există. De fapt, abia așa, încorporat în ființă, el există. Chit că existența lui, conjuncturală, asumată ca fiind contextuală, e pasageră. Ironistul știe că istoria ne înghite, ne devoră, altcineva urmînd să ne ia locul, dar

adevărul este – dacă pot să spun așa – că istoria are nevoie de noi. De militantismul nostru. Nu există altă posibilitate de a hrăni istoria decât slujind adevărul, chiar cu conștiința că el este iluzie. Să fie aceasta dovada că nu există ironiști, nici metafizicieni în stare pură?! Nu cred că este răspunsul corect. Dar, dacă metafizicianul cunoaște pentru ceilalți, ironistul cunoaște înainte de toate pentru el însuși. Cunoașterea ca exercițiu de întemeiere. E aici un fel de nouă filozofie a trăirii, o *lebensphilosophie*. Prefer un scepticism angajant, nu un optimism hedonist. Un scepticism angajant care a asimilat hedonismul. Militez așadar pentru încrederea în adevărul tare, pentru asumarea convingerii și pentru slujirea ei nelimitată, căci dezavuez și militantismul orb, și relativismul iresponsabil. Contemplarea ipotezelor de adevăr, a punctelor de vedere nu este posibilă decât dacă cineva practică în permanență încrederea în adevăr, convingerea că adevărul este unul singur și înțelegerea, descifrarea, atingerea lui merită orice sacrificiu. Sacrificiul pentru adevăr este, în realitate, un sacrificiu pentru bine. Este poziția lui Karl Popper la care subscriem. Spune filosoful: „Prin ceea ce facem și nu facem, prin munca și prin acțiunea noastră, prin atitudinea noastră față de viață, față de ceilalți oameni, putem să dăm sens vieții noastre./ În acest fel, întrebarea care se pune despre sensul vieții noastre devine o întrebare etică. Ea se transformă în întrebarea: Ce proiecte să îmi propun pentru a conferi sens vieții mele?” (Op. cit., p. 144).

Dar țelul acesta nu este, totuși, iluminist?! Kant a identificat iluminismul tocmai cu această încredere în rațiune. În aceste condiții, citesc într-o carte despre Iluminism următoarele cuvinte: „Succesul *Enciclopediei* – carte fundamentală pentru identitatea Iluminismului, n.n. – s-a datorat tocmai contradicțiilor ei specifice. În paginile ei se regăsesc toate punctele de vedere” (Outram, op. cit., 52). Or, nu părea să fie acesta tocmai sau numai apanajul postmodernismului, al ironistului care se desituează? Cum să ne explicăm că, deși părea să fie preocupat exclusiv de progresul pe care îl putea stimula încrederea în adevăr, iluminismul însuși, prin opera sa capitală, poartă în el, asemenea calului troian pe ahei, argumentul fundamental al celor care îl subminează?! A inventaria punctele de vedere și a nu judeca, a crea asociații, a proiecta toată cunoașterea ca o țesătură, toate acestea se află la rădăcinile hedon-

nismului postmodern. În fond, așa cum am mai spus-o, iluminiștii erau ei înșiși de stînga. Tocmai de aceea, nu-i prea văd bînd cucută. N-ar fi imposibil să bea coca-cola, să slujească, adică, trăirea pentru subiect, nu pentru idee.

Concluzia?! Din această dilemă – cum ne-o spune un ironist – nu vom putea ieși. Așa încît nu ne rămîne decît să ne întrebăm în continuare: Există postmodernismul? Există o etică a cunoașterii specifică lui?! Poate el să salveze lumea, transformînd declinul în șansă? Părerea mea este că postmodernismul nu face decît să continue idealurile tari ale iluminismului. Dar într-un fel care, diferit fiind, poate uneori lua forma soluțiilor moderne. Dar numai forma. În realitate, creația care e cunoaștere nu poate decît să confirme lumea, la fel cum subiectul nu poate exista decît prin obiect și ca obiect.

(„Convorbiri literare”, nr. 12/ 2013)

II. IPOSTAZE CRITICE

Maiorescu și Lovinescu.
Pagini despre voința politică
și voința critică

Paginile acestea nu sînt despre E. Lovinescu, cum s-ar putea crede – și dacă sînt omagiale (se vor împlini 75 de ani de la moartea marelui critic în iulie 2018), sînt numai prin forța lucrurilor. În fapt, am tot recitit Maiorescu în anul care a trecut, mi-am negat ideile și m-am întors la ele cu mai multă fervoare, mi-am demonstrat ulterior că tot ce știam părea edificat pe o temelie șubredă pentru ca să revin apoi la opiniile anterioare, în fine, am citit ce s-a scris mai ales despre „actualitatea” lui, chestiuni care mi se par mai degrabă de suprafață și prea puternic conjuncturale; la Ipotești, în cadrul unui *Seminar Eminescu*, am organizat eu însumi cu studenți de la Cernăuți, Suceava, Bălți și Iași o dezbatere despre actualitatea ideilor din *În contra direcției de azi în cultura română*. Dar studiul pe care sper să-l scriu despre Titu Maiorescu, mi-am dat seama, are nevoie de aceste pagini introductive despre felul cum a fost receptat Titu Maiorescu de E. Lovinescu.

Și voi porni de la o întrebare, pe cît de simplă, pe atît poate de necesară. De ce scrie E. Lovinescu studiile despre Titu Maiorescu și despre posteritatea lui critică, de altfel, întregul ciclu junimist din anii '40?! Fără doar și poate, Lovinescu dorește să-și consacre propria construcție ideologică prin intermediul autorității maioresciene; victoria lui Maiorescu este/ devine și victoria lui. După toate disputele purtate în perioada interbelică (cu reprezentanți ai diferitelor forme de fundamentalism național, de la Crainic la Iorga și nu numai), cele două studii ar trebui să fie loviturile de grație date localismului anti-europenizant – iar cuvintele din zona confruntărilor, folosite aici, nu sînt întâmplătoare: fără ca acest fapt să eludeze contemplația, Lovinescu a fost un luptător. Unul care a trebuit să-și impună ideile pe un teren ostil și parcă nu suficient de maturizat, iar la începutul anilor 40, amenințările sînt iar de actualitate: „De zece, cincisprezece ani cultura și literatura română sînt minate de o serie întreagă de fenomene îngrijorătoare legate în bună parte de consecințele

războiului trecut. Oricum s-ar numi, toate sînt bazate pe carența rațiunii, a logicei, a maiorescianismului, proclamat «inactual»” sau, cum avea să spună Lovinescu peste cîteva rînduri, pe lipsa de cultură. Tocmai de aceea, într-un fel anume, el pare să se afle în postura în care se afla Titu Maiorescu, adică e obligat să facă operă de pionierat, de adecvare a unor principii fundamentale, de inițiere în cultura majoră a unei culturi – fricoase, complexate, amenințate, narcisiste – fascinate parcă de minorat¹.

În fapt, studiile despre Maiorescu sînt deopotrivă operă de sfîrșit de carieră și operă de context. În ambele cazuri, instrumente în apărarea și validarea propriei poziții. Or, despre ce poziții e vorba? Lovinescu militează² pentru principii liberale (adică moderne, *id este* europene) și pentru autonomia esteticului, ilustrare, în fond, tocmai a depășirii localismului pe care-l consideră nu semnul unei identități imuabile, ci al unei situări retrograde. Marea bătălie a lui Lovinescu este să demonstreze că lumea românească este una de tip occidental – că occidentalismul e unul de imitație e o fatalitate, așa încît o artă centrată pe valori locale, mai ales atunci cînd e angajată în relevarea specificului, nu face decît să-și asume o poziție periferică. Convingerea lui (o dorință prezentată drept convin-

¹ Spune E. Lovinescu: „T. Maiorescu n-a fost un cugetător original; meritul lui nu trebuie căutat în noutatea gîndirii, în inventivitatea ipotezelor sau în arhitectonica unui sistem, ci în adaptarea unor principii estetice de mult verificate în cultura apuseană la împrejurările vieții noastre culturale de acum șaptezeci de ani. Situația din acea vreme era atît de înapoiată și de haotică, bîntuită fiind și de febra crizei de creștere ce produce senzații euforice, încît aplicarea celor cîteva principii elementare ale lui T. Maiorescu în cadrele literaturii române a apărut o acțiune revoluționară și chiar antinațională, și a fost primită cu o înverșunare nepotolită timp de mai multe decenii; numai încetul cu încetul ea s-a limpezit ca singura linie posibilă de evoluție a culturii noastre în prelungirea tuturor celorlalte culturi” (*Scrieri* 8, Editura Minerva, 1980, p. 262-263. În continuare, în text și în notele de subsol, trimiterile se vor face doar prin indicarea volumului din seria *Scrieri* și a paginii.)

² Militantismul e un cuvînt esențial pentru înțelegerea lui E. Lovinescu. În fond, ultimele cuvinte ale cărții lui testamentare, cartea dedicată posterității critice maioresciene, sînt următoarele: pe fondul recrudescenței localismului creator, „criticilor noștri le incumbă datoria unei atitudini militante, bărbătești” (8, 263).

gere) este că lumea românească a devenit una matură, adică liberală, este o societate de tip occidental-iluminist, fundamentată pe principiile drepturilor individului, raționalismului, statului de drept, parlamentarismului, separării puterilor în stat. E *societatea deschisă* a lui Karl Popper, căci Lovinescu se luptă cu fascismul, cu naționalismul, cu comunismul, chiar cu ceea ce unii (utilizând propria-le strategie, nu le voi da numele), printr-o folosire cam abuzivă a conceptului lui Antoine Compagnon (devenit astfel marea salvare a culturii române), vor numi, în ultimii ani, „anti-modernism”³. Militantismul său e în această direcție, iar cele două studii ar trebui să fie nu doar dovada unei victorii⁴, ci și un nou mijloc de convingere: Lovinescu intuiește că a vorbi despre o realitate dorită ca și cum ar fi reală înseamnă, de fapt, a o impune, a o institui: cuvintele creează, nu doar în manieră mistică și romantică, realitate. Cu toată natura lui optimistă, tocmai întâmplările de ultimă oră îl fac pe Lovinescu să creadă că victoria, chiar dacă numai pe termen scurt, e în pericol⁵. Concluzia lui es-

³ În planul creației critice, faptele se prezintă, după Lovinescu, astfel: „Ca încheiere, în cadrul subiectului nostru, adică al lui T. Maiorescu, constatăm că pe linia lui sînt astăzi toți criticii, conduși de *spiritual lui raționalist*, de *logică*, de *principiul unei autorități tolerante*, de *disociere națională*, de *smulgerea literaturii din vălmășagul luptelor politice*, urmînd calea proprie realizării pur estetice” (s.n.) (8, 261).

⁴ Existența celor trei generații postmaioresciene ar fi tocmai dovada „perenității” (*Ibidem*) direcției maioresciene.

⁵ Tocmai de aici rezerva față de optimismul care pare să-l fi hrănit dintotdeauna. Ultimele paragrafe ale „Concluziilor” volumului care tratează posteritatea critică maioresciană lasă loc neliniștii, pe care încearcă să și-o învingă prin ideea lipsei de liniaritate a funcționării principiilor iluministe. Iată: „În destinul postum al lui T. Maiorescu distingem însăși formula procesului de formație a oricărei culturi, al cărei progres îl putem presupune «indefinit», și trebuie să-l credem așa, pentru a găsi o îndreptățire a activității noastre altfel paralizată; – este însă sigur că nu se desfășoară liniar, printr-o evoluție treptată spre scopuri considerate ca adevărate idealuri ale omenirii; nu crește din sine, ineluctabil, prin destinul germinului ce-l conține, – ci se dezvoltă prin popasuri, prin întoarceri la poziții de mult depășite, prin contradicții violente ce par a-i dezminți continuitatea și organicitatea. Drumul progresului nu e drept, nu e nici măcar în zigzag, ci dominat de acel principiu de «corsi» și de «ricorsi» al filozofului

te că lumea românească se supune în mod fatal modelului european, chiar dacă s-a ajuns la acest model nu pe cale naturală, evolutivă, ci de sus în jos, prin impunerea formelor de civilizație. Adică prin voință politică.

Dar, pledînd pentru principiile unei societăți deschise, deci liberale, Lovinescu, care n-a fost angajat politic, trebuie să găsească soluții pentru ieșirea dintr-un impas. Căci Maiorescu, cum am văzut deja într-o notă anterioară, spirit raționalist, logic, tolerant și ferm deopotrivă, la care Lovinescu se raportează ca la un model, pe care îl prezintă ca fiind paradigmă originară, a făcut politică militantă raliindu-se Partidului Conservator, fiind, deci, în tabăra opusă liberalilor. Liberalilor, nu și principiilor liberalismului, spunem noi, dar Lovinescu trece ușor peste această chestiune. În locul unei analize atente a sistemului ideatic maiorescian care include și ideile formulate în discursurile sale politice, Lovinescu interpretează ideologia lui Maiorescu astfel încît să devină favorabilă propriei construcții teoretice. La rigoare, am putea spune că Maiorescu este sacrificat pentru ca principiile sale (ale lui Maiorescu, nerecunoscute însă ca atare; ale lui Lovinescu, deopotrivă) să învingă. Despre ce este vorba? Este limpede că și Maiorescu, și Lovinescu vizează europenizarea societății românești. Ambii vor fi, în fond, acuzați de cosmopolitism (Maiorescu chiar de către liberali – liberalii din vremea sa, firește!), incriminați că trădează specificul, că atacă identitatea națională, că ar amenința, prin faptele lor *critice*, păstrarea ei. Ce tristețe, în fond: să fie acuzați de lipsa de patriotism tocmai ei, care doresc să aplice unei lumi balcanice, și deci corupte, singura soluție eficientă pentru salvare⁶. Și dacă putem vorbi de *actuali-*

italian, înaintînd și retrăgîndu-se, făcînd și desfăcînd într-un continuu proces de creație și de destrămare, de Meșter Manole zădărnicit de forțele destructive ale nopții. Deși văzut cu ochi contemporani, progresul pare adesea o stare pe loc, cînd nu o întoarcere la forme de mult întrecute, el este totuși real și se înseamnă într-o linie ascendentă, chiar cînd e curmat de secole de involuție” (8, p. 262).

⁶ Reproșul i se va face și lui I. Negoîtescu, cel mai lovinescian – în bune și în rele – dintre critici. De aici, reacția lui Mircea Martin, de la sfîrșitul textului despre Negoîtescu din volumul *Radicalitate și nuanță*. De citit! Spune Mircea Martin: „Și, totuși, acest degustător avizat și subtil al tuturor savo-

tatea lui Maiorescu – chestiune pe care o vom aborda mai târziu –, putem s-o facem înainte de toate în acest sens, al aderării la principii și valori europene, fapt care nu înseamnă nicicum un atentat la identitate.

În fapt, Maiorescu susține liberalismul, chiar împotriva liberalilor, principiile democratice împotriva celor care le declamau, o educație care să facă democrația posibilă și funcțională împotriva celor care purtau drapelul democrației, dar care puteau să exploateze tocmai incultura maselor (s-a dovedit că militantismul său a fost o iluzie; dar nu e el de vină pentru asta). Se poate democrație fără educație? Dacă Maiorescu formulează implicit o astfel de întrebare, ea este cu atât mai valabilă astăzi, când formele de manipulare și îndoctrinare (pe vremea lui Titu Maiorescu nu putem vorbi nici măcar despre copilăria lor) sînt mult mai sofisticate, cînd, ca în anii interbelici, democrația, și prin urmare și liberalismul de tip iluminist, cu excesele sale însemnînd corectitudine politică, discriminare pozitivă etc., pare să fi eșuat. Or, actualitatea lui Maiorescu, a lui Lovinescu însuși, e cu atât mai evidentă azi, într-o epocă amenințată, cum spune Cristian Pîrvulescu, de *iliberism*, epocă de criză structurală în care formele difuze de totalitarism fac posibilă/ necesară trimiterea la Umberto Eco și la conceptul său de *Ur-fascism*⁷.

rilor literare autohtone și străine, acest incoruptibil estetic a fost un om pentru care *problema morală* exista. Meditația de ordin etic nu lipsește din valorizările lui estetice”. Iar apoi: „Ce l-a făcut pe Ion Negoitescu să-și asume asemenea risc în ciuda unui trecut de pușcăriaș politic și a unui «dosar» care-l făcea extrem de vulnerabil? Deloc «înraît» de închisoare, arborînd o sociabilitate (rod al educației, desigur) și chiar o anume frivolitate (decurgînd din ardoarea trăirii estetice), criticul a descoperit acea fibră morală care l-a ajutat să refuze compromisurile. Incoruptibilul estetic nu s-a lăsat corupt de puterea politică. I-a fost dat tocmai lui – lături de atât de puțini alții – să salveze onoarea intelectualilor români. E bine să nu uităm acest detaliu din biografia lui. Și a noastră, a tuturor!”. Apoi: „Să nu uităm că autorul acestei *Istории a literaturii române* a murit improșcat de noroaiele unei prese naționalist-stupide care îl acuza că a fost detractor al lui Eminescu!” (*Radicalitate și nuanță*, Tracus Arte, 2015, p. 295-296).

⁷ Cf. Cristian Pîrvulescu, *Derivă controlată*, în „Observator cultural”, nr. 914 (656), 15-21 martie 2018, p. 3.

Să revenim, însă. Soluția evoluționistă, bazată pe *adevăr* intrinsec, pe care o formulase Maiorescu în 1868 când publica *În contra direcției de azi în cultura română*, e combătută de Lovinescu, care crede că opțiunea pașoptiștilor, opțiunea necritică, violentă, dar de impact, a *revoluției* concretizate în preluarea unor forme de civilizație, validate deja în altă parte, e singura eficientă. Căci nu ai timp să parcurgi un traseu logic de sute de ani – care a dus în mod natural spre liberalism, dar poți copia rezultatele. Lovinescu consideră că acestea aveau să-și creeze fondul, că aceasta e singura soluție pe care practica a validat-o deja. Exemplul japonez, invocat în *Istoria civilizației*, este extrem de elocvent. Are mai puțină relevanță că Maiorescu nu rămîne prizonierul propriei teorii de tinerețe și că în activitatea politică reperul teoriei formelor fără fond e substituit de *adecvarea la concret*, de *pragmatism*; Lovinescu îl asociază în permanență cu teoria formelor fără fond. De fapt, își construiește teoria din *Istoria civilizației române moderne* raportîndu-se la paradigma maioresciană, de care are nevoie, ca de un contra-model, tocmai pentru a-și impune propria teorie. De aici și simplificarea ei sau, mai exact, reducerea la forma abstractă, pur conceptuală. Poate că, dacă a devenit un „brand românesc”, cum s-a spus (v. Constantin Schifirneț), teoria formelor fără fond a devenit și datorită lui Lovinescu, care o transformă într-un cal de bătaie, cu atît mai eficient pentru sine, pentru impunerea propriei teorii și a ideilor europenizante, cu cît e mai celebru. *Forme fără fond...* Sînt cuvinte invocate adesea, în contexte multiple, cu o autoritate care nu se mai bazează pe cunoașterea gîndirii maioresciene, nici a paternității lor, ci doar pe simplificarea teoriei lui. Vom reveni, de asemenea, și asupra acestei chestiuni. Ce trebuie să precizăm, din nou, este că, în fapt, Lovinescu trebuia cumva să rezolve acest impas: modelul la care se raportează, și care a contribuit decisiv la întemeierea României moderne, a făcut politică militantă alături de Partidul Conservator, adversar, oricîte tentative de aderare la liberalism vor fi existat, al liberalilor din vremea sa.

Prin urmare, cred că există suficiente argumente pentru a re-discuta viabilitatea portretului pe care i-l construiește Lovinescu magistrului său; pe fondul mișcărilor culturale și politice ale perioadei interbelice din întreaga Europă, explozive în anii '30, mișcări

de negare a valorilor iluministe⁸, Lovinescu militează pentru modernitate și pentru ideea de intelectual sustras angajării politicii. Nu constituie chiar el marele pericol al democrației? N-aveau ei să ofere materie suficientă pentru o trădare, *trădarea intelectualilor*? Din bastionul pe care și-l construiește, cumva izolat de tumultul public, Lovinescu apără aceste valori în fața valului de mișcări fundamentaliste, care angajează intelectuali de forță. Așa încât, Lovinescu caută și găsește în Maiorescu *un model*, învingător pe terenul ideilor literare, lingvistice, juridice, și un model uman, înaintea de toate: *superior*, sustras concretului, cu privirea îndreptată spre orizont – dar deopotrivă un *contra-model*. I-ar fi lipsit lui Maiorescu acea puritate a angajării pe care a practicat-o el, militant pentru valorile europene, neangajat însă în politica practică. De aici imaginea recurentă în cultura română – notă identitară chiar –, exploatată puternic în anii comunismului, că intelectualul nu trebuie să facă politică activă; de aici, atenția pe care o acordă secvenței finale din *Diracția nouă...*, care are drept consecință identificarea lui Lovinescu însuși, un militant în fond, cu un contemplativ, sustras bătăliilor concrete. Dar Lovinescu n-a fost doar un contemplativ, cum n-a fost, de altfel, nici Maiorescu.

Pe scurt, Lovinescu lansează ideea că Maiorescu e *un învins politic*, iar acest fapt are cel puțin două, dacă nu cumva chiar trei, cauze: 1. angajarea politică ar fi fost una superficială și nu răspundea chemării intime a criticului; în felul acesta, sugerează Lovinescu, înfrângerea ar fi fost, și în plan personal, și în planul ideilor, mai puțin semnificativă; înfrângerea n-ar șubrezi portretul exemplar pe care i-l construiește; 2. ideile pe care Maiorescu le susținea, de pe o platformă ne-liberală, *id est* conservatoare, erau în mod esențial eronate, fapt dovedit înainte de toate de faptul că timpul nu le-ar fi validat. Mai mult decât atât, 3. Lovinescu îl proiectează pe Maiorescu într-o paradigmă a răzbnării: interesele lui,

⁸ Cf. Z. Ornea, *Tradiționalism și modernitate în deceniul al treilea*, Editura Minerva, 1980. Cred că Z. Ornea este cel care, pentru prima dată la noi, prezintă piața de idei din Europa anilor '20 din această perspectivă, a mișcărilor anti-iluministe, de dreapta, restauratoare, utopice, în fond, generate de eșecul unei societăți raționaliste care a intrat în fundătura primului război major al secolului XX, un război numit *mondial*.

imediate și de ordin personal, ar fi periclitat victorii oricum puțin probabile, pentru că se fundamentau pe principiile teoriei formelor fără fond. Ciudat cum omul care îi apare lui Lovinescu ca fiind exemplar tocmai prin capacitatea de a se sustrage istoriei, concretului, intereselor meschine, omul acesta ar fi fost, atunci când face eroarea de a pătrunde pe teren politic, tocmai victima lor.

În totul, ne spune Lovinescu, Maiorescu este emblematic în oricare alte ipostaze, nicidecum în cea politică. Este portretul dihotomic care-l ajută pe Lovinescu să iasă din impas. Altfel, cum să vorbești despre „degetul de lumină” al criticului și, în același timp, să-i contești fundamentul ideologic al întregii sale activități? După ce-i reduce teoria culturii exclusiv la principiile teoriei formelor fără fond, eludînd aspectele practice care decurg din ea, și o face pentru că are nevoie de un adversar redutabil pentru a-și construi propria viziunea, cum să-l mai propui pe Maiorescu ca model – și nu numai pentru vremea sa, una tulbure, care va exploda în scurtă vreme, ci pentru o umanitate în general și fatalmente „personală”, subiectivă, trăind fervent? Singura soluție este să construiești un portret plasînd la periferie activitatea politică a lui Titu Maiorescu, considerată oricum *ne semnificativă, eronată, interesată*. La drept vorbind, chiar dacă a lansat ideea abstragerii din concret, conceptualizată apoi în teoria impersonalității înainte de toate a artistului, Maiorescu a fost un luptător și pe terenul bătăliilor literare, lingvistice etc., chiar dacă a livrat drept paradigmatică imaginea intelectualului sustras concretului. La drept vorbind, nu ținea acest fapt de retorica, atît de bine stăpînită de Maiorescu, a învingătorului? Nu a cîștigat Maiorescu în cîteva dintre bătălii tocmai practicînd superioritatea? Mie mi se pare că Lovinescu citește de-contextualizînd sau schimbînd contextele, că deformează afirmații sau ignoră detalii, în fine, că propune o lectură interesată, care să asigure viabilitatea și victoria propriilor idei. Altfel spus, Maiorescu e sacrificat, fapt cu atît mai puțin vizibil cu cît portretul, în ansamblul său, e unul apologetic. A contribuit la acest fapt și receptarea cărții lui Lovinescu, a lui Lovinescu însuși. Nu am în vedere perspectiva imediată, a unui Călinescu, de exemplu – suspect să nu fie crezut din cauza cunoscutei adversități, aproape patologice, față de Lovinescu și a spiritului polemic cu metodă care i-a hrănit verdictele și care construiește un Maiorescu

ne- sau anti-lovinescian (carierist etc.), nici a lui Tudor Vianu, care, în *Istoria literaturii române moderne*, pare să pornească de la perspectiva lovinesciană, dar construiește sub semnul obiectivității reci, academice, de parcă ipoteza lui Lovinescu n-ar fi existat. Față de reacția călinesciană, avem aici un fel de epigonism *întors*, care ne trimite, poate, către *anxietatea influenței*. Nu avem în vedere, deci, receptarea imediată (asupra ei se poate detalia), ci receptarea de după anii dogmatismului socialist. Reintrat târziu în circuit, în contexte puternic ideologizate, era mai bine ca Lovinescu să fie recuperat prin opțiunea lui pentru autonomia esteticului. Felul în care îl citise el pe Maiorescu era cel puțin convenabil în anii '60-'70. În felul acesta, și Lovinescu, deși militant europeanizant, pentru valori liberale și moderne, părea insensibil la politic. Concluzia firească era ca scriitorul să rămână pe terenul artei și să nu se hazardeze în zone care-i sînt străine, precum cele politice, civice, etice⁹.

Firește, ipotezele lansate trebuie și argumentate. Și vom începe prin a relua pur și simplu ideea, formulată explicit de Lovinescu, că Maiorescu e, ca să parafrazăm, *om politic fără voie*, sau împotriva voinței sale, idee fără doar și poate capitală, care structurează întregul studiu din moment ce antepenultimul capitol – conținînd explicit întrebarea și un răspuns aflat dincolo de orice îndoială – se numește chiar „A fost Maiorescu un om politic? Inactivitatea lui în domeniul politicii interne”. Teza lansată e consecința perspectivei propuse de-a lungul întregii cărți – și, după răspunsul negativ din titlu, Lovinescu revine în primele rînduri („Aceași întrebare se poate repeta; fost-a Maiorescu un adevărat om politic? Privind noțiunea omului politic în esența și absolutul ei, răspunsul e: nu”¹⁰), pentru a detalia ulterior: „Nu e numai vorba de lipsa de temperament și de ambiție politică mărturisită în repetate rînduri și dovedită prin atîtea acte de dezinteresare față de putere. N-a avut pasiunea ei și nu l-a împins la lupta politică rîvna de a ajunge, de a-și face o carieră; n-a intrigat ca să fie ministru”

⁹ Europeanismul lor, al lui Maiorescu și Lovinescu, stîrnește, în fond, răzbunări târzii, imediat după 1990, în felul în care, chiar critici care se consideră lovinescieni, îl receptează pe Negoțescu.

¹⁰ E. Lovinescu, *Scrieri* 7, 1978, p. 606.

(7, 606)¹¹. Să precizăm o chestiune importantă: la începutul studiului, Lovinescu vorbise de polemistul Maiorescu și conchidea că „superioritatea polemicii lui Maiorescu pleacă, înainte de toate, de la dreptatea cauzelor pe care le apără” (7, 183)¹². Precizează: „aproape nu există în întreaga lui operă o pagină polemică, pe care vremea să n-o fi verificat în spiritul ei general, cea ce înseamnă că a pornit de la o intuiție justă” (7, 183). Victoriile lui Maiorescu s-ar explica așadar prin faptul că avea „intuiția adevărului”. Or, cum să ne explicăm faptul că intervențiile lui Maiorescu în Cameră, discursurile lui politice, ca deputat sau ministru, nu sînt plasate de Lovinescu – care le citește parcă în fugă, mai degrabă ignorîndu-le – în categoria intervențiilor polemice? Mai mult decît atît, opinia acreditată de Lovinescu este că, cu toată arta de a pleda care a stî-

¹¹ În *Viața lui Titu Maiorescu* (ed. I, 1986; ed. II, 1997), Z. Ornea argumentează, poate mai convingător, exact în sens invers.

¹² Afirmația lui Lovinescu e memorabilă: „Superioritatea polemicii lui Maiorescu pleacă, înainte de toate, de la dreptatea cauzelor pe care le apără; s-ar putea răspunde că, dacă dreptatea e evidentă, nu mai e nevoie de polemică, dar nu e așa; dreptatea nu e mai niciodată evidentă, ci controversată, implicată într-o rețea de incidențe ce o deformează și o denaturează; arta polemistului e de a o elibera din tot ce o acoperă și o întuneacă. El trebuie să plece însă de la conștiința masivă a dreptății pe care o apără; fără dînsa, totul devine un inutil joc formal. Au trecut aproape trei sferturi de veac de la prima luptă a lui Maiorescu – și se poate afirma că aproape nu există în întreaga lui operă o pagină polemică, pe care vremea să n-o fi verificat în spiritul ei general, cea ce înseamnă că a pornit de la o intuiție justă” (7, 183-184). După această primă calitate a polemistului Maiorescu, *intuiția justă*, validată de istorie („nu vrea să aibă dreptate decît cînd o are”, spune Lovinescu – op. cit. p. 184), urmează retorica: „Pe lîngă siguranța tactică a delimitării obiectivului, în deosebire de pamflet, adică de atitudinea pasională, polemica lui Maiorescu are toate calitățile spiritului său: logica strînsă de ordin pur intelectual, fără revărsare afectivă, fără invectivă, fără niciun recurs la ură prin caricatură și deformare, ci directă, cu argumente, cu fapte indiscutabile, expuse cu claritate, preciziunea, fără ostentație de erudiție, ci redusă atît cît e necesar pentru a produce convingerea și nimic altceva. Eleganța și proprietatea stilistică înlătură de la sine invectiva, atacul lăaturalnic chestiunii, nu însă și incisivitatea, causticitatea tonului, armele personale ale polemicei maioresciene” (7, 185). Or, discursurile de la tribuna politică se înscriu exact în această ținută retorică, o retorică în care se întrevește o etică.

rnit nu o dată admirație chiar printre adversarii politici – fapte consemnate narcisist de Maiorescu în *Însemnările zilnice* –, din bătăliile politice ar fi ieșit învins. Iar una dintre cauze ar releva, spune Lovinescu, tocmai eroarea cauzelor apărute, poziționarea greșită a polemistului. Altfel spus, Maiorescu ar fi avut intuiția adevărului în multe chestiuni, nu și pe teren general cultural, și nu pe teren politic. Stau lucrurile într-adevăr astfel? Adică lucra Maiorescu în spiritul timpului în ceea ce privește limba, dreptul, literatura (și invocăm aici acele domenii care constituie *direcția veche*), dar nu și în ceea ce privește școala – și ne oprim la acest aspect pentru că vom apela la viziunea lui Maiorescu, atât de contestată de Lovinescu însuși, în fond, și de aproape toată posteritatea lui, asupra educației? Să fi devenit ministru al Instrucției Publice cineva care avea o platformă total eronată? Intuind inconsecvența, Lovinescu se întreabă în capitolul conclusiv referitor la politicianul Maiorescu: „Lipsit de ambiții și de voință de putere, fost-a Maiorescu lipsit de orice combativitate? Nu.” (7, 607), spune el, pentru a explica ulterior: „Combativitatea lui pur ideologică n-a avut, totuși, un echivalent politic. Cu toată incisivitatea spiritului său, discursurile lui n-aveau căldura ce mișca masele” (7, 608). Nu cumva este o mică diversiune la mijloc? Se poate vorbi aici despre mișcarea maselor, despre funcția aceasta agitatorică a limbajului? Dar Maiorescu vorbea în Parlament – despre aceste discursuri e vorba, iar în Parlament încerca să convingă și, în Parlament, discursurile lui frisonau. Dar Lovinescu impune ideea că, dintre junimiști, Petru Carp era omul politic, în vreme ce lui Maiorescu i-a rămas poziția de lider cultural: „Carp a fost, în adevăr, și prin caracter și talent un mare om politic. Nu și Maiorescu. Cu tot talentul lui oratoric, a preferat să rămână în urma lui Carp. De pe urma unei vieți politice de peste 40 de ani n-a rămas o singură lege.” (7, 610). Ca argument, în acest sens, Lovinescu invocă chiar cuvintele lui Maiorescu din prefața volumului IV al *Discursurilor*: „nu a rămas după urma mea nici o reformă legislativă” (apud E. Lovinescu, *Scrieri* 7, 610)¹³. Dar cum

¹³ Concluzia lui Lovinescu e susținută de afirmații anterioare. Când trebuie să prezideze pacea de la București, Lovinescu vorbește despre „omul care stătuse în umbră aproape jumătate de veac și nu avusese ambiția de a juca roluri politice” (7, 574). Un alt exemplu se referă la momentul în care Maiorescu ajunge prim ministru, la 28 martie 1912: „Iată-l,

trebuie citite aceste cuvinte? Exprimă ele indiferența? Exprimă negarea propriilor idei? Asumarea unui eșec?! Oricum, în totul, *Istoria politică...* vorbește despre victoria poziției sale, a ideilor sale, care s-au concretizat în întemeierea, prin respectarea punctelor esențiale ale Constituției pe care tocmai liberalii le încălcau, a României moderne. Vom invoca aici doar câteva cuvinte din *Precu-vîntare*: „Ceea ce într-adevăr trebuie să ne atragă o deosebită luare-aminte este tranziția țării noastre de la starea precară a unor Principate electivă spre consolidarea unui Regat ereditar, și mai ales îndrumarea spiritelor conducătoare în politică de la ușurința răsturnării lui Cuza-Vodă și de la pornirile antidinastice din întâia parte a domniei lui Carol I spre deplina recunoaștere a autorității Regelui de către toți bărbații politici din ziua de azi.// Ce deosebire între 1866 și 1896, ce schimbare a cugetelor în decursul a 30 de ani, și ce îndreptățire a încrederii în viitor!”¹⁴. Maiorescu nu se dezice de bătăliile pe care le-a purtat și de adevărurile în care a crezut, pe care le-a slujit. Faptul ca atare că-și strânge discursurile politice în volum și că le precede de acele „introduceri” care vor forma *Istoria politică a României* pledează tocmai pentru adevărul convingerilor lui, pentru victoria principiilor sale, care, în fapt, concordă cu cele ale lui Lovinescu însuși. Amîndoi doresc o Românie modernă și europeană; diferența e numai de metodă, lucru pe care îl spune/ îl constată, de altfel, Lovinescu însuși.

Revenind, cît de nedrept este în fond Lovinescu! Constată sec că între 27 iunie 1871, cînd a ținut primul discurs ca deputat, și 18 decembrie 1974, cînd a ținut primul discurs ca ministru, adică în

așadar, pe T. Maiorescu la 72 de ani, după o viață parlamentară de 40 de ani, în fruntea unui guvern. Lipsit de un adevărat temperament politic, om de reflecție și de studiu, fără ambiție, el se retrăsese de mult din arena luptelor politice, renunțînd încă din al doilea minister al lui Lascăr Catargi de a intra în guvern și figurînd apoi numai silit de împrejurări în scurte apariții fără nici o inițiativă legislativă”. Ar fi fost împins în poziția de prim ministru, unde „cu siguranță, nu rîvnise să fie” (7, 561).

¹⁴ Titu Maiorescu, *Discursuri parlamentare cu priviri asupra dezvoltării politice a României sub Domnia lui Carol I*, volumul I (1866-1978), București, Editura Librăriei Socec, 1897. Citat din Titu Maiorescu, *Istoria politică a României sub domnia lui Carol I*, Ediție, postfață și indice de Stelian Neagoe, 1994, Humanitas, p. 9.

doi ani și jumătate, Maiorescu a avut doar treisprezece intervenții la tribună: „puțin în comparație cu activitatea tenorilor parlamentarismului epocii (Nicolae Ionescu, Giorgio Brătianu, B. Blaremburg etc.)”. Ce glumă bună! Aceștia sînt tenorii parlamentarismului? Nu face aici Lovinescu o eroare similară cu aceea cînd vedea în Ghe. Brăescu pe marele dramaturg în vreme ce-l ignora pe Caragiale?¹⁵ La drept vorbind, cum vom încerca să demonstrăm, Maiorescu chiar trasează cîteva din direcțiile de conduită ale Parlamentului, din regulile de comportament, ca să zic așa, ale parlamentarismului, iar una dintre ele se referă tocmai eludarea problemelor personale în dezbaterile din Parlament, care ar trebui să se construiască exclusiv la nivelul principiilor, eventual al dorinței de a convinge.

Așadar, Maiorescu ar fi avut „intuiția adevărului” pe teren lingvistic, estetic, juridic etc., dar ideile susținute pe teren politic ar fi fost eronate, chiar și numai pentru faptul că timpul nu le-a validat. Cum ideile lui Maiorescu vor fi prezentate distinct, ne interesează deocamdată felul cum le rezumă, prezintă, analizează Lovinescu. Or, spunînd că „Atitudinea criticei junimiste față de procesul de formație a statului și a civilizației noastre nu e, așadar, eronată în constatăările sale și mai ales în lipsa de aderență între fond și formă, ci în faptul că-și închipuia că putea fi altfel” (7, 221), el subordonează activitatea politică a lui Titu Maiorescu teoriei formelor fără fond, așa cum a fost ea formulată în 1868. E ca și cum discursurile politice propriu-zise nici n-ar mai fi citite, concluziile pîrîndu-i-se de la început evidente. Tocmai de aceea lectura lui Lovi-

¹⁵ Cu toate acestea, Lovinescu recunoaște: „Nu i-a lipsit totuși voința de a legifera; proiectul de lege pentru instrucțiunea publică se inspirase din vechea tendință ideologică de a ne întoarce spre realități, spre învățămîntul practic «pentru a nu face prin instrucțiune un strat incapabil de a putea exista cu propria activitate economică». Încercase să înlocuiască gimnaziul clasic cu gimnaziul real [...]; încercase să înființeze școli normale de învățători și, încolo, să desființeze internatele, unele facultăți sub cuvînt că nu răspundeau realităților noastre, și așa mai departe. Privit azi, spiritul lui reformator ne apare minim; legea ar fi trecut, dacă pe lîngă ea n-ar fi introdus poate și alte proiecte de desființări de catedre ale cîtorva profesori ce se întîmplaseră să fie adversari politici; de aici, votul de blam” (7, 610).

nescu simplifică, deformează și manipulează. Și dacă există cîteva încercări de apropiere de *adevăr* (a se vedea fragmentul citat în nota anterioară de subsol), ele sînt mai degrabă formale și fără rezultate – iar Lovinescu le plasează în surdină și le abandonează foarte repede.

Astfel, într-un loc în care spune că, „punîndu-se strict pe terenul evoluționismului englez, critica junimistă” ar fi ignorat starea de fapt a societății noastre pentru care „procesul de formației a civilizației [...] nu putea fi decît revoluționar”, Lovinescu precizează: „e drept că numai în parte și adesea numai teoretic” (7, 215). Precizare esențială! Așadar, doar „în parte” și, iată, „numai teoretic” junimiștii ar fi ignorat starea de fapt care obliga la preluarea formelor de civilizație modernă. Iar în cazul lui Maiorescu, dacă avem în vedere ideile formulate în discursurile sale politice, teza se nuanțează și mai mult. Dar precizarea aceasta e ignorată cu totul în interpretările pe care le propune E. Lovinescu. În același sens, el spune explicit că „atitudinea junimistă era mai mult principială decît faptică” (7, 223). Și este elocvent felul în care interpretează în acest context un fragment din finalul *Direcției noi*, din 1872. După ce prezintă în rezumat „eroarea” lui Maiorescu de a încerca să legeze distrugerea instituțiilor de învățămînt superior, el îi invocă afirmația citată de noi ceva mai devreme: „Tot ce este astăzi formă goală în mișcarea noastră publică trebuie prefăcut într-o realitate simțită și, fiindcă am introdus un grad prea înalt din viața din afară a statelor europene, trebuie să înălțăm poporul nostru din toate puterile pînă la înțelegerea aceluia grad și a unei organizări politice potrivită cu el” (apud 7, 222). „Comentariul” lui Lovinescu se rezumă la cuvintele introductive („Cu cît mai cuminte e fraza aceasta tot a lui Maiorescu” - *ibidem*) și el exprimă satisfacția că Maiorescu ar abdica de la principiile din 1868. De altfel, Lovinescu continuă cu următoarele observații, de bun simț: „Așadar, nu mai e vorba de distrugerea formelor, a Academiei, a universităților, a conservatoarelor, ci de întărirea lor prin măsuri de consolidare și selectare; progresul nu iese din distrugerea formelor, ci din creșterea inversă a fondului pentru umplerea fondului, prin acțiunea înceată a timpului și a oamenilor de guvernămînt” (7, 222-223), iar în continuare, mai invocă un fragment (scris în 1870) relevant pentru schimbarea atitudinii maioresciene: „De altminteri, trebuie să concepă

Constituția și ca o școală de exercițiu pentru popor. Întrebare: Este ea acum nepotrivită și pentru noi? Răspuns: Da. Dar altă întrebare: Dar, cu toate astea, silește ea, cu timpul, poporul să reflecteze asupra sa însuși, deoarece, încolo, gîndește așa de puțin – și îngăduie ea apoi, mai mult decît altă Constituție, poporul devenit mai matur să se înalțe prin propriile sale puteri? – Eu cred că tot da. Și, întru atît, e bună” (7, 223). Fragmentule cu atît mai relevante cu cît aparține *Însemnărilor*. Caracterul lor intim poate fi o dovadă că Maiorescu chiar așa gîndea. Iar Lovinescu – care regretă că aceste note nu sînt publice¹⁶ – ar fi trebuit să verifice dacă în practica propriu-zisă, în viața imediată, această mutație este vizibilă. De ce nu verifică Lovinescu felul în care *practica* maioresciană reflectă și este expresia unei schimbări? Or, Lovinescu continuă să spună că nu e vorba despre nici o schimbare. Mai mult, ca parlamentar, Maiorescu n-ar fi dorit decît să legifereze „«eroarea» teoretică”¹⁷. De altfel, nota din *Însemnări* anunță observația din finalul *Direcției noi*, citată ceva mai devreme. Doar că Lovinescu preferă să treacă peste toate aceste detalii și să identifice poziția publică (deci și politică) a lui Titu Maiorescu exclusiv în afirmațiile din 1868. Prin urmare, un lucru e cu adevărat surprinzător: dacă Lovinescu constată că Maiorescu îi validează în cîteva locuri, fie ele și private, teoria, de ce continuă să-l incrimineze? Mai mult, dacă aceste afirmații ale lui Maiorescu sînt din 1870 (cea din *Însemnări*) și din 1872 (cele din *Direcția nouă*), atunci de ce interpretează ideile lui politice referitoare la învățămînt, din momentul cînd ajunge în

¹⁶ „[...] aceste rînduri, din nefericire numai cu caracter intim și trecător și nu public și normativ” spune Lovinescu (7, 223).

¹⁷ „«Eroarea» teoretică împotriva formelor, Maiorescu a încercat de mai multe ori să și-o legifereze; în ciornele lui de program politic (dar aceste ciorne sînt din vremea cînd nu era încă parlamentar, n.n.), cît și prin intervenții parlamentare, ca deputat și ca ministru, vedem intenția lui de a desființa o parte din învățămîntul universitar, cît și școlile de bele-arte și conservatoarele, ba chiar să lovească material și în Academia Română, ca fiind mai presus de realitățile noastre” (7, 222). Așadar, inițiativele lui Maiorescu ca deputat și ministru sînt cauzate, în viziunea lui Lovinescu, de faptul că aceste instituții, împrumutate din Europa modernă, n-ar fi încă adecvate societății românești. Eroare gravă, care deformează și decontextualizează, căci motivațiile lui Maiorescu sînt, așa cum vom vedea cu altă ocazie, altele.

Parlament și apoi, ca ministru, în Guvern, ca și cum nimic nu s-ar fi schimbat? Mai exact, ca și cum ar fi expresia *criticismului junimist* întemeiat pe evoluționismul englez și nu expresia unei angajări eficiente și practice în europenizarea societății românești? E ca și cum, inconsecvent (faptul că schimbarea opiniei era formulată în *Însemnări*, deci nu era publică, e cu atât mai elocvent), Maiorescu ar fi revenit la o poziție pe care între timp o abandonase. Iată de ce cred că Lovinescu ignoră cu bună știință contextele – și simplifică cu scopul de a se putea lupta cu o imagine, construct mental, care să-i legitimeze și să-i justifice propria teorie. De fapt, nu Maiorescu conta, cu toată admirația reală – ci dorința sa de a convinge lumea românească interbelică, spre sfârșitul ei furtunos, că valorile europene sînt, pentru ea, singurele posibile.

E cu atât mai de neînțeles faptul că, deși știe cum gîndea Maiorescu (Lovinescu nu ezită să reproducă de două ori fragmentul elocvent din *Însemnările* lui Titu Maiorescu¹⁸ în care acesta vorbea despre faptul că, inevitabil, Constituția devine o școală de educație pentru popor), emite ideea, dragă lui și în *Istoria civilizației...*, că junimiștii, conservatorii în general, în imposibilitatea de a nega Constituția, ar adera la ea doar din teama de a nu fi obligați să accepte o lărgire a libertăților pe făgașul deja deschis¹⁹. Să imagi-

¹⁸ Spune Lovinescu: „Din această epocă găsim reflecția politică, destul de luminoasă asupra concepției lui Maiorescu, pe care, deși am mai citat-o o dată, o reproducem și aici: «De altminteri trebuie să concepi Constituția și ca o școală de exercițiu pentru popor. Întrebare: este ea acum nepotrivită și rea pentru noi? Răspuns: da. / Dar (altă) întrebare: dar, cu toate astea, silește ea, cu timpul poporul să reflecteze asupra sa însuși, deoarece, încolo gîndește așa de puțin, și îngăduie ca apoi, mai mult decît o altă constituție poporului devenit mai matur să se înalțe prin propriile sale puteri? Eu cred că tot da. Și întru atât, e bună. Și plebiscitul francez a apărut timp de 18 ani ca un mijloc despotice. Acum, însă, s-a adevărit deodată ca un mijloc de progres. Il y a une force éducatrice dans la masse»” (7, 266).

¹⁹ „Primejdia pentru Junimiști nu mai e, așadar, o Constituție, pe care ei o găseau cu mult prea înaintată față de realitățile țării, ci posibilitatea ei de a se lărgi, căci reformele atrag reforme, în sensul mișcării inițiale. Ei se vor pune de-a curmezișul tuturor încercărilor de revizuire: transformîndu-se apoi într-un partid «constituțional», făcîndu-se, adică, apărătorii unei Constituții în care nu credeau. Teamă de mai rău îi fixa pe o pozi-

nezi o astfel de ipoteză ar fi aiuritor și hazardat (dincolo de faptul că e un proces de intenție care nu se bazează pe nimic – o simplă speculație), dacă n-ar fi pur și simplu illogic²⁰. În 1870, când își notează în *Însemnări* cuvintele anterior citate, Maiorescu nu era implicat în activitatea politică. Ce temeri să fi avut, așadar? Prin ipoteza aceasta, lui Maiorescu i se atribuie, s-o spunem clar, o conduită imorală (*id est* conjuncturală și meschină). Dar cum să accepți că în 1872, în *Direcția nouă...*, ca și în *Însemnări*, în 1870, el recunoaște/ acceptă că formele pot crea fondul²¹, și apoi să afirmi că acceptarea ar fi doar *de formă* și că prin reformele propuse în Parlament Maiorescu ar urmări distrugerea lor, *devastarea* învățământului? Asociind ideea formelor care-și creează fondul cu principiul fundamental al liberalismului²², Lovinescu nu-i dă nici o șansă lui Maiorescu, preferînd să-l înghețe în formula din 1868. Și chiar dacă la rădăcina reformei pe care Maiorescu dorește s-o realizeze (mărturie stau tot însemnările din 1870) se află principiile formei fără fond, aplicarea ei în anii cînd devine deputat și ministru relevă coordonatele unui sistem a cărui valoare constă tocmai în depăși-

ție, pe care ei înșiși o judecau slabă. Teamă nu constituie totuși o ideologie și nu poate fi un principiu de guvern sau de program politic. Iată pentru ce Maiorescu n-o mărturisește în nota de mai sus și preferă să se rali-eze la un principiu liberal și chiar revoluționar al evoluției inverse a ridicării fondului la formă, prin exercițiu și practică” (7, 267-268). Lovinescu vorbește altundeva despre „frica de alte libertăți și concesiuni (care) i-a prefăcut pe junimiști în apărătorii ei zeloși și chiar colaboratorii intermitenți ai lui Brătianu” (7, 224).

²⁰ Ca și a spune că P. Carp (adică Junimea) „nu băgase de seamă că revoluția fixase stîlpul nou al regimului: burghezia” (7, 225), căci, dacă Maiorescu se luptă la nivel politic pentru un tip de școală, o face tocmai pentru ca ea să favorizeze întemeierea celei de-a treia clase, burghezia.

²¹ Spune Lovinescu, concludiv, după ce citase din *Direcția nouă*: „Așadar, nu mai e vorba de distrugerea formelor, a Academiei, a universităților, a conservatoarelor, ci de întărirea lor prin măsuri de consolidare și selectare; progresul nu iese din distrugerea formelor, ci din creșterea inversă a fondului pentru umplerea formelor, prin acțiunea înceată a timpului și a oamenilor de guvernămînt” (7, 222-223).

²² „E însăși metoda liberală de a anticipa asupra realităților sociale prin principii absolute, ideale și perfecte, care prin însuși exercițiul lor constituie o școală și o educație politică”, spune Lovinescu (p. 267).

rea ideilor fantastice ale liberalilor, rămași pe terenul frazeologiei, rupți parcă de realitățile concrete, și crearea unui cod pragmatic de aplicare a principiilor Constituției – care are drept finalitate realizarea unei societăți moderne. Ca să concluzionăm: Maiorescu nu devine constituțional din teama că libertățile Constituției s-ar putea extinde, ci pentru că el însuși înțelege, cum o și spune, că „a da înapoi e cu neputință”, iar ceea ce trebuie făcut este să ridice poporul la nivelul formelor deja împrumutate. Bătăliile lui Maiorescu, așa cum vom încerca să demonstrăm, se înscriu într-o viziune sistemică fundamentată pe ideea că principiile *societății deschise* prezente în Constituția de la 1866 trebuie și aplicate, nu doar vehiculate „platonice”, cum o făceau liberalii. Folosim acest cuvânt, *platonice*, întâlnit des în discursurile politice ale lui Maiorescu, dar și în monografia lui Lovinescu. Maiorescu se referă la ideile *platonic* ale colegilor săi din Parlament, Lovinescu se referă, ciudat, tocmai la Titu Maiorescu. În subcapitolul ultim al cap. XXIII, care tratează problema studiului *Despre învățămîntul public*, nefinalizat și publicat de Titu Maiorescu în „Convorbiri literare” în 1870, Lovinescu îi reproșează lui Maiorescu „platonismul” ideilor, caracterul lor pur teoretic („Proiectul e o înseilare de dorințe platonică «să se», fără nici o indicație de ordin practic «cum să se». Fraze goale și tendința de centralizare” (7, 270). Or, ajuns în Parlament sau în Guvern, în multe din discursurile sale politice Maiorescu, propunând soluții practice, le reproșează tocmai adversarilor politici, liberalilor, platonismul, apelul la idei pur fantaziste, nedublate de soluții concrete pentru ca formele să creeze cu adevărat fondul. În tot cazul, Lovinescu asociază reformele lui Maiorescu exclusiv cu principiile teoriei formelor fără fond. Împotriva opiniei formulate cîndva, că aderența lui Maiorescu la principiile evoluționismului erau doar *în parte și teoretic* asumate, formulează opinia că tocmai „practica” ar dovedi închiderea lui Maiorescu în formula rigidă a principiilor formelor fără fond.

Acestui Maiorescu, fixat în formula de la 1868, lipsit de ambiție, om politic împotriva voinței sale, inconsecvent și cumva oportunist (cum să definești altfel, mai blînd, acceptarea Constituției din teama unor noi reforme?), sau numai meschin, Lovinescu îi mai adaugă o dimensiune: asemenea oamenilor politici din vremea sa, Maiorescu ar fi un simulant, care, invocînd principii, își

rezolvă problemele personale de la tribuna Parlamentului nepuținându-și reține ranchiunile. N-ar importanță că, în *Istoria sa politică*, Maiorescu însuși sancționează adesea balcanismul concretizat tocmai în trădări, în traseism politic, în inconsistență ideologică, în revărsarea intereselor personale peste cele ale țării. Lovinescu nu invocă aceste fapte; de le-ar fi invocat, Maiorescu ar fi apărut și ca ipocrit. Prin urmare, acțiunile sale politice s-ar justifica, dacă nu prin încercarea de a aplica teoria formelor fără fond (păcat capital!), atunci prin încercarea de a-și distruge adversarii din viața civilă. N-a avut Maiorescu ambiții politice, dar le-a avut pe acelea personale. Figura impersonală, plasată deasupra lumii concrete (acesta e Maiorescu pe care Lovinescu ni-l propune în efigie), ne apare deodată în poziția meschină a celui care vede în cariera politică o cale de a se răzbuna sau de a-și rezolva problemele personale. Politica lui Maiorescu, ideile lui majore ar fi dirijate pur și simplu de ranchiună, de dorința răzbunării²³. Dorința lui Maiorescu de a elimina câteva catedre universitare, alte inițiative legislative s-ar fi înscris în paradigma epocii. „Situații de felul acesta erau, așadar, normale într-o epocă de mare instabilitate și de răzbunare politică” (7, 584), conchide el. Așadar, nici vorbă de principii (o mască doar), ci interese meschine, răzbunări balcanice, dorința de a-și suprima adversarii. Iată: „Cea dintâi grijă a tînărului deputat fu, în chip natural, strămutarea luptei ieșene dintre «Junimea» și «fracțiunea liberă și independentă» pe scena mai răsunătoare a tribunei parlamentare” (7, 280). Și, totuși, ipocrizia, duplicitatea lui Titu Maiorescu nu sînt doar ipoteze, căci, ne spune Lovinescu: „nu e mai puțin adevărat că (lupta, n.n.) lua un caracter personal și se manifesta oblic, prin suprimări bugetare” (7, 282).

Să fi fost vorba și de principii, de un sistem și de o gîndire neplatonice, adică de pragmatism, de soluții concrete pentru situații (mai ales bugetare) concrete? Lovinescu le pune în plan secundar: „Chestiunea era incontestabil principială, dar, în practică, ducea, fără anchete, fără înscenări de procese dezonorante, la același rezultat: la suprimarea adversarilor prin suprimarea catedrelor, chiar dacă una din catedre ar fi fost cea de literatură română”

²³ Cum ipoteza e susținută și de Z. Ornea, va fi avînd ea un sîmbure de adevăr? Credem mai degrabă că nu, dar lăsăm demonstrația pe altă dată.

(7, 281). Și dacă ipoteza lui Lovinescu se susține?! În cazul acesta, cum să ne explicăm că, ajuns ministru, Maiorescu îl reîncadrează pe N. Ionescu în învățământ? Din cinism? Din masochism?²⁴ Cum să ne explicăm apoi faptul că militează pentru libertatea presei, tocmai el, în legătură cu care presa crease cele mai bizare și violente acuzații? Să nu fi fost vorba și despre principii? Să se fi aflat în spatele acestor intervenții și un sistem, altul decât cel care să însemne aplicarea mecanică a ideilor din *În contra direcției de azi...*? În fond, cât de ușor trece Lovinescu peste chestiunile referitoare la libertatea presei. Le acordă abia o pagină și jumătate, deși numai faptul că Maiorescu apără libertatea presei deși fusese o victimă a ei ar fi putut suscita interesul (7, 287).

În toată monografia de câteva sute de pagini, într-un singur loc, atunci când discută „Proiectul de lege pentru instrucțiunea publică, ianuarie 1876, în discuția parlamentului”, Lovinescu invocă ceva ce ar putea semăna a sistem. O face în trecere, corect, deși simplificator, și fără a insista pe angrenajul de ansamblu pe care-l viza Maiorescu. E vorba despre un subcapitol, de altfel, un singur paragraf, demn de reprodus: „Adevărata piatră de încercare a întregii concepții asupra învățământului a lui Maiorescu se condensează în proiectul de lege pentru instrucțiunea publică, prezentat și apărât în ședințele Camerei de la 21 și 22 ianuarie 1876. Elementele lui esențiale își trag în parte ființa din ciorna de program din 1870. Puțin de observat în privința învățământului primar, decât doar reînființarea școalelor normale de învățători, victime ale diverselor remanieri ministeriale. La învățământul secundar, înlocuirea gimnaziilor vechi cu o învățătură clasică prin gimnazii reale cu predarea «cunoștințelor complete trebuincioase» – ca o stavilă împotriva funcționarismului și îndreptarea tinerimii spre îndeletniciri practice. Desființarea, firește, a internatelor. Obligația titlurilor academice pentru toți profesorii. La Universitate, vechea lui idee a desființării Facultății de litere și filosofie de la Iași, sub cuvânt că «țara nu are destui profesori cu înaltă cultură cerută pen-

²⁴ Lovinescu constată sec: „La intrarea lui în ministerul Lascăr Catargi, la 7 aprilie 1874, T. Maiorescu reintegră pe N. Ionescu la catedră fără a se integra și pe sine”. Să-l fi integrat doar pentru a-și satisface ulterior cinismul de a-l demite prin restrângerea/ desființarea catedrei pe care o susținea?

tru a ocupa catedrele a două facultăți de filosofie și litere organizate într-un mod suficient»; în schimb, extinderea Facultății de științe de la Iași, spre a putea transforma în Școală politehnică și crearea unei Facultăți de teologie tot la Iași./ Tendința generală a proiectului era întoarcerea spre realități, spre învățămîntul practic, între altele și pentru crearea unui *tiers état* (comercianți, fabricanți, manufacturieri, industriași etc.), pentru «a nu face prin instrucțiune un stat incapabil de a putea exista ca proprie activitate economică» (7, 299-300). Într-adevăr, cîteva din datele sistemului maioreșcian sînt prezente aici, dar simplificate enorm. De altfel, e o schematizare fără nici un comentariu, căci orice comentariu ar fi putut să prejudicieze construcția lovinesciană despre viziunea maioreșciană asupra învățămîntului, pe care Lovinescu o plasează cînd sub imperiul răzbunărilor personale, cînd sub acela al aplicării gîndirii sale evoluționiste, restauratoare, sau, cum o numește Lovinescu, conservatoare, a fondului care ar trebui construit înaintea formelor.

Dar ne oprim deocamdată aici.

(„Convorbiri literare”, 4/2018; 5/ 2018)

I. Negoîtescu.

O incursiune în critica militantă

Istoria lui Negoîtescu debutează cu o afirmație tranșantă: „Această lucrare este o operă de exil” (*Istoria literaturii*, p. 9. Se va indica în continuare doar pagina). Să se ascundă aici conotațiile negative implicate de traumele individuale și de dezavantajele presupuse de experiența exilului? Negoîtescu nu vrea să persiste nici un dubiu din acest punct de vedere și imediat explicitează: „Deși concepută mai demult în țară, unde s-au publicat diferite fragmente, ea n-ar fi putut apărea integral sub regimul cenzurii literare. Având în vedere că la baza ei stă un gând precis și stăruitor, care nu putea fi dus până la capăt în toată desfășurarea lui decât într-o redactare sub zărilor libertății: ce ne spune literatura română asupra ființei noastre axiologice, adică ce suntem noi românii și cum ne prezentăm noi în confruntarea istoriei?” (9). Această continuare, în care exilul e asociat libertății (paradox emblematic, în fond, pentru condiția intelectualului în comunism pentru care ruperea de propriul spațiu formativ înseamnă eliberare), are nu numai valoarea unei viziuni – ar trebui să deducem de aici care e rostul unei istorii literare, ba chiar sensul major al literaturii –, ci și valoarea unui manifest. Când spune că această carte „n-ar fi putut apărea integral sub regimul cenzurii literare”, Negoîtescu nu se referă atât la dificultățile de a o edita. De altfel, chiar dacă unele au scandalizat ori au fost considerate excentricitățile unui spirit rebel în estetism, fragmente care nu au suportat modificări de substanță în *Istorie* fuseseră publicate în anii '60-'80, fie în volume de sine stătătoare, fie în pagini de revistă. În plus, oricât de mult spune Negoîtescu că *Istoria* e altceva decât *Planul* din 1968, care, la rândul lui, a generat un mic scandal, ea nu face decât să-l confirme. Negoîtescu vorbește mai degrabă despre faptul că, într-un regim de sufocare ideologică, *Istoria* n-ar fi putut fi scrisă din cauza experienței schizoide și malformatoare a auto-cenzurii și a traumelor interioare generate de cenzura propriu-zisă. Nu întâmplător invocă faptul că „și-a petrecut întreaga viață într-o epocă de mari și cel mai adesea teribile încercări istorice,

ducând nu o dată la deznădejde, la aproape iremediabil pesimism (s.n.)” (9). De aceea afirmă că o astfel de lucrare „nu are cum să se închege din grijă și teamă” (9). Așadar, scrisă în exil, *Istoria* nu mai suportă nici un fel de ingerințe.

Pe acest fond, afirmația lui Negoțescu are rolul de a clarifica din start și o altă problemă. Considerat un adept al valorilor estetice, plasat în felul acesta la antipodul ideii naționale, dacă nu chiar în opoziție cu ea, Negoțescu vrea, chiar prin *Istorie*, să releve felul cum literatura probează spiritul neamului. Cuvântul *probează* nu e întâmplător. Negoțescu vorbește în *Prefață* despre „întrebarea îndrumătoare” a *Istoriei*, la care nu ar fi încercat să răspundă, ci doar să ofere, „în forma interpretărilor critice, documente” (9). A releva spiritul neamului său, acesta este „gândul precis”, concretizat, însă, în dezacord cu sufocanta propagandă națională. Ceea ce trebuie înțeles de la început este că, scriind în exil, Negoțescu a eludat orice constrângere localist-naționalistă (în consonanță, în fond, cu ideile din anii *Manifestului*), mai mult, a intrat (și acum – ca și în anii *Manifestului* ori în aceia ai publicării *planului Istoriei*) în confruntarea directă cu soldații propagandei naționale. La temelia *Istoriei* sale stă, însă, tocmai ideea națională, dar pusă în termenii adevărului maiorescian. Lui Negoțescu, celui Negoțescu care atacă publicistica eminesciană prin prisma ideologiei naționaliste care și-ar fi găsit acolo rădăcinile, i s-ar părea paradoxal, fără îndoială, că putem invoca aici cuvintele cu care Eminescu definește concepția maioresciană asupra relației dintre adevăr și național. Iată ce spunea Eminescu în 1871: „Principiul fundamental al tuturor lucrărilor d-lui Maiorescu este după cât știm noi naționalitatea în marginile adevărului. Mai concret: ceea ce-i neadevărat nu devine adevărat prin împrejurarea că-i național, ceea ce-i injust nu devine just prin aceea că-i național, ceea ce-i urât nu devine frumos prin aceea că-i național; ceea ce-i rău nu devine bun prin aceea că-i național” (M. Eminescu, *Opere IX. Publicistică 1870-1877*, p. 457). În fond, Negoțescu vrea să releve în *Istoria* lui tocmai vocația europeană a literaturii române și, prin urmare, destinul european al României.

Prin urmare, când spune că avem de-a face cu o „operă de exil”, Negoțescu nu se referă la faptul că locuiește în afara țării și la toate dezavantajele și limitele care decurg de aici. Dimpotrivă,

vorbind despre exil, Negoîtescu se referă la starea de libertate în care îi este dat să scrie. O stare care favorizează ceea ce se poate numi exultanța spiritului său critic, o exultanță devenită stil, căci la Negoîtescu – ca în anii tinereții, când se lăsa îmbătat de emoții estetice –, totul pare stil și totul duce la formulări care relevă conținuturi indicibile, irepetabile, greu de rezumat. Totul pare stil, expresie a libertății recuperate, dar totul este idee. Tocmai acest fapt face ca mașinăria *Istoriei* să funcționeze consecvent și unitar, iar principiile ei coagulante să fie corelabile cu viziunea de ansamblu.

În cazul lui Negoîtescu, a releva starea de acasă și exilul înseamnă a pune față în față pe de o parte traumele – cele câteva tentative de sinucidere, anchetele, umilințele, închisoare, abrutizarea generată de defectarea limbii, adică funcționarea ei mecanică, prin naționalism –, pe de alta, posibilitatea de a proba valoarea în sine și, prin contextualizare, dimensiunea europeană a literaturii române. Ceea ce unește traumele și paradoxala libertate a exilului, cele două vase devenite comunicante, este, paradoxal, faptul cel mai contestat în cazul său – și anume ideea națională. Tocmai de aceea, după ce pledează pentru specificul care se naște spontan și nu e consecința unei doctrine, Negoîtescu invocă relația dintre estetic și național: „Criteriul estetic rămâne așadar o permanență inviolabilă în demersul meu, însă prin intermediul estetic eu m-am străduit să văd mai departe, mai în adânc” (9). Este teza care cuprinde ideea esențială a *Istoriei*. Ceea ce este „mai departe și mai adânc” are chiar valoarea unei legitimări a axiologiei românești. De aici și „caracterul implicit polemic al muncii mele”, despre care vorbește Negoîtescu, care vrea să releve că există o componentă înaltă și europeană a literaturii române care legitimează poporul din care ea s-a născut. Și dacă e invocată în acest context, *Istoria* lui Lovinescu constituie un „model moral” tocmai din această perspectivă. Esteticul care legitimează un neam și valorile sale.

Așadar, nu aveam de-a face cu o *Istorie* „estetică”, ci cu una care angajează o perspectivă cu atât mai contextualizată cu cât, în România, ideea națională era compromisă prin folosirea ei în mașinăria de propagandă ideologică. Dacă este polemic, scrisul lui Negoîtescu este tocmai față de o astfel de situație. Mai mult, într-un anume fel, e implicată aici chiar ideea lovinesciană a mutației valorilor estetice. Faptul că Negoîtescu caută în estetic un sens mai

adânc angajează o atitudine implicită, dar permanentă, față de contextul imediat. Scriind despre autori și opere din intervalul 1800 – 1944, Negoțescu vorbește nu doar despre gustul timpului său, fapt care își are deja legitimitatea în ideea mutației valorilor estetice, ci și despre condiția (socială, politică, morală) a scriitorului din anii comunismului. *Istoria* este așa cum este poate tocmai pentru că e scrisă în exil și nu în România, sub dictatură. De aici afirmația că „Operele literare cercetate în lucrarea mea au fost citite și recitate din unghiul istoriei trăite și meditate zi de zi” (*Ibidem*, 9). Iar istoria trăită a însemnat compromiterea scriitorului și umilirea lui, în cel mai bun caz izolarea în fascinația, devoțiunea, militantismul său pentru estetic. Ce capcană mai eficientă și mai înșelătoare decât iluzia locuirii în turnul de fildeș? Nu spunea Negoțescu într-un loc că „Pe scriitorii români succesul și prestigiul îi corupe” (*În cunoștință de cauză*, 49)? Cum avea să o susțină repetat după plecarea în străinătate, la fel de coruptibilă a devenit în anii comunismului locuirea în estetic. Or, în felul acesta, deși este despre epoci îndepărtate, *Istoria* lui Negoțescu – axiologia implicită, mecanismul ei de funcționare, ideologia pe care se întemeiază, chiar fermecătoarea analitică – este o reacție la întâmplările istorice din propriul timp. Într-un fel sau altul, scriind despre literatura dintre 1800 și 1944, Negoțescu își relevă atitudinea față de prezent. *Istoria* despre vremile de odinioară este și oglinda propriului timp, a atitudinii sale față de propriul timp. Poate tocmai de aceea, scrisă parcă sub semnul urgenței, pe 31 ianuarie 1990, adică la câteva zile după evenimentele din decembrie 1989, *Prefața* lui Negoțescu relevă că *Istoria* „este o operă de exil” chiar în sensul militării pentru ideea națională. Un manifest asemenea acelora ale pașoptiștilor.

Ceea ce contrariază de la început în *Istoria* lui Negoțescu este admirația lui pentru pașoptiști. Mai mult, aproape ca revers, Negoțescu, discipolul de la distanță al lui Maiorescu, constată cu o dezaprobare destul de evidentă *căderea în estetic* a scriitorilor Junimii, în așa fel încât admirația pentru pașoptiști devine pledoarie explicită pentru proiectul lor. Situația e numai aparent paradoxală. În orice caz, ea demonstrează importanța pe care o acordă Negoțescu, asemenea lui Lovinescu, asemenea lui

Maiorescu însuși, valorilor europene, spiritului european. Negoîtescu pune în prim plan nu atât carențele de începători ale pașoptiștilor (ele sunt interpretate, dimpotrivă, ca o dovadă a creativității), ci fondul lor ideologic. Dar aprecierea pe care le-o acordă nu e tocmai un cec în alb, implicând o autoritate impersonală. Tocmai de aceea, la Negoîtescu, fapt peste care n-ar trebui să se treacă ușor, exercițiul analitic nu e expresia plăcerii gratuite, ci slujește o idee și se întemeiază pe structura unei pledoarii. Nu întâmplător soluțiile pe care le propune contrariază deseori, iar pașoptiști sunt considerați, aproape fără excepție, moderni.

Așadar, în pledoaria pentru pașoptiști, ideea națională este esențială, și ei i se adaugă un tip de comportament, o conduită a cărei absență Negoîtescu o deplânge la scriitorul din vremea sa și, într-un fel, cu o mascată ură de sine, la sine însuși. Unde sunt acele vremuri și unde sunt acei oameni? – pare el să spună. Înainte de toate să reținem că în cele două pagini și jumătate cu caracter general despre pașoptiști, Negoîtescu reține glisarea dinspre „diletantismul creator al marilor boieri, ce-și lărgiseră considerabil aria desfătărilor lor orientale” spre „asimilarea bunurilor lor spirituale din Occident”: „O activitate burgheză și profesională, de astă dată, care prin colaborarea intelectualilor din cele trei provincii românești într-un efort comun a contribuit la dezvoltarea conștiinței naționale unitare a românilor” (*Istoria literaturii*, 41). E aici o pledoarie implicită pentru valorile burgheze, naționale și europene. „Acești predecesori s-au deosebit la rândul lor de înaintașii imediați prin formația lor socială și culturală” (42) și ceea ce face Negoîtescu în continuare este să releve deschiderea europeană a marii majorități a pașoptiștilor – care s-au format la Paris, în Elveția, în Germania, cunoscători ai limbii franceze, oameni provenind din „boierimea de categoria a doua, corespunzătoare mai degrabă marii burghezii” (42). Este o schimbare radicală asupra căreia Negoîtescu vrea să atragă atenția.

Mai mult, ceea ce i se pare cu adevărat de remarcant este angajarea lor politică. Observația nu răstoarnă nici un fel de clișee – chestiunea era un loc comun al istoriilor literare românești –, dar insistența cu care Negoîtescu atrage atenția asupra acestui fapt e și consecința nevoii de a găsi pentru contemporanii săi un model. Nu întâmplător una din afirmațiile citate anterior vorbește despre

„acești predecesori”. Acești predecesori al căror sens l-am uitat și care ar trebui să ne fie modele, sugerează Negoîtescu. După opinia mea, cheia întregii viziuni a lui Negoîtescu asupra pașoptiștilor și asupra propriilor crezuri, atât politice cât și literare, trebuie identificată în următorul paragraf: „Scriitorii anilor '40 (este vorba despre 1840, să se înțeleagă, n.n.) au luat activ parte la viața politică a României, prin scris ca și prin faptă. Înainte de revoluție, Bălcescu a petrecut aproape doi ani penibili în temniță, din cauza implicării lui în conspirația de la 1840 a lui Mitică Filipescu, căreia i se alăturase și Cezar Bolliac. Ion Ghica, Bălcescu și Bolliac sunt printre organizatorii societății secrete *Frăția* din 1843. Grigore Alexandrescu era trecut de autorități printre «suspecți» atât în 1840 cât și în 1848. Bălcescu și Cezar Bolliac, refugiindu-se în Ardeal și Ungaria, au întreținut relații importante atât cu revoluționarii români ai lui Avram Iancu, de acolo, cât și cu cei ai lui Kossuth. În preajma anului 1859, în fine, toți au activat pentru dubla alegere a lui Alexandru Ioan Cuza ca domnitor în cele două principate; din cauza participării la revoluțiile din Moldova și Muntenia din 1848, scriitorii anilor '40 au fost denumiți «pașoptiști» – prin «pașoptism» înțelegându-se doctrina lor revoluționară, liberală și democratică, prevăzând emanciparea și împrăștierea țăranilor, în cadrul unei reforme sociale cuprinzătoare, ca și unirea statală a țărilor românești. Din rândurile pașoptiștilor se va forma partidul liberal care va juca un rol de seamă și va fi reprezentativ pentru viața politică a țării, în România independentă a lui Carol I” (*Ibidem*, 43). Câte paralelisme de context, în fond, cu timpul său, de care însă contemporanii săi, în bună măsură nici el, n-au știut să profite.

Viziunea lui Negoîtescu asupra pașoptiștilor oferă cheia descifrării sistemului care se concretizează în *Istoria* sa, a criteriilor sale de valoare și, finalmente, a axiologiei propuse. De altfel, nu e lipsit de interes să constatăm că, de-a lungul timpului, evaluarea pașoptismului relevă poziționări ideologice incompatibile. Deoparte, cei care-l consideră un fenomen de sincronizare cu valorile europene și, deci, de modernizare, de cealaltă parte, cei care văd în pașoptism, caz extrem, un fenomen de înrobire față de masoneria și iluminismul care despiritualizează. Deoparte, E. Lovinescu

sau Adrian Marino, de cealaltă, Crainic sau, ca să dăm un exemplu surprinzător, Ion Barbu.

Tocmai de aceea, felul cum tratează Negoîtescu epoca și literatura pașoptistă merită o analiză detaliată. Aproape deloc neutră ideologic, viziunea aceasta este o piesă dintr-o construcție militantă, care definește esteticul prin raportare (adesea, dar nu întotdeauna implicită) la valorile europene (a se citi înainte de toate franceze). Tocmai de aceea, în *Istorie* (fapt care i s-a reproșat tocmai pentru că era foarte vizibil, pus, însă, nu pe seama unui sistem critic, ci pe seama caracterului excentric și provocator al criticului), a părut stridentă tendința de a justifica sau susține creația pașoptiștilor, în opoziție cu o foarte evidentă, deși mereu plasată sub jocul expresivității critice, judecată aspră asupra marilor clasici. Doar aparent paradoxal, canonul lui, în descendență lovinesciană (o descendență stridentă uneori), e unul anti-maiorescian. Declarat ca fiind întemeiat pe autonomia esteticului, el are drept fundament depășirea localismului și, mai mult, aderarea la valorile civilizației moderne, europene. Democrație, drepturile omului, parlamentarism, încrederea într-o societate liberă (a se citi liberală), iată datele care trebuie să explice opera și care, deopotrivă, trebuie să fie prezente în operă. Autonomie a esteticului, da, dar în sensul că, valoare în sine, neasociabilă etnicului, eticului, neangajată și nedevenită propagandă, arta slujește demnitatea umană. De aici inaderența lui la Caragiale sau la Creangă și afinitatea cu pașoptiștii. Caragiale, Creangă, un Mateiu Caragiale ori un Sadoveanu, și nu numai ei, nu primesc girul lui Negoîtescu, tocmai din cauza frumuseții gratuite, considerate caducă, a scrisului care poartă cu sine pericolul de a trăda umanul. La extremă, pe urmele lui Lovinescu care discuta în aceiași termeni despre literatura sămănătoristă, tinde să considere esteta, adică artificială, tocmai literatura decăzută scrisă în anii realismului socialist. Esteta, adică falsă, artificială, sterilă.

Ce surprinde încă de la început în felul cum tratează Negoîtescu epoca și literatura pașoptiștilor este organizarea materiei în total dezacord cu convenția general acceptată, convenție care vorbește despre preromantici și romantici, despre pașoptiști și post-pașoptiști. Negoîtescu, în schimb, împarte totul în patru secvențe, stabilind liniile de forță ale unei viziuni nu doar necon-

venționale (prin raportare la ceea ce deja devenise clișeu), ci și militante. În locul unei disocieri între pașoptiști și post-pașoptiști și în locul unei dezvoltări cronologice care îi situa pe Heliade Rădulescu și pe Asachi printre precursori, Negoțescu vorbește despre „Primii prozatori” (Dinicu Golescu și Costache Negruzzi), despre „Romanul în Țările Române pînă la Nicolae Filimon”, despre „Generația anilor '40 – Pașoptiștii”, ultimul capitol numindu-se „Înainte de Junimea. Latiniștii. Tradiționaliștii noi”, aici fiind prezentați Cipariu, Codru-Drăgușanu, Hasdeu și Odobescu. Ceea ce părea ordine devine haos. Golescu și Negruzzi par arbitrar puși alături. Tratat distinct, romanul, în care e inclus și Filimon, e pus în relație paradigmatică cu generația anilor 40, a pașoptiștilor, ca și cum am avea de-a face cu realități care se exclud. Mai mult, Filimon, Odobescu și Hasdeu nu mai constituie un corp distinct. Dimpotrivă, în vreme ce Filimon e considerat emblematic pentru pașoptism (romanul lui, pe care critica îl sancționa ca fiind prea tezist moral, se bucură de o atitudine extrem de favorabilă, lucru făcut anterior, cu aceleași argumente, de Lovinescu), Hasdeu și Odobescu sînt mai degrabă pre-junimiști (adică tradiționaliști noi), preocupați mai mult de artificii formale, rafinați și, în viziunea lui Negoțescu, prea puțin substanțiali. În țară, Hasdeu și mai ales Odobescu (a se vedea lectura făcută de Nicolae Manolescu) se bucuraseră în ultimii douăzeci de ani de receptări care păreau fascinate tocmai de această frumusețe gratuită, de autonomia esteticului, de esteticul pur. Andrei Terian vorbește într-un loc în detaliu tocmai despre felul în care critica din anii comunismului transformă într-o victorie de tip politic această interpretare în cheie estetică a unor opere ale trecutului. Negînd orice tip de angajare, arta pură era considerată un refugiu din calea propagandei și avea semnificația aderării la valorile europene. Aveam să constatăm tîrziu că aici, la Porțile Orientului, eram mai europeni decît europenii. Sînt elocvente în acest sens și polemicile în jurul operei lui Ionesco, din anii 60. Cînd, în Franța, i se reproșa neangajarea, el răspundea cu „teatrul ca arhitectură”, cam așa cum o făcuse la vremea lui Caragiale.

Pentru cine cunoaște cît de cît fundamentele sistemului critic construit de Negoțescu, nu e deloc o surpriză că toată discuția despre pașoptism începe cu Golescu. Importanța lui constă în mu-

tațiile pe care contactul cu Occidentul, consemnat în *Însemnare a călătoriei mele* (1926), le-ar produce nu doar asupra lui, ci și asupra societății căreia Golescu îi aparținea, mutații care ar face posibilă apariția pașoptismului. Cuvintele cu care se încheie rîndurile despre Golescu sînt elocvente în acest sens: „Victoria repurtată asupra societății în care se născuse și care îi lăsase drept unică moștenire, pe care putea conta, limba, ca și biruința asupra lui însuși, răsplătită prin literatura ce i-a fost hărăzită s-o plăsmuiască, vor contribui la închegarea și biruința pașoptismului” (29). În fapt, Negoîtescu mărturisește explicit că „plăcerea noastră la lectura *Însemnărilor* vine din profunde sorginți morale. Într-adevăr, oricîtă satisfacție ne-ar produce candoarea bătrînească și ignoranța nu lipsită de noblețe sufletească a aprecierilor sale privind operele de artă apuseană [...], ponderea cade pe capacitatea *Însemnărilor* de a ne revela umanitatea etic-psihologică a marelui logofăt”. Iar apoi: „La acest scriitor [...], înfruntarea dintre Orient și Occident e sentimental-morală și nu sentimental-naturală. El nu se plînge numai de și nu numai deplînge, dar se și căiește, se acuză, dă fără opreliște drum simțămîntului de vinovăție, vină umană cu deosebită socotință încorporată vinei de clasă” (29). Nu candoarea stilistică, nici ingenuitatea privirii, ci angajarea propriei ființe într-o evaluare severă a propriei lumi, judecată aspră care atrage după ea sentimentul de vinovăție (a sa și a clasei din care Golescu făcea parte), iată criteriul care devine decisiv în evaluarea lui Negoîtescu. Golescu are fascinația Europei. Oarecum, deși nu foarte evident, la polul opus, *Alexandru Lăpușneanu*, al lui Negruzzi. Nuvela, apreciată la superlativ de Călinescu, e considerată „operă de artă, exemplar text de școală și ca atare implicit «deschisă», cu o deschidere însă foarte zgîrcită” (30). „Operă de artă” are aici o conotație mai degrabă negativă. Nu literatura de ficțiune, cu caracter local sau local-istoric, e apreciată de Negoîtescu, ci mai degrabă memorialistica. Din cînd în cînd, Negoîtescu face concesii totuși frumuseții expresiei: *Cum am învățat românește* e apreciată pentru „stilul ei dulce și proaspăt ca mierea de pădure, cu humorul ei bătrînesc și viu” (31). În totul, însă, Negruzzi nu e creditat, și nu este din motive de atitudine socială și politică: „Conservator în concepții, n-a activat nici în sînul mișcării revoluționare din 1848, nici în favoarea Unirii Principatelor, deși n-a fost adversarul nici al pașoptiștilor, nici al

unioniștilor. Mare moșier, intelectual distins, a practicat literatura ca pe o îndeletnicire seniorială, colaborînd însă conștiincios ca un profesionist la publicațiile importante ale vremii” (32). Carențe morale, carențe ale omului pentru care literatura era (așa i se pare lui Negoîtescu) un lux. Lux, calm și voluptate.

Surpriza bulversantă, așa cum am spus-o deja, e atunci cînd Negoîtescu îi plasează pe Hasdeu și Odobescu, niște rafinați, în fond (atît de apreciați în anii comunismului), printre „tradiționaliștii noi”, pre-junimiști, și aderă, în schimb, la literatura lui Filimon, puternic marcată de tezism moral. Să vedem mai întîi cazul Odobescu. Negoîtescu apreciază „Bazele unei literaturi naționale”, opera sa cu caracter ideologic, operă de începător, și apreciază cultura lui europeană de foarte bună calitate; mai mult decît atît, apreciază concepția „orfică” asupra culturii. Negoîtescu citează cu satisfacție, recunoscîndu-se parcă în cuvintele lui Odobescu: „o națiune nu este adevărat mare și civilizată numai cînd are instituțiuni politice foarte liberale și mijloace de comunicare din cele mai practice, și izvoare active de o bogată producțiune industrială, și chiar spirite dedate celor mai adînci speculațiuni științifice, pe cînd îi lipsește cultul *frumosului*” (apud 101). Frumosul pare o instituție necesară, după celelalte, pentru ca o națiune să poată fi considerată civilizată. Iar aici comentariul lui Negoîtescu nu lasă loc nici unui dubiu asupra propriei viziuni asupra artei. Vorbind despre „concepția *orfică* a frumosului”, atrage atenția asupra „înfrîurii benefice pe care sentimentul estetic o are asupra societății” [...] atribuind artelor funcția de «pîrghie moralizatoare» a umanității” (100). Or, cu toată această viziune teoretică, la care Negoîtescu aderă, Odobescu ar fi „supus înclinației sale estetice” (100), e preocupat de „garnitura ornamentală” (101), stilul e „ostenitor prin exces cumulativ” (101). Cu totul depreciativă afirmația că „totul este verbal și fără consistență lăuntrică” (101). Bijutier, orfevru (asemenea lui Negoîtescu însuși, în fond), Odobescu i-i amintește pe Eugen Barbu, pe Mateiu Caragiale, pe Cellini. Cît despre „culoarea locală”, prezintă și ea la Odobescu, preocuparea pentru ea e evaluată mai degrabă defavorabil. Faptul că, totuși, realizează „alcătuiiri stilistice din ordinea morală a răului” nu-l salvează definitiv. Și nu întîmplător Negoîtescu aproape că nu invocă *Pseudokineghetikos* sau *Le Trésor de Pétroussa*, opere de rafinament modern, tinzînd

spre puritate estetică, considerate decisive pentru personalitatea creatoare a lui Odobescu de exegeza consacrată, și nu numai în comunism. La fel de elocvent, finalul: „Rezerva lui Odobescu față de completa secularizare a mănăstirilor închinată se explică prin poziția lui de estetik, mai îndărătnică decât aprinsele învățături sociale primite de la idolul său, Bălcescu; îndelunga și pompoasă reconstituire științifică numită *Le Trésor de Pétroussa* rămâne oarecum pentru noi o la fel de studiosă imaginată operă ca și *Salammbô* pentru francezi”. Așadar, un verdict acordat literaturii întemeiat pe opțiunile omului. Tocmai pentru că era estetik, Odobescu s-ar fi opus secularizării mănăstirilor, una dintre faptele lui Cuza (blamate și azi în anumite grupuri), considerată însă de Negoțescu definitivă pentru aderarea noastră la valorile europene.

În ce-l privește pe Hasdeu, aprecierea lui Negoțescu răstoarnă toate prejudecățile. Nu scriitorul contează, ci jurnalistul. Pentru el, „temperatura sa artistică, lirismul lui fundamental apar mai evidente în publicistica sa ziaristică și culturală, ce oferă fulgurațiile unei neîntrerupte explozii, fierbere și trăsnete, agitația neagră și scăpărătoare ce-i cuprindea condeii ori de câte ori se apleca asupra foii neîncepute, ca și cum haosul s-ar fi pus în mișcare, în năzuința-i formativă” (95). Frumos spus, dar semnificație e defavorabilă. Cu atât mai mult cu cât fragmentului tocmai citat îi urmează o calificare morală, în măsură să genereze oprobiul, căci contradicțiile pe care le-ar însuma scriitorul ar arăta precaritatea sa morală: „Cu o bunică evreică, el turba de antisemitism, iar colaboratorul său cel mai de aproape și pe care l-a cultivat cu devotament a fost tot un evreu; cu mama lituaniană și bunicul practicînd literatura în limba polonă, el însuși școlit la colegii poloneze și pe bănci universitare rusești, detestînd pe ruși și proclamînd un rasism politic românesc, tunînd și fulgerînd împotriva influenței germane în România (împotriva dinastiei și a *Junimii*), dar păstrînd cele mai trainice legături cu savanții germani [...]” (95). Caracterizările nu sînt deloc simplu descriptive, ci conțin sîmburii unei evaluări după principii morale. Cît despre capodopera lui literară (considerată de Eliade, după el și de alții, operă modernă, de rafinament și inteligență), *Duduca Mamuca* (1863), Negoțescu o descalifică explicit, plasînd-o defavorabil în context european și relevîndu-i tocmai artificialitatea. Iată ce spune despre *Duduca Mamuca*: „La 1963, cînd publi-

că el micul roman *Duduca Mamuca* (reluat cu titlul *Micuța*, în 1864), adică după ce apăruseră deja *Oblomov* și *Amintiri din casa morților*, a mai gândi ca în romanul gotic pare de neiertat. Căci personajele lui Hasdeu care încarnează răul țin de acea bidimensionalitate, tipică pentru o anumită literatură a secolului al 18-lea, fără psihologie și fără transcendență, ce numai cantitatea și fantezia perversității le poate salva, dându-le semnificație, și unde empiria erosului nu suferă abateri” (96). Numai carențe și carențe, deși Negoțescu nu poate concede să nu-i accepte lui Hasdeu merite. „Și, totuși, spune el, în istoria literaturii noastre, narațiunea lui Hasdeu înseamnă un pas înainte, prin tonalitatea ei energetică și clar construită, prin siguranța și fermitatea stilistică (datorită probabil sensibilității sale strunite în imperiul vecin), față de mai importantul, mai *artistul* Filimon, care era mai experimentat, mai oscilant, în lupta cu mediul prea oriental ce se străduia să-l trateze cu mijloace occidentale” (96). Mai artist, Filimon, prin comparație cu Odobescu și cu Hasdeu?! În fine, Negoțescu apreciază dama *Răzvan și Vidra*, fiindcă Hasdeu nu cedează nici poetizării, nici istorismului, ci se păstrează, cu adevărată demnitate stilistică, în dramă” (96).

În concluzie, scriitorii rafinați și „gratuiți”, precum Odobescu sau Hasdeu, sînt amendați de Negoțescu aproape pentru aceleași motive pentru care, sub impulsul nevoii de a se salva prin opțiunea pentru estetic din anii comunismului, mare parte din critica românească îi situau în plină modernitate. Pentru Negoțescu, în schimb, Odobescu și Hasdeu sînt „tradiționaliștii noi”. Bizareria e justificabilă, așadar, ideologic și sistemic.

În fine, cum stau lucrurile cu Nicolae Filimon, ce loc ocupă el în mozaicul pașoptist? Un capitol numit impropriu „Romanul în Țările Românești pînă la Nicolae Filimon” are în centru analizarea și judecarea romanului său, din 1962, *Ciocoii vechi și noi*. În fapt, deși trece în revistă și cîteva romane ale momentului (din motive de fixare a contextului), romanului lui Filimon i se dedică atît începutul, cît și sfîrșitul capitolului, plus o pagină de mijloc. Totul are legătură cu „mesajul” ideologic al operei lui Filimon, dincolo de valoarea în sine, pe care Negoțescu o trece în surdină. Să mai precizăm că, în totul, paginile acestea constituie o pledoarie pentru un anumit tip de literatură, pentru mesajul ei implicit – ceea ce face ca

analiza propriu-zisă a romanului să lipsească, substituită fiind de argumentația privind valoarea și contribuția lui Filimon la dezvoltarea romanului? Oricum, dialogul cu Hasdeu sau Odobescu, prozatori ai momentului, i se pare lui Negoțescu nesemnificativ – o punere față în față lipsește, poate tocmai pentru a atenua impactul noutății propriiei perspective –, el fiind interesat să releve mai degrabă sensul celor două blocuri temporale (și ideologice), epoca pașoptistă, a liberalismului europenizant, și cea a sfârșitului de secol, cu impactul ideologic al conservatorilor retrograzi. Și în acest context, literatura nu e o opțiune personală, nu e o funcție a subiectului, ci, dimpotrivă, capătă o funcție socială.

În tot cazul, să reținem, înainte de a constata și cântări argumentele recuperării lui Filimon, două afirmații de fond. Prima se referă la diminuarea numărului de traduceri din a doua jumătate a secolului al XIX-lea, locul lor fiind luat de o dezvoltare deosebită a jurnalismului politic și de o sporire în importanță a creației literare originale („chiar dacă numărul autorilor talentați scade” – 38, crede Negoțescu), procesul dublând fenomenul social de dezvoltare a burgheziei, „activitatea socială căpătînd tot mai numeroase trăsături occidentale” (38). Altfel spus, traducerile din scriitorii occidentali din prima jumătate a secolului, exprimînd comportamentul unei aristocrații nobiliare, lasă locul, așa cum vom vedea, unei efervescente creatoare care produce schimbări în plan social și politic. Observațiile acestea sfîrșesc cu o afirmație surprinzătoare: „După munteanul Nicolae Filimon, spre sfîrșitul secolului, literatura română nu poate consemna decît doi romancieri – la un nivel artistic mult superior ce-i drept: moldoveanul Duiliu Zamfirescu și ardeleanul Ioan Slavici; societatea românească își consuma vocația epică mai mult în existența concretă decît în opere de imaginație” (38). Afirmația din urmă nu e o glumă, la mijloc nu-i nici o ironie. În fapt, Negoțescu pune aici semnul egalității între literatură și existența imediată, din perspectiva – singura care pare să-l intereseze – a aderenței la instituțiile societății de tip occidental. De altfel, capitolul despre Filimon începe cu cîteva afirmații relevante exact din acest punct de vedere. În viziunea lui Negoțescu, Filimon „lansează în literatura română un personaj ce corespundea așteptărilor publicului cititor și lumii literare în special, în societatea românească trezită din nou la viață abia de cîteva decenii” (33).

Orizontul de așteptare al publicului ar fi fost construit tocmai de realitatea socială. Prin urmare, literatura – romanul, în mod special – trebuie evaluată din perspectiva relației cu nevoile societății. Faptul ne obligă la o poziționare cu totul diferită a *Istoriei* lui Negoïtescu, a lui Negoïtescu însuși, decît cea consacrată.

Ideile acestea sînt confirmate de cea de-a doua afirmație care ne interesează în acest context, care insistă asupra condiției societății românești la 1848. „La 1848, spune Negoïtescu, gîndirea politică a noii generații din Principate, în mijlocul unei societăți încă oriental organizate, era absolut europeană; în a doua jumătate a veacului, într-o societate cu instituții absolut occidentale, mentalitatea politică se re-orientalizează, devenind foarte locală, adaptîndu-se realităților cu vechi rădăcini”. Și în continuare: „Practicată cu o dementială frenezie, libertatea presei crease un domeniu de aplicare a virtuților minții și a sensibilității românești, care absorbea mare parte din capacitatea lor creatoare. Dar pînă la 1862, cînd apare romanul *Ciocoi vechi și noi*, printre elementele ce au nutrit această capacitate creatoare și au făcut posibilă apariția lui, traduceri pe care le-am enumerat ocupă un loc de seamă. Fiindcă ele nu reprezintă doar năzuința de a cuprinde cît mai rapid, deci prin saturare imaginativă mai întîi, o altă lume decît cea învechită și împovărată care persista, și anume lumea înfloritoare apuseană, cu forme sociale evoluat, cu posibilități infinite de realizare individuală, în cadrul unei civilizații urbane exprimată prin metropole ce alternau confortul luminos cu tainele sordide. Și depășind, firește, chiar legitima necesitate a unor distracții mai subtile, mai diversificate, pe care cercetarea naturii prin literatură i le putea pune acum la dispoziție, aceste traduceri reprezintă tocmai acel orizont al așteptării, căruia trebuia să-i vină în întîmpinare modelul epic al ciocoiului ca forță propulsatoare vie, multiplă și originală, țîșnită din realitățile sociale răscolitor schimbate” (39). Rolul literaturii, așadar? De „a cerceta natura”, firește, umană, socială, politică. Și dacă Negoïtescu apreciază personajul lui Filimon, nu ca personaj, ci ca figură socială, o face pentru rolul pe care îl are în societate, acela de mottor modernizator, cu toate păcatele lui morale. Acesta e criteriul esențial al evaluării lui Negoïtescu – fapt care face inutilă aproape orice altă argumentare. Nu e lipsit însă de importanță să detaliem.

Așadar, iată câteva dintre păcatele romanului, pe care Negoîtescu nu ezită să le înregistreze. „[...] în această scriere lipsesc orice finețuri sau nuanțe psihologice, așa cum demult romanul apusean le cunoștea. Nicolae Filimon nu știe nici de secretele spirituale ale iubirii, nici de poezia intereselor economice [...]. Nici suavitatea dureroasă a unora, nici magia sumbră a celorlalte nu există pentru dînsul!” (33). După părerea lui, și argumentele nu mai sînt invocate, cunoscute fiind, totul e convențional, de la preocupările intelectuale ale eroului pînă la viziunea asupra revoluției lui Tudor. Mai mult, „Intriga și compoziția [...] rămîn sub orice critică”, sau, tranșant, „Căderea finală a lui Dinu Păturică e o eroare artistică” (33) și totul riscă să se situeze în „apa tulbure a indiferenței estetice” (34), ori „Marile modele narative universale îl pulverizează” (36). Mai mult, pare în dezavantaj și față de prozatorii momentului: „Niciodată stilul său nu atinge virtuțile artistice ale prozei lui Cantacuzino; societatea pe care o descrie nu are agilitatea de preocupări întrevăzută de Bujoreanu; portretistica sa nu ajunge la cutezanța unui V.A. Urechia; gîndirea sa social-epică nu coboară la adîncimile clare ale lui Radu Ionescu” (36) etc., etc.. Și, cînd toate acestea sînt spuse, ce îl salvează pe Filimon? „În ciuda criticilor severe care se pot aduce mijloacelor și aptitudinilor artistice ale lui Nicolae Filimon, ar fi o greșeală să-l socotim doar norocos. Deoarece opera sa, așa cum se prezintă, oricît de imperfectă, neangajîndu-se estetic direct, obligîndu-ne să-i suplînim capacitate sensibilă îmbogățită de cultură și de experiență artistică și critică, înseamnă în literatura română un punct de reper, un model pe cît de imperfect, de contrazis în termeni, pe atît de pregnant” (34). Căci, deși „esteticul se află în mare suferință” (să reținem această afirmație!), Filimon creează „un fenomen *in nuce*, fiindcă sîmburele estetic, oricît de mărunț, are uneori valențe neprevăzut de numeroase și solide cu alte valori ce țin deopotrivă de sfera culturii și artei; și din acel sîmbure estetic bine protejat în ansamblul axiologic ce-l înconjoară țîșnesc și se dezvoltă de-a lungul timpului, progeniturile sale majore” (34). De fapt, spune Negoîtescu, relevîndu-și sistemul de valori și criteriile de evaluare, Filimon le este superior contemporanilor atît prin „studiul societății românești prin arhivistică, adică prin documente”, cît și prin „stăruința de a urmări pînă la obstinație ideea unui personaj” (36). Lucrurile devin

și mai interesante cînd Negoîtescu vede în faptul că Dinu Păturică e un cap de serie în proza românească (urmat de Tănase Scatiu, Lică Trubadurul, Stănică Rațiu) dovada că „problematica sa, oricît de primară, crește spre mai complexe și mai profunde interogații autohtone de natură spirituală” (33). Nu are importanță că este vorba despre ticăloși, în condițiile în care, oricum, valorile pe care le realizează prin aceste personaje autorii lor nu sînt unele de expresie. Ceea ce contează este conținutul, lumea, societatea, capacitatea de a vedea prezentul. Important e faptul că „Filimon a sugerat posibila structură a unui personaj specific societății românești în perioada de naștere și formare a burgheziei: arivistul a cărui lipsă de scrupule irezistibilă este egală cu energia menită să triumfe” (33). Așadar, meritul lui Filimon e de a fi văzut o lume în schimbare, în direcția burgheziei. În treacăt fizic, l-ar salva cumva pe Păturică „bagajul său intelectual, oricît de formal”, faptul de a avea o bibliotecă bine dotată – „trăsătură europeană”. Negoîtescu mărturisește că reia aici ceva din demonstrația lui Lovinescu, el însuși rafinat estetic, dar aderent la valorile burgheziei europene, care în 1913 aprecia romanul cam din aceleași motive. În direcția aceasta, finalul capitolului este o apologie a acestui personaj: „Nu altfel decît descendenții săi din istoria romanului românesc, mai mult sau mai puțin complecși, Dinu Păturică combină tocmai energia cu lipsa flagrantă de contradicții; combinație care face această energie rea mai degrabă lunecoasă și imposibil de abătut spre bine, deși personajele de seama sa pot fi din punct de vedere social factori pozitivi; căci, cu voie sau fără voie, conștient sau inconștient, macină dinăuntru structurile constituite, îmbătrînite, grăbindu-le sfîrșitul și astfel favorizînd procesul înnoirii. Uscăciunea lor sufletească îi face incapabili de iubire, deși caută, ca oricine, fericirea, pe care o concept însă elementar, ca pe o înstăpînire. În societate ei sînt forțe ale naturii și trăiesc societatea ca natură, asigurînd progresul societății, deși se mărginesc la manipularea civilizației și culturii, la creația cărora de fapt nu contribuie. În ce măsură imoralitatea lor poate fi un rău necesar rămîne de văzut și de apreciat dacă istoria literară îi înregistrează, pentru că literatura i-a răsfățat chiar prin interesul ce le-a conferit” (40). Iată aici un fin studiu de sociologie.

Și dacă totuși am putea bănui vreo vină a autorului care creează un personaj prea simplu și schematic, vina, ne-o spune Negoțescu într-o formulă memorabilă, dar de o îndrăzneală care frizează absurdul, nu este a autorului, ci a personajului (Asta e bună!, am putea comenta). „În cazul lui Păturică și al creatorului său Nicolae Filimon, vina nu este a romancierului, ci a personajului”, afirmația bazându-se pe faptul că, deși cu mijloace artistice mult mai evolute, Ion, personajul lui Rebreanu, nu este cu mult diferit din acest punct de vedere. Altfel, chiar dacă invocă faptul că „Filimon și-a creat eroul pentru a-l acuza și chiar condamna” (40) (iar „Căderea finală a lui Dinu Păturică e o eroare artistică a autorului” – 33), întrebările din finalul analizei sugerează o schimbare totală de sens. La întrebarea de ce nu va fi reușit Filimon să scrie și volumul al doilea, despre ciocoii noui, pe care Dinu Păturică nu făcea decât să-l anunțe, Negoțescu introduce în discuție posibilitatea existenței unei simpatii. Simpatia pentru un erou care exprimă energia unei lumi noi (fie ea manifestată și în rău): „Să-l fi împiedicat pe scriitor o subconștientă simpatie creatoare nu numai față de personajul său ca personaj, ci faptul că acesta reprezenta o realitate mai mult decât episodică și deci o forță de apreciat ca atare? Să-i fi impus lui Filimon Dinu păturică, deoarece acesta făcea parte din orizontul așteptării, la care participa el însuși, ca artist?” (40). Întrebări retorice ale căror răspunsuri sugerate sînt mai mult decât îndrăznețe. Cert este că pentru Negoțescu – și sînt cuvintele cu care se încheie capitolul – aceasta este „O problemă de prim rang”, cu atît mai importantă cu cît „publicul veritabil al *Ciocoilor vechi și noi* s-a constituit abia prin scriitorii români care ulterior au omologat în opera lor memorabilul personaj” (40). E aici o apoteoză a regulilor capitalismului, fie și privity în latura lui întunecată.

Concluzie provizorie? Negoțescu nu simte pînă la urmă contradicțiile – sau preferă să le hrănească. În fond, personajul acesta devenit de serie (și apreciat pentru asta), cu toată funcția sa de dinamizare a societății în direcția capitalismului, e finalmente sancționat rudimentar de autor. Mai au epocile în care trăiesc urmașii lui (Stănică Rațiu et comp.) motivația aceasta justificativă? Mai sînt ei un motto în rău, dar unul absolut necesar? Să rămîină doar relevanța lor pentru societatea românească? Atunci de unde severul

exercițiu pe care i-l aplică Negoîtescu lui Caragiale și această toleranță față de urmașii lui Dinu Păturică?

Întrucît *Istoria* lui Negoîtescu se edifică pe un *sistem critic* (care trebuie investigat pentru a fi înțeles), cel puțin în acest moment ne interesează mai puțin analitica în sine (estetă, nu o dată, spectaculară, adesea), cît acele teme care revin obsesiv, recurente, descifrabile în subteranele textului, care formează un câmp de tensiuni subtextuale. Cu ajutorul lor, putem descifra sensul de ansamblu al *Istoriei*, osatura în care se înscriu analizele și judecățile de valoare, mesajul ei ascuns și substanțial. Ce putem constata de la început în această încercare de sistematizare este că Negoîtescu lucrează în bună măsură cu termeni antitetici. Pe de o parte, el pune în balanță *opera* și *biografia autorului*, între care circulă un fluid axiologic, biografia constituind solul din care, cu totul neașteptat pentru cineva considerat campionul criticii estetice, Negoîtescu își extrage argumentele valorii; pe de altă parte, el disociază destul de evident între *opera așa-zis literară* (textele publicate ca literatură) și *scrierile ne-literare* (jurnale, corespondență, studii etc.) – pentru a arăta că instituția literaturii trece dincolo de intenția autorului. În felul acesta, se relevă criteriile, neconvenționale și cu totul surprinzătoare, ale propriei axiologii: cum vom putea constata, biografia e deseori mai relevante decît opera, fie ea literară sau ne-literară, iar studiile, corespondența, paginile de jurnal sînt, deseori, mai semnificative literar decît opera literară propriu-zisă. Prin urmare, investigînd felul în care e prezentată literatura epocii pașoptiste, vom putea constata finalmente în ce măsură, într-un demers care are încărcătura lui polemică, nonconformist și tentat să șocheze, critica estetică este, de fapt, o critică etică și, fără doar și poate, națională.

În fapt, în spatele ierarhiei și analizelor pe care Negoîtescu le face se află un model de literatură; mai exact spus, un model de scriitor, care nu poate fi rupt de contextul social, politic, moral în care trăiește. Și cred că este important măcar să ne să ne întrebăm acum dacă modelul la care Negoîtescu se raportează este același de-a lungul întregii sale existențe literare. Dacă opțiunea pentru estetic este de la început și o opțiune pentru moral, după Mișcarea Goma, în timpul experienței exilului, acest spațiu moral care hrănește esteticul capătă o tensiune angajantă tot mai puternică.

Chestiunea merită, firește, dezvoltată. Revenind, operele literare sînt validate tocmai prin raportare la acest model mental, cu care istoricul/ criticul se identifică, așa încît ce este literatura? și ce este un scriitor? sînt întrebări esențiale. Or, aici surprizele nu întîrzie să apară și ele constituie partea nevăzută a aisbergului. Să citim un fragment din primele pagini ale *Istoriei*: „Aristocrații care se delectau cu prețioasele lor cărți și se îndeletniceau cu – sau și cu – literatura, formau o societate restrînsă, pentru care scrisul putea deveni aproape o afacere de familie; în trei generații ale familiei boierilor Văcărești (cărturari, asemenea celor mai subțiri fanarioți), existau patru poeți; în familia Beldiman, avem trei frați care s-au dedat literaturii, înrudiți fiind pe deasupra și cu poeții Neculai Dimachi și Constantin Conachi. Unii dintre ei sînt putred de bogați, un Văcărescu, un Beldiman și un Conachi fiind chiar претенденти la tronul Munteniei sau Moldovei. Ei practicau literatura ca un soi de joc de societate” (12-13). Cu cîteva pagini mai devreme, Negoîtescu lansase ipoteza că formarea limbii române literare avusese o „naștere deloc ușoară” tocmai pentru că ea era fixată în anumite forme de „versificatori lipsiți de har și fandosîți, care printr-o trîndavă mînuire de condei urmăreau de fapt să-și moștenească o glorie facilă în cerc închis” (12). Prin urmare, e aici o adevărată aversiune față de literatura ca joc de societate, ca rafinament gratuit, ca plăcere sau utilitarism primar. *Delectarea, societatea restrînsă, trîndava mînuire de condei*, atitudini care ar putea fi asociate emoției estetice, la care se adaugă *gloria facilă*, definesc un contramodel, căruia Negoîtescu îi va opune în permanență *angajarea totală, orfismul*, înțeles ca acțiune asupra societății, și *națiunea*. Prin urmare, în spatele literaturii Negoîtescu identifică (în realitate, caută) un model uman, privit în sine, dar și relaționat cu societatea, un model care se concretizează adesea în stil. Tocmai de aceea, sancționînd intenția literară, adică supunerea la modele și modă, Negoîtescu trece cu vederea nu o dată literatura propriuzisă, vinovată de artificializare, în favoarea scrierilor care mărturisesc direct asupra autorului. Oricum, scriind despre Bălcescu și Kogălniceanu, despre Ion Ghica și Vasile Alecsandri, I. Negoîtescu supune atenției etica omului din spatele literaturii, iar judecățile pe care le formulează au întotdeauna valoarea unor profesii de credință. Sînt pledoarii pentru propria viziune despre literatură.

Sînt, la drept vorbind, un program estetic și, deopotrivă, un program critic. De ce n-am spune-o clar: critica lui Negoîtescu este, cu toate riscurile care decurg de aici și pe care Negoîtescu și le asumă, o critică de direcție. O critică nerecunoscută ca atare nici de admiratori, care fac din opțiunea lui pentru estetic o marotă, nici de contestatari, care se simt parcă prejudiciați tocmai de angajarea lui etică și, în fapt, națională.

Vom supune, în continuare, atenției cîteva situații pe care Negoîtescu le consideră relevante (și care devin, astfel, relevante și pentru sine) din secvența epocii pașoptiste. Astfel, chiar dacă una le apare ca fiind „lipsit de gîndire originală și virtuți beletristice”, Bălcescu îl fascinează pe Negoîtescu prin „destinul său tragic” și „aureola sa morală” (46), iar ceea ce reține criticul pare să fie pentru sine însuși un ideal. Afirmă Negoîtescu: „Autentică este totuși, la omul politic și istoric, trăirea ideilor, conștiința acțiunii sale spirituale, manifestate nu numai prin ardența meridională, dar și prin claritate latină” (47). Iar mai tîrziu: „Temperamentul și arzător, și stăpînit al scriitorului face să pulseze puternic frazele în care se succed, sub biciul acuzației, pronumele personale repetate cu insistență, ce denumesc aristocrația bicisnică” (47). Așadar, nu opera literară ca atare, în ansamblul ei, contează, ci stilul care e consecința unei angajări. Oricum, nu opera literară e luată în discuție – *Istoria românilor supt Mihai Voevod Viteazul*, apreciată îndeobște, e trecută cu vederea ca fiind patetică și încărcată retoric –, ci studii precum „Împroprietărirea țărănilor”; apreciază aici „arida dialectică de economie politică estetic convertită” și faptul că „o astfel de performanță stilistică [se manifestă, n.n.] pe tărîmuri situate în afara năzuințelor propriu-zis artistice” (48). Altundeva, remarcă faptul că Bălcescu „nu estetizează pe cronicari” (48) – iar opera pe care o consideră cu totul relevantă estetic, tocmai pentru că e implicată aici o etică, este *Corespondența*. Citim: „Literaturii propriu-zise Bălcescu i-a dăruit o operă și îndeajuns de cuprinzătoare, și extrem de ilustrativă: *Corespondența* sa. Aici trăiește cu adevărat o epocă și personalitatea care o simbolizează epic. Cum viața lui Bălcescu este o idee în acțiune, cum lucrarea sa poetică s-a înscris în istoria țării, tematica politică a acestei *Corespondențe* o apropie de cealaltă operă literară aparte în proza românească: *Istoria contemporană a României* de Titu Maiorescu. Ideologia

pașoptismului și expresia ei prozaică, acel *stil sigur de sine*, cu toate notele-i specifice, patosul, exaltarea, rigoarea gândirii și pragmatismul nobil, mai trăiesc o dată în *Correspondență*, sub girul unei biografii exemplare, pasionante ca focul ce o animă și care dureros se stinge sub ochii cititorului” (49). În cazul lui Kogălniceanu, de exemplu, ceea ce contează înainte de toate este modelul uman pe care pașoptistul îl proiectează în cuvintele naratorului din *Iluzii pierdute*, pe care Negoîtescu le citează cu evidentă solidaritate: „cînd veneam de la universitate, capul îmi era plin de planuri, unele mai bune decît altele; vroiam prin literatură să prefac năravurile, să introduc în patria mea o nouă viață, noi principii” (44). De altfel, invocînd *Scrisorile* din junețe ale lui Kogălniceanu, Negoîtescu spune: „Format «evropenește» încă din Iași, de dascăli săi occidentali, mirările precocelui călător de la 1834 nu prilejuiesc celui în cauză șocuri, fiind mai degrabă considerațiile unui turist avizat prin lecturile și cunoștințele preliminare. Ca și cum copilul nu descoperea, ci verifica” (44). În fapt, găsim, în filigran, în portretul lui Bălcescu și *un manifest*, și *un autoportret ideal*, un model: „Peregrinat prin alte țări, preocupat fără odihnă de treburile publice și organizîndu-și cu febrilitate, dar în limitele unor obiective lucid propuse lucrarea intelectuală, el scrie scrisori” (49). Nu întîmplător Negoîtescu o citează pe aceea în care, aflat la Pesta, Bălcescu insistă ca faptele și o serie de documente să fie comunicate contemporanilor, pentru a sta mărturie pentru angajarea sa, a generației sale în facerea istoriei: „Ele vor sluji să arate într-o zi că în aceste momente critice pentru libertatea lumii, noi n-am stat în nelucrare, și că vina nu e a noastră, nici a românilor” (apud 49). În fond, în multe din cuvintele acestea Negoîtescu se proiectează pe sine însuși, iar luările de poziție din exil, publicate în 1990 în volumul *În cunoștință de cauză*, îl situează în descendența pașoptiștilor, al căror martiraj îl impresionează.

Așadar, de o parte Bălcescu și Kogălniceanu, de cealaltă, un Costache Negruzzi, un Ion Ghica, ba chiar un Vasile Alecsandri. De o parte, așadar, biografii considerate exemplare, personalități umane ale căror scrieri ne-literare devin nu o dată, căci relevă o angajare etică, literatură; de cealaltă, o operă tarată de biografia asupra căreia Negoîtescu insistă tocmai pentru a-și justifica verdictul, aflat în contradicție cu receptarea consacrată deja. De o

parte, așadar, biografii, de cealaltă, opere literare, iar opțiunea lui Negoîtescu, surprinzător întru totul, se îndreaptă către biografii. E contradicția sa esențială, ignorată aproape fără excepție. Ai sentimentul uneori că, în impas, Negoîtescu ar încerca fie să mai salveze ceva de sub presiunea precarității biografiei (cazul lui Negruzzi sau Alecsandri, greu totuși de dărîmat), fie să elimine orice umbră de valoare estetică, acolo unde biografia i se pare cu totul compromițătoare (cazul lui Ion Ghica). Este impasul în fața operei valoroase a unor scriitori cu biografii nerelevante sau, uneori, după criteriile sale, compromițătoare.

Cînd vorbește despre Negruzzi, de exemplu, Negoîtescu este dispus parcă să acorde credit predispozițiilor sale „moral pedagogice”: „Natură liberal-conservatoare, deși atras de proaspătul romantism, Negruzzi a fost deci totuși puternic marcat de cultura celui de-al 18-lea veac, de clasicismul tardiv cu propensiuni moral pedagogice, lucru evident mai cu seamă în lucrările sale memorialist-epistolare sau publicistice” (29). Totuși, figura aceasta, considerată nu o dată emblematică pentru pașoptism (în fond, i se publicase nuvela *Alexandru Lăpușneanu* în primul număr din „Dacia Literară”, ca o ilustrare parcă a principiilor teoretice formulate de Kogălniceanu), nu-l entuziasmează pe Negoîtescu, tocmai din cauza indeciziilor biografice ale autorului. Prin urmare, avem un portret de final rece: „Conservator în concepții, [Negruzzi, n.n.] n-a activat nici în sînul mișcării revoluționare din 1848, nici în favoarea Unirii Principatelor, deși n-a fost adversarul nici al pașoptiștilor, nici al unioniștilor. Mare moșier, intelectual distins, a practicat literatura ca pe o îndeletnicire seniorială, colaborînd însă conștiințios ca un profesionist la publicații importante ale vremii” (32).

Dar echilibrul acesta reținut e cu totul abandonat cînd vine vorba despre Ion Ghica, figură apreciată pe motive de pitoresc și rafinament estetic de critica literară românească, de la G. Călinescu la Nicolae Manolescu. Și dacă Negoîtescu îi acordă mult mai mult spațiu tipografic decît altor pașoptiști (eludînd convenția relației dintre numărul de pagini acordate și locul în ierarhie), lucrul acesta se întîmplă din nevoia de a-și motiva convingător verdictul neiertător. Negoîtescu plasează deasupra *Scrisorilor*, care s-ar fi putut înscrie, ca și în cazul altor pașoptiști, în categoria literaturii nedeliberate, scrierile sale sociale, economice și politice; cît despre

celebrele *Scrisori*, lui Negoîtescu i se pare că ar constitui „o literatură extrem de risipită, în care nu totdeauna dezordinea e dăătoare de farmec, o literatură în sine fină dar superficială, scoțându-și efectele din pitoresc și anecdotic pur” (55). „Un proustian gen de observație” (ipotetic, e aici miezul unei incitante analize favorabile) (59) nu poate salva scrisul lui Ghica, și nu-l poate salva pentru că avem de-a face, cum o spune Negoîtescu ferm în ultimele cuvinte pe care i le dedică, cu „o operă indecisă, ca și orice joc, în a fi pe de-a-ntregul ea însăși” (60). Să ne amintim de inconsecvențele referitoare la Hasdeu, care, vrînd-nevrînd, deveniseră criteriu de valoare pentru explorarea operei înseși. De altfel, un paragraf anterior se încheia astfel: „Biciuind cu aceeași asprime ca și Eminescu degenerarea politicianistă a pașoptismului, care a întunecat în ochii generației «Junimii» imaginea revoluției, Ghica a atacat filosofia ieșenilor prin reprezentatul lor la catedră, Maiorescu, pentru a-și chivernisi apoi condeiful frumos în paginile *Convorbirilor literare*” (60). Așadar, nu numai eronat ideologic, dar și imoral acest Ion Ghica. Oricum, avea păcatul de a fi militat pentru valori care contraziceau modelul propus de Negoîtescu însuși. Undeva, există o afirmație destul de explicită în acest sens: „Avînd prin sînge dreptul să urce pe tronul Principatelor, Ghica a fost nu o dată bănuিত de către comilitonii săi pașoptiști că vrea să ajungă Domn, și este probabil că bănuiala lor era întemeiată. Poate că participarea lui importantă la detronarea lui Cuza și mai apoi amestecul în comploturile anti-carliste să-și aibă explicația într-o decepție de acest ordin” (59). Altundeva, un citat amplu în care Ghica atacă oamenii liberalismului pașoptist, „tineri îmbătrîniți fără timp [...], fără principii și fără credință”, în legătură cu care Negoîtescu afirmă: „Nu se pot înțelege forma și vehemența satirică eminesciană, fără a lua seamă la faptul că, înaintea lui, Ion Ghica scria *așa*” (58).

Nici evaluarea lui Alecsandri nu e foarte diferită, deși aici Negoîtescu e într-un impas pe care, cu dificultăți evidente, încearcă să-l depășească. Cum să cobori valoarea consacrată a lui Alecsandri, cum să motivezi o astfel de cădere? În comparație cu cele despre Bălcescu sau Bolintineanu, paginile despre el sînt mai reci, mai puțin angajate stilistic, mai descriptive, iar evaluarea pare ne-utru corectă. Totuși, mici semne apar cînd și cînd. Chiar în paginile despre Ghica, Negoîtescu nu ezită să spună într-o paranteză că

Alecsandri e „prietenu l ce-și satisface toate ambițiile, ca «rege al poeziei»” (59). Și cum biografia pare neutră etic, respectul față de operă e rece. Prin urmare, „un harnic scriitor de profesie” (80), Alecsandri ar fi creator al unui „teritoriu estetic lagunar” (80), chiar dacă e invocată „preeminența tematicii civice”, iar „întreaga operă a lui Alecsandri (poezie, teatru, proză) e străbătută de acute preocupări sociale și sentimente patriotice, ideologia pașoptismului reflectându-se aici estetic în modul cel mai convingător” (80). Or, tocmai acest caracter ilustrativ, venit din profesionalizarea și nu din trăirea scrisului, constituie, după Negoțescu, un handicap aproape insurmontabil. Și după o lectură apreciativă asupra comediilor și înaintea unei evaluări pozitive a dramei *Despot Vodă*, citim o evaluare de felul următor: „Desigur, i se poate reproșa lui Alecsandri un convenționalism estetic ce contrastează cu radicalismul său politico-social de la 1848, însă talentul său nu se echilibra profund cu o gândire național-pragmatică atât de penetrantă ca a lui Bălcescu” (87). Cît despre prozator, în viziunea lui Negoțescu „Alecsandri e un povestitor ce-și câștigă electorii prin degajarea aristocratică, picant superficială, integrate unui discurs de o acuratețe diletantică, înșelătoare cu folos” (89-90). Cînd la aceste lucruri se adaugă afirmații conform cărora „el petrece ca cuviincios, ca un patriot epicureu”, iar „elevația seniorială de ins cult” e asociabilă cu existența-i de moșier, verdictul favorabil (nici o atitudine nu afectează „demnitatea de expresie”, ori: „Alecsandri nu este numai un deschizător de drumuri, ci primul nostru scriitor complet [...]”) aproape că nu se mai susține.

În tot cazul, relația dintre biografie și operă cîntărește esențial în felul lui Negoțescu de a gândi esteticul (ca întrupare a eticului). Și, în relevarea acestei probleme, trebuie început cu felul în care, în nu mai mult de cincizeci de rînduri, el interpretează contribuția în plan literar, a se citi moral, a lui Dinicu Golescu. De fapt, cum evaluează, ca experiență originară, cu caracter întemeietor, impactul întîlnirii acestuia cu Occidentul. Astfel, „deși limba în care scrie și pe care, după cum însuși mărturisește, cu greu a deprins-o spre a o putea adapta și înmlădia conform cerințelor neașteptate ale lumii de vis ce-și propunea să o zugrăvească, constituie prin ea tocmai o realizare artistică, plăcerea noastră la lectura *Însemnării* vine din

profunde sorginți morale. Într-adevăr, oricâtă satisfacție ne-ar produce candoarea bătrânească și ignoranța nu lipsită de noblețe sufletească a aprecierilor sale privind operele de artă apuseană [...], ponderea cade pe capacitatea *Însemnării* de a ne releva umanitatea etic-psihologică a marelui logofăt" (28-29). Prin urmare, nu stilul, nu ingenuitate perspectivei, nu conținutul comentariilor lui Dinicu Golescu sînt relevante, ci umanitatea din spatele lor. Iar ceea ce se pare că admiră Negoîtescu la Golescu este faptul că „înfruntarea dintre Orient și Occident e sentimental-morală și nu sentimental-naturală”, în sensul că „el nu se plînge numai și nu numai deplînge, dar se și căiește, se acuză, dă fără opreliște drum simțămîntului de vinovăție, vină umană cu deosebită socotință încorporată vinei de clasă” (29). Or, din acest sol temperamental și moral, ceea ce contează este finalmente „victoria repurtată asupra societății [...], ca și biruința asupra lui însuși” (29), care vor duce la „închegarea și biruința pașoptismului” (20). Să fi găsit Negoîtescu aici un reper pentru sine însuși?

În fond, ceea ce contează cu adevărat pentru el, pe urmele lui Gherea, este funcția orfică, adică social-modelatoare, a literaturii. Literatura – cum am văzut deja – nu (mai) e „joc de societate”, ci „*exercițiu spiritual*”, cu funcție socială, însă, dincolo de orice intenționalitate ideologică. Ideea apare de cîteva ori în paginile despre alți pașoptiști. Iată, de exemplu, ce spune Negoîtescu despre Bolintineanu: „Nimeni în poezia noastră nu s-a jucat de-a poezia cu dezinvoltura și sentimentul gratuității de care dă dovadă Bolintineanu. Și pentru că actul de creație artistică nu este joc, ci îndeletnicire spirituală din cele mai grave și mai pline de consecințe, răsplata n-a întîrziat să vină. Urmașii s-au obișnuit să vadă în Bolintineanu un stihuitor facil și desuet, adeseori chiar rizibil, ale cărui apologii istorice cu cinematică desfășurare se pretează de minune la parodie. Totuși, cine află răgazul de a se pierde în prea abundenta vegetație a versificărilor bolintiniene poate avea surpriza și încîntarea să descopere la un moment dat în peregrinarea – sau mai bine zis în explorarea – sa un țarm însorit, scăldat de ape limpezi, în ale căror unde se oglindește cerul poeziei înseși” (72). Așadar, jocul de-a poezia, sentimentul gratuității, fascinația formelor, plăcerea gratuită nu sînt eludate. Dar nici nu-și sînt suficiente. Finalitatea este a purificării spirituale, iar exemplul

poeziei *Fecioara Maria*, o rugăciune, în fond, asupra căreia vom reveni, este extrem de elocvent. Altundeva, vorbind despre Bolliac, care ar muta terenul poeziei în coordonate sociale, Negoîtescu afirmă: „pentru el (la 1846), ca romantic exclusiv, poezia înseamnă activitate orfică, adică total umană și pragmatică, deși izvorînd din adîncimile sensibilității estetice. Lirismul a creat civilizațiile”, iar lucrul acesta îl descoperă Negoîtescu și în opiniile lui Bolliac despre poezie.

Pentru poetul pașoptist, poezia trebuia „să cerceteze cu demănuntul izvoarele inegalității în societate și să nimicească toate formele și reformele sociale, politice și religioase, prefăcînd acea iubire numai teoretică de libertate în libertate și egalitate practică și actuală” (apud 68).

Relevant pentru felul lui Negoîtescu de a pleda, răstălmăcind faptele, este o situație din paginile închinat lui Odobescu. „Autorul gracilei opere de erudiție artistică *Pseudo-kineghetikos*” (pe care, însă, Negoîtescu aproape o ignoră în capitolul dedicat scriitorului post-pașoptist) care „se arată atras de aproapele orient mirific” asemenea unor Bolintineanu, Sadoveanu, Mateiu Caragiale ș.a., spusese: „o națiune nu este cu adevărat mare și civilizată numai cînd are instituțiuni politice foarte liberale și mijloace de comunicare din cele mai practice, și izvoare active de o bogată producțiune industrială, și chiar spiritele dedate celor mai adînci speculațiuni științifice, pe cînd îi lipsește cultul frumosului” (100). Evident, Negoîtescu citează cu satisfacție, dar sensul e deformat. Am avea de-a face aici cu „un binevenit imperialism pe verticală, coroborat cu o concepție orfică a «frumosului»”. Mai mult, lui Negoîtescu i se pare că în cuvintele invocate Odobescu ar „vorbi de înrîurirea benefică pe care sentimentul estetic o are asupra societății” și „ar atribui artelor funcția de «pîrghie moralizatoare» a umanității”. Or, Odobescu milita pentru frumos, într-un timp în care celelalte forme ale civilizării păreau să fie realizate, așa încît „concepția orfică a frumosului” e mai degrabă o suprainterpretare. În tot cazul, aprecierea de care se bucură Golescu, dar și un Kogălniceanu și alții, vine tocmai din convingerea că scrisul lui a produs schimbări în societate. Tocmai de aceea nu agreează încercările estetizante, artificiiile cu rol artistic, formalismul retoric. Un Alecu Russo, de exemplu, e „schematic didactic” (51), un „*homo aestheticus*” (52), spune

Negoîtescu în sens peiorativ, care oscilează „între ideologie și artă” (51). Și deși găsește câteva argumente favorabile lui („sensibilitate stilistică filosofic cuprinzătoare”, „humorul zdravăn” etc.), concluzia e descalficantă, căci Russo „nu încetează a propune tradiția drept temei al vieții spirituale”, așa încît în el și-ar găsi rădăcinile toate „tradiționalismele românești” (53). Cînd spune că Russo „estetizează folclorul” (54), conotațiile sînt negative – și tocmai de aici eșecul discipolilor: „Aparent urmîndu-i, sămănătorismul devitalizează ideile lui Alecu Russo, reducîndu-le la o schemă anistorică” (54). Nu-i vorbă, în linia lui Russo s-ar afla (surpriză totală, în fond) Călinescu însuși. Iată: „El (Russo) cunoaște valoarea de trecut a prezentului: ca martor al trecerii (deci nu ca participant activ la formarea valorilor lui, n.n.), el vede *chipul* generațiilor succesive: 1835, 1848, parcă din foișorul veacului următor. Nu altfel decît dînsul va privi pe bonjuriști G. Călinescu, în beletristica lui stilisticezistă” (53). Oricum, valoare estetică nu înseamnă gratuitate, ca în cazul lui Ghica (cf. 60), nici hedonism individual, ca în cazul Văcăreștilor, nici poezie pură ori estetism, ci orfism și angajare. Să se ascundă o conotație relativ depreciativă în observația despre Bolliac care e asociat „estetismului macedonskian” care „poate duce pînă departe, la prețiozitățile lexicale cu care ne deprinde astăzi Leonid Dimov”? (70). Credem că aceasta e interpretarea corectă a analizei propuse.

Ce este cert este că rafinatele analize pe care le face Negoîtescu implică judecata de valoare. Cînd spune, în legătură cu Grigore Alexandrescu, că „meditația e atît de profund îndurerată, că substanța ei devine melodică – nu în sensul tehnicii formale, ci în cel al plînsului lăuntric. Căci Alexandrescu nu este un melancolic ce îndoliază natura, ci un fiu al durerii, care în măreția ei se simte ca într-un mormînt” (64), dincolo de formularea metaforică, în care pulsează admirația, simți refuzul tehnicilor formale, gratuite, al efectelor căutate deliberat, și aprecierea pentru substanța existențială devenită stil, melodie, armonie. În anumite cazuri, ceea ce contează este chiar „atitudinea scriitorului”, căci Bolintineanu „e un progresist, o conștiință morală bine împlinită în fabulă” – 79, iar admirația lui Negoîtescu față de el e stimulată de „fulgerările (lui, n.n.) de gîndire literară”. Astfel, citează. „Științele filosofice, politice, sociale, religioase sînt încă amestecate cu spiritul poeziei.

Această înrîurire a fabulei asupra lucrurilor omenești este naturală omului. Orice științe de a o înlătura vor fi nefolositoare. Cu toate acestea, poezia pentru poezie, nu este numai logic a ne înrîuri e aceea ce se apropie mai mult de natura omenească?" (79). Poate tocmai de aceea în iambii din *Conrad* Negoîtescu identifică „muzica ideilor, a simțămintelor nenumite” care necesită „un auz mai pur” (77). Să fie cumva polemic faptul că Negoîtescu exemplifică acest lirism cu poemul *Fecioara Maria*, din *Macedonele*, pe care îl citează în întregime, „în care imaginile au nevinovăția picturii italiene din prerenăștere” (77) ? Or, Negoîtescu găsește aici „esența lirismului lui Bolintineanu, acea stare de uimire castă, de frumusețe morală, materializată în azururile și arginturile lumii” (78).

În fond, tot prin apelul la substraturi morale încearcă Negoîtescu să-l salveze pe Alecsandri, de care pare să nu fie entuziasmat, dar căruia nu-i poate ignora valoarea. De aceea, lansează ipoteza că puterea de sugestie a anumitor strofe „vine în mai largă măsură din motive moral literare decît pur estetice” (80). Dar verdictul e tot timpul prezent: „Desigur, i se poate reproșa lui Alecsandri un convenționalism estetic ce contrastează cu radicalismul său politico-social de la 1848, însă talentul său nu se echilibra profund cu o gîndire național-pragmatică atît de penetrantă ca a lui Bălcescu” (87). În tot cazul, dacă îi apreciază comediile, Negoîtescu o face pentru că aici dramaturgul ar înregistra ruptura de o lume și apropierea de alta. N-are importanță faptul că, aproximativ cu aceeași problematică fiind, comediile lui Caragiale (Caragiale însuși) sînt aspru judecate, pentru complicitatea implicită a autorului cu lumea eroilor săi. Aici, la Alecsandri, tocmai metamorfoza lumii în direcția europeanizării societății românești constituie plusul său estetic. Cu toate acestea, e la Alecsandri o profesionalizare a scrisului care nu-l însuflețește pe Negoîtescu: „Alecsandri este un povestitor ce-și cîștigă lectorii prin degajarea aristocratică, picant superficială, lăsînd pe scriitorul de profesie discret ascuns în frazele corect elegante, integrate unui discurs de o acuratețe diletantică, înșelătoare cu folos” (89-90). E la mijloc o „demnitate a expresiei”, pe care Negoîtescu o apreciază, dar care nu-l tulbură și care, prin urmare, nu stimulează creativitatea stilistică a criticului. Cînd spune „Bunătatea și dragostea curată de viață îi înnobilează stilul, dîn-

du-i acea elevație seniorială de ins cult, foarte deprins cu înțelepciunile înlesnitei existențe de moșier fără vocație acaparatoare” (90), Negoțescu se înscrie cumva pe calea de mijloc, echivocă și parcursă parcă din obligație, a discursului critic.

Dacă pare firească deschiderea capitolului despre pașoptiști cu Dinicu Golescu (în fapt, Dinicu Golescu și Costache Negruzzi preced capitolul propriu-zis despre pașoptiști), contrariază plasarea lui Ion Codru Drăgușanu după Timotei Cipariu și înainte de Hasdeu și Odobescu, în capitolul „Înainte de «Junimea». Latiniștii. Tradiționaliștii noi”. În tot cazul, ca și Dinicu Golescu, Ion Codru Drăgușanu capătă o valoare simbolică. Ce fel de partizanat este în spatele acestei opțiuni? În fond, înainte de Hasdeu și de Odobescu, căroră, din motive de morală și angajare, Negoțescu le retrace ceva din creditul estetic acordat îndeobște de criticii literari, Ion Codru-Drăgușanu e figura pe care Negoțescu o scoate la lumină încercînd să o impună. Să fie la mijloc prețuirea lui Negoțescu pentru scriitorii ardeleni? Să încerce prin el (și prin el) să-și legitimeze sistemul critic? În plus, cum funcționează strategia critică pe care o folosește aici Negoțescu?

Prima mutație vizibilă constă în faptul că *Peregrinul transilvan* (din 1865) ar trebui considerat, crede el, „un roman în scrisori”, căci, oricît de interesante ar fi locurile vizitate (Londra, Napoli, Paris, Moscova), nu relatările turistice sînt relevante, ci faptul că în centrul epistolelor se află un personaj, „om al vremii sale, care își trăiește personal peregrinarea și ne-o comunică cu o direcțitate simpatică, resimțită de noi cu plăcerea ce o trăim de cîte ori luăm contact cu adevărul altora” (93). Nu-i vorbă, Negoțescu fusese tentat și în alte locuri să plaseze în prim plan scrieri neliterare. Ceva care nu e literatură devenise sub lupa lui Negoțescu literatură. Acestui argument i se adaugă trăsături morale, legate de opțiunea pentru urbanitate a scriitorului și concepțiile sale liberale. Negoțescu vede aici o replică la Dinicu Golescu: „Ion Codru-Drăgușanu e de două ori un burghez; mai întîi prin uimitoarea sa adaptabilitate la urbanitatea occidentală (el e *acasă* cu bucurie nestăvilă și lacomă în Roma, în Paris, în Londra sau Berlin, la Milano, la Baden-Baden sau la Geneva, de aceea se pricepe să și critice dezinvolt cele ce vede), urbanitate compusă din străzi, monumente, muzee, restaurante, hoteluri și pretutindeni oameni cu

moravurile specifice locului, totul împănate de binefacerile civilizației, care i se par mai degrabă normale decât minunate (nu e nicio dată uluit, ci doar cu interesul potențat uneori până la exaltare, lăsând prin urmare treaz reversul critic) – iar mai apoi prin concepțiile sale liberale, prin observațiile sale generoase asupra progresului social, proclamând drepturile păturilor oprite, deplângând mizeria și tunând împotriva despotismului” (93-94). Pentru Negoțescu, faptul că Ion Codru-Drăgușanu e „cetățean al lumii”, că dă firu liber cosmopolitismului e în sine un argument, unul suficient, al valorii literare. Iar autorul ar scăpa de mediocritate prin faptul că devine el însuși personaj, un personaj emblematic al literaturii române, asemenea, deși în altă direcție, lui Tănase Scatiu. În fapt, spune Negoțescu, în literatura română ar exista două tipuri axiologice, reprezentate, unul de Dinu Păturică, cu succesiunea cunoscută (Tănase Scatiu, Stănică Rațiu etc.), altul de Ion Codru-Drăgușanu, continuat de Vania Răutu. Așadar, ticălosul moral, care schimbă lumea cu visul său de parvenire, și peregrinul, care se bucură de binefacerile civilizației. Aceasta ar fi valoarea întemeietoare în ordine literară și morală a lui Ion Codru Drăgușanu. Că scrierile lui suferă la nivel lingvistic? Dacă Odobescu sau Hasdeu erau prea rafinați pentru a fi adevărați, carențele limbii lui Ion Codru Drăgușanu sînt îndatorate latinismului și nu-l contrariază pe Negoțescu, care citează cîteva rînduri bune cu denumiri și cuvinte cu sonoritate stîlcită, greoaie, forțată. Nu e o enumerare cu efect artistic, fără îndoială, dar Negoțescu nici nu dezavuează această situație. Ba mai degrabă apreciază înșiruirea de cuvinte și o legitimează estetic: „Produs unic al școlii latiniste, proza beletristică a *peregrinului transilvanu*, adică acele *epistole scrise den țiere straine unui amicu in patria, de la anulul 1835 pana inchisive 1848* și publicate în volum la *Sabiiu* în 1865, pretind a fi citite în ortografia și forma lexicală originale, oricît de monstruoase (deși nu absurde) ni s-ar arăta, căci constituie un monument semnificativ în căutarea limbii noastre moderne de a-și făuri o albie, și în psihologia literaturii române moderne pe calea sa de constituire” (94). Rezistă argumentele lui Negoțescu? Ele relevă mai degrabă un partizanat care depășește rațiunea. Oricum, spun mult despre riscurile pe care le implică slujirea unui țel, ideologic și el, devenit prioritar în ordinea axiologiei estetice. Creativ, până la a deveni teribilist, în ar-

gumentatie, Negoitescu își demască în fond criteriile. Devenit critic de direcție, Negoitescu își datorează excesele, și într-un sens, și în altul (și când supralicitează, dar și când contestă), unei inflexibilități pe care a făcut-o posibilă contextul social-politic. Radicalismul său estetic, adică moral, angajant, liberal și, prin urmare, național, e o reacție la moralitatea în declin din anii comunismului. Radicalismul unui fantast.

Investigarea felului în care I. Negoitescu îi percepe, analizează, evaluează pe marii scriitori asociați Junimii continuă, firesc, perspectiva lui asupra pașoptiștilor. De altfel, explorarea va continua pe alte câteva secvențe, cu speranța că sistematica lui Negoitescu asupra literaturii, asupra criticii nu vor mai fi deformatate și simplificate, că individualitatea creației lui va fi corect receptată. Va fi nevoie în acest sens și de o plasare analitică, nu doar intuitivă, în descendența lui Maiorescu și Lovinescu, pe care Negoitescu și-i asumă ca precursori. În fapt, o repet, tocmai ideea centrală a criticii lui Negoitescu este deformată, de admiratori și de detractori deopotrivă. Coborîți încă din anii comunismului, admiratorii (o parte dintre ei cel puțin) văd contribuția lui în linia lovinescianismului, la nivelul pledoariei pentru autonomia esteticului, pentru o literatură a rafinamentului scrisă pentru rafinați, care astfel refuză să devină victima contextului social și politic. Negoitescu devenea, chiar și simbolic, un vîrf de lance în lupta din anii '70-'80 cu realismul socialist, cu ideea artei angajate etc., iar faptul de a fi făcut închisoare pentru *estetism* și mai ales de a se fi exilat îl plasa în categoria figurilor emblematice, cumva legendare, ale vieții literare românești. În același timp, dincolo de reacțiile din anii '70-'80, venite din partea fie a direcțiilor naționaliste (care le repetau, în fond, pe cele de la apariția celebrului *Manifest* din 1943), fie a criticilor mai tineri care percepeau reîntrarea lui Negoitescu în viața literară ca pe o concurență care le știrbea propria devenire și care le ocupa teritoriul în care își construiau ei personalitatea, Negoitescu stîrnește în anii '90 valuri de ură, unele nestinse nici astăzi. Militînd pentru valori europene, fiind, în fond, tocmai prin acest militantism și prin obiectul lui cel mai lovinescian dintre critici, acuzînd critica și literatura română din anii comunismului de conformism și inerție balcanică, Negoitescu se angajează decis îm-

potriva taberei numite și auto-numite apolitice, care a emis și ideea rupturii dintre Eugen Lovinescu și Monica Lovinescu. Este este-etica Monicăi Lovinescu la antipodul autonomiei esteticii pentru care pledează E. Lovinescu? Aparent, lucrurile așa stau. Dar aparențele înșală și de data aceasta.

Pentru a reveni, *Istoria* lui Negoțescu, ca și aceea a lui Lovinescu, e un manifest, în fond, pentru o artă angajată. Erorile lui, exagerările lui, de interpretare și de evaluare, foarte asemănătoare cu acelea ale magistrului, decurg chiar de aici. În plus, autor al uneia dintre cărțile de referință despre poezia lui Eminescu, căci e creatoare de paradigmă, Negoțescu n-a ezitat să invoce în 1990 viziunea politică retrogradă a marelui poet. O făcuse, în fond, Lovinescu însuși, fapt asupra căruia vom reveni cândva. Ciudat că unii dintre cei care îl acuză pe Negoțescu pentru acest fapt sînt/ se declară lovinescieni, trecîndu-i cu vederea lui Lovinescu aceeași poziție tranșantă. Mai mult, Negoțescu publică volumul *În cunoștință de cauză*, despre care am vorbit deja. Toate acestea declanșează o campanie de negare a criticii lui, din partea taberelor crip-to-comuniste, naționaliste, sau „apolitice”; într-un fel sau altul, campania continuă și astăzi: actorii din anii '90 lansează încă zgură umorală minimalizînd exemplaritatea figurii lui Negoțescu. Dar nu despre exemplaritate e vorba aici, ci despre corectitudine, despre respectul pentru adevăr.

Oricum, ideea că receptarea imediată a *Istoriei* ar fi reținut „pătimașa tendință deformatoare și o înclinație către extravaganță, trădînd dorința copilărească de a ieși în evidență cu orice preț”, cum spune de curînd Antonio Patraș (în „Convorbiri literare”, nr. 12/ 264, decembrie 2017 – „O operă de exil: *Istoria* lui Negoțescu”), este deformatoare și, nu numai stilistic, diversionistă. Nu-i vorba, cîteva intervenții critice vor fi avînd în vedere excentricitățile criticului; interpretarea *Istoriei* era însă influențată, decisă chiar, de acuzațiile aduse de Negoțescu lui Eminescu pentru ideologia naționalistă și criticii/ literaturii române (se ascunde aici și o severă, dureroasă corecție de sine) pentru lipsa de angajare morală și politic-europeană din ultimele decenii. Lupta pentru drepturile omului e mai importantă, spune Negoțescu, decît lupta pentru literatură. Prin urmare, interpretarea *Istoriei* e determinată de angajarea etică (și politică) pe care Negoțescu își ridică edifi-

ciul. Or, a nu vedea azi angajamentul, militantismul etic chiar, pe care îl implică scrisul lui Negoîtescu și a acredita, în schimb, „înclinația către extravaganță” ori narcisismul, a continua să vezi eventual doar tendința lui spre finețe estetică („Reproșurile nu sînt tocmai fără teme, dar ele semnaleză de fapt un dezechilibru profund între fondul incandescent-afectiv al personalității criticului, și aspirația obsesivă de a transfigura estetic și de a prinde în formă, rațional, flacăra ce mocnește ca un vulcan sub noroiul pasiunilor impure” spune Antonio Patraș), în condițiile în care meterezele pe care luptă el sînt etice, înseamnă în fond să ignori cu totul, deliberat sau nu e irelevant, sistemul criticii lui Negoîtescu, a-l minimaliza, a te plasa într-o tabără și nu de partea adevărului, susținînd eroarea în care se afla Negoîtescu. Or, dacă este așa, măcar lucrul trebuie spus explicit. Ce metodă mai eficientă (deși nedemnă) de a distruge pe cineva, în fond, decît a-i înlocui ideile cu detalii care pot fi plasate în zona ridicolului sau ingenuității? Nu-l numea Alex. Ștefănescu pe Negoîtescu „criticul cu capul în nori”? Tocmai de aceea, elogiul din finalul textului lui Antonio Patraș ni se pare a fi extrem de periculos, un dar otrăvit. Spune Antonio Patraș: „*Istoria...* se cuvine citită nu doar ca operă de sinteză critică sau ca testament moral și politic, ci și ca un imn închinat vieții și potențelor ei creatoare, ca o autobiografie spirituală mărturisind fascinația criticului față de lumea concretă, cu frumusețea și cu demonii ei, dar și față de puritatea aurorală a spiritului ce se revelează spontan în orice creație. Privită din acest unghi, cartea își păstrează, iată, o prospețime cu nimic alterată de trecerea timpului, dovedind o dată în plus că fără pasiune nu se poate crea nimic durabil, și cu atît mai puțin monumental”.

Ceea ce mi se pare evident este că nu poți rupe – mai ales în cazul unui critic care vede în ea tocmai un semn al valorii – relația organică dintre scris și viață. Scrisul presupune o etică, chiar dacă se fundamentează pe nevoia gratuită a frumosului. De aici, de fapt, ceea ce eu aș numi – fără nici o legătură cu viziunea lui Manolescu despre Titu Maiorescu – *contradicția* lui Negoîtescu și o întreață confuzie în ceea ce îi privește scrisul. Cea mai importantă – și cea mai gravă din punctul de vedere al fidelității față de mesajul pe care Negoîtescu vrea să-l comunice și care îi străjuiește viața – se re-

feră la plasarea istoriei sale, a scrisului său, în general, în *orizont estetic*. Istoria lui ar fi una estetică, și spun acest lucru atât detractorii, ori contestatarii onești, cât și admiratorii; primii pentru a o compromite ori delegitima, ceilalți pentru a o elogia. Acuzat de estetism în anii realismului socialist, să-l urmărească pe Negoțescu definitiv un astfel de blam, fie el și transformat în laudă?! Este cu adevărat *Istoria* lui una estetică? Răspunsul ar putea fi afirmativ – pe de o parte pentru pledoaria implicită făcută de Negoțescu valorilor estetice (e apărătorul lor și le-ar folosi drept criteriu axiologic), pe de altă parte, pentru valoarea intrinsecă a scrisului său, căci Negoțescu scrie efectiv frumos, e în căutarea frazei care să emoționeze, să tulbure. Or, pledoaria lui (mai mult decât pledoaria, militantismul său, care implică și scara de valori pe care o stabilește) vizează valori etice, un regim social și politic al scrisului. Atât de vizibilă, de expusă și devenită stereotipă, *estetica* scrisului lui Negoțescu – evazionistă parcă – nu face decât să amîne înțelegerea unui mesaj în legătură cu care nu există nici urmă de îndoială. Adresîndu-se unor egali, investind în cititor propriul elitism, Negoțescu nu poate nici să renunțe la masca esteticului, la frumusețea pe care o caută la alții, cizelată deopotrivă în propriile-i texte, nici să-și abandoneze crezul care se întemeiază pe un ethos.

Prin urmare, ceea ce ne propunem este să reconstituim principiile care fundamentează sistemul critic pe care își edifică I. Negoțescu *Istoria*, iar traiectul demonstrativ cuprinde, pe lîngă „stațiile” reprezentate de pașoptism, despre care tocmai am vorbit, alte cîteva, pe care le considerăm relevante. Una dintre ele este junimismul și scriitorii din epoca Junimii.

Ce ne interesează în studiul de față este să demonstrăm exact dimensiunea *politică* a scrisului lui Negoțescu – folosindu-ne aici doar de felul în care el îi citește, interpretează și evaluează pe Creangă, Caragiale și Slavici, în contextul Junimii și al construcției ideologice maioresciene. Paginile despre Eminescu, despre epoca pașoptistă ori despre literatura interbelică (mai ales despre critica ei) – ca și textele despre cîțiva scriitori postbelici importanți, printre ei, Mircea Cărtărescu, din volumul *Scriitori contemporani* (Editura Dacia, 1994), care, împotriva precauțiilor pe care Negoțescu și le ia, poate fi considerat un implicit volum II al *Istoriei* – pot detalia tabloul și amplifica/ nuanța argumentele. În fapt, textele la

care ne vom referi au o implicită valoare metatextuală. Portrete critice, ele se fundamentează, firește, pe fine analize care văd integral și organic; doar că, în spatele lor, se află – și se construiește – o viziunea teoretică despre literatură și despre critica literară. Cazurile sînt relaționate în permanență cu un model. Or, și literatura, și critica literară se asociază cu o etică, sînt expresia unei structuri sociale, implică o angajare de tip politic. În aceste condiții, a vorbi exclusiv de *estetic*, concept pe care Negoîtescu însuși îl simplifică și în ipostaza aceasta simplificată îl dezavuează, este departe de ceea ce (ne) transmite Negoîtescu.

Așadar, Negoîtescu scrie despre Junimea și Titu Maiorescu, despre Creangă, Slavici, Caragiale – firește, despre Eminescu, dar raportarea la Eminescu necesită, cred, o abordare distinctă –, iar analitica lui este atît de rafinată încît îi solicită cititorului nu doar să fie un interpret complice, ci să se lase pradă drogului analitic. Stilul lui Negoîtescu, definit de tăietura exactă a ambiguității, este de o intelectualitate nu atît sofisticată, cît narcisistă. Negoîtescu are ceea ce se cheamă stil, scrie bine, formulările lui – ca în viziunea lui Valéry despre poezie – sînt nerezumabile și trebuie reproduse/ citite ca atare. Există un lirism al analiticii acesteia, care se fundamentează pe ambiguitate. Sînt fraze care îmbată și tulbură. Oricît de eficientă, însă, în actul recreării, pe care critica îl presupune, ambiguitatea discursului critic, fie și astfel motivată, nu pare soluția cea mai eficientă. Și dacă Negoîtescu va fi continuat s-o practice, acest lucru se va fi datorat nu doar narcisismului, ci și orgoliului său, elitismului care i-a hrănit tinerețea. De aici refuzul de a face concesii comodității de lectură. Că pînă la urmă l-au citit greșit pînă și o parte dintre cei care doreau să-i fie alături și care erau solidari cu modelul său intelectual, acest fapt e chiar dovada lipsei de eficiență a acestui stil și dovada unei opoziții între scriitura elaborată și rafinată – Negoîtescu e un stilist din stirpea lui Cioran, doar că raționalist-epicureic –, scriitura care a generat pe bună dreptate afirmația că Negoîtescu ar fi un estet (din acest punct de vedere, istoria sa e, într-adevăr, una estetică) și opinia sa despre literatură, despre artă, în general, care trebuie să se fundamenteze pe un ethos. Or, tocmai vectorul care-i organizează materia critică și care face din *Istoria sa un manifest etic* nu se mai vede. Cine-i de vină că mesajul său, pentru

care pledează și se luptă punându-și la bătaie viața, pentru care militează angajându-se total, cine-i de vină, deci, că punctul tare al acțiunii sale critice nu se mai vede? În fond, Negoțescu continuă pe calea lui, chiar dacă observă încă din primii ani de luptă cât de eronat îi este perceput mesajul. Îl știau cei din Cerc (care nu o dată îl tratau drept entuziast, ridicol ori fantast) – și aproape numai ei. Poate că la mijloc e și plăcerea lui Negoțescu – un introvertit, în fond, devenit șef de școală – de a răsturna inertțiile, chiar de a scandaliza, consecința unui fel de autarhie a spiritului care îmbină candoarea cu hybrisul.

Revenind, ceea ce Negoțescu spune despre scriitorii invocați anterior e, la rigoare, aproape nerezumabil. Frumusețea frazelor lui nu poate fi ignorată/ eludată/ pulverizată și redusă la idee. Totuși, miezul semantic e structurant – ideea e esențială. Privit în detaliu și în ansamblu, există în scrisul lui Negoțescu câteva idei care pot fi/ trebuie reconstituite pentru a restitui natura sistemică a analizelor lui critice, osatura viziunii sale despre literatură. Există, în fond, în subtextul frazelor și analizelor, dincolo de frumusețea lor intangibilă, o viziune critică și o idee clară (și rece, tăioasă chiar) despre literatura română, în special. Când citești anumite afirmații despre Caragiale sau Creangă (un exemplu, cuvintele cu care se sfârșește capitolul despre povestitorul moldav: „în paradoxul lui Creangă ni se prezintă un artisan al folclorului și un stilist crepuscular, de o tîrzie sănătate și de un prematur decadentism” – 114.), ești fascinat de formularea ca atare – bazată pe rafinate paradoxuri în stare să sugereze indicibilul, riscînd să nu mai vezi natura profund negativă a judecăților. Căci, cu cât mai multă analitică volatilă, cu atît mai multă judecată critică în scrisul lui Negoțescu. Or, ceea ce ne interesează acum este să relevăm în paginile despre „marii clasici” natura sa substanțial narcisist-hedonistă, dar și ideea care devine verdict și care relevă dimensiunea metacritică fundamentată de analizele și sintezele pe care Negoțescu le realizează. Scriind despre alții, Negoțescu își fundamentează opiniile pe un sistem – subiacent, dar inflexibil radical – căruia îi pune în evidență mai mereu osatura angajantă. Acest sistem – negat sau ignorat de exegeții săi – face obiectul paginilor de față. Iar epoca Junimii, alături de alte câteva secvențe din *Istoria literaturii*, oferă o cazuistică elocventă. Marii scriitori români constituie o adevărată provocare

pentru Negoîtescu. Cum se înscriu ei în viziunea lui despre literatură? Cum îl ajută ei să-și releve (să-și construiască chiar) sistemul critic? Paginile despre ei trebuie analizate din perspectiva tocmai a mesajului ascuns (un adevărat cod) pe care Negoîtescu dorește să-l transmită, în care se află închisă viziunea sa. Poate că din această contradicție de fond – pe de o parte, nevoia irepresivă de a șlefui bijuterii textuale, de a le identifica deopotrivă la alții, și, pe de altă parte, obsesia mărturisirii pentru adevăr, a identificării adîncurilor ființei, a slujirii valorilor europene moderne care ar trebui să salveze individul – se va fi născut nefericirea pe care o confirmă nu doar biografia lui Negoîtescu, dar pe care o simți în scrisul care dă seama parcă de un teritoriu în permanență inaccesibil, o frumusețe care ar putea salva lumea, și n-o face. Sau n-o face în cazul literaturii române. Hedonistul e și un sceptic, ba chiar mai mult decît atît.

Contradicția lui Negoîtescu? Un mesaj etic, angajant, neiertător, radical, transmis în voalurile unui discurs atît de rafinat încît emoțiile pe care le generează sînt mai degrabă estetice. Dincolo de adevărul de fond al afirmațiilor sale – puțin sau abia reținute de critici –, considerată *estetică*, cu toate implicațiile – cel mai adesea negative – care decurgeau de aici, *Istoria literaturii române* pare să fie acceptată/ citită mai degrabă pentru jocul de umbre, pentru finețea imaterială a formulărilor sale. Însă chiar și atunci cînd invocarea *esteticului* înseamnă o declarație de simpatie pentru Negoîtescu, cuvîntul se abate și trădează tocmai mesajul de fond al scrierii lui. Negoîtescu continuă să fie asociat purității esteticului și nu *impurității* vreunei angajări. Or, în miezul poeticii lui Negoîtescu sălășluiește tocmai o angajare, sau, cum spuneam anterior, o atitudine politică. Faptul reiese înainte de toate din felul cum Negoîtescu prezintă Junimea și cum sintetizează contribuția lui Titu Maiorescu. Poziția antiliberală a Junimii și „acțiunea negativă” a lui Titu Maiorescu, înțelegînd prin asta spiritul critic aplicat prezentului, sînt înțelese tocmai ca dovezi ale existenței unui cadru al libertăților asigurate constituțional. Iar opera scriitorilor definitorii ai momentului, majoritatea dintre ei scriitori anti-sistem, este posibilă tocmai datorită libertăților asigurate în plan social și politic de regimul constituțional al lui Carol I. Iată cum începe capitolul despre Caragiale: „Regimul liberal constituțional

sub care Caragiale a trăit și, stăruitor, și-a creat opera nu a avut mai mare beneficiar și totodată mai înverșunat detractor decât autorul comediei *Scrisoarea pierdută*” (116.). Tot aici, deși atât de diferit, și Negoțescu vede din plin diferențele, e înscris vizionarismul „naiv”, în sens schillerian, al lui Eminescu, cu fața îndreptată spre trecut, dar care n-ar fi cerut niciodată direct „abolirea sau modificarea constituției liberale sub regimul căreia domnea Carol I – nu i s-ar fi îngăduit aceasta nici de către partidul în al cărui organ de presă își dezvoltă ideile” (109). Mai mult, spune Negoțescu, Eminescu însuși și-ar fi amendat uneori ideile, apărându-se de acuzația de *reacționar*, căci, deși cu fața îndreptată spre trecut, el viza schimbări de tip european în societatea românească. Negoțescu nu insistă supra sensului acestor schimbări și nu demonstrează cu nimic ideile formulate anterior, care însă îi oferă soluția unei ieșiri din impas. Deschis el însuși valorilor europene, trebuie să găsească modalități convenabile de a-i integra unei astfel de atitudini pe junimiști, mai ales pe Eminescu. În plus, chiar dacă n-o spune explicit niciodată, hedonismul (estetic!) al scrierilor unor Creangă ori Caragiale – pe care îl dezavuează în permanență în surdina, radical, însă – e posibil tocmai datorită existenței unui timp al libertății, unei ideologii politice a echilibrului. Ciudat este că nu-l perturbă afirmația lui Caragiale – „rîsul și gluma nu ne vor mai putea sluji de mîngîiere ca altă dată cu cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noștri vor avea poate de ce să plîngă – noi am rîs destul” (119) – pe care o preia în finalul prezentării dramaturgului și pe care o întoarce în favoarea propriei demonstrații. Nu-l perturbă în sensul că nu asociază acest timp degradat, al prezentului, care ar atrage după sine suferința, tocmai cu libertățile constituționale. Acuzat explicit că „ar fi influențat în rău pe români” (I. Negoțescu, *Ibidem*), Caragiale ar fi dat dovadă aici – caz izolat, tardiv și totuși salvator pentru el – de o „inteligentă vizionară”. În fapt, Negoțescu deplînge absența din scrisul lui Caragiale a unui ideal moral, chestiune asupra căreia vom reveni. Așadar, atitudini, opinii, angajări, devenite posibile într-o lumea a valorilor liberale, sub semnul regalității, și într-un spațiu care își asumase valorile europene. Literatura e posibilă, spune în mod implicit Negoțescu, tocmai pentru că o astfel de lume există.

Dar fraza care cu adevărat trebuie să rețină atenția din capitolul dedicat Junimii e următoarea: „Acuzată în general de pesimism, Junimea – excepție făcând Eminescu – a promovat programatic doar critica prezentului, și prin aceasta a sporit considerabil acuitatea mentalității românești pe latura adevărului, în cadrul unui prezent la îmbunătățirea căruia, în toate sensurile, estetic, moral, social, politic, a contribuit” (103). A pune în fața acuzației de pesimism, înțeles ca atitudine critică față de prezent, influența pozitivă asupra societății românești este axul central care definește gândirea lui Negoțescu. E aici un program pe care el însuși și-l asumă. Cît privește domeniile în care a acționat gândirea maiorească, sporind „acuitatea mentalității românești”, e cu totul semnificativă ordinea lor. *Estetic, moral, social, politic* presupune un traseu care înseamnă circumscriere, dinspre minor spre major, totul fiind îndreptat, spre ceilalți, spre viața cetății. În același sens, paginile despre Maiorescu de mai târziu afirmă explicit: „critica literară pe care a practicat-o este impregnată de pedagogie și se integrează în cît mai cuprinzătoarea critică socială, căreia i s-a dedicat cu o conștiinciozitate maximă” (104). Prin urmare, dacă nu detaliază și nu supune exercițiului critic ideile din scrierile lui Maiorescu despre Caragiale sau Eminescu, pe care le consideră, totuși, cele mai importante pentru scrisul său critic (lui Negoțescu i s-au reproșat tocmai astfel de răsturnări în ierarhiile deja cunoscute între autori sau, în interiorul operei unui autor, între scrierile lui), n-o face pentru că el pune în prim-plan, din perspectiva mizei sociale și politice a actului critic, *Istoria contemporană a României*, operă postumă a lui Maiorescu conținând notele introductive la discursurile sale politice. Fără de ea, precizează Negoțescu, „nu pot fi înțeleși nici Eminescu, nici Caragiale, nici Maiorescu însuși” (104). Or, *Istoria contemporană* face loc tocmai problemelor de mentalitate definitorii societății românești care generase teoria *formelor fără fond*. Textele lui Maiorescu, susține Negoțescu, „se întemeiază nu numai pe considerații de ordin literar-artistic, ci pe implicațiile sociologice” (105). Susținătorul autonomiei esteticului e astfel reinterpretat – printr-o eliminare a stereotipilor simplificatoare –, contextul contribuției critice maioreștiene schimbându-se radical. În plus, atitudinea critică e plasată în orizontul unei viziuni optimiste, pozitive, europene. Viziunea mai largă și cuprinzătoare e sociologică, și

ea este cea care constituie axul ideatic al *Istoriei contemporane a României*, „autorul ei consemnând fără a se impacienta foiala bizantină a personajelor și fără ca mîna să-i tremure de indignare sau condeiu să-i alunece pe hîrtie de silă: remarcile lui seci și care nu depășesc bunul simț comun răspund umorii celui ce are viziunea sociologică a ansamblului și deci întrezărește, prin ceață și mîzgă, la orizont, limanul, progresul. Lupta dintre partide, de cele mai multe ori neonestă, activitatea legislativă a parlamentelor prea adeseori rodnică și totuși supusă monotoniei, perorațiile înverșunate și găunoase ori responsabile demne, scăpărătoare sau anoste, din sălile publice, campaniile de presă delirante, manifestațiile de stradă – acestea toate se petrec pe dinaintea noastră invocate de un statistician pedant, ce trece la catastif produsele libertății fără de care, oricît ar fi fost ea de deșănțată, nu s-ar fi putut realiza România europeană în doar cîteva decenii cît a durat, norocoasă, domnia lui Carol I” (105-106). Altfel spus, în vreme ce Eminescu, într-o direcție, Caragiale, în alta, reacționează prin literatura lor în contrast cu viața imediată și cu ideologia liberală, europeanizantă, Maiorescu privește detașat, înțelegător, încrezător în valorile europene, pentru care Negoîtescu însuși pledează. Firește, pe de altă parte, că în prezentarea acelui timp al libertății, Negoîtescu trimite, tangențial, la propriul timp românesc, unul al terorii, intimidării, nelibertății. Că astfel de fraze despre Maiorescu și Junimea ar fi putut fi spuse în comunism, greu de crezut. Chestiune nu de cuvinte, de fraze, ci de ideal. Are dreptate Virgil Nemoianu atunci cînd afirmă că gîndirea cerchiștilor „e în realitate o critică a configurației socioculturale a României ultimilor 20 de ani” (Virgil Nemoianu, *Cercul Literar între idilism și spirit critic*, în Sanda Cordoș, coordonator, *Spiritul critic la Cercul Literar de la Sibiu*, Editura Accent, 2009, p. 30). Exemplul cel mai elocvent este, fără îndoială, *Istoria* lui Negoîtescu

Dacă revenim, însă, la succesiunea *estetic, moral, social, politic*, vom înțelege că ea relevă structura unui program, iar analizele făcute ulterior marilor scriitori decurg din el. Firește, ce îl interesează pe Negoîtescu este literatura, dar gusturile lui, judecățile, prioritatea anumitor scrieri în ordinea preferințelor lasă se vadă interesul acordat de el relației dintre literatură și societate, și, în sens general, dimensiunea „politică” a literaturii. Nimic nu poate fi

redus la frumusețea gratuită, la bucuria individuală; dimpotrivă, plăcerea, gratuitatea, când apar – iar la marii clasici ele sînt, cu anumite excepții, o constantă care le certifică valoarea – sînt sancționate. Asupra acestor lucruri vreau să insist, căci, scoase din context nu o dată, afirmațiile lui Negoțescu, fascinante prin frumusețea lor, par nu doar neutre axiologic, ci chiar favorabile scriitorilor, pledoarii pentru estetic. Se petrece astfel o deturnare clară a mesajului lui Negoțescu, iar paginile sintetice despre Creangă și Caragiale, ori cele despre Slavici sînt elocvente în acest sens.

Așezat între Creangă și Caragiale – situare greu de explicat, ca și ordinea în sine a marilor scriitori, care ar trebui problematizată –, Slavici se bucură de adeziunea lui Negoțescu, și nu din motive localiste, ci de sistem în care Negoțescu se recunoaște și de care se simte validat. Primul paragraf se referă tocmai la spațiul social, politic și mental germinativ al scrierilor și atitudinii lui Slavici: invocînd o afirmație a prozatorului care vorbise despre „timpul de la 1850 la 1868” ca despre un timp „binecuvîntat pentru românii din împărăția austriacă”, Negoțescu explică: „Iobăgia era desființată, egalitatea înaintea legilor proclamată, iar limba română garantată în biserică, școli, administrație și justiție. Perimetrul dintre Radna, Lipova, Arad, în bogata vale a Mureșului, îi apare pentru acea vreme, scriitorului nostalgic de mai tîrziu, ca un fel de utopie convenabilă, vrednică a fi reactualizată, ca un paradis profan” (114). Pe acest fond, „substratul literaturii lui Slavici este moral și ideologic” (115). Negoțescu nu putea să nu fie sensibil la problemele de fond ale romanului *Mara*, care, pe lîngă povestea de dragoste, abordează „și probleme sociale fundamentale pentru provincia transcarpatică în acea epocă; pe de o parte, formarea prin hîrnicie și stăruință a unei burghezii române, pornind de la stratul de bază al meseriașilor constituiți în bresle și alcătuiind un amestec salubru de rural și urban, iar pe de altă parte existența unei patrii multinaționale și poliglote” (114). Sînt valori care definesc o lume în care Negoțescu însuși crede – și pe care literatura nu numai că n-ar trebui să le ocolească, dar ar trebui să le transforme în model social. Iar analiza făcută romanului reține tocmai „vîlvătaia năprasnică a iubirii” care „leagă, în vreme ce amenință să despartă din cauza incompatibilității etnice, un neamț și o romîncă”

(114). „Priveliștea cosmopolită a tărîmului natal” devine emblematică pentru Negoîtescu.

De reținut cel puțin alte două idei din capitolul despre Slavici: situarea *Închisorilor mele* în contextul creației lui Slavici și consecințele raportării la realitate prin prisma perspectivei morale. Cum personajele lui Slavici sînt definite de confruntarea cu ele însele, „tendința morală se topește în text și, în realismul ei puternic, narațiunea capătă virtuțile unei parabole” (115). A face saltul dinspre concret în parabolic, iată pentru Negoîtescu un semn al valorii. Nu rămînerea în imediat, în consemnare, notație, reflectare a realității, nici perseverarea în plăcerea observării imediatului, ci mutația în parabolic, în *sens major* care depășește individualul, iată sensul valorii prozelor lui Slavici. Experiențele – individuale – devin în scrisul lui Slavici exemplare, arhetipale, capătă forța unor modele în absolut. Astfel se realizează *axiologic* scrisul lui Slavici – și nu e vorba despre axiologie estetică, ci de una umană, ontologică, răsfîrîntă în estetic. Pe de altă parte, pentru Negoîtescu, *Închisorile mele* – asociată *Preludiilor* lui C. Stere și romanului *Cum am devenit huligan*, de Mihail Sebastian – e o opera majoră. Argumentația vizează „fidelitatea și stăruința în idei” care au făcut ca Slavici, luptător pentru drepturile românilor din monarhia austro-ungară, să se fi simțit bine alături de maghiari și de germani. Spune Negoîtescu: „Cu toate că nu are valoare beletristică deosebită, rămîne totuși în literatura noastră [...] printre documentele ei morale importante” (115). Este aici o afirmație *grea*, pe care – surprinzător, în fond – o face un susținător al esteticului. A nu înțelege mesajul opțiunii lui Negoîtescu e nu numai rodul inerției, ci deseori al relei voințe, al intenției de a deturna mesajul ei. În fond, o afirmație similară s-ar putea face despre propria-i operă *În cunoștință de cauză*. Poate că nu are valoare critică, dar rămîne printre documentele morale ale literaturii române. Dar rămîne?! Într-un anumit fel, *Istoria* însăși e înaintea de orice altceva un document moral. Revenind la *Închisorile mele*, e limpede: pentru Negoîtescu nu valoarea beletristică contează, ci documentul moral. De altfel, spre sfîrșitul prezentării lui Slavici, Negoîtescu invocă nevoia lui Vianu de a justifica alăturarea scriitorului transilvănean de ceilalți mari creatori ai Junimii. Slavici nu ne apare „ca un desăvîrșit artist al cuvîntului” (116) din cauza influențelor limbii germane și

maghiare în care a scris; or, acest fapt e departe de a constitui pentru critic un handicap. Dimpotrivă: „Limba lui greoaie și împiedică gîlgîie de umanitate, iar operele pe care le-am citat mai sus ne revelează deplin originalitatea artistului” (116).

Prin urmare, cum să nu fii surprins de refuzul criticii literare de a identifica/ vedea contribuția lui Negoîtescu nu prin opțiunea pentru estetic, ci pentru etic? Situat imediat după Creangă, dar înaintea lui Caragiale (deși cei doi scriitori ar avea în comun propensiunea către hedonism; Creangă, totuși, e un inocent, în vreme ce păcatul lui Caragiale e de a fi complice decăderii morale), Slavici e exemplar prin modelul uman pe care îl instituie, prin felul lui de a vedea lumea. De altfel, mesajul lui Negoîtescu este explicit. După afirmația de dinainte, Negoîtescu precizează: „De altminteri, în măsura în care sînt mai esteți decît Slavici – Creangă și Caragiale sînt și mai artificiali, mai abstracti și răspund mai puțin întrebărilor noastre setoase de lumină și adevăr” (116). E aici o afirmație esențială pentru programul estetic al lui Negoîtescu. Esteți, Creangă și Caragiale? Dar estetismul acesta e mai degrabă un dezavantaj, dacă nu un grav handicap. Esteți, adică artificiali și abstracti. Or, literatura ar trebui să răspundă marilor întrebări, nevoii de bine și adevăr. Plăcerea, bucuria imediată, experiența estetică privită ca experiență a plăcerii, toate acestea sînt periferice, ba chiar diversioniste, imorale sau amorale. Citind ultimul paragraf din prezentarea lui Slavici, înțelegem chiar ceva în plus: că există o unitate organică între scrisul și existența scriitorului. Cosmopolitul, omul care ilustrează valorile Europei centrale a viețuit slujind aceste idealuri: „Nu numai cosmopolitismul îl apropie pe autorul *Marei* de valorile bătrînului nostru continent, el înfățișîndu-ni-se acum ca un tipic reprezentant al duhului Europei centrale, ci și provincialismul, în sensul bun și de temei al cuvîntului, [...] dar mai cu seamă ideea sa despre om, respectul înrădăcinat față de sine însuși” (116). Și, mai departe: „Nu din întîmplare a fost Slavici azvîrlit în temniță și de ungurii a căror prietenie a dorit-o fără preget, și de românii lui, pe care i-a slujit exemplar făcînd să rodească în Ardeal atîtea din concepțiile sănătoase ale lui Maiorescu” (116). Or, în vreme ce Slavici a fost întemnițat pentru ideile sale, Creangă sau Caragiale se pare că nu au nici un crez, în afara aceluia privat, adică estetic, hedonist – care a și hrănit, în a doua jumătate a secolului

XX, interpretările critice de factură structuralistă. Pe acest fond, are dreptate Nicolae Balotă să invoce „crizele” din secolul XX, „cercetările și explorările succesive ale formaliştilor ruşi, ale stilisticienilor și morfologilor germani, ale discipolilor fideli ai lui Mallarmé și ale «noilor romancieri» din Franța, ale unor reprezentări ai New Criticism-ului american” care „au exercitat – cu toate rezultatele remarcabilele lor extraliterare – un terorism sterilizant în conștiința și practica literară a epocii” (*Cercul Literar în secolul al XXI-lea*, în Sanda Cordoș, coordonator, *Spiritul critic la Cercul Literar de la Sibiu*, Editura Accent, 2009, p. 17). Față de acest „terorism” trebuie situată ideologia cerchiștilor, mizând pe moral, tragic, existență. În fond, în articolul invocat, Balotă pune în discuție exact miza înaltă a literaturii („Într-un timp al tuturor amenințărilor, cerchiștii credeau în valoarea salvatoare a artei”, spune el, 16), invocând des argumente din corespondența lui Negoîtescu din anii '40 ai secolului trecut. Dar faptul că Balotă simte nevoia să argumenteze această poziție a cerchiștilor, a lui Negoîtescu înainte de toate și a lui însuși, este, în subsidiar, chiar dovada că, în 2009, poziția aceasta este încă necunoscută. Or, este chiar poziția pe care se fundamentează *Istoria* lui Negoîtescu.

La fel de elocvente pentru modul lui Negoîtescu de a înțelege literatura și istoria literaturii sînt capitolele despre Creangă și Caragiale. Paragraful cu care se deschide capitolul despre autorul *Amintirilor din copilărie* sînt cu totul relevante. Iată: „Nimic antireligios sau anti-dogmatic, la răspopitul Creangă. El era certat doar cu ipocrizia clerului, a superiorilor lui ierarhici. Nici urmă de contestare în originalitatea sa, ci numai bun simț obișnuit și curajul de a fi el însuși în vorbă ca și în faptă, nonconformist și plin de umor, cu piperul de cuviință, într-o lume ce nu numai o acceptă, în care se complăce și care nu-i apare derizorie, ci bogată de semnificații, deși, ca epicureu, o consideră doar sub unghi ludic” (112). Sub semnul interpretării neutre, tot observații care relevă minoratul personalității lui Creangă. Epicureu, ludic, hîtru, jovial, Creangă joacă, cum se precizează mai tîrziu, „rolul de măscărici pentru saloanele literare” (113), de aici născîndu-se arta sa. Altfel spus, nimic din ceea ce presupune marea artă la temelia scrisului său. „Cariera lui ecleziastă nu presupune nici o vocație corespunzătoare” (112.), și tocmai de aceea „*Popa*

Duhu, în care el portretizează un reformator religios nerealizat din cauza mediocrității mediului social, un Savonarola de la periferia Europei, nu se conturează nici pneumatic, nici tragic, ci doar pitoresc” (112). În plus, Creangă nu are nici „preocupări didactice”, ci doar plăcerea de a practica virtuozitatea de autor conștient că să adresează publicului cult. Nici o misiune mai înaltă, așadar, în spatele acestor plăceri gratuite. Spre deosebire, însă, de Caragiale, care ar fi complice lumii pe care o prezintă, Creangă, măcar, pare să nu fie vinovat de poziția/ atitudinea sa. „Ca esthet și literat, obsedat artizan al cuvântului” (117), Caragiale își dezvăluie simpatia față de mitocanii din *D-ale carnavalului*, „șarjându-i partizan dar și călduros amuzat” (118), „identificându-se parcă cu dînșii” (118). *D-ale carnavalului* i se pare lui Negoîtescu „o comedie cu, despre, pentru și – atenție! – quasi de un mitocan...” (118). Nimeni, în fond, dintre exegeții lui Caragiale n-a venit cu un verdict atît de dur referitor la relația dintre lumea lui Caragiale și biografia sa.

Să cităm mai departe: „Din aceeași categorie sînt și fermecător comicele personaje ale *Momentelor* [...]: încornorați agreabili, cuconițe nostime, ofițerași picanți, amplotiați «afumați», dascăli semidocti, copii rău-crescuți – toți surprinși cu o fidelitate de album de familie și cu acea bine condimentată, suspectă îngăduință, într-o lume de moravuri frivol balcanice și în înșelător decor occidental, în care «forma fără fond», imitația pe modeste sau confortabile spații e de un pitoresc extraordinar” (118). Undeva în adîncuri, se ascunde reproșul făcut lui I.L. Caragiale cu decenii înainte de Gherea, pe care avea să-l reia, în alte contexte, Nemoianu, referitor la lipsa de angajare etică a lui Caragiale și la răul pe care l-ar face el lumii românești. În fond, corespondența cu Radu Stanca din anii '40-'50 și viziunea foștilor cerchiști despre Caragiale sînt elocvente pentru felul cum judecă Negoîtescu scriul marelui dramaturg. Să reținem deopotrivă faptul că – în viziunea lui Negoîtescu – dincolo de hedonismul lor, și Creangă, și Caragiale se realizează ca scriitori la nivelul pitorescului. Or, e acesta un nivel care nu presupune nici un fel de angajare etică, ci doar o „estetică”. Unde e parabolicul, proiectarea în major din scrisul lui Slavici? Întrebarea e, evident, retorică.

De fapt, ce i se reproșează lui Caragiale? O ideologie datorată influenței lui Eminescu – de aici „vehemența și durată opoziției față de Partidul Liberal cu care, practic, ca ziarist autorul *Scrisorii pierdute* s-a arătat pînă la urmă dispus să colaboreze” (119). Ciudată, în fond, contradicția care tarează acest verdict, și pe care Negoîtescu nu o simte. Căci, așa cum o spune Negoîtescu, Caragiale e vehement, trăiește o idee (el care-i reproșă scriitorului tocmai frivolitatea); doar că această idee e în dezacord cu valorile în care, asemenea lui Lovinescu, el însuși insensibil la creația caragialiană, Negoîtescu credea. Dincolo de acest fapt, verdictul final: „oricît ar detesta politic lumea creației sale antiutopice, estetic, Caragiale se lasă cu deliciu corupt de ea și astfel, prin empatie, literatura lui devine din adversară, complice cu antiutopia, influențînd în rău pe români. Rîsul caragialian atacă nu numai pe adversar, ci și capacitatea morală a emitentului său” (119). Or, pentru o astfel de judecată, care nu mai are deloc de-a face cu ceea ce numeam prin estetic, Negoîtescu își pregătise cititorul cu pasajele anterioare, cînd aducea în discuție problema cinismului marelui scriitor. „Cinism? – se întreabă Negoîtescu. Cinic era de bună seamă autorul marionetelor exuberante și cretine din *D-ale carnavalului*, această *commedia dell'arte* băștinașă. Oricum, cinismul caragialian se împletește cu estetismul său – atracția formelor și stilurilor, în care nu profunzimea vederilor contează, ci variabilitatea lor, iscusința de a le alterna” (118). Estetism asociat cinismului și relativității morale; mai rău chiar, unei complicități cu răul. Așa încît, ipoteza că sub semnul unei „inteligente vizionare”, Caragiale ar fi presimțit răul din lumea românească (să ne reamintim: „rîsul și gluma nu ne vor mai putea sluji de mîngîiere ca altă dată cu cele ce se vor petrece în lumea noastră românească. Copiii noștri vor avea poate de ce să plîngă – noi am rîs destul” – *apud* I. Negoîtescu, 119) nu mai reușește să schimbe nimic din „sensul trădător al comediei sale”.

Poate tocmai de aceea, în tabelul ierarhic al lui Negoîtescu, Caragiale e ultimul dintre marii scriitori, iar Creangă, imediat după Eminescu. Căci, cum am precizat ceva mai devreme, în viața lui Negoîtescu, Creangă apelează la virtuozități formale, ca un măscărici, de dragul clasei înalte care-l asculta/ pe care o distra. Rafinamentele lui sînt amorale: „Dar vina lui Creangă –

dacă vină și nu fatalitate este – constă în împrejurarea că el a apăsător pe coarda plăcerii” (113). Și urmează o axiomă, literă de lege pentru Negoșescu: „Oricâtă valoare ar avea un text de interpretat, care deține calitatea de a se interpreta pe sine, însumându-și interpretul, autarhia aceasta valorică, concentrarea aceasta estetică denotă sărăcie spirituală indiscutabilă. Estetismul lui Creangă nu are seamă decât în proza lui Mateiu Caragiale. [...] Ambii mizând pe filologie, pe valorile de expresie ale prozei românești, pe «poezia» prozei și, ca atare, ambii intraductibili” (112). Invocarea finală a lui Fundoianu, care în 1922 îl apropia pe Creangă de Mallarmé cade firesc, ca o ghilotină. Căci invocarea lui Mallarmé nu este una favorabilă, cum am fi tentați să credem – nu e un gir de valoare, ci de artificiu –, nu este nici măcar suspicioasă, ci de-a dreptul negativă. Nu după multe paragrafe Negoșescu avea să continue: „Această situație *sub estetic* – Negoșescu tocmai invocase „terminologia de glosar”, „hermetismul folcloric” și „capacitatea de sugestie” care decurge de aici – a unui estet vine la autorul *Amintirilor din copilărie* dintr-o umilitate spirituală ca formă existențială a litotei. Simplitatea, rusticitatea, reticența, puținătatea, concizia, preteritiunea, oroarea de redundanță, care-i caracterizează stilul, vin din același rafinament disimulat care-l îndeamnă să recurgă la oralitate, la vioiciunea expunerii dialogate, ce nu cunoaște nici descrierile, nici psihologia, spre a evita monologul, conferința, predica. Pe singura lui coardă, *falsul* măscărici își exercită vocația de artist cu atîta aplicație, încît – în «țărănia» ei – *Povestea poveștilor* (publicată abia în 1939), în pofida cumulului pornografic e o capodoperă a rostirii înveselitorului Creangă” (113). În totul, judecări nemiloase, greu de neobservat. În așa fel încît formula finală, absolut memorabilă, o bijuterie critică, nu poate să mascheze verdictul neiertător. Cînd spune că „în paradoxul lui Creangă ni e prezintă un artizan al folclorului și un stilist crepuscular, de o tîrzie sănătate și de un prematur decadentism” (114), Negoșescu încearcă parcă nu să împlînzească judecata, ci s-o contextualizeze și mai bine în nefirescul ei.

În tot cazul, Creangă și Caragiale, cărora li se interpune Slavici, sînt judecați tocmai prin prisma performanțelor lor estetice, unul ca artificial, celălalt ca imoral, ambii fără altă forță

decît a plăcerii estetice, pe care Negoîtescu o dezavuează. Ceea ce aşteaptă – şi apreciază el – la un scriitor e continuitatea dintre existenţă şi scris, angajarea morală, trăirea sub un imperativ moral care să genereze scrisul, o problemă, cu o oricît de explicită morală, ca în cazul lui Slavici. A fi indiferent sub unghi moral sau, mai rău, a influenţa în rău pe români – în vreme ce Goleşcu îi influenţase, oricît, în bine – sînt lucruri generate tocmai de propensiunea către estetic. Şi poate că n-ar fi lipsit de sens să se discute cîndva mai aplicat despre gherismul lui Negoîtescu, căci el judecă literatura din perspectiva influenţei pe care o are. Revenind, cinismul lui Caragiale e chiar consecinţa plăcerii estetice. Fireşte că din acest punct de vedere demonstraţia nu mai cere alte argumente.

Mai poate fi numită în acest caz *Istoria* lui Negoîtescu una estetică? Mai poate fi ea considerată un exemplu de „extravaganţă”? Astfel de lecturi ne abat, diversionist sau nu, e o altă poveste, de la sensul politic, al scrisului lui Negoîtescu, de la mesajul ei angajat etic. Etic şi naţional.

(„Hyperion”, 4-5-6/ 2017, 7-8-9/ 2017,
10-11-12/ 2017, 1-2-3/ 2018)

Nicolae Balotă. ***Calea, Adevărul și Viața***

Nu vom vorbi aici despre *Calea, Adevărul și Viața*, carte publicată de Nicolae Balotă exact în urmă cu zece ani. De altfel, nu vom vorbi despre o carte anume, ci despre felul în care Calea, Adevărul și Viața constituie reperele unei ființe exemplare, al cărei sens rezidă chiar în recunoașterea și instituirea *sensului* și în interogarea, prin intermediul lui, a propriei identități. Prin urmare, ne vom raporta la *Caietul albastru*, jurnalul acesta în oglindă (*Timp mort 1954-1955, Remember 1991-1998, Ideea Europeană*, 2007), pentru că aici, mai mult decât oriunde în altă parte, angajarea hermeneutică se relevă ca miez al fundamentării sinelui. Firește, sub impulsuri „utilitariste”, poți citi paginile acestea pentru mize mai ușor de satisfăcut, nu și mai puțin tulburătoare. Sînt portretele memorabile ale cerchiștilor sau ale scriitorilor întîlniți în București, sînt paginile de exegeză referitoare la Thomas Mann sau la Bruegel cel Bătrîn, sînt imaginile dintr-un București degradat, devenit o ruină a întinericului, copleșit de miasmele comunismului. Apoi Clujul universitar și lumea sordidă a Bucureștilor mateini. Locuri și oameni. Toate acestea constituie, însă, fața vizibilă a scrisului lui Nicolae Balotă. Dincolo de ea, o arhitectură care ascunde neliniștea hermeneutică: un om care se caută pe sine, se raportează la ceilalți, pentru a sonda, finalmente, consistența Adevărului. E aventura unui călător care, fascinat de înstrăinare, iese din sine însuși doar pentru a-și redefini sinele. În fapt, marea înstrăinare, pare să ne spună Nicolae Balotă, este să devii tu însuși.

[IDENTITATEA] Așadar, citesc jurnalul lui Nicolae Balotă prin prisma semnelor, covîrșitoare, care anunță prezența hermeneutului. Mai mult, de ce să nu dăm dreptate celor care, ca Negoîtescu, credeau că aceasta e opera capitală a lui Balotă, din moment ce scrierile ulterioare nu fac decât să mascheze, exegetic, nevoia mărturisirii sinelui? Un sine care interpretează și trece totul prin filtrul vederii. Ochiul ca instrument al cunoașterii. Pe de o parte, propriul ochi, avid de cunoaștere, speriat,

re-cunoscînd răul, pe de altă parte, ca în prima pagină, forța oarbă a istoriei, privirea „stinsă, opacă”, „ochii spălăciți, indiferenți”, sub forța cărora devii un obiect oarecare. În acest balans, imaginea simbolică dintr-o fotografie făcută în ultima zi de libertate. Fotografiindu-se în dreptul unei cruci, profilate pe fondul cenușiu al unui zid, deasupra capului părea să-i stea o cunună de lauri. Spune Nicolae Balotă: „Deasupra creștetului, înconjurîndul cu o aureolă neagră, foile metalice ale cununii, contorsionate, țepoase, zboară asemenea unor fluturi de noapte amenințători. Credeam că invoc în joacă Gloria și evocam, fără să știu, Moartea”. A eșua în interpretare și a pătrunde totuși în proximitatea adevărului. Căci *timpul mort* în care se înscrie ființa se dovedește, finalmente, un timp al salvării. Evocarea, fără știință, a Morții nu-i decît acces la Adevăr. Iar arbitrariul nu-i decît o altă denumire a sensului. Citim în finalul *Prologului*: „Întreprind aici istoria – pe care nu o voi continua în această carte – a anchetei, condamnării și detenției mele, istoria anilor ce au urmat după noaptea de 2 spre 3 ianuarie 1955, cînd am fost arestat. Ajungînd la vîrsta memoriilor, m-am întors nu o dată spre acele ore în care viața mea părea să-și fi schimbat brusc și radical mersul. Spun părea, căci azi nu mai cred în fracturile totale, în salturile imprevizibile ale existenței. Trăirile, chiar și cele abisale, mutațiile, chiar și cele mai spectaculoase, ale personalității și vieții noastre sînt înscrise în ceea ce le precede” (I, 27).

A fi tu însuși înseamnă a pătrunde în logica transcendentă a ființei tale. „Ce trebuie să faci în fața prepotenței tiranului?”, se întreabă Nicolae Balotă. Or, în fața istoriei, a privirii ei seci, soluția lui Nicolae Balotă are în vedere descoperirea propriului sens, a legii care fundamentează ființa. „Totul este să-ți găsești legea, spune el, pe care să o urmezi cu fidelitate: legea divină, legea morală, legile științei, artei...” (I, 43). Și continuă: „Dar cine mai îndrăznește azi în lume (și nu vorbesc doar de *această* lume neluminată, de sub obrocul comunist, ci de întreaga lume intrată sub zodia *nihilului*) să preconizeze ascultarea totală, urmarea scrupuloasă a Legii”. Finalmente, în condițiile date, „a nu adera la minciună, a nu rosti – fie și mașinal, convențional, ca un compromis formal –, ci a gîndi, a rosti – fie și în taină, într-un cerc foarte restrîns –, un simplu adevăr, înseamnă a servi Legea” (*idem*).

Oricum, Nicolae Balotă are o încredere funciară în prezența Binelui, în victoria sa finală, în aflarea lui la capătul întortocheat al unui traiect care asimilează demonicul. Iar Binele înseamnă, nu o dată, împlinire a misiunii tainice cu care ființa a fost investită. Citim într-un loc: „Am o prea severă conștiință a menirii mele pentru ca să cedez tentațiilor momentane ale existenței unui *jouisseur*” (II, 9). Altundeva: „Dar am o mare încredere în rostul meu în lume. Și Dumnezeu nu se poate să ne lase să pierim fără rod” (II, 373). Nicolae Balotă este luminat tocmai de această idee a înscrierii sale într-o datorie pe care trebuie să o săvârșească. Pe de altă parte, traiectul acesta în care se înscrie este un traiect al organicului, al ființei elementare, neperversitate de gând, nici de temă. Citim la un moment dat: „De mult sînt convins că nu se poate petrece niciodată nimic împlător în corpul nostru. Hazardul nu există în organic” (II, 150). Glosînd pe tema aceasta, a salvării trupului de la o înțelegere care îl plasează în secundar, adică în alterabil, Nicolae Balotă propune imaginea trupului care, vas de lut, păstrător al unei „comori”, permite experiența chistică a jertfei. „Trecînd prin moarte, mîntuit, el va deveni «trupul glorios»” (II, 155).

În fine, fascinat, în adolescență, de *Anatomia* în trei volume a lui Rouvière, fascinat de „ingeniozitatea dispoziției, a articulării, a corespondenței, a comunicațiilor dintre organele, aparatele și sistemele corpului uman” (I, 61), cum să nu fie Nicolae Balotă tulburat de marele organism care înscrie prezența noastră în taină?! Or, acest organism nu e în afara logicii transcendente. Monseniorul Vladimir Ghica, un punct de reper, este citat cu următoarea afirmație: „Oricare ar fi întîlnirea providențială, care așază o trebuință în calea noastră, ea este o vizită a lui Dumnezeu ce ne apare” (I, 59). În plus, moartea se înscrie ca fapt decisiv în această logică. Spunea același Monsenior: „Moartea trebuie să fie marele act al vieții noastre” (I, 57). Împotriva nihilismului ori a sinuciderii, Nicolae Balotă vine cu încrederea sa, oarbă în fond, în sensul pozitiv al existenței, în propriul traseu care afirmă lumea. Încrederea în propriul destin e nu numai un leit-motiv al jurnalului, ci un fundament al existenței unui om care a coborît în bolgiile istoriei. Mai exact, în labirintul ei. Dar – e aceasta lecția jurnalului lui Nicolae Balotă – orice labirint conține desenul unei salvări. Și aici nu pot să nu invoc o afirmație pe care se edifică natura

luminos-optimistă a lui Nicolae Balotă. Spune el, într-un context care aici ar fi putut fi ignorat, referitor la condiția concretă, a înscrinerii în istoria imediată: „Și totuși, chiar și în acest mediu deloc propice devenirii personalității, trebuie să devii mereu, iarăși și iarăși, cel care *ești*. Acest spațiu sterp este locul în care trebuie să-ți afirmi neîncetat identitatea. Să nu te pierzi în anonimia comună. Să trăiești *trezia*. Să realizezi mereu, aici și acum, forma universală a subiectivității, hegelianul eu = eu” (I, 353).

Dincolo de orgoliul superb, a fi *cel care ești* înseamnă a fi conștient de înscrierea prezenței tale într-o ordine transcendentă. Este motivul pentru care Nicolae Balotă asumă într-un fel anume eroicul. Pe fondul fricii celorlalți, nu numai că ține un jurnal incendiar, dar pune la cale un memoriu, pe care ar dori să-l trimită în Occident. În fine, oricât ar părea de bizar, nu despre acest eroism, suficient de concret, e vorba, ci despre un mod de a fi mai cuprinzător. În fapt, deopotrivă un Narcis și un Goldmund, Nicolae Balotă trăiește în veacul acela întunecat într-o febrilitate organică, atât la nivel erotic cât și intelectual, încât ai senzația că e aici o revanșă a ființei care, asemenea lui Dumnezeu, nu poate fi închisă. „Transcendentul, spune el într-un loc, nu poate fi închis în nici un lagăr de concentrare” (I, 159). Or, ființa, mărturisește Nicolae Balotă, e locuită de transcendent. Eroismul lui consistă în asumarea propriei misiuni, și, în vreme ce mulți trăiau sub frici imediate, în el pulsează un fel de „trufie a vieții” (I, 137), alta decât aceea a complexului puterii de care suferise în adolescență, prezentă și ea, și spaima că s-ar putea rata. Iată: „una dintre suferințele cele mai vii, mai ascunse în mine, în toți anii aceia de reclusiune, fusese gândul că, poate, nu voi putea niciodată să rostesc, să scriu, să împărtășesc altora unul singur din gândurile care mă munciau, că poate aveam să pier fără să las în urma mea vreun semn, vreun cuvânt, eu care mă socoteam un om al Cuvântului” (I, 117). În aerul anxios pe care-l resimte peste tot, „în atmosfera toxică a acestui veac sîngeros, aici în Răsăritul subjugat de comunism, nu mai puțin decât în atmosfera aseptizată prin civilizație (a unui Apus politico, prosper și igienic), Eroul e bineînțeles un anacronism, o tot mai rară piesă de muzeu” (I, 100). Nu înseamnă că el însuși nu resimte frica. O spune explicit într-un loc: „Ca peste tot, în orașul acesta, în țara aceasta, și în lumea aceasta din dosul «cortinei», plutește și în acest fost grajd

în care-mi fac veacul teama ca o ceață difuză. Uneori, ea se îngroașă pînă cînd face atmosfera de-a dreptul irespirabilă” (I, 141). Dar, dincolo de toate acestea, există acea încredere în propria misiune, în transcendența de care e locuit, chiar o anume inconștientă a încrederii în bine. Și dacă putem vorbi încă de eroism, atunci vorbim despre un eroism al căutării Adevărului. Este motivul pentru care Nicolae Balotă întruchipează modelul solar al ființei. Cînd se blamează, el o face tocmai pentru că nu-și asumă experiențe radicale, fie și în rău, care să proiecteze în teologic. Iată: „Ce faci tu pentru El? Nimic. Mai are partea «bună», «fecundă», a zilei o demnitate, alta, superioară părții servile? Nu ești tu unul dintre acei «căldicei», pendulînd între bine și rău, a căror viață n-are nimic sfințit? Marele păcătos trăiește mai din plin decît «căldice-lul» pe care Domnul îl varsă din gura Lui” (I, 182).

În această logică, a asumării binelui, trebuie înscris și acel avatar al morții care este coborîrea în bolgiile comuniste. Pușcăria, ca loc al cunoașterii („unde am învățat cam tot ce știu despre semenii mei, mai mult în orice caz decît aflasem de prin cărți” – I. 216) și al inițierii. Nu întîmplător e invocată Osiris, „divinitatea neagră”. Nota Nicolae Balotă pe 18 decembrie 1954: „A vedea pe cel Nevăzut, iată setea noastră ultimă. Speranța noastră: a-l vedea o dată față către față. Căci acum nu-l vedem decît «în oglindă». Și încă.../ Sîntem înconjurați de oglinzi întunecate, negre, ce răsfrîng iarăși și iarăși, pînă la sațietate, chipul nostru, sub toate ipostazele” (I, 221). Altundeva, tot despre Osiris: „Sămînța e puternică în timpul agoniei subterane. Afară, la lumină, zace sterilă și pierde” (I, 279). Premonitoriu, parcă, nota mai departe, pe 18 ianuarie 1955: „Va veni un timp, și iată-l aici, cînd sămînța bună va trebui îngropată adînc, cînd orice speranță a gloriei secerișului va trebui părăsită, cînd în lumină va rămîne doar pleava secerișului de altădată” (*idem*). Firesc să apară aceste referințe la cineva care combate sterilitatea și care se numește „un obsedat al rodului, un angoasat al sterpitudinii” (I, 280). Adesea își reproșează că nu e în stare să jertfească ceva, cu atît mai puțin pe el însuși. De aceea, în rugăciuni cere tocmai posibilitatea de a se jertfi. Altfel spus, de a rodi. Cînd ajunge la concluzia că trebuie să scrie un memoriu și să se revolte, o face tocmai pentru că vrea să-și asume jertfa. În fine, în acest efort de instituire a identității, „lepădarea de sine, renunțarea la ceea ce

ești e marele, e adevăratul sacrificiu” (II, 122). O renunțare la sine care proiectează adevăratul sine. E aici regula oricărei inițieri, asemenea „saltului” pe care îl trăiește în întunericul închisorilor. „Ce lumină mi s-a dat în acel întuneric!” (II, 206), exclamă la un moment dat. De aici, finalmente, solaritatea de care vorbeam.

Nu putem să nu cităm aici un fragment mai amplu referitor exact la titlul notațiilor de jurnal din 1954-1955, prin raportare la care neputința de a spune adevărul („Nu vom putea spune tot adevărul, orice am spune”, citim într-un loc – II. 357) devine un fundament al vieții care continuă să se hrănească din sine. Moartea, așadar, ca izvor al vieții. Iată: „La fel și titlul pe care l-aș pune în fruntea însemnărilor din acest caiet, ca și din alte câteva ale Jurnalului meu din ultimii ani, formula aceasta «Timp mort» încearcă să înlocuiască ceea ce nu se poate spune. De aici, pateticul lor, al slăbiciunii, al neputinței lor, de aici tragicul eșecului lor. [...] De aceea, cititorule, de bună seamă ai dreptate când ești nedumerit gândindu-te la nepotrivirea dintre timpul mort care a dat titlul cărții mele și timpul viu care circulă prin ea. Repet, gândește-te că titlul acesta ca oricare altul nu poate spune ceea ce este esențialul. Orice cuvânt e ambiguu, o emblemă care acoperă și descoperă realitatea în același timp.// «Și-apoi, vei spune, cu toate necazurile vremii sale, a avut și partea sa de satisfacție. Au fost timpuri în care se trăia intens, primejdios. Și-apoi, uneori, în ciuda *timpului mort*, rîdea desigur cu multă poftă împreună cu Negoîtescu și cu ceilalți amici ai săi.// Da, bineînțeles, bineînțeles. Așa este. Repet, titlul acesta, *Timp Mort*, încearcă să spună ceea ce nu se poate spune. Nu se poate spune oroarea acelor nopți de veghe, panica stîrnită de mașina ce aștepta în stradă, și părinții aruncați din casa pe care o zidiseră, din casa în care se născuseră copiii lor, și suferința și moartea lîngă tulumba din celulă, și disperarea zilelor fără de nici o situație, nici o perspectivă, și nici o noapte de iubire, căci așa ceva nu se poate. Nu se poate scrie plictiseala mornă a ședințelor interminabile și minciuna continuă și teama și lașitatea infinită și trădarea alor tăi, căci așa ceva nu se poate spune. Nu se poate scrie despre Timpul Mort decît surprinzîndu-l pe cel viu, care tocmai pentru că e viu cuprinde și zorile, dimineața de după noaptea de nesomn, ieșirea din celulă, refacerea casei și mormîntul care se îngrijește, apoi se uită – și e bine așa – și zilele în care munca te co-

pleșește și te face să uiți, și nopțile în care totuși este iubire, și astfel Timpul Mort pare cu desăvârșire mort și de aceea despre el nu se poate scrie.// Toma de Aquino vorbind despre demoni arată că ei, oriunde ar fi, își duc cu sine infernul. O imagine terifiantă. E înfiorătoare condamnarea absolută, ultimă, irevocabilă. Noi oamenii nu ne putem «mândri» cu atât de mult. Teroarea – micul infern pe care uneori îl instituim în măsura posibilităților noastre pe acest pământ – își are limitele sale. Omul nu poate trăi teroarea absolută. În cuprinsul încremenit al Timpului mort – asemenea castelului blestemat din poveste –, timpul viu țîșnește neîncetat la suprafață. [...]// De aceea, iertare cer cititorului care căutînd în cartea aceasta viziunea de infern pe care și-o făcuse (pe drept cuvînt) despre timpul nostru, în locul Timpului mort indicat în titlul ei, va găsi un simplu om viu într-un timp viu”. Prin urmare, dacă vorbim despre optimism, despre solaritate, lucrurile acestea țin de o tehnică a supraviețuirii. O tehnică ce depășește subiectul și care aparține ființei *în sine*. La drept vorbind, natura aceasta optimistă se întemeiază pe sensul pozitiv al asumării alterității. Altfel, poți accede la Adevăr trăind, nu povestind. Orice poveste își conține restul. Nu și existența.

[ALTERITATEA] „De mic copil m-a atras înstrăinarea” (II, 437), mărturisește Nicolae Balotă la un moment dat. Or, cum am mai spus-o, e vorba despre acea înstrăinare care revelă sinele mai profund. A fi un altul pentru a deveni tu însuși. Și aici, în logica demonstrației noastre, intervine problematica amplă și complementară a Alterității. Identitatea nu se poate institui în afara alterității.

Pentru Nicolae Balotă, Altul e deopotrivă Celălalt și Dumnezeu. Oricum, fără Celălalt, identitatea, în aparenta ei temeinicie, este precară. Amintindu-și de obsesia puterii, din tinerețe, de modelul Napoleon, pe care, o dată cu dictatura pe care o trăiește, îl abandonează, se întrebă: „Te dezbraci oare de tine ca de o haină?” (I, 136). Da, prezența celuiilalt, în care te vezi, te ajută să te dezbraci de tine însuși ca de o haină. Însemnările pe această temă nu sînt puține.

Undeva, Nicolae Balotă notează: „Din clipa în care nu mai descoperi pe altul, nu te mai descoperi pe tine” (I, 191). Pentru a continua: „Și astfel, ruptura devine lăuntrică, deșertul e în tine” (*idem*),

în contextul în care Nicolae Balotă deplînge infernul carnavalesc din jur, căci peste tot, în locul ființelor reale, sînt măști. Pe de altă parte, poate că numai sub forma unei măști întîlnirea cu tine însuși este posibilă. Dacă nu este un altul, adică un eu ce pare alterat, diluat, înjumătățit, eul ucide, ducînd, de fapt, la sfințenie. Or, cum pentru sfințenie Nicolae Balotă nu este pregătit, nu rămîne decît posibilitatea întîlnirii cu un sine mistificat. Iată: „De ce, oare, sînt atît de atras și în același timp îmi vine atît de greu să spun «eu»? De mulți ani (nici nu mai știu exact de cînd) nu m-am mărturisit. Între timp, piedicile s-au acumulat, rutina tăinuiri s-a stabilit, obloanele s-au tras și s-a făcut întunerice.// Mărturisirea (presupunînd căința, întoarcerea la Domnul și împăcarea cu El) este singurul act în puterea noastră prin care ne putem mîntui. E sacrificiul a ceea ce avem mai propriu, e ofranda indicibilului, e converșiunea totală. Lepădarea de taina care corupe a păcatului, lepădarea de sinele păcătos: drumul sfințeniei.// E teribil, însă, să te vezi cu adevărat pe tine. Mitul știe cît e de primejdios să te privești. Întîlnirea cu Dublul este mortală (Narcis, Oedip). Ne ferim de noi înșine și ne tănuim nouă înșine taina noastră. Dacă ne-am privi o dată cu adevărat în ochi am înmărmuri, ne-am pietrifica de oroare, am înnebuni ca și Goliadkin în fața Dublului său, ne-am arunca în apă, ca Narcis, am orbi ca Oedip. Eu de cîte ori spun *eu* îmi pare că mint” (I, 255-256). Prin urmare, celălalt te salvează deopotrivă prin apropierea și prin îndepărtarea de tine însuși. Fără celălalt, fie nu știi că există, fie înnebunești.

Oricum, în jurnalul lui Nicolae Balotă sînt cîteva experiențe tulburătoare care contextualizează alteritatea. Una, întîlnirea, tot prin intermediul privirii, cu un tablou al lui Luchian: „În zilele trecute am vizitat casa lui Zambaccian. Eram singurul vizitator. O atmosferă fantomatică de castel părăsit. Urcînd încet treptele scării interioare, am avut o puternică senzație de a fi urmărit, de a fi privit din spate. M-am întors, și am văzut ochii lui Luchian din autopoportretul lui fixîndu-mă. Cuvîntul acesta se potrivește de astă dată perfect: privirea m-a *fixat* locului. Am rămas așa un timp, ochi în ochi, din ce în ce mai tulburat de o anume identitate pe care o descopeream: mi se părea că văd propriii mei ochi, că mă văd văzîndu-mă. Deși chipul e atît de diferit de al meu, îmi zăream *dublul*” (I, 287-288). Altă experiență, aceea a lui Negoîtescu, asupra căreia

Nicolae Balotă se oprește îndelung. Într-un loc, evocându-l, spune: „Nu se mai poate suferi zicându-și tot timpul *eu*. Această intimitate i se pare mincinoasă, fățarnică și auto-adulatoare.// Ca atare, se va elimina pe sine ca *eu*, ori de câte ori o slăbiciune trecătoare nu-l va fi cuprins pentru *l'adorable moi*.// Ar trebui să te flagelezi, să te mortifici. Și poate atunci ai avea dreptul să spui *eu*.” (I, 274).

Poate că, în cazul lui Balotă, salvarea nu vine din mărturisire, această cale către lumină, chiar dacă jurnalul e scris pentru celălalt, ci din natura sa duală. Citim într-un loc: „Cu timpul, singur Nego a înțeles ceva din ceea ce și pentru mine este greu de admis încă azi, că e o dedublare în mine, că nu sînt omul unei unice căi, că – din nefericire, poate – nu pot alege definitiv o soluție de viață univocă, deși totul mă îndeamnă la aceasta. Atracțiile sînt contrare: chemare de o parte, tentație de alta. De aici tribulațiile mele, oscilările, păcătoșenia mea, dedublările și dezolările și iluminările mele fugitive. De aici fuga mea de mine însumi, sau de o parte a mea. Dar de care?” (I, 273). Evocându-și tatăl, aceeași fracturare între identități opuse, ireconciliabile, care totuși, în fapt, se succed. Or, la el, ipostazele se află în simultaneitate. Iată: „Pînă la izbucnirea Primului Război mondial, face studii de teologie la Blaj, este hirotonit, se căsătorește, are o fiică. Pe fronturile rusești și italiene ale armatei austriece este preot militar, în rang de căpitan. Apoi, întorcîndu-se acasă, la sfîrșitul războiului, divorțează, părăsește preoția, face studii de Drept pînă la doctorat, devine avocat, se recăsătorește cu dispensă papală, are alți copii. O viață nouă, diferită de cea dintîi? O cu totul altă viață, în care uită pe cea dintîi? Două vieți într-una, *Cloison étanche* între ele.// Mă întreb uneori: nu duc și eu, oare, două vieți? Dar nu succesiv, ci simultan: o viață a Harului în mine și alta a Lumii” (I, 517). Oricum, Nicolae Balotă e chinuit, cioranian, în fond, de această dublă situație, de această multiplicare a unui sine, care îl proiectează pe celălalt în sine însuși. Iată: „Ești la vîrsta hotărîrilor finale, a ieșirii în lume. Ce alegi? Desăvîrșirea sau mîntuirea? Fariseu sau Vameș? Nu există decît aceste două căi, deși cît de puțini văd angajîndu-se în vreuna din ele. Cei mai mulți sînt între ele, deci nicăieri, *tepidi*, vomați de Dumnezeu./ Ești în același timp Fariseul mulțumit de sine și Vameșul care se urăște pe sine. Fariseul din tine se crede în legătură cu Dumnezeu, și nu este. Vameșul din tine se crede rupt de

Dumnezeu, și nu este” (I, 389-340). Fiind altul în el însuși chiar, Nicolae Balotă trăiește familiar complicatul sentiment al alterității. Dar fără angoase, căci totul se instituie pe încrederea în destin. De altfel, întâlnirile cu Vianu, cu Edgar Papu, cu Călinescu sau Arghezi sînt întâlniri cu măști sau cu oglinzi ale sinelui. Prin ceilalți, el capătă dimensiunea propriului sine, singular, diferit. Cerchiștii, Negoîtescu, femeile, mai ales, au același rol. Alteritatea întemeiază, pare să spună Nicolae Balotă. Iată-l vorbind despre Negoîtescu: „Gustînd numai deliciile identității cu sine, respingînd trecerea atît de delectabilă dincolo, în sexul de peste drum – cum ar fi spus doamna Karnabatt –, necunoscător al farmecelor alterității, Nego este condamnat ca, asemenea lui Narcis, să nu poată poseda niciodată adevăratul obiect al dragostei sale ” (I, 493). Celălalt, așadar, ca revelator al ființei. Altundeva, vorbind despre conștiința de sine care se naște din suferință, Balotă exclamă: „Bizară maieutică a conștiinței! În însingurarea ei, ea se caută pe sine, se fecundează pe sine, se naște pe sine. Căutîndu-se, ea trece prin durerile propriei sale faceri. Iar nașterea coincide cu revelarea sa” (I, 507). Să fie oare împlîntor faptul că aceste notații urmează unei mărturisiri? E prima după zece ani de tăcere, de refuz al cuminecării. Oricum, continuă Balotă: „Căutîndu-se pe sine, conștiința trece mai întîi prin criza alterității. Conștiința se vrea *alta*. Scindată în sine, ea este aceea nefericită conștiință hegeliană, singură și nedivizată *în* sine, dar dedublă *pentru* sine. De aceea, ea încearcă o serie de roluri, jucînd în fața sa însăși și a altora un spectacol în care îi place să se exhibeze dar să se și disimuleze sub diferite măști. Ea se arată și se ascunde, apare și dispare, descoperindu-se pe sine, dar mereu în prezența *altuia*. E prinsă în mreaja acestui joc *altul*, care-i permite să se reveleze, dar încă nu sieși” (I, 507).

Notațiile continuă în felul acesta. Să mai reținem doar următoarea axiomă: „Orice ființă care se oferă este pîndită de primejdia de a se pierde pe sine în *altul*. Subiectul se pierde în obiectul la care aspiră. Cea dintîi tentație a ființei care se oferă este de a deveni *altul*. Dar, ce izvor de decepții în încercarea de conformare la un model!” (I, 508). Explorarea acestui teritoriu, preocuparea pentru problematica alterității relevă clara nevoie a lui Nicolae Balotă de se institui pe sine fie și într-un trup străin. Nevoia de a se

construi pe sine prin celălalt scoate la lumină și nevoia rupturii de sine, ca sacrificiu care purifică. Este glisarea dinspre Celălalt spre Dumnezeu, spre sinele în care Dumnezeu se ascunde.

Aici, din nou, de invocat optimismul organic, în sens spiritual, al existenței. Pasionat de călătorii, Balotă conchide: „Toate drumurile duc la Roma. Chiar și în fundăturile vieții, impasurile pricinuite de monstruozițările istoriei au undeva, pe la margini, prin mahalalele obscure, o deschidere de unde pornește cărarea salvatoare” (II, 268). Exilat în altul, Balotă caută întoarcerea acasă. Doar că acest acasă rămîne imprecis, vag, confuz „De ani de zile nu mă simt nicăieri acasă în țara mea” (II, 253). Altundeva, mai explicit, invocîndu-l pe Xenofon: „Viața noastră (sau a unora dintre noi) seamănă cu itinerariul celor zece mii; este efortul celui sau celor ce vor să se «întoarcă acasă». Dar unde este acest acasă al nostru? Al celor ce înaintăm întorcîndu-ne în urmă, în căutarea unui «acasă» pierdut. Ce este această revenire la sursă? O coborîre în adîncuri, ori o nu mai puțin anevoioasă ascensiune?” (II, 233). La drept vorbind, orice coborîre în întuneric este o înălțare la lumină. Iar acel acasă pe care *unii* îl caută este înțîlnirea cu Dumnezeu. Celălalt e chiar Dumnezeu. Spune Nicolae Balotă: „Cred [...] că mai înalt, mai mare, mai adevărat decît un Dumnezeu ce se definește doar prin absoluta sa alteritate, prin deosebirea sa totală de Lumea sa, este acel Dumnezeu care își probează deosebirea tocmai acordînd Lumii diferite de el, alta decît el, un sens pozitiv, un temei ferm într-însul, într-o asemănare, o analogie cu el. [...] Textele lui Maxim Mărturisitorul dovedesc ceea ce într-un limbaj abstract poate fi numită analogia structurală dintre Dumnezeu și Lume. Dumnezeu-iubire nu ține Lumea sa doar sub condamnare” (II, 226-227). Iată cum a fi celălalt înseamnă a fi sens.

Oricum, în speranța de a fi în sens („Speranța oricărui scrib este de a fi corespuns așteptărilor Celui de Sus. Îmi pot închipui, plin de speranță, că sînt un Minotaur în labirintul cuvintelor, dar și al tăcerii, mîntuit prin Cuvînt” – II, 478), de a nu trăda încrederea investită în ființa sa organică, descoperim încrederea lui Nicolae Balotă în adevăr. Un adevăr care salvează. A fi celălalt înseamnă, în acest sens, a fi chiar în inima adevărului.

[ADEVĂRUL] Într-un timp agonic, ajungerea la sine înseamnă smulgerea măștilor, a chipurilor de împrumut, a fețelor celorlalți împrumutate instinctual. „A sosit timpul smulgerii măștilor. De început cu propria ta mască!” (II, 290), exclamă la un moment dat Nicolae Balotă, pe fondul nevoii de a-și asuma sacrificiul concretizat în elaborarea unui memoriu denunțător. În fapt, e o exclamație care urmează unor glosări despre Dumnezeu. „Dumnezeu e ascuns. El nu se joacă cu noi de-a v-ați ascunselea”, spune Balotă, pentru a încheia referindu-se la suferința celor care, asemenea lui și celor din jur, trăiesc izgoșiți din paradis. Așa încât, un fapt aparent derizoriu i se impune cu pregnanță: „«Mascaților!» – a strigat betivanul acela către noi, cei din Cercul literar, așezați la o masă în Pivnița Schiller din Sibiu. Și asta sîntem” (II, 290). Celor mascați, trăind infernal, într-un timp carnalesc, Dumnezeu într-adevăr nu li se mai arată. În așa fel încît, smulgerea măștilor e gestul disperat al celui pentru care adevărul singur mai poate reprezenta o salvare. Pe la începutul caietului, Balotă își spune: „Nu dispera! Nu dispera!” (I, 52). Merge într-o capelă, a spitalului Saint-Vincent-de-Paul și deodată se simte în mijlocul adevărului. „Mă întreb, cît timp vor mai permite idolatrii întunericului din jur prezența acestei mărunte insule de lumină?” (I, 54), își spune, numindu-i pe cei care se declară *a-tei* că sînt „disperați ce ignoră disperarea lor” (*Idem*). De interogat aici o întreagă secvență, care are în centru relația dintre moarte și adevăr. Așadar, citim: „Îmi spun uneori, în clipele de elan încrezător: dacă am fi în stare să ne așezăm drept în fața Luminii și am reuși să ne golim, fie și numai într-un punct infinitezimal conștiința, prin transparența acesteia am fi năpădiți de lumina Adevărului și a lăbării. Danezul (e vorba de Kierkegaard, invocat ceva mai devreme în text) avea dreptate: boala ce ne duce spre moarte este disperarea. Dar unul dintre simptomele bolii *spre* moarte este refuzul Adevărului, este minciuna esențială” (I, 54). A te goli de tine însuși și a te umple, prin punctul infinitezimal, de lumină înseamnă a fi locuit de Dumnezeu. În acest caz, moartea este contopire mistică. Dar nu despre moartea trecută prin experiența disperării este vorba. În acest caz, mai ales cînd e vorba de acei disperați ce se ignoră, moartea rămîne un simplu fapt biologic și subiectiv. Maska, de care vorbeam mai devreme, e tocmai semnul refuzului Adevărului. Tocmai de aceea smulgerea măștii coincide unei reîntoarceri în divinitate.

Oricum, Nicolae Balotă trăiește cu obsesia adevărului și privește viața ca o țesătură de semne. O țesătură care face dovada existenței sensului ascuns. „Cel fără taină *nu este*” (I, 444), spune Balotă la un moment dat. De asemenea, investirea cu sens, cu har, cu misiune este exterioară voinței și rațiunii. Comentându-l pe Brâncuși, care spusese că lucrurile nu sînt greu de făcut, Balotă spune: „Într-adevăr, nu este nicidecum greu să faci un lucru pentru care ești făcut. Dar totul este să fii făcut pentru asta. Să *fii* și apoi să *faci*” (I, 326). În ce-l privește, așa cum am văzut deja, el e convins că e purtătorul unui sens, pe care trebuie să-l activeze prin sfîșierea măștii.

Pe de altă parte, Nicolae Balotă e convins că e făcut să caute sensul. Nu întîmplător, ochiul e un veritabil leit-motiv al jurnalului. Privește, de exemplu, o fotografie a Monseniorului Ghica dorind să extragă, cuvîntul îi aparține, „din imaginea bătrînului destul de vag înfățișat o chintesență spirituală, o umbră vizibilă a harului” (I, 56). De fapt, a căuta Adevărul înseamnă a-l căuta pe Dumnezeu prezent în lume. La un moment dat, contemplînd, într-o istorie a medicinei, o gravură a lui Hans Holbein tînărul care înfățișează un medic la capătul unui bolnav, Balotă e interesat de relațiile organice dintre detalii îndepărtate. În ziua imediat următoare, se întreabă: „Cum să descifrezi Invizibilul?” (I, 153). Continuă, cu referire la „închiderea oricărui orizont” prin intermediul zidului comunist: „Nu putem trăi fără orizont, fără acest *dincolo* de toate limitele posibile, fără acest nelimitat, singurul care îngăduie orice sens” (I, 154). Finalmente, în urma unor raționamente pe tema aceasta, Balotă revine la misterul morții, „misterul incubației, misterul ivirii vieții” (I, 156). Întrebarea, însă, rămîne: Cum să descifrezi Invizibilul?!

Pe suportul evenimential al *Eneidei*, pe felul în care semnele sînt acolo interpretate, Nicolae Balotă comentează: „Revelația este în acest text superb de o mare claritate, chiar dacă regele nu știe încă cine va fi acel ginere venit din străinătăți. Dar nu profeția-avertisment mă interesează, ci forma aceasta a inteligenței oraculară, modul prin care o anume tehnică oraculară își propune și reușește să descifreze Invizibilul. Desigur, invizibilul este cel ce se descoperă, *se face vizibil*. Dar ceea ce mă interesează este legătura subtilă dintre o anumită pasivitate, dintre acea *incubatio* și o activitate cultică. În ce privește interpretarea, aceasta nu pune mari

probleme regelui Latinius. Dar, oare, însăși organizarea visului său, punerea sa în scenă nu era un început de interpretare, nu o includea oarecum pe aceasta?" (I, 156). Așadar, în ele însele, dincolo de ochiul interpretului, semnele sînt expresia unui sens.

Comentînd în 1994 însemnările din urmă cu zeci de ani, Nicolae Balotă se întrebă dacă nu cumva funcționa în el însuși, neștiută, taina. Iată: „în acel an, ultimul dinainte de intrarea în pușcărie, nu rîvneam, oare, în taină, neștiut nici măcar de mine, la o altă intrare, la intrarea în neființă?" (I, 242). Propriul traseu pare să fie marcat de semne neștiute. Oricum, Nicolae Balotă are credința că *vede*, chiar dacă explicit se referă numai la lucrurile din jur, la prezențele umane care-l însoțesc. Dar în acest caz e vorba despre simplele secrete ale oamenilor: „În genere, spune el, oamenii îmi par străvezii. Văd în ei, prin ei, cu destulă claritate, chiar și cele ce vor ei îndeobște să ascundă. Secretele oamenilor sînt atît de vizibile, încît te întrebi de ce se mai obolesc să le ascundă, precum cîinele osul în pămînt" (I, 487) Altfel, se află mai degrabă în postura lui Oedip, invocat de cîteva ori. Oedip, înșelat de semne, cel care eșuează în descifrarea Invizibilului și căruia, rămas la cheremul ironiei sorții, nu-i rămîne decît soluția orbirii. Iată un prim comentariu despre Oedip: „Parsifal caută și știe ce caută, spre deosebire de Oedip care nu știe ce caută, care orbecăiește pînă cînd este orbit de lumina adevărului. Oedip dezleagă taina. Parsifal are o taină și e atras de taină, dar el nu vrea să dezlege misterul, ci să-l atingă și să i se închine" (I, 295). Altundeva, comentariul e mult mai amplu: „Valoarea curativă a adevărului. Dacă ne-am apuca să spunem adevărul, ne-am vindeca de bolile noastre individuale și sociale. Oedip suferă mai mult din pricina neadevărului în care trăiește decît din cauza dublei sale crime: uciderea tatălui și crima sexuală a incestului. El e eroic în depistarea adevărului. Înainte de toate, el triumfă prin adevăr asupra Sfinxului. [...] Singur Oedip este cel ce poate să caute adevărul, căci el stă la originea minciunii în care trăiește; el este adevăratul căutător de adevăr. E adevărat că aflarea adevărului cere un sacrificiu. Va pierde tot ce dobîndise prin minciună. Ceea ce mă tulbură, spune în continuare Nicolae Balotă, este că, pe lîngă părăsirea regalității, a cetății, pe care o poluase, el își ia vederea. De ce această orbire voită? Ochi avînd, el nu vedea. Își pedepsește ochii? Prin pedeapsa aceasta pe care și-o administrează,

Oedip arată prin ce a săvârșit el răul și care este acel rău. Crima sa supremă este neadevărul și ochii săi sînt cei ce l-au mințit. El nu se scopește, nici nu-și taie dreapta cu care l-a ucis pe tatăl său. Dar ochii săi meritau să fie scoși, și i-a scos” (I, 383-384).

Avînd aceste repere, Nicolae Balotă se întreabă, firesc, în ce măsură experiența individuală permite accesul la adevăr. „Cum poate fi validat adevărul printr-o trăire personală?” (I, 334), se întreabă la un moment dat. Atunci, nu-i rămîne celui care interpretează semnele decît să se lase în voia „trupului”, a ființei organice. Construind o fenomenologie a alegerii, după modelul Noica, Balotă mărturisește: „Ca întotdeauna cînd mă dedau la astfel de petreceri cîmpenești [...], cînd culeg întrucîtva la întîmplare (de fapt orientat dinainte prin unele intuiții), ajung să aleg abia după ce am enumerat o mare varietate de cazuri diverse” (II, 416). Aici paranteza e interesantă: întîmplarea înseamnă intuiție, participare a organicului la construirea unui sens înscris în obiect. De invocat în acest sens și un comentariu la *Procesul* lui Kafka. Experiența personală, în acest caz, ajută la descifrarea unui sens. Spune Nicolae Balotă: „Lipsa acestei experiențe ne-ar face probabil să considerăm acest text drept grotesc, bizar sau absurd. Grotescul, bizarul, absurdul există, fără îndoială, dar ele sînt doar valențe estetice. Sub ele sau dincolo de ele simți că se ascunde și se revelează în același timp un adevăr profund. Crezi că se poate vorbi aici despre adevăr, despre un sens? Da și nu. Nu, în înțelesul obișnuit și univoc. Da, atunci cînd socoți că lipsa de sens poate și ea să implice un sens și încă unul grav. Înclin să deslușesc în aceste scrieri înțelesuri parabolice. Sînt texte codate, chiar dacă scriitorul însuși nu deține cifrul codului. Știu prea bine în ce măsură *ești scris*, atunci cînd scrii. Cifrul se insinuează în textele tale fără ca tu să știi. Dacă tu ești cel ce codifici, nu ești decît un autor de anagrame, de cuvinte încrucișate” (I, 392). Așadar, există un sens situat dincolo de vreo intenție proiectată în obiect, un sens al materiei înseși. Cît despre cel care descifrează, el nu face decît să se înscrie în logica obiectului, în taina lui. Or, convingerea aceasta, a Adevărului înscris în materie, alimentează eroismul lui Nicolae Balotă, refuzul oricărei urme de nihilism. „Întregul nostru efort, spune la un moment dat, într-un comentariu la Nietzsche, ar trebui să se îndrepte spre depășirea

nihilismului" (I, 93). Și nihilism înseamnă „o criză a semnificației, o golire de sens" (II, 63).

Despre un astfel de eroism, care presupune recuperarea sensului, este vorba deopotrivă în tabloul lui Bruegel Bătrînul și în interpretarea lui. În treacăt fie zis, Nicolae Balotă vorbește la un moment dat despre *pofta lui de pictură* care, mărturisește într-o paranteză, „nu este doar o poftă a ochilor, ci a spiritului văzător" (II, 93). Să înțelegem, de fapt, că oricînd e vorba de ochi, e vorba, în realitate, de acest spirit văzător. Căci ochiul încearcă de fiecare dată să treacă dincolo de aparența imediată a lumii. Dar să ne întoarcem mai bine la *Uciderea pruncilor*, tabloul lui Bruegel Bătrînul. Nicolae Balotă are, privindu-l, o revelație. Cum să producă uciderea copiilor impresia de seninătate? Notează Balotă: „M-am întrebat adeseori de unde purcede, în acel tablou, lumina care se revarsă asupra privitorului, care s-a revărsat în orice caz asupra mea, spectator naiv, neprevenit, neștiutor, care a iradiat pentru mine și mai tîrziu, cînd am devenit ceva mai puțin neștiutor și, mai ales, mai puțin inocent, revăzînd acea pictură" (II, 95). Să precizăm: era primul tablou văzut în copilărie. Or, după cîteva pagini de ipoteze și interpretări, Nicolae Balotă oferă soluția, la care a ajuns prin cunoașterea mărturiilor despre pictor din epocă: „«Citindu-l» atent și cu delicia unei lecturi ce nu sacrifică nici un amănunt al textului pictural de dragul compoziției întregului, citind tabloul cu ochiul unui hermeneut care deschide toate fragmentele ce-l compun ca pe tot atîtea întreguri, îți dai seama că ochiul lui Bruegel se situează undeva foarte sus (ai spune atît de sus încît parcă ar concura cu ochiul lui Dumnezeu). Ochiul acesta privind din înalțuri vede și te face să vezi o lume nu miniaturală, ci miniaturizată [...]. Sîntem mărunți și cam caraghioși noi, aceștia, vînători și cîini alergînd pe pămîntul acoperit de zăpadă al tabloului de la Kunsthistorisches Museum din Viena, ca și noi cei ce ne foim [și urmează aici referirea la timpul prezent, n.n.]. Victime și călăi, în *Uciderea pruncilor* din Viena ca și în aceea din Sibiu, sînt atît de amestecați încît judecata pare suspendată" (II, 97-98). Prin urmare, o solaritate care se naște din depășirea imediatului subiectiv și prin abstragerea într-un sens transindividual și transistoric.

De fapt, soluția este a dăruirii totale, a înstrăinării pînă cînd subiectul devine obiect stăpînit de Dumnezeu. Iată: „Darul sfinților: imagini exemplare de existență totală. Umilința, adevăru-nea, fervoarea, sacrificiul sînt toate trăiri ale dăruirii totale. Sînt singurii care reușesc să convertească tragicul, care asumînd liber moartea se fac vrednici de viața de după moarte” (I, 94-95). Într-un fel, o soluție spre care tinde, cu jumătatea sa luminoasă, Nicolae Balotă însuși. O altă soluție, scrisul. *Confesiunile* sfințului Augustin îi fuseseră carte de căpătîi și, ceea ce dorea cu ardoare, ca tînăr, era „atingerea unor adevăruri ultime și realizarea într-o operă a unor valori absolute” (I, 199). În alt loc, e invocat Francisc din Assisi. Prin intermediul lui, Balotă descoperă altă estetică decît aceea „modern-autonomă”, „o estetică a adevărului, a fervorii” (I, 203). De reținut aici mutațiile care se produc față de estetica cerchiștilor, la care Nicolae Balotă n-a aderat niciodată total. Oricum, se petrec aici niște metamorfoze care nu pot fi ignorate. Arta ca angajare în cunoașterea și în sondarea adevărului. Clarificări fundamentale în acest sens apar în cîteva cazuri. Într-unul, Balotă vorbește despre eroare etichetei puse lui Negoîtescu văzut ca susținător al valorilor estetice pure. Dacă în 1943 așa stăteau lucrurile, peste cîtva timp, în deceniul numit de Balotă euphorionic (1946-1955), „ideea pe care o împărtășeam cu toții, pe care Negoîtescu o repeta adeseori era aceea că viziunea noastră estetică trebuie să fie o viziune morală” (I, 511). Viziunea morală, în acest caz, înseamnă angajare în relevarea adevărului, prin sacrificiu, prin proiectarea ființei în organic, prin scris. Tulburătoare paginile despre Abraham Abulafia; textul acestuia, reprodus în jurnal, conchide că scrisul este dovada clară a slujirii lui Dumnezeu și a faptului că, slujindu-l pe Dumnezeu, ești iubit de El (cf. II, 441-442). Scrisul lui Nicolae Balotă însuși este o înscriere în ordinea Adevărului; deasupra lumii tribale viermuind ca în tablourile lui Bosch, spiritul solar redescoperă sensul în chiar nevoia sensului. De altfel, comentariul la *Uciderea pruncilor* sîrșește cu următoarea profesiune de credință: „Am rîvnit, cred, dintotdeauna, la o artă ce înseninează, în extremis, pînă și tragicul, o artă mîntuitoare. O artă ce n-a greul pămîntului? Dacă am spus-o sau gîndit-o vreodată, nu o mai gîndesc azi. Dar este în ființa artei, într-un *Sein* artistic, un luminis unde greul, răul pămîntului sînt sublimite, unde un spate regăsit de femeie

sau un masacru iradiază lumina blîndă, pură, a inocenței regăsite” (II, 98). Este sensul purificator al artei la care Nicolae Balotă aderă cu fervoare. Un sens purificator pentru care, finalmente, dincolo de nihilism, dincolo de tortură, victimele și călăii depășesc judecata istoriei. Ei sînt chiar istoria, în logica ei tainică.

(„Vatra”, 6-7/ 2008)

Labirintul Dimitrie Vatamaniuc

Dimitrie Vatamaniuc și lumea prin care a trecut? Aș putea numi așa paginile despre ultima carte semnată, împreună cu Constantin Hrehor, de Dimitrie Vatamaniuc (*Convorbiri sub scara cu îngeri*, Editura Timpul, Iași, 2010), așa cum prea bine le-aș putea numi, parafrazînd, de asemenea, *O viață de om așa cum a fost*. Ceva fundamental din carte ar rămîne, însă, pe dinafară. Prefer, astfel, un titlu mai provocator, deși poate și mai exact, căci, în fapt, convorbirile de-acum – în care se adună deopotrivă pagini de memorialistică, de evocări, de studii acribios elaborate cu severă documentație, de genealogie, ori, deopotrivă, de onomastică, etnografie și antropologie – ne mută în configurația atît de ramificată, de haotică, poate, a unei vieți care-și reconstituie pe seama cîtorva generații identitatea, așa cum își redescoperă, în hazardul desfășurării propriei vieți, sensul.

Melancolic, sceptic, cumva fatalist, cu un umor care glisează deseori spre amărăciune, Dimitrie Vatamaniuc e, totuși, un optimist pentru simplul fapt, trăit cumva natural, în maniera lui Slavici căruia Dimitrie Vatamaniuc i s-a dedicat și cu care are și alte trăsături comune, că ființa i se hrănește din convingerea că binele este sensul ascuns al existenței. Fără să o spună explicit, pe Dimitrie Vatamaniuc îl bîntuie întrebările eminesciene din *Andrei Mureșanu*: „De ce se-ntîmplă toate așa cum se întîmplă,/ Cine mi-a spune-o oare?/ E plan, precugetare,/ În șirul orb al vremii și-a lucrurilor lumii?/ Sau oarba întîmplare fără-nțeleș și țintă/ E călăuza vremii?/ Putut-a ca să fie/ Și altfel de cum este tot ceea ce există,/ Sau e un *trebui* rece și neînlăturat?/ Și dacă *trebui* toate să fie-așa cum sînt,/ Ce legi urmează vremea?”. Dincolo, însă, de un anume fatalism, asupra căruia vom reveni, Dimitrie Vatamaniuc știe că omul se poate salva construindu-se pe sine – și se poate salva dăruindu-se celorlalți. În spatele acțiunii se află o generozitate smerită. Citim la un moment dat: „Viața de toate zilele mă obliga să ies din starea de depresie, cea mai răspîndită boală din zilele noastre, care nu se vindecă prin hapuri medicale, ci stă în puterea noastră să ne smulgem din ea cînd sîntem încredințați că mai avem

ceva de făcut în această lume. Aveam de făcut nu atît faţă de mine cît mai ales faţă de cei din jurul meu”.

Fascinat de destinele altora, pe care le rezumă ori asupra cărorora atrage numai atenţia, Dimitrie Vatamaniuc priveşte şi în labirintul propriei vieţi ca şi în acela al rădăcinilor sale cu sentimentul predestinării şi al împlinirii. În toate, hazardul pare strunit de tainele zodiei care-l protejează: „Acum luam seama că zodia mea, a Cumpenei, se dovedea a fi, nu cum o credeam, minci-noasă...”. Stînd sub semnul zodiei, asupra căreia face dese referiri, Dimitrie Vatamaniuc are încredinţarea că slujeşte un sens pe care îl urmează, asemenea unora din personajele lui Slavici, ocotind căile comode, preferînd împlinirea aspră. E ca şi cum, înscris în chiar propria-i fiinţă interioară, sensul – care se ascunde sub noianul de întîmplări labirintice – nu poate fi oprit. Cînd tatăl insistă să rămînă la sat învăţător, căci totul este pregătit şi întîmplarea pare să-l ajute în acest sens, i-a răspuns, fără ocolişuri, „că propunerea sa nu mă putea opri din drum”. Cum anume îşi va urma drumul? Nu o dată mînat tocmai de hazard, provizorat, întîmplare, de care se lasă purtat cu încredere. „O situaţie ciudată!” – exclamă Dimitrie Vatamaniuc într-un loc –, continuînd: „Lucrurile rele pot fi mai bune decît cele bune şi chiar mai bune decît cele foarte bune...”. E ca şi cum, pe căi necunoscute minţii omeneşti, în tot ce se întîmplă e o taină a vieţii care urmează să se împlinească. Şi totul sub semnul zodiei. Citim într-un loc: „Ştiam că Balanţa, zodia mea, pe lîngă alte minunăţii îmi prezicea că în momentele de răscruce din viaţă îşi înclină cumpăna în favoarea mea. Şi pentru că putea să mintă şi acum, nu o puteam lua în serios”. Dar zodia nu-l minte – şi nu-l minte pentru faptul că Dimitrie Vatamaniuc se slujeşte de un cod de înţelesuri simple, elementare, cumva naturale, dar care constituie chiar temelia vieţii. A face binele, a-ţi iubi neamul, strămoşii şi patria, a te devota cu umilinţă unor idei sau unei munci sînt numai cîteva dintre ele. Simplu spus, a-ţi urma calea. Sînt memorabile, amintind de cuvintele mamei lui Slavici, cuvintele propriei mame. Faţă de insistenţele tatălui, mama îi spune: „ – Să-ţi urmezi drumul după inima şi sufletul tău. Să nu dai ascultare nimănui care te-ar putea abate din drum”. Altundeva, în momentul plecării la liceu la Cernăuţi, aflăm: „Plecăm, pentru ea, pe un drum ce urma să fie numai al meu, cum îmi menea zodia mea, bună sau

rea...". Dar care drum? „Zodia mea, a Cumpenei, se dovedise iar ocrotitoare!", exclamă Dimitrie Vatamaniuc după ce, ca și altă dată, o serie de întâmplări („răscruci", le numește într-un loc autorul) care păreau nefaste își demonstrează apartenența la firul alambicat al instituirii sensului. Iată: „Zodia mea, nedreaptă uneori, mă ducea pe alte drumuri, în necunoscut!". Cum să știi care este cu adevărat calea prin care să slujești binele? Cheia poate ar trebui căutată într-un anume fel, patriarhal, de a înțelege existența. Prozaic spus, iată desenul cotidian al unei vieți puse horățian în slujba binelui: „Cînd am intrat în casa din Aleea Aviatorilor, povestește Dimitrie Vatamaniuc, cea dintîi grijă a fost să plantez un cais în fața casei și alți doi în spatele ei; am sădit și doi smochini. S-au ivit, în timp și cîțiva vișini și un dud. Caișii au crescut, cu coroana mare, dudul își înalță brațele spre cer, iar vița de vie [...] învăluie casa ca o perdea de verdeață. Această vegetație întreține o atmosferă plăcută, prielnică îndeletnicirilor mele scriitoricești./ Vin din munții Bucovinei, sînt împreună cu natura pretutindeni. Mă bucură primăvara, dar și toamna cînd pădurile atinse de brumă parcă sînt în flăcări. [...] Cît despre desfășurarea activității mele, spun doar că zilele vieții mele sînt după anotimpuri și împrejurări. Iarna stau mai mult la masa de lucru, primăvara și toamna în grădină, pe lîngă pomi și vița de vie, vara cîteva săptămîni la Sucevița, cu treburi gospodărești. Stau la masa de scris din deprindere, măcar cîteva ore în fiecare zi, indiferent de loc și anotimp. Nu beau cafea dimineața, la 5 cînd încep să lucrez; beau ceai sau altceva, cafeaua o iau la amiază, dacă o mai iau. Nu-mi tulbură nimeni activitatea [...]". Apoi, după ce invocă modelul Slavici („Dar eu am această slăbiciune – nu pot să nu-mi respect promisiunile. Apreciez stabilitatea, structurile rectilinii") și modelul Eminescu, conchide: „Modestia vine din moștenirea de la părinți, creșterea în familie și educația în școală. Și mai adaug că nu lucrez niciodată noaptea. Prefer în toate lumina".

Viziunea, este, oricum, a unui moralist. Hermeneut al propriei vieți, retras în bibliotecă de parcă ar sluji într-un schit, lăsînd prim-planul scenei altora, Dimitrie Vatamaniuc identifică sau construiește peste tot legi care îi guvernează traiectul. Sau gîndește existența în acești termeni. Iată: „Căi neumblate, întâmplări neprevăzute. Nu este rău să scoatem cîte o învățătură folositoare din fiecare

întâmplare, plăcută sau nu, favorabilă sau nu. Ipostaza de figurant se dovedește, adesea, cea mai prielnică în viață...". Constatările sale – judecăți de valoare cel mai adesea –, ca și felul de a înțelege lumea constituie poate locul celei mai bune răsfrîngeri a sinelui, așa încît, nu ni se pare abuzivă o adăstarea pe această dimensiune a cărții. Căci, deși putem citi volumul acesta pentru motive extrem de diferite, multe cu caracter documentar, ceea ce mă interesează aici este mai degrabă să reconstitui pe cît posibil figura acestui spirit creator, armătura sa ideologic temperamentală. Or, ideea existenței ca labirint e dominantă. Citim într-un loc: „Am accentuat de mai multe ori că în viața noastră pămîntească singura realitate stabilă este provizoratul”. E o reflecție care revine de-a lungul întregii cărți structurînd parcă sensul unei întregi existențe. Spre sfîrșitul volumului, în una din ultimele-i pagini, apare uimirea: „Mari și nebănuite sînt coincidențele în această lume a provizoratului!”. Altundeva, reia învățătura din popor: „Nu e pentru cine se pregătește, ci pentru cine se nimerește”. Sau: „Viața ne scoate în cale, nu o dată, oameni și întîmplări neprevăzute. Pe unele le întîmpinăm, ca pe o mare binefacere; întrăm uneori fără o cercetare prealabilă, într-un joc din care nu întrevădem nici o perspectivă de ieșire în condiții onorabile”.

Între imprecapii eminesciene („Nenorocită istorie care îți asasinezi făuritorii tăi!”) și nostalgii amare („Sărmana noastră tinerețe! Cum se va sfîrși și ea, în vremuri de cumpănă!”), Dimitrie Vatamaniuc este, prin sine însuși, dovada că există o teleologie a binelui și că structura luminoasă, înscrisă natural în articulațiile oarbe ale labirintului vieții, instituie finalmente un rost pentru tot ceea ce se întîmplă.

Cum spuneam însă, volumul poate fi citit și din multe alte motive. Dimitrie Vatamaniuc slujește nu numai binele, ci și adevărul. O pagină de istorie este aceea a Clujului studentesc dintre 28 mai și 2 iunie 1946 (figuri de reținut aici, în ipostaze necunoscute, acelea ale lui A.E. Baconsky sau Monica); o alta, cea privind emigrările din Bucovina spre America tuturor visurilor la început de secol XX. Apoi, paginile despre Sibiul cerchiștilor, despre liceul din Cernăuți, ori despre Călinescu. Sau, de ce nu, despre felul cum se făceau între războaie cărbuni în Sucevița. E la mijloc o anecdotică bogată și o întreagă lume. O adevărată epopee, cu figuri și secvențe în totul

memorabile. Unde sînt acele vremuri și unde sînt acei oameni? – te-ai putea întreba gîndindu-te la neamțul Johann Stadler din Voivodeasa, meșterul care-i făcuse violoncelul pentru liceul din Cernăuți, ori la elevul strălucit din Sibiu, un copil într-un căruț cu roțile, fiul unui avocat membru PNȚ, al cărui meditator ajunge să fie. Sînt secvențe care ar fi putut face obiectul unor narațiuni tulburătoare. De altfel, nostalgia nu lipsește din evocările lui Dimitrie Vatamaniuc. Întors de curînd la Sibiu, a căutat urmele lumii de odinioară. „Am identificat casa, nu fără ezitări. Dar m-au întîmpinat în curte alți oameni de la care am aflat puține lucruri. Avocatul, tatăl elevului meu, mi s-a spus, murise la o operație de hernie nereușită. Profesoara, mama elevului meu, vîndu casa cu tot ce se afla în ea, își luă băiatul pe căruciorul cu roțile și plecase, nu se știe unde. Două cărucioare pe roțile, aruncate într-un colț, sub o fereastră, îmi aminteau de elevul meu care ținea pe ele teancuri de cărți. Numai grădina cu trandafirii în floare mai era ca în anii studenției mele sibiene. Atît...”.

Oricum, un ochi de prozator se ascunde în spatele memoriilor. Ori poate va fi fiind vorba numai despre o memorie copleșitoare? Cert este că Dimitrie Vatamaniuc vede în detaliu arhitecturi și vestimentații. Nu poți rezista să nu invoci asemenea secvențe – care vor fi atrăgînd mai puțin atenția –, în defavoarea celor cu caracter documentar-științific, din care am invocat doar cîteva, poate mai importante pentru un slujitor al adevărului. Cum văd însă în spatele memorialistului un prozator, prefer să insist asupra acestei vocații a detaliului, reținînd locuri și haine, mărturii ale unui timp. Iată-l pe Călinescu, care „purta un costum cu nuanță în negru, cravată cu dungi în diagonală și batistă albă în buzunarul de la piept” sau „în curte, în ținuta sa de lucru cu șapca de salahor pe cap, în cămașă și cu mîneci scurte, cu pantaloni scurți cu centură lată, în sandale. Avea în mînă foarfeca de tăiat via [...]”. Unul din veritabilele personaje ale evocărilor e costumele său bucovinean, purtat multă vreme prin școlile românești.

Cît despre case? Să o vedem aici doar pe aceea a elevului din Sibiu, invocat ceva mai devreme: „Casa elevului meu mi-o închipuiam în cartierul cu vile, nu departe de centrul orașului. O descoperii, spre marea mea dezamăgire, pe o stradă îngustă, paralelă cu zidul vechi al cetății. Nu avea nimic aparte să rețină atenția. Se rîn-

duia lîngă celelalte case, la fel de puțin arătoase, care se înșirau în lungul străzii ce cobora spre gară. Avea două ferestre spre stradă cu obloanele trase, o poartă înaltă pînă la streșini, prinsă în bala-male și drugi de fier. Poarta de la mijloc, la înălțimea omului, era și ea prevăzută cu o broască mare, tot de fier, cu mînerul încovoiat. Nu puteai bănuî ce se ascunde dincolo de această poartă, asemeni celorlalte, de cetate. Mi se deschise, îndată ce intrai în curte, o pri-veliste întîlnită și la alte case sibiene. Aceeași casă scundă, lungă, sistem vagon, aici și cu trei intrări, în margine o latură a curții, mă-turată de zăpadă, iar din partea cealaltă se vedeau pomi de mică înălțime, înveliți în paie pînă la coroană. Curtea se prelungea cu o altă clădire ce avea porțile închise”.

Altundeva, o altă scenă de gen: „Gazda trase masa, cu mare băgare de seamă, în mijlocul încăperii. Se ivi și soția sa cu capul în-fășurat într-o broboadă legată sub bărbie. Aducea în mînă un pla-tou rotund de lemn, cu coadă, pe care aburea mămăliga. Scoase dintr-un dulăpior, atîrnat pe perete în colțul dinspre ușă, două străchini de lut, smălțuite și cu înflorituri, și două linguri de lemn, cu cozile zimțate. Fiica venea în urma ei cu oala de lut, smălțuită, cu înflorituri, din care se vedea numai coada unei linguri mari. Ne umplu străchinile cu borșul de fasole cu o îndemînare surprinză-toare, apoi părăsiră amîndouă încăperea, fără să ne facă vreo ura-re. Gazda, pe laviță, urmărea ospățul, care nu avea nimic nou pen-tru el”. Un ochi de prozator – sau poate, mai exact, de istoric literar, care, imaginîndu-și, își amintește. Ori, cine știe? Cert este că poți citi *convorbirile* acestea pentru astfel de documente și pentru at-mosfera pe care ele o instituie.

Poate că tocmai aici ar trebui căutată cheia acelei încrederi în destin, care i-a călăuzit se pare pașii lui Dimitrie Vatamaniuc. În această bucurie a trăirii detaliului pentru el însuși, convins că, în marea țesătură, el își găsește rostul.

(„Convorbiri literare”, nr. 12/ 2010)

Mircea Zăciu.

Spiritul nordului

Salutară ideea editurii Limes sau poate a îngrijitorului ediției, Grațian Cormoș, de a publica într-un volum *Interviurile* lui Mircea Zăciu. Constați, în fond, cu dezamăgire, că nume mari ale criticii românești, odată intrate în lumea umbrelor, dispar într-un fel inertial și din spațiul ideilor. Făcusem cândva o listă amplă de nume care se află într-o astfel de situație, de la Cornel Regman la, să zicem, Z. Ornea, cu speranța că tineri doctoranzi, în căutare și de modele, nu numai de distincții, se vor opri să le recitească opera și să le fixeze identitatea. Să-i amintim, la întâmplare, pe Laurențiu Ulici, pe Lucian Raicu, pe Ov. S. Crohmălniceanu, Al. Paleologu sau pe Valeriu Cristea?! Probabil că astfel de dezamăgiri va fi hrănit și proiectul acesta, căci, împreună cu Ilie Rad, tot la editura Limes, Grațian Cormoș a publicat un volum cuprinzând interviurile lui Edgar Papu. De fapt, aflu în ultima clipă că el chiar pregătește o teză de doctorat despre Edgar Papu. Cum Mircea Zăciu gîndea la un moment dat o colecție a debuturilor în critica literară – ar fi trebuit să se numească *Alfa* –, îmi spuneam că n-ar fi lipsită de interes elaborarea unor teze de doctorat despre numele invocate. Printre ele, și acela al lui Mircea Zăciu, care, dacă tot e să sperăm, poate că discută despre literatura momentului cu Ioana Em. Petrecu, Marian Papahagi sau Liviu Petrescu. Cine știe ce proiecte vor fi punînd la cale. Oricum, spre deosebire de numele invocate, Mircea Zăciu a făcut deja obiectul unei exegeze, realizată de unul dintre discipoli, Virgil Podoabă. *Ultimul roman* e un titlu care spune multe despre sensul interpretării. Să fi fost Mircea Zăciu ultimul roman? Într-un loc mărturisește că l-a marcat spiritul nordului... „Era lumea aceea stranie, primitivă a Maramureșului și Oașului: crîncenă deseori, plină de zbucium, frumusețe și crime”. Dar poate că, în realitate, nu e vorba despre nici un fel de contradicție. Maramureșenii or fi și ei romani.

Oricum, dincolo de opiniile criticului și istoricului literar, dincolo de inițiativele editoriale, nu puține și nu o dată supuse vremilor, dincolo chiar de școala de critică de la Universitatea clujeană,

pe care o va fi întemeiat, după 1990, Mircea Zăciu a suscitât discuții mai ales prin odiseea dicționarului, un fel de Arcă a lui Noe, pe care împreună cu Marian Papahagi și Aurel Sasu l-a visat, fie prin extraordinarul său jurnal, „o comedie umană”, cum el însuși îl numește. Or, după jurnal, ce-ar mai fi de spus? Mai pot interviurile să suscite vreun interes, în afară de acela al specialistului, care ar urma să găsească aici fapte și opinii pe care ulterior să le coreleze cu restul operei și cu informațiile deja cunoscute?! În ce mă privește, cred că ele oferă, oricât de controlată, o oglindă care nu poate fi ocolită de către specialist, dar nici de iubitorul de adevăr. Ce profesori l-au format, ce nume i s-au impus de-a lungul timpului, ce autori citea Mircea Zăciu în adolescență, toate acestea țin de anecdotică biografică. Într-un loc își amintește, de exemplu, de prietenia de prin 1946 cu Titus Popovici, care, în podul casei lui, pe pereții albi, scrisese versuri din Rimbaud, Voronca, Breton. Acolo citeau pe ascuns Villon, Rabelais, Balzac, dar mai ales Malraux, a cărui *Condiție umană*, spune Zăciu, „fusesse cartea noastră de căpătîi”. Ce-i drept, interviurile pot de la un moment dat să și obosească. Nu e vina lui Mircea Zăciu. Îi spune cuiva: „Știi foarte bine că nu am refuzat, dimpotrivă, dialogul oral, prompt, spontan, ori de cîte ori reveneam la Cluj sau la București. Plăcerea discuției e, încă, în mine, foarte vie, nu m-am «lecuit» de ea. Interviurile, însă, au – măcar în ce mă privește – ceva stereotip și, nu știu de ce, întrebările ce mi se adresează cam prea seamănă, iar asta mă indispoze”. Să fi fost, totuși, el însuși vinovat de monotonia întrebărilor? Căci întrebările sînt consecința unei imagini despre om. Mulți s-au întors, privindu-l pe Zăciu, la Agârbiceanu, la anii formării, la devoțiunea transilvăneană, la povestea dicționarului, lucruri tot spuse și răspuse. Probabil că așa va fi gîndit chiar Mircea Zăciu, al cărui orgoliu se resoarbe în demnitate. O demnitate care ascunde omul și care pe unii îi va fi intimidat. În ultimele interviuri, tot mai dese nostalgiile, proiectate cumva obiectiv, și dezamăgirile. Or, Mircea Zăciu nu se plînge. Are aici modelul, asimilat, al lui Emil Isac sau al lui Agârbiceanu. Poate că nici nu e vorba de un model, decît în sensul înscriserii într-o familie de spirite. Iată cuvinte elocvente: „Ceea ce m-a fascinat a fost capacitatea de asumare a unei condiții. Am cunoscut veleitari, biruitori provizorii, gălăgioși emfatici, fără să am sentimentul că mă află în prezența unor scriitori.

La Agârbiceanu (ca și la Blaga) teribilă era tăcerea. Tăcerea și zîmbetul. Ele izvorau din conștiința unei valori ce nu poate fi decisă de paragrafe. Aveau ei sentimentul in justiției – a criticii, a oamenilor trecători? Mai degrabă cred că împărtășeau opinia lui Valéry [...], în sensul aceluia «savourer l'injustice», fiindcă ea poate deveni fertilă, uneori, mai fertilă decît succesul. Succesul e un banquet indigest, după care te resimți, care obosește, blazează, emasculează. Din toate întîlnirile și convorbirile mele cu Agârbiceanu n-aș putea cita una măcar în care acest ascet al scrisului să se fi plîns, fie chiar aluziv, pentru neînțelegere, nedreptate, uitare etc.". Liniștea aceasta, spune Zăciu, venea probabil din „convingerea că drumul pe care a mers scrisul lui era bine ales”. Continuă Mircea Zăciu: „Exista în el o armonie și o blîndețe fascinantă, dincolo de tumultul frămîntărilor de tot felul, umane și ele”. Și dacă Mircea Zăciu nu se plînge, este și pentru că va fi pus chiar pe seama lui nereușitele, chit că ele erau consecința omului aflat supt vreme. Iată-l spunînd: „Nu invoc condițiile, eșecurile, cîte le-am avut, își au probabil principala rădăcină în mine: în ezitățile, indeciziile, în exagerata cîntărire a opțiunilor, în teama de ridicul, ca și în teama de-a transgresa limite autoimpuse (dar și exterior impuse)”. Altundeva, cu referire al faptul de a nu fi fost și de a nu se fi declarat un disident, spune: „N-am avut curajul, n-am avut vocația martirului, nu îmi asum o condiție peste ceea ce am putut eu să fac. Cu lașitățile, compromisurile, cu tot ceea ce am păcătuit, eu sau alții din tagma mea, îmi asum acest lucru și niciodată nu am vrut să mă prezint ca un erou”. În fine, e de căutat poate în interviuri dacă nu eul ascuns al lui Mircea Zăciu, măcar argumente pentru necesitatea descifrării lui. Mărturisește la un moment dat: „Unii, puțini, m-au cunoscut în adevărata mea înfățișare lăuntrică; alții au crezut doar în aspectul de suprafață, în mască. M-am dezvăluit arareori cu parcimonie. Poate, și din această pricină, am fost judecat cu măsuri aproximative. Un singur critic a avut răbdarea (dar și pătrunderea extraordinară) să mă scruteze prin intermediul unui text: Livius Ciocîrlie, scriitorul excepțional și subtil, scriind despre cartea mea *Teritorii*, a intuit cel mai bine eul meu autentic”. Așadar, pentru a reveni, masca lui Zăciu va fi fost și ea vinovată pentru monotonia întrebărilor. Dar o mască există. Nu întîmplător își va fi intitulat o carte chiar *Masca geniului*.

Dincolo, însă, de această chestiune, a dezamăgirilor și eșecurilor, poate secundară, de reținut chiar problematica acestui eu autentic, pe care exegeza ar trebui să-l țintească. De revăzut, în acest sens, ca punct de reper măcar pentru felul în care Mircea Zăciu însuși se vedea, chiar textul scris de Livius Ciocîrlie. Poate că și în interviuri, chit că aici masca ar trebui să fie mai puternică decît în alte locuri, ar exista secvențe utile în descoperirea lui. N-aș vrea să mă hazardez și nu e acesta rostul prezentării de aici. Ceea ce-mi propun înainte de toate este să rețin cîteva din *temele* discuțiilor, definitorii pentru personalitatea lui Mircea Zăciu. Și, eventual, cîteva portrete-evocări. Iată-l într-un loc pe Miron Radu Paraschivescu, din vremea *Almanahului literar*: „Straniu, seducător, contrariant uneori. Ținuta lui elegantă, foarte îngrijită, conversația scilpitoare, atenția pusă în lectură și corectura fiecărui material ascundeau, de fapt, o mare dezordine interioară. Putea să vorbească o noapte întreagă despre poezia modernă, despre Garcia Lorca, despre poezii Rezistenței, despre Malraux (marea lui dragoste), pentru ca a doua zi să scrie un poem despre un «sfînt mustăcios de împrumut, uite-l nu e»”. Sau iată-l, în două întruchipări, pe Geo Dumitrescu: „Geo era un admirabil prieten, un incurabil noctambul, cu o viață răvășită și superbă, pe care i-o invidiam în taină și pentru care îl iubeam. Dar peste zi se transforma: era rigid, inabordabil, tiranic. Risc să spun că noaptea era Danton, iar ziua, Robespierre”. Altundeva: „Geo, spirit iacobin, cu veleități de mic Robespierre literaro-politic, cu efuziuni și retranșări alternative, sentimental ca orice bucureștean și cinic ca orice fost «avangardist» deghizat în Pierrot proletcultist, era un noctambul incurabil, tîrîndu-ne după el nu doar în localurile ce țineau deschis pînă tîrziu, dar și în maelstromul istorisirilor, unele de-a dreptul mateine, ca să ne azvîrle a doua zi, la redacție, în focurile autocriticii staliniste... Eram fermecat de poemele lui premiate de «Fundații», de care încerca stîngaci să se dezică, dar mi le dăruise totuși, nu fără o dedicație sui-generis, în care să mă salveze din halatul de casă al mentalității mele de «mic burghez»”. Portrete de reținut, fără îndoială, căci Mircea Zăciu este, o dovadă din plin jurnalul, nu numai critic și istoric literar, nu numai profesor; este, la rîndu-i, scriitor.

Apoi, dincolo de cîteva interpretări fugare (Lovinescu, prin *Bizu*, e considerat „existențialist înaintea lui Sartre”; exilul lui Caragiale e consecința faptului că în acest autor ar fi trăit „alt om, care avea nostalgia altei vieți”; „nostalgia altei existențe l-a dus la Berlin”), de reținut reperele lui Mircea Zăciu în privința romanului și a criticii. În cîteva interviuri de dinainte de 1989, el constată – implicit contestă – tipul de roman evazionist, frecvent în epocă. În 1972, de exemplu, el vorbește despre tendința scriitorului român de a se refugia în formula memorialistică, care ar avea „avantajul autenticității” – întrucît „cititorul contemporan s-a îndepărtat de proza contemporană dintr-o suspiciune: neîncrederea în ficțiune”. De unde această neîncredere?! Din faptul că scriitorul nu mai explorează realitatea. Realism înseamnă Adevăr, spune Mircea Zăciu. Și concluzionează: „Problema realismului astăzi nu e o problemă de estetică”. Altundeva: „Dacă adevărul acestei epoci nu e rostit, nu e căutat măcar, nu e sondat, ci eludat, îndulcit, stilizat, «corectat», *recte* falsificat (alterat), cititorul (și criticul, firește) își retrage girul încrederii”. Chestiunea privește și discursul critic. Iată: „Dumneata crezi că se poate scrie (adică, muri cîte puțin) fără apărarea adevărului? Scrisul – inclusiv cel critic, adesea contestat de «creatori» – e, totuși, luptă pentru adevăr, pentru impunerea libertății rostirii adevărului”. Modelele critice pe care Mircea Zăciu și le va fi asumat vor fi inclus acest risc. Un risc care nu înseamnă, neapărat, eroism. Unul dintre modele, Dumitru Popovici, chit că Mircea Zăciu fusese inițial un admirator al spectaculosului Călinescu. Îl vor fi impresionat, înainte de toate, „modestia și asceza” lui. Că nu și-a încheiat opera? „Dar, spune Mircea Zăciu, o operă e importantă cînd determină ori neagă alte opere, cînd pregătește o nouă receptare, cînd încheie ori deschide o nouă cale”. Cît despre Vianu, întrebat ce nostalgie are ca istoric literar, Mircea Zăciu mărturisește: „După tipul savantului de omenie, generos și comprehensiv cum era Vianu. După oameni de știință și cultură care nu cunoșteau meschinăria, își cultivau singuri mica lor grădină, la care ne întoarcem de aceea, cu atîta desfătare și reconfortare”. Oricum, criticul trebuie să pornească de la un *nu* care să-i justifice prezența. „Orice operă critică are, de fapt, o finalitate polemică, recunoscută, afișată ori subtextuală. Altfel, ce rost ar avea să scrii nu numai critică, dar și istorie literară? Simpla cumulare de date arhivistice, utilă într-un

sens, nu-și capătă semnificația decît pusă în slujba unei demonstrații. Monografiile care nu devin și pledoarii pentru cauza unui scriitor, sînt zadarnic scrise, ele pot foarte bine să nu mai fie scrise”. Sînt cuvinte care, mai mult decît oricînd, azi ar trebui citite și asumate de orice încercare critică. În ce mă privește, aș folosi aceste cuvinte ca motto pentru cărțile la care cu adevărat țin. În alt loc, acuzînd de asemenea o critică lipsită de sens, conformistă, neutră: „Am devenit prea circumspecți, prea atenți la persoană și mai puțin la operă. Prea multe articole evazive, fără o axiologie clară, mult prea pudice în selectarea riguroasă a valorilor”. Sînt toate acestea și mărturii ale unui timp. „A scrie cu o anumită independență la o revistă e un fel ofensiv de a te comporta”. Sînt cuvintele lui Vianu, pe care, însă, Mircea Zăciu le reia într-un interviu, după ce le folosise ca motto la una dintre scrierile sale apărute în „Tribuna”. Pus să numească *arma secretă* a criticii, Mircea Zăciu numește onestitatea. Oricum, tocmai pentru că înseamnă o angajare în imediat, în *piața* literaturii, crede în foiletonul critic. Iată o afirmație, surprinzătoare într-o oarecare măsură, din 1987: „Foiletonul critic rămîne pentru mine pulsul adevărat al vieții literare. Faptul că tot mai multe reviste îl neglijează ori chiar îl abandonează e un simptom îngrijorător. E drept, mai sînt publicații care-l folosesc, împreună cu cronică, pentru manipularea opiniei etc. În genere, se observă cum cronicarii propriu-ziși, cronicarul *en-titre*, cum se zicea, dispar unul cîte unul. Cel ce rezistă de două decenii și mai mult pe baricade e, însă, și cel mai bun: N. Manolescu”. Firește, Zăciu e un apărător al polemicii. Dar timpul nu era unul prielnic adevăratelor bătălii literare. În plus, nici oamenii nu erau pregătiți să se lupte, într-un timp al lichelismului. Vor fi oare pregătiți după 1989? Mai degrabă nu. La întrebarea dacă îi place să polemizeze, știută fiind apetența lui Mircea Zăciu pentru polemică, răspunde: „Da. Însă cu cine? Încerci să angajezi o discuție onestă, pe terenul ideilor, și te pomenești cu punerea în mișcare a unei întregi mașini de război, e drept, purtată această reprimădă cu soldați de plumb. Dar uneori soldățeii de plumb au un limbaj mai trivial decît al mercenarilor de pe vremea Măicuței Curaj”. Sau: „Polemici începute sub auspicii de seriozitate – cum a fost, anii trecuți, cea în jurul «protocronismului» – au degenerat apoi în diatribe și vulgarizări, ce trădau fie reaua-intenție, fie răs-

tălmăcirea, fie incompetența”. Să-l vedem pe Mircea Zăciu făcînd, ca în gimnastică, o fandare umoristică? În treacăt fie zis, există aici o foarte elocventă definire, prin opoziție cu clișeele de gîndire, a ardelenismului, fie el și în critică, așa cum există o intervenție provocatoare în disputa, activă și înainte de 1990, între provincie și centru. De reținut alte și alte opinii, despre literatura de sertar, despre condiția profesorului universitar, despre moravurile vieții imediate chiar. În 1990, Mircea Zăciu constata: „Ne invadează pegră, corupția, mercenariatul”. Să revenim însă la fandarea umoristică, avînd drept obiect excesul de rigoare metodologică. Iată: „Unele metodologii *ultra* s-au dovedit pînă la urmă ineficace, abandonate chiar în țările de origine, dar au rămas încă pasiunea unor persoane feminine de la noi, iluzionate de o mecanică lesne confundată cu vocația critică”. Sau poate că nu e umor. Oricum, el militează pentru talentul în critică, pentru „critica creatoare”, chiar dacă, împreună cu Al. Piru, constată că există, cel puțin printre istoricii literari, o scăzută preocupare pentru teoretizarea metodologiei. Opinie cauzată de apariția unei antologii realizate de Paul Cornea numită chiar *Conceptul de istorie literară în cultura română*.

Cum va fi arătînd în viziunea acestui *ultim roman* scriitorul? Își amintește într-un loc de prima lansare la care a participat. Elev la liceu, intră într-o librărie să vadă un scriitor și iese dezamăgit. Așteptările îi fuseseră înșelate: scriitorul era „stîngaci, rușinat parcă de condiția sa, vizibil aflat la strîmtoare”. Poate ca imaginea să fie înșelătoare: sub o carapace umilă nu va fi putînd sta o forță creatoare veritabilă? Poate că Zăciu are dreptate, iar excepțiile n-ar face decît să confirma un adevăr. Oricum, dacă e fascinat de un scriitor, Mircea Zăciu este atunci cînd vede în el „capacitatea de asumare a unei condiții”. Exemplul, să ni-l amin-tim, al lui Agârbiceanu. Sigur, în discuție este o operă. Dar pentru Mircea Zăciu e vorba înainte de toate de un om care își trăiește într-un anumit fel opera. Să ne întoarcem, așadar, la el pentru a vedea tocmai felul în care criticul și-a trăit ideile. Poate că e un exercițiu pe care cineva ar trebui să-l facă.

(„Convorbiri literare”, nr. 2/ 2008)

Mircea Martin.

Portretul criticului

De reluat, în încercarea de a găsi constantele personalității lui Mircea Martin, mai vechea disociere între *eul empiric* și *eul poetic*? Într-un anume fel, este aceasta o problemă care ar putea structura încercarea noastră – deși plutește bănuiala (temerea, chiar) că ne aflăm cumva într-o zonă marginală, că, prin urmare, nu vom avea acces la adevăr. Mai exact, că nu vom putea impune, prin conexiunile pe care le propunem, unul. De altfel, ce poate însemna, în cazul criticului, *eu poetic*, sau, mai explicit, *eu creator*?! De asemenea, ne putem debarasa, pentru o instanță care trăiește în prezent (sau despre care se crede astfel) de *eul empiric*, de ființa concretă, plasată în istorie?!

Fără doar și poate, nu ne interesează aici biografia lui Mircea Martin. Sau să pornim de la premisa că nu ne interesează, atîta vreme cît înțelegem prin biografie o succesiune de întâmplări petrecute în spațiul vieții concrete, chiar și cînd ele proiectează un sens. Pentru Mircea Martin însuși – instanță exemplară a modernității –, confuzia planurilor nu e de acceptat. Teritoriile nu se încălecă pentru a nu genera confuzii; spiritul se hrănește din disocieri. Prin urmare, singura „biografie” a criticului ar trebuie să fie portretul său interior, adică ideile sale. Dar ce sînt ideile unui critic literar? Mai puțin excesiv decît Marin Mincu sau Adrian Marino în revendicarea de la idee, și astfel mai aproape de adevăr, mai aplicat, însă, în ea, decît Nicolae Manolescu sau Eugen Simion, care o privesc mai degrabă cu superbie, Mircea Martin îl continuă pe Tudor Vianu, asumîndu-și o familie de spirite pe care la noi o mai slujește, din propria-i generație, Matei Călinescu. Trăind în orizontul culturii, al rigorii, un orizont cerebral, Mircea Martin își construiește, însă, tocmai prin angajarea creativității, un eu biografic. În așa fel încît, după ce eul creator se manifestă epurîndu-se de tot ceea ce poate fi accidental, sîntem obligați să ne întoarcem la omul concret, redimensionat. În fapt, prin etica pe care o impune scrisul său, Mircea Martin ne obligă să vedem omul în integralitatea sa organică. Lecția pe care existența sa o propune constă în așezarea

ideii la temelia vieții concrete. În tot cazul, ideile nu sînt raționamente reci, lipsite de suplu existențial și de adevărul ființei.

Firește, se impune o fină analiză a teoreticianului care mi se pare din toate punctele de vedere exemplar. Și ce trist, în fond, că – formulată cu atîta claritate și cu atîta pasiune (o pasiune care se răsfrînge cumva în ea însăși, ca și cum ar fi un semn nu al subiectului, ci al obiectului, astfel iluminat) –, critica lui Mircea Martin nu a născut discipoli. Și nu pentru că n-ar avea înscrisă în țesătura ei fină chiar alonja pedagogică. Poate că sînt suficienți, în fond, cei doi-trei critici de primă mărime, încă tineri, care și-l asumă azi ca maestru, pentru ca experiența lui să rodească. În fapt, ce trist că, mai mult decît în 1981, critica literară e într-o derivă care are drept cauză primă slaba conștiință de sine. Așadar, e nevoie de un exercițiu analitic care să nu ignore multiplele fețe ale criticului, discret tocmai prin autenticitate, puternic tocmai prin discreție. Nu există la noi critic care să fi apărut mai decis autenticitatea actului critic. E, însă, o autenticitate care plasează trăirea în idee. Dar dacă critica literară e literatură, este pentru spectacolul în sine al ideii, pentru arhitectura unei demonstrații, pentru frumusețea pură care nu se încarcă cu nici un fel de ornamentație, tocmai pentru că angajează, dincolo de sine însuși, un subiect. Cu discreție, se va fi manifestînd aici un orgoliu, generat de convingerea că subiectul se identifică cu un adevăr aflat dincolo de sine. Așadar, nu va interesa inventarierea, descrierea, evaluarea ideilor, ci felul în care ele dau seama despre o forță, care comunică și în felul acesta se și comunică. Căci scrisul este, prin modul în care îl asumă Mircea Martin, în fapt de existență, pentru sine și pentru Celălalt.

În fond, dacă poți citi studiile lui Mircea Martin urmărind, dincolo de autorii supuși atenției și dincolo de idei, nexul original al scrisului său, nu e doar exemplară, ci și tulburătoare trăirea dincolo de subiect a ideilor, fervoarea încorporată în obiect, responsabilitatea care se resoarbe în devoțiune. De n-ar părea, într-o lume tribală, inadecvat, aș vorbi despre un anume *eroism*, care nu are nimic excesiv, nimic manifestat în afară, în legătură cu felul lui Mircea Martin de a înțelege critica literară. Așa încît, revenind la binomul invocat inițial, referitor la fețele eu-lui, de ce n-am spune că tulburător este chiar felul în care ființa concretă, trăind în cetate, construindu-se pentru Celălalt, își afirmă identitatea tocmai

prin renunțarea la sine și așezarea în slujba ideii, sau, mai exact, prin proiectarea într-un sine care se obiectivează?

Pe urmele concepției moderne, sîntem tentați să vedem în disociere ruptura. Mai mult, pledăm pentru eul creator, în care proiectăm abisul luminos din noi, în defavoarea celui concret, pe care-l considerăm din start compromis, atacat de morbul conjuncturilor. Or, în felul în care slujește critica literară și în felul în care o practică, Mircea Martin mută accentele și creează o anume devenire, impune ca relevantă o metamorfoză. În ce constă ea? Critica este creație și, prin urmare, eul concret e depășit printr-o proiectare în obiect, prin spargerea limitelor subiectului. Să însemne asta mai puțină autenticitate?! Ființa își poate realiza prezența nu doar prin revărsarea, gîlgîitoare – adică manifestă și exhibantă, a sinelui, ci printr-o retragere a sa. O retragere care oferă un unghi de vedere mai larg. Dar acest exercițiu al obiectivării sinelui nu-și este, în viziunea lui Mircea Martin, suficient sieși. Critica se îndreaptă spre Celălalt și deopotrivă spre eul empiric al autorului. Răsfrîngere a unui act de creație, critica își împlinește menirea atîta vreme cît dă sentimentul participării la adevăr. Eul poetic e astfel pus în slujba celui concret, căruia îi relevă adevărata-i dimensiune.

Poate că în cazul altor critici literari, chiar dintre cei cu autoritate, răspunsul la întrebarea *de ce scriu (critică literară)*? să fie mai puțin relevant. Pentru Mircea Martin, însă, mi se pare fundamental. El ar putea releva, mai mult decît unitatea și coerența ființei sale, un *ce* al ei, care hrănește nevoia autorului de a se comunica și de a se institui în istorie prin scris. Asumîndu-și ideile, trăindu-le, Mircea Martin se oglindește într-o structură stilistică, într-o anume arhitectură a demonstrației, în construirea, analitică și interpretativă, a unui traiect argumentativ. Ce portret mai bun al criticului decît amprenta lăsată de scrisul său, privit pe secvențe sau în ansamblu, de la distanța întregului, decît sigiliul în care își construiește scenariul ideilor și țesătura fină a pledoariilor? De fapt, îl poți citi pe Mircea Martin, așa cum îi citești pe toți marii critici, pentru frumusețea care generează emoție. În spatele ideilor, este un imperativ al rigorii care fascinează, în așa fel încît spiritul de finețe își asociază perspectiva disociativă, o anume viziune arhitecturală. Aș merge chiar mai departe și aș spune: în spatele ideilor, atunci cînd miza lor este

identificarea unui sine, pulsează un fior metafizic, o neliniște privind identitatea ființei.

Dincolo de devotament (devotament înseamnă aici maximă responsabilitate), în luciditatea cu care Mircea Martin își construiește discursul trebuie să simți ardoarea ideilor, o anume „vibrație afectivă”, pe care el o identifică în cazul lui Tudor Vianu, dar și al altor critici, ceva care dă viață „speculației abstracte”. De altfel, să nu fi bănuیت Mircea Martin că-și face, vorbind despre Vianu, un autoportret mediat?! Iată cuvinte care i se potrivesc prea bine lui însuși: „Efortul acesta al lui Vianu de a aduce experiența subiectivă la o rigoare impersonală m-a fascinat întotdeauna. Nu pentru ceea ce este claritate rece și precizie neutrală în încheierile sale, ci pentru acea emanație originară, infinit decantată, dar totuși păstrată, pentru accentul confesiv involuntar, pentru pateticul personal ce izbucnește pe alocuri făcînd demonstrația abstractă să fie mai convingătoare”. Nu e acesta un caz izolat. Admirația mărturisește mult despre Mircea Martin însuși. În spatele admirației se ascunde o pledoarie, un crez și deopotrivă o adeziune. De invocat finalul studiului despre Gaëtan Picon: „Nu, în nici un caz nu vreau să spun că un estetician nu scrie sau (cu atît mai puțin) nu trebuie să scrie frumos. (Se înțelege că «frumos» nu înseamnă – mai ales într-un asemenea context – «caligrafic».) Obişnuiți însă cu discursul descărnat și nu o dată sinuos al atîtora dintre profesioniștii domeniului, avem de ce să fim surprinși sau chiar contrariați de maniera în care autorul nostru înțelege să se afirme în cîmp teoretic. Există momente în care discursul său e atît de fascinant încît ne lăsăm antrenați de farmecele lui, uitînd că parcurgem, de fapt, etapele unei demonstrații.// Capacitatea evocatoare a criticului înnăscut nu se dezmente. Pe Gaëtan Picon îl citim nu numai pentru a ne instrui sau clarifica, dar și pentru a vibra, pentru a participa la o emoție fondatoare. Ca orice critic adevărat, el este un deținător de taine, adică un creator”.

În fapt, Mircea Martin știe că textul critic rezistă și trebuie citit pentru el însuși, dincolo de orice utilitate didactică sau științifică. Iar „vibrația afectivă” va fi fiind nu numai un efect, ci și o cauză. Textul critic generează emoție și e cauzat de o emoție, de nevoia comunicării unei „taine”. Și aici Mircea Martin aderă la una dintre convingerile lui Matei Călinescu, pe care o citează la un moment

dat în întregime, la care face în alte locuri referiri, o afirmație care vorbește despre natura profund poetică a criticului. Spunea Matei Călinescu: „Dacă poetul are aripi, pe care și le flutură spectaculos, străbătând spații întinse, criticul adevărat, pășind sobru pe bulevardele geometrice ale științei, are, sub aparența lui modestă, aripi crescute înăuntru: aripi care se deschid în lumea ideilor și care-i permit să refacă, pe alt plan, itinerarul misterios al poetului”. Or, a reface traseul misterios al poetului înseamnă a purta masca lui și a deveni – în felul acesta – tu însuși, a proiecta în real un subiect care își articulează identitatea prin dialog. Criticul interoghează, problematizează, construiește un obiect și astfel se construiește pe sine, instituind terenul și premisele unei comunicări cu Celălalt. Un Celălalt care, la rîndul său, devine.

La temelia sa, actul critic este în opțiunea lui Mircea Martin semnul unei naturi optimiste. De aici deducem cum anume se instituie etica la temelia scrisului său: emoția devine cultură, adică o valoare socială. Acest optimism structural, așezat, cumva natural, explică orgoliul criticului, care știe că scrisul are exigențe pe care viața nu le poate avea. De aici, admirația, într-un loc, pentru Carlos Bousoño: „Vorbind despre viață, artistul se întoarce împotriva caracterului întîmplător ori chiar aberant al desfășurării ei. În această relație se verifică maturitatea lui morală și responsabilitatea lui umană. În rînduri nelipsite de un anume patos intelectual, Bousoño definește memorabil exemplaritatea necesară eroului literar, «răspunzător pentru viață», și mărturisește exigențe morale mai mari în fața ficțiunii decît în fața realității contingente: «... vieții i se îngăduie înmulțirea elementelor întîmplătoare inexpresive și nedesăvîrșite, pe cînd artei nu i se îngăduie»”. Etica lui Mircea Martin provine din convingerea că nici criticii nu i se îngăduie orice. Se impune, înainte de toate, consecvența criticului cu sine și cu obiectul pe care-l explorează. „Argumentul pentru ediția a II-a” la volumul *Singura critică*, reeditat în 2006, conține o afirmație explicită în acest sens, o adevărată profesiune de credință: „[...] am încercat, pe cît mi-a stat în putință, să descopăr – ori să invoc – o *coerență* între operă și omul aflat la originea ei, între morala teoretizată și cea practică, să deduc un mod de a gîndi dintr-un mod de a scrie și invers; toate acestea cu conștiința (sau cu resemnarea?) că *stilul* – în literatură, ca și în critică – nu este omul însuși, ci proiecția lui

ideală”. Așadar, disocierea nu e ruptură. Omul și criticul nu-și sînt străini. Poate de aici lipsa de alienare din scrisul lui Mircea Martin. Pledoaria lui, permanentă, este în fond pentru un critic literar care să fie om și nu critic în detrimentul omului, nici om în detrimentul criticului. Parafrazăm aici cuvintele lui Benjamin Fundoianu, citate de Mircea Martin, drept o referință tulburătoare.

În fapt, Mircea Martin propune aproape în tot ce scrie o tablă de legi; se vede, însă, treaba că o tablă de legi nu construiește critici, la fel cum cunoașterea regulilor poeziei nu face poeți. O spunea, se știe, Maiorescu. Criticului, la noi cel puțin, ca și cum *Dicțiu-neia ideilor* n-ar fi apărut în urmă cu aproape trei decenii, nu i se cere parcă nici personalitate, nici pregnanță, nici idei. Actualitatea pledoariei lui Mircea Martin – cartea e reeditată acum, în 2010 – se datorează și unui fond polemic, cu atît mai convingător cu cît vizate nu sînt persoane, ci idei. Față de 1981, în subtext se va fi adăugat un plus de îngrijorare. Noua prefață stă mărturie pentru posibile noi confuzii: circulă opinia că o critică fundamentată pe autenticism nu ar putea să fie decît o critică de tip natural. În fine, dacă nu construiește critici (criticii sînt, și ei, născuți, nu făcuți), pledoaria lui Mircea Martin are ca obiect recuperarea demnității criticii literare. Sau, mai exact, instituirea ei. Tocmai de aceea, la Mircea Martin spiritul creator nu înstrăinează, ci, dimpotrivă, recuperează și construiește omenescul, situîndu-l în preajma exemplarității, a asumării unei condiții a desăvîșirii, a eroicului.

(„Convorbiri literare”, nr.9/ 2010)

Gabriel Dimisianu.

Un sceptic constructiv

Dintre criticii generației '60, singurul care s-a devotat exclusiv foiletonisticii a fost – e încă – Gabriel Dimisianu. Dacă Matei Călinescu a preferat cariera universitară susținută în savante studii academice, dacă Nicolae Manolescu și Eugen Simion au găsit echilibrul dintre critica de întâmpinare și proiectele de anvergură, el a rămas fidel, dacă nu în totalitate prezentului, căci atenția i s-a îndreptat deopotrivă către clasicii mai vechi sau mai noi, fragmentului. E suficient să treci cu privirea peste cărțile care au urmat debutului din 1966 pentru a ți se impune acest fapt. Mai mult chiar, înscrierea în prezent și opțiunea pentru fragment sînt corelate discreției pe care am putea-o numi, cu un termen nu tocmai adecvat, modestie. Modestia nu ca deficit de personalitate, ci ca preocupare pentru adevăr și pentru situarea corectă a criticului în relație cu creația propriu-zisă și cu sine însuși. După debutul cu *Schițe de critică*, au urmat titluri precum *Opinii literare*, *Lecturi libere*, *Subiecte...*

Numindu-se *Fragmente contemporane* (Editura Institutului Cultural Român, București, 2004), ultima dintre cărțile lui Gabriel Dimisianu însumează toate aceste trăsături, devenite treptat opțiune și destin. Iată-l, în finalul acestei cărți, răspunzîndu-i lui Breban, vechiul prieten care îi cere mari sinteze, dacă nu o istorie a literaturii, măcar una a prozei: „Bine cu adevărat mă simt mai ales în fragment. M-am complăcut și mă complac în fragment, dar poate că și din fragmente se profilează, prin însumare, cine știe, o imagine a întregului, fie ea și aproximativă. O imagine a celui întreg care este, la urma urmei, și el un fragment, parte și el a altui întreg care tot fragment este, și așa mai departe”. Este aici profesiunea de credință a unui lovinescian. După ce amintește că Nicolae Manolescu invocase într-un loc numele lui Călinescu, ca reper esențial al gîndirii și exprimării sale critice, Dimisianu mărturisește: „În ce mă privește, legînd la fel întrebarea de îndeletnicirea mea de critic literar, astfel cum am deprins-o și cum o practic de patru decenii, voi rosti tot un singur nume: E. Lovinescu”.

E în devoțiunea lui Gabriel Dimisianu pentru profesiunea de critic ceva din calmul apei de câmpie care există firesc, fără izbitturi bruște și teribile ridicături de spumă. Spirit civic și constructiv, el se hrănește din sentimentul datoriei și din acela al responsabilității morale. De aceea, bătăliile pe care le poartă pot părea în afara traumelor și angoaselor. Dar, cu toate analizele atente și calme pe care le face, cu toată articulația pe o sintaxă a exactității, Gabriel Dimisianu nu e un imperturbabil. Poate mai mult decât aceea a magistrului, seninătatea lui ascunde neliniști și febrilități. O spune el însuși într-un interviu memorabil: „În general despre mine și despre scrisul meu critic circulă imaginea echilibrului, ponderației, prudenței, tactului și tot astfel pe această linie. Ființa care mă cunoaște cel mai bine în această lume, mai bine, cred, decât mă cunosc eu însumi, citind astfel de lucruri despre mine, îmi spuse odată și amuzată și ușor agasată: ar trebui să mă întrebe pe mine cum ești, să le spun eu adevărul, nu vezi că bat câmpii? Lasă-i în pace, i-am răspuns, căci nu contează aici adevărul. Dacă s-a lipit de mine această imagine, cu ea o să mor”.

Chiar și în cazul comentariilor, el pornește adesea de la interpretări deja formulate, disociindu-se cu eleganță. De remarcat, însă, că adesea el se raportează nu la persoane, ci la puncte de vedere și la situații care îl întristează și îl mîhnesc. Iată: „Interesul pentru un scriitor nu poate fi întreținut artificial și mereu la aceeași cotă. Crește și descrește în raport cu o mulțime de factori. Așa este, dar eu mă refer la aruncarea *prematură* în uitare a unor valori, din neglijență și impuls al risipirii. Mircea Ciobanu, Dan Laurențiu, Cezar Baltag, poeți uitați, ignorați? Nu e nedrept și nu e prea repede? Măcar ultimului i s-a dat șansa de a fi contestat, negat cu vehemență de alt poet, indignat cu întârziere că lui Cezar Baltag i s-a acordat cîndva nu știu ce premiu. Să fie urmărit și postum de aversiunea, de pămînteasca invidie a confrăților, iată pentru un scriitor un semn bun, un semn că există, că nu a murit de tot”. Altfel, el polemizează, în surdină, cu polemisti de profesie, cu cei care găsesc în polemică prilejul unui tip de oportunism chiar periculos. Ori-cum, Gabriel Dimisianu nu agreează violențele, nici denunțurile – și, cu excepția cîtorva cazuri de neocolit (e vorba de un Eugen Barbu, de un Vadim Tudor), el preferă să treacă numele celor pe care îi vizează sub tăcere. În fond, el militează pentru existența

unor principii – și în acest caz, nu ceea ce este spectaculos dintr-o polemică îl interesează și nici propriul ego. Așa cum îl întrușipează el, pe urmele lui Lovinescu, spiritul critic presupune civism, o datorie morală exersată din umbră, cu conștiința nu numai a datoriei împlinite, dar și a transformării datoriei în misiune. „Scriu critică literară pentru că aceasta este profesiunea căreia m-am dedicat”, mărturisește el la sfârșitul textului cu care se deschide volumul, pentru a continua cu emoțiile mai noi: „Mă mobilizează același sentiment al datoriei față de profesie, dar mai e ceva. Mai este acea conștiință nouă a faptului că anumite lucruri pe care numai eu le-aș putea spune trebuie să le spun. Că ar fi o pierdere și pentru alții, nu numai pentru mine, dacă nu le-aș spune”.

În fine, pentru ce se luptă Gabriel Dimisianu? Care sînt cauzele febrilităților sale, din a căror ardență noi nu vedem decît ideea, nu și pasiunea, domolită pînă într-atît încît ea pare absentă? Ce cauze apără el, din moment ce aproape în permanență discursul său e fața vizibilă a unei atitudini?!

Într-un loc, invocă teza lui Laurențiu Ulici conform căreia, dacă nu-și va schimba radical formulele, uneltele, critica literară va dispărea sub valul „imperialismului mediatic”. Gabriel Dimisianu nu poate accepta o astfel de ipoteză și e convins că nici Laurențiu Ulici nu face decît să emită catastrofica ipoteză pentru a se amuza. Observație de mare finețe: „Acest apocalips cultural creat de «imperialismul mediatic», în care deja am intrat și nu ne dăm încă seama, Ulici îl descria în cele mai negre culori, dar eu îi ghiceam, ascultîndu-l, și zîmbetul lăuntric, căci se și amuza, parcă, înspăimîntîndu-ne cu imaginile de infern pe care ni le flutura pe dinaintea ochilor”. O știm prea bine, Laurențiu Ulici era un ludic, nicidecum un apocaliptic. Și iată finalul portretului: „În fond, Laurențiu Ulici făcea parte din categoria scepticilor constructivi, ca și E. Lovinescu. Conștienți de faptul că vor construi pe nisip, astfel de oameni construiesc totuși. Convinși de zădărnicia ultimă a oricăror strădanii, ei nu pot să nu acționeze, să nu creeze, să nu lupte”. Să nu se joace, aș adăuga, pentru a-l surprinde cu adevărat pe Laurențiu Ulici. Fără acest adaus, portretul pe care Dimisianu i-l face lui Ulici este, trebuie s-o recunoaștem, un autoportret. Chiar critica lui Gabriel Dimisianu se naște din sentimentul zădărniceii,

al neputinței, cărora spiritul le opune o ipoteză întemeietoare. Iar în cultura română, unde impulsul spre risipire e atât de puternic, unde istoria e, în acest sens, mai mult decât un nefericit accesoriu, actul critic nu se poate institui în afara vocației de luptător. Căci Gabriel Dimisianu, așa ponderat, temperat, plin de tact, cum pare, e în realitate un luptător, care uneori, rareori, se aliază acțiunii timpului. Spune într-un loc: „Unor astfel de îngrijorări li se poate răspunde că trebuie să avem încredere în acțiunea reparatoare a timpului, el face și desface ierarhiile, el așază și rează scriitori și opere acolo unde le este locul meritat. Criteriile după care o face, stă și nu prea stă în puterea noastră”.

Dar Gabriel Dimisianu nu este un fatalist. De aici, scrisul ca necesitate, ca obligație morală, ca datorie, ca profesiune. Prin urmare, face ceea ce știe că trebuie să facă: să amintească numele scriitorilor morți de curînd, despre care prea repede critica literară tace. Ștefan Bănulescu, Marian Papahagi, Petru Creția, Marin Sorescu, Valeriu Cristea sînt alte nume, pe lângă cele invocate ceva mai devreme.

Și aici aș adăuga o precizare: oare nu cumva ipoteza lui Laurențiu Ulici implica și faptul că la noi critica literară e deseori prea îndepărtată de actul creației vii? Este ceea ce, în fond, îl îngrijorează pe Gabriel Dimisianu însuși. Într-un mediu literar parcă opac, cărți scoase la lumină după ani de tăcere nu devin, așa cum ar merita-o, evenimente. Prea multă apatie față de niște cărți al căror destin a fost oricum nefast. Constatarea e sumbră și exactă: „ce e cu adevărat important e întâmpinat cu nepăsare”. E vorba de *Luntrea lui Caron*, de *Noaptea de sînzien*e, de *Revoluția*, romanele scrise de Blaga, Eliade, Dinu Nicodim și nu de multă vreme recuperate. Sînt, însă, numai cîteva cazuri din cele asupra cărora atrage atenția criticul. O carte de anvergură a Anei Blandiana a trecut ca și nebăgată în seamă. Virgil Duda e „un autor pomenit tot mai rar”. Noile cărți ale lui Buzura și Breban nu reușesc să scoată critica din inerție. Poate tocmai de aceea Gabriel Dimisianu scrie despre cărțile cu „un destin amînat”, despre „o lume prefăcută în nisip”, finalmente, un întreg grupaj critic despre „momentul literar 1945-1948”. Ce vrea el „să demonstreze” – și e credința care se află în chiar miezul propriului demers critic – este că, dacă nu învinge, spiritul trebuie să-și facă datoria. De aceea, miza lui este să restau-

rează opere „îngropate în uitare”. Pavel Chihaia cu romanul *Blocada*, Mihail Vilara cu *Frunzele nu mai sînt aceleași*, Dinu Pillat, cu *Moartea cotidiană*, sînt numele de referință, nu singurele.

De fapt, prin revizuire, Dimisianu nu înțelege în nici un caz dinamitarea colaboraționiștilor. Spiritul său devotat literaturii îl face să caute valoare peste tot. Și nu numai valoarea literară, ci și valoarea umană. De aceea, refuză discuțiile categoriale, preferînd nuanțele, detaliile, particularul, devenirile. Nu uită curajul lui Marin Preda, al lui Zaharia Stancu, al lui Laurențiu Fulga sau al lui A.E. Baconsky de de la o întâlnire cu Ceaușescu de după tezele din iulie 1971. Îl prețuiește pe Dan Deșliu pentru discreția sa și pentru demnitatea de a nu-i învinovăți pe alții de propriile-i păcate. Apoi, nu ezită să amintească, cu mîhnire, abjurarea lui Ion Barbu, care și-a negat poezia, ori, într-o demonstrație care ar trebui cunoscută, chiar căderea lui Blaga.

Oricum, refuză idealizările unora, demonizarea altora și nu judecă. Să citim dintr-o altă carte semnată de Gabriel Dimisianu, cu referiri la Vladimir Streinu și Șerban Cioculescu. După ce invocă privirea reprobatoare de altă dată, mărturisește: „Azi văd lucrurile altfel. Trebuia să avem mai multă înțelegere pentru cedările, de altfel minime, ale unor oameni care trecuseră prin cumplite încercări de care noi, totuși, fusesem scutiți. Să nu judece nimeni pe alții pentru slăbiciunile lor dacă nu a făcut el însuși mai întîi, în aceleași condiții, dovada tăriei”. Echilibrul, nuanțele, particularul fac parte din armele lui Gabriel Dimisianu în bătălia pe care o poartă el pentru apărarea valorilor. Intră în datoria criticului să cîntărească bine toate detaliile.

Este poziția pe care o manifestă și față de denunțurile spectaculoase (și dureroase) referitoare la mari scriitori a căror verticalitate morală e ruinată de posibilitatea, dovedită deja, a colaborării cu securitatea. Ștefan Augustin Doinaș e cazul la care se referă. De curînd, au apărut și altele. Și asta în condițiile în care torționarii sau scriitorii care trăiau efectiv în preajma securității, într-un loc sînt invocate forțele reacționare de la „Săptămîna” sau de la „Lu-ceafărul”, se bucură de o ciudată nevinovăție publică. Există, la noi, tendința de a nega ideea rezistenței prin cultură. Mai mult, există poate un program de distrugere a elitelor intelectuale, de nu cumva, vocația, plăcerea neantizării lor.

Ei, bine, cu astfel de demoni se luptă, lovinescian, sceptic, dar cu temeinicie, Gabriel Dimisianu. Refuzînd excesele, Dimisianu e un luptător.

Mulți se vor fi întrebînd ce-l va fi făcut pe Gabriel Dimisianu să-și reediteze o cartea apărută în urmă cu mai bine de douăzeci de ani; și, în fond, o carte despre Costache Negruzzi (*Costache Negruzzi*, Ediția a II-a, Cartea Românească, 2007).

În paranteză fie zis, în vreme ce tocmai scriam aceste cuvinte, de peste umăr, trăgînd cu privirea, soția mea a și găsit un răspuns: pentru că Dimisianu, îmi spune ea, seamănă cu Costache Negruzzi – căci, într-adevăr, de pe coperta I a cărții pe care o aveam în față, chipul pașoptistului pare a fi al criticului de azi, aflat și el – spre confruntare – pe coperta a IV-a. Ei, bine, i-am răspuns, tocmai despre această motivație aș fi vrut, printre altele, să vorbesc în rîndurile de față, fără să-mi treacă vreodată prin minte că ea merge pînă într-acolo. La o adică, mustața lui Negruzzi e ceva mai lucrată și prozatorul e aproape chel.

În fine, în secvențe întregi criticul de azi, discret, refuzînd patetismele, cu o eleganță din care nu e alungată jovialitatea, refuzînd, oricum, exhibările narcisiste (ale unora dintre critici ating megalomania, și ea simpatcă uneori), preferă să se privească în felul acesta în oglindă. Fapt care nu înseamnă, nicidecum, trădarea pașoptistului. E un gest pe care, în rădăcinile lui, l-aș putea vedea ca pe o implicită profesiune de credință. *Eseul* aceste *de interpretare*, cum își numește la un moment dat însuși Dimisianu cartea, nu redescrive opera lui Negruzzi – despre care, la drept vorbind, s-au scris de-a lungul vremii cîteva monografii serioase – și nici nu propune radicale schimbări de interpretare, chiar dacă sînt de reținut cîteva idei asupra cărora vom reveni. Într-un stil molcom, fără agitația celor care-și suplinesc pasiunea lecturii cu vociferări polemice, Gabriel Dimisianu redescoperă nu atît o operă, cît un om, care, la început de secol XIX, în momente atît de tulburi și aprinse, știe că este *scriitor*. Căci, dincolo de toate ale operei, acesta este sensul întregii deveniri negruzziene, despre care, uneori, le vorbesc și eu studenților mei. Chestiune, de asemenea, asupra căreia vom reveni.

Pînă atunci, să reținem că în fraza lui Gabriel Dimisianu, ca și în sintaxa (a se citi arhitectura) întregului său eseu, descoperim

plăcerea lui de a povesti despre oameni și locuri, de data aceasta, pe care nu i-a cunoscut (Dimisianu e, totuși, numai din secolul trecut), dar pe care îi cunoaște atât de bine. De va fi vrînd cineva să afle despre bătăliile primilor scriitori moderni cu hățîșurile unei limbi în care pulsa o energie aflată încă în embrion, de va fi vrînd să știe cam ce oameni și obiceiuri viețuiau prin Chișinău, Iași sau Roman acum vreo două secole, într-o lume cu adevărat pitorească, de va fi dornic să se desfete cu detalii vestimentare sau culinare, atunci, dacă nu-l găsește pe Negruzzi însuși, poate să-l citească, cu mult folos, și pe Dimisianu. Căci, printre altele, miza cărții este de a demonstra că într-o vreme a clișeele romantice (sau mai degrabă romanțioase), Negruzzi vine cu observația sa realistă. Detaliul concret, biografismul, cum s-a spus cu ceva vreme în urmă, capătă la el o consistență care, scoasă din context, își amplifică poate valoarea. Citim într-un loc: „Treptat, la Negruzzi aducțiunile romantice își temperează acțiunea pînă se sting cu totul, firește, în beneficiul realismului care ia pînă la urmă în stăpînire toate nivelurile textului negruzgian”. Altundeva: „Realistul prin vocație care e Negruzzi îl supraveghează pe romanticul de contaminări livrești, limitîndu-i, în oarecare măsură, acestuia din urmă cîmpul de acțiune”. Nu mai știu dacă în acest sens, al realismului lui Negruzzi, sau poate în acela al coborîrii în voluptatea contemplării materiei, Gabriel Dimisianu invocă la un moment dat culegerea scrisă de Negruzzi împreună cu Kogălniceanu numită *200 de rețete cercate de bucate, prăjituri și alte trebi gospodărești*. Dintr-o ediția mai nouă, la care au lucrat gospodărește Lucian Vasiliu, Liviu Papuc și Bogdan Ulmu, numită *200 de rețete cercate de bucătărie românească și alte trebi gospodărești* (Editura Timpul, 2005), nu putem să nu citim în acest context măcar o rețetă. Iată: „Să iei mușchi sau carne macră, să o prăjești și să tai felii subțiri, să le bați cu cuțitul, și sare puțin; carnea rămasă să o toci mărunț cu petrinjel verde, coajă de alămîlie, pîne muiată în lapte și puțină smîntînă; apoi întinzi tocătura aceasta subțire pe feliile de carne și le învălești rotunde, apoi pui în tîngire puțină slănină sau grăsimă, ceapă, frunză de dafin, ceva cimbru și morcovi, toate tăiate felii, pui feliile cele învălite deasupra, le sărezi și torni deasupra oțăt și apă, cît să le cuprindă, și le lasă să fearbă; cînd sînt gata, pui carnea în blid și torni sosul, cît trebuie, pin sîtă”. Ei, cîte nu face omul pentru puțină

plăcere! Printre altele, această precizie care ne mută aproape în halucinant. Este precizia realistului care, în afara oricărei doctrine, rămîne un hedonist, căruia nu-i prisosește gravitatea, atacată cînd și cînd cu armele jovialității, umorului, ironiei discrete.

De ce mută accentele Negruzzi dinspre romanțios spre realist e greu de spus. Un critic care ar tăia firul în patru dintr-o scînteiere de sabie ar spune: pentru că era născut s-o facă, ceea ce la urma urmelor nici nu-i neadevărat. Să fie la mijloc, cum citim într-un loc, nevoia lui Negruzzi de adevăr?! Dimisianu invocă această posibilitate, în care eu cred doar pe jumătate. E citat Negruzzi însuși cu „hotărîrea ce am făcut de a spune adevărul în toată simplitatea sa”. În epocă, această hotărîre, mimată de mulți, făcea parte din rețetarul și din neputințele oricărui prozator al epocii. Un simplu procedeu de captare. În cele din urmă, adevărul singur în care Negruzzi crede este cel al operei, al sensului instituit prin ea. Să fie, dincolo de conștiința de scriitor a lui Negruzzi, care construiește lume și, deci, sens, plăcerea lui de a tăifăsuși despre ce-i în jur?! Cert este că, dacă vrem, așa cum își propune Gabriel Dimisianu fără fanatisme de metode, să descoperim în spatele operei omul adevărat, atunci o astfel de ipoteză nu trebuie să ne scape. Se întreabă Dimisianu: „unde poate fi căutat totuși omul Negruzzi, individul interior” sau, în alt loc, care e „formula interioară a omului Negruzzi”. Sînt secvențe întregi în care, precizîndu-l pe Negruzzi, Dimisianu pare să vorbească despre sine. Tocmai pentru că e o năvălă obiectivă (Negruzzi descoperise ceea ce avea să afle mai tîrziu Rebreanu), în care sinele pare cu totul abolit, Dimisianu remarcă „forța de reținere, capacitatea de reprimare a afectivității, controlul lăuntric”. Altundeva aflăm despre „măsura, prudența, cumînțenia, cumpătarea, chibzuința” sau despre „moderație, cumpătare, păstrarea sănătoasei rezerve în fața ispitelor care ascund riscuri”. Dar omul acesta avea o adevărată vocație a teatralității (Dimisianu vorbește chiar despre nota de teatralitate a lui Lăpușneanu însuși), e un spirit lucid-ironic, jovial nu o dată, cultivînd auto-ironia. În fine, e „un «sudic», un solar”, așa cum e Dimisianu însuși. Să mai cităm? „Negruzzi este un iubitor și un cultivator al kiefului oriental într-un cadru de civilizație bine întreținut. Senzația deplină de confort sufletesc o dobîndește în ambianța naturii amenajate, ordonată de civilizație”. Sau: „Îl deducem pe Ne-

gruzzi [...] ca om cordial, afectuos, prețuitor al vieții așezate, contemplativ și epicureu”. Să practice oare și el, asemenea unor personaje, acea „specie balcanică de oblomovism” asociată „violentei descărcărilor pasionale”?! Spune Gabriel Dimisianu: „Fără să fi fost un pudibond, în scris în nici un caz, Negruzzi, ca om de lume, cultiva decența, rezerva, discreția, reținut la gesticulația prea abundentă, în spiritul unei civilizații, am zice, britanice, contrastînd întrucîtva cu trăsăturile de meridional de care am vorbit. Om de emotivitate vie, temperament pasionat, Negruzzi este totodată capabil de cenzurări lucide aplicate asupra lui însuși, de stăpînire, de înfrînări pline de tact”. În fine, destul cu acest portret-autoportret.

Ceea ce eu cred că merită remarcat la Negruzzi, lucru afirmat și de Gabriel Dimisianu, este saltul de la proza genuină și mimetic-romanțioasă a începutului de secol XIX la o conștiință artistică matură. Și saltul de la tribun la scriitor. Prin substanța sa, o afirmație precum aceasta „Acel 1848, atît de priincios libertății popoarelor, a fost funest pentru litere. Toată lumea se aruncă în arena politică. Lira lui Lamartine se desacordă și telescopul lui Arago prinse ceață” i-ar fi atras dezaprobarea multora din literații vremii. Maiorescu, pentru poziții asemănătoare, a avut cu adevărat de suferit. În fond, chiar cu *Alexandru Lăpușenaunul*, Negruzzi dă o replică polemică celor care transformaseră istoria în argument politic militant. Dar gîndiți-vă că, nici mai mult nici mai puțin, Negruzzi își numește scrierile *păcate ale tinereților*, anunțîndu-i într-un fel pe Odobescu și pe Creangă, cu spiritul lor teatral și deopotrivă hîtru-ironic. Amintiți-vă că întreaga criză pasională din *O alertare de cai* e denunțată în final cu ironie, după ce, o vreme, îi fusese însuși sclav. În fond, dacă nu scrie un roman (l-ar fi ratat abia de l-ar fi scris), și preferă să scrie nuvela *Alexandru Lăpușenaunul*, urmărînd nu adevărul istoric, ci adevărul expresiv, atunci Negruzzi o face tocmai pentru că înțelege – din epocă poate singurul – ce este literatura. Dar gesturile sale nu au grandilocvența pe care alți pașoptiști, beți de ei înșiși, o practicau.

Am mai invoca *Epilogul* negruzgian, reluat aici din comentariile lui Gabriel Dimisianu. Așadar, spune Negruzzi, „punem aici capăt mărturisenii noastre, rămîind a ne arăta restul pacatelor cînd bhrășbenios crăSvaronr de al smtros-rucace pethușterat-puroviae...”, și tot așa, continuă Dimisianu, „pînă la capăt, încă vreo

zece rînduri de text”. Firește, l-am putea invoca, așa cum face criticul de azi, pe Urmuz. Aș aminti mai degrabă limba spargă a Ninei Cassian sau aceea leopardă, a lui Virgil Teodorescu. Oricum am lua-o, Negruzzi e un ludic, cu sentimentul deșertăciunii transformat în conștiință a relativității. Și în comparație cu miza înaltă și solemnă a literaturii vremii sale, el vrea să demonstreze că scrisul este o artă de sine stătătoare, a cărei miză poate fi pătrunderea în mecanismele sufletului uman. Așa încît, și invocatul biografism, realismul acela genuin, e numai un mijloc în favoarea articulării lumii. În spatele umorului amuzat și al gratuității exhibate deliberat din ultimele cuvinte ale epilogului eu citesc mai degrabă un mesaj privind bucuria artei, și nu manipularea ei. Așa cum văd un sens în finalul eseului odobescian, el însuși cu rădăcinile în scrisul lui Negruzzi, acel ultim capitol, „cel mai iubit de cititor”.

Așa încît, dincolo de vremi, să ne întoarcem la Negruzzi, citindu-l chiar prin ochii lui Gabriel Dimisianu. Ori poate să-l citim pe Negruzzi pentru a-l afla, printre rînduri, pe criticul de azi?!

(„Contrafort”, 7-8/ 2005; 7/ 2007)

Mircea Muthu.
Schiță pentru o gramatică
a Europei de sud-est

Sînt mai bine de treizeci de ani de cînd Mircea Muthu explorează teritoriul pe care, cu un cuvînt cuprinzător, l-am putea numi al balcanității. Nu-i vorbă, o face de unul singur, sau aproape de unul singur, cînd problematica ar solicita poate un întreg colectiv de cercetare. Să amintim că în 1976, imediat după susținerea unui doctorat sub titlul *Balcanismul literar românesc pînă în secolul XX*, la editura Univers i se tipărea volumul *Literatura română și spiritul sud-est european*. De atunci, fie în studii de sine stătătoare dedicate acestei probleme (precum *Balcanismul literar românesc* – 2002), fie în cărți care par să atingă domenii mai largi (*Alchimia mileniului*, din 1989, de curînd reeditată, sau *Cîntecul lui Leonardo*, 1995), problematica balcanității și a balcanismului apare cu consecvență, dezvăluind nu doar o preocupare academică, ci o pasiune. Și cred că e vorba de o pasiune care presupune devotament, credință, implicare. Astfel, aş spune că, încăput pe mîna unui ardelean, balcanismul e explorat cu instrumentele și atitudinea europeanului: nu e contemplat, ci studiat. Împotriva adorării stilistice, bisturiul analistului. Împotriva nostalgiei, ochiul sagace. N-aş face, însă, decît să rămîn ancorat în zona cîtorva clișee pe care Mircea Muthu tocmai dorește să le elimine. Oricum, un ardelean vorbind despre balcanism? Nu e singurul. Într-un loc, invocînd un manuscris scris la 1620, despre cucerirea Țarigradului de către turci, Mircea Muthu reamintește supoziția că el ar fi putut fi scris de Samuil Micu. Apoi continuă: „Dincolo de chestiunea paternității, reafirmată, de altfel, și de Pompiliu Teodor, textul acesta ridică problema, mai importantă în felul său, referitoare la preocupările bizantinologice din Transilvania luminilor”. Poate că, reactivat, ar trebui să identificăm aici spiritul luminilor. Doar că, în locul latinității, Mircea Muthu e preocupat de rădăcinile noastre balcanice. S-ar fi devotat cu atîta angajare acestei probleme dacă ea n-ar fi implicat chestiunea identității și a relațiilor noastre cu Europa? La mijloc,

deci, nu-i doar o temă de cercetare; în spatele excursului științific, o ființă care trăiește slujind un crez.

În fine, avem în vedere aici trei volume numite simplu *Balcanologie* (I, 2002, Editura Dacia; II, 2004, Editura Libra; III, 2007, Editura Limes), despre care Mircea Muthu mărturisește, într-o succintă notă, că „rafinează o meditație mai veche pe segmentul comparatismului literar/ cultural sud-estic și conotează un studiu de sinteză – *Balcanismul literar românesc* – ce are, de altfel, caracterul unui *work in progress*”. Cîteva chestiuni merită comentate. Sigur că e vorba de comparatism literar-cultural. Dar, pe un fundal de morfologie a culturii, Mircea Muthu abordează problematica imaginarului și face pași în direcția imagologiei, punînd, în același timp, la lucru instrumentele exegezei critice. Pe de altă parte, coboară în literatura veche sau în folclor (memorabile paginile despre *Tinerete fără bătrînețe și viață fără de moarte*, basm căruia i-a dedicat, de altfel un volum), nu-i e străină dialectologia și nici nu ocolește studiile de lingvistică, structurează modele teoretice, face atente analize aplicative, scrie despre vechi manuscrise, ba chiar, într-un loc, face provocatoare excursuri în gastronomia balcanică. Așadar, fețele unui fenomen complicat, situate discret, pe fondul înțelegerii mecanismelor politicului. Căci, orice s-ar spune, Balcanii sînt înainte de toate o problemă politică. Ultimii douăzeci de ani ne reamintesc că aici este „butoiul cu pulbere al Europei”. Și dacă este așa, nu cumva Europa însăși este culpabilă?! În fine, chestiune asupra căreia vom reveni. Oricum, chiar clișeu fiind, faptul acesta se întemeiază pe un adevăr de substanță. Dar dacă există o gastronomie a Balcanilor, așa cum există un folclor și o mitologie istorică a lor, eu cred că aceasta spune, în fond, mai mult decît faptul că Balcanii au o istorie comună. Dar o istorie comună există. Și-aici aș invoca relațiile Balcanilor cu Europa occidentală.

Întrebat de Marin Mincu despre motivele interioare ale refuzului foiletonului, în favoarea adoptării unei perspective de cercetare europeană, Mircea Muthu mărturisește la un moment dat: „Un stagiul de aproape patru nai în Franța mi-a transformat supoziția în convingere, anume că nu sîntem, orice am face, occidentali «în-tocmai», cum ar spune Zarifopol”. E aici o problema extrem de interesantă. După 1829, la noi a fost o veritabilă euforie a occidentalizării, cu momente de entuziasm, cu secvențe de restaurare

conservatoare, cu reverberații naționalist-revanșarde. Oricum, după ce, prin ochii lui Dinicu Golescu, Europa a fost descoperită, stratul balcanic al ființei noastre a fost deodată eliminat, ascuns, amînat. Simplific, fără îndoială. Dar nu poți să nu remarci că pînă și un Caragiale (e vorba de Ion Luca) preferă să meargă la Berlin, fugind nu de români, cu toate păcatele lor, ci mai degrabă de fondul său balcanic, pe care, orice s-ar spune, îl întâlnea încă în Bucureștii celei de-a doua jumătăți a secolului XIX. Exilul la Berlin seamănă unei negări de sine. Nu-i vorbă, la Berlin, Caragiale, ca să revenim la gastronomie, cerea din țară, să i se aducă, chiar pentru micul dejun, iaurt, icre, alte chestiuni de felul acesta. Cît despre fiul său, Mateiu, el chiar se declara, prin comportament, european. Nu suporta să știe că străbunicul venise în Muntenia ca bucătar, îmbrăcat în haine orientale. În fine, să vedem în Caragiale, dincolo de acuzația unui detractor care confunda planurile, chiar un ultim fanariot? Da, o fi ultimul fanariot, dar unul care, dincolo de opera sa, prin gestul plecării la Berlin, fuge de sine. Nu-i departe ceea ce face Caragiale de furia lui Cioran îndreptată împotriva-și. Și dacă negarea de sine e poate semnul unui popor care își reneagă rădăcinile (Cioran, oricum, o face), una dintre trăsăturile sud-estului ține tocmai de „pozitivarea negativului”, cum ne spune într-un loc Mircea Muthu, trăsătură definitorie pentru felul în care ființa ciorani-ană se salvează pe sine. De ce n-ar fi Cioran, în acest caz, ultimul fanariot?! Dincolo de toate acestea, să remarcăm că, cu toate reacțiile de tip restaurator-naționalist, românii au trăit în ultimele secole cu ochii îndreptați spre Europa, care i-a ajutat să-și întemeieze un stat sau care, dimpotrivă, părea să-i abandoneze, negîndu-și substratul balcanic, vizibil însă în folclor, în gastronomie, în istorie. Ca și cum umbra balcanității ar fi o cangrenă. Poți, însă, fugi de umbra ta?! Într-o epigramă din secolul XIV, se vorbea despre un ins care era *bulgaralbanezovlahul*. Astăzi, după încercări ale istoriei, sîntem membri ai Uniunii Europene și, prin urmare, europeni. Oricum, față de Europa Centrală sau de Europa Occidentală, Balcanii aveau propria lor identitate. Acesta este teritoriul pe care îl explorează Mircea Muthu, din dorința redescoperirii unui sine care nu poate fi pur și simplu ignorat. În căutarea adevărului, coborîm, firește, în istorie, în modele mentale, în comportamente stilistice, într-un anumit imaginar, pentru a identifica un spirit comun, anu-

mite constante, cu scopul realizării unei „re-teritorializări”. N-are importanță că sub aspect politic e vorba de o utopie. Miza nici nu este decît una culturală, cu reflexe în reprezentarea de către occidentali a Europei înseși în care Balcanii sînt înscriși. Altfel spus, nu e vorba despre o revanșă împotriva supremației Occidentului, ci despre o asumare de către Occident a unui adevăr fără clișee. O lume în sine, Balcanii pot fi nu numai „butoiul cu pulbere” (în preajma căruia un occidental stă cu chibritul gata aprins), ci și oglinda alterității care poate oferi soluții. Balcanii propun șansa spațiului unde „civilizațiile se ating”. Acesta este, în fapt, mesajul optimist al studiilor lui Mircea Muthu, care refuză să accepte că occidentalul poate să-și bage asemenea struțului capul în nisip. Există, așadar, un optimism care privește metoda comparatismului (Mircea Muthu trăiește cu speranța unui „comparatism pe verticală, destinat să caute nu atît invarianții de tot felul, cît, mai degrabă, să explice mai pertinent, mai convingător întemeierea ontologică a faptului de artă”), așa cum există acest optimism al înțelegerii Balcanilor. În spatele acestui optimism, neliniștea celui care cunoaște reticențele centrului în a-și ceda din autoritate. Ca și cum nu Pascal, un francez, vorbise despre o lume cu „marginile pretutindeni și cu centrul nicăieri”. Iată: „Efectul stereotipiilor create, de la Iluminism încoace, este unul de bumerang. Lui «homo duplex» balcanic i se opune, mereu mai frecvent, «machiavelica Europă». Cît de credibilă este, așadar, pentru bosniacul din Mostar, pentru aromânul din Skopje sau pentru kosovar retorica despre unificare și care este prețul său real? De asemenea, dacă regiunea balcanică va fi considerată, în continuare, drept matricea identității occidentale clădită pe dubletul civilizație/ barbarie, reiterată astăzi de așa-numita «falie Huntington», se va perpetua *ad infinitum* vechea relație dintre Centru și Periferie?”. Or, crede Mircea Muthu, șansa pe care Balcanii o oferă Europei ține, printre altele, de o anume morfologie a culturii. Citim într-un loc pe aceeași temă: „Într-o *Schiță pentru ontologia lui între* avansam, la modul asertoric, ideea că procesul de cristalizare a națiunilor mici și mijlocii din Europa emergentei romantice a condus la acceptarea, teoretic cel puțin, a policentrismului”. Repet: este șansa spațiului unde „civilizațiile se ating”, astfel încît supremația centrului ar trebui să cedeze în favoarea multiculturalismului.

În fine, pentru acest Centru, Balcanii continuă să se scalde într-o mare de clișee și de prejudecăți. În 1999, aflat în Japonia, la Universitatea din Kobe, lui Mircea Muthu i s-a cerut să țină o prelegere despre spațiul sud-estic european. Era în zilele în care americanii bombardau Serbia. Fără să știe că Maria Todorova își numise chiar astfel un capitol în cartea sa *Balcanii și balcanismul*, profesorul clujean își intitulează prelegerea *Balcanii între invenție și descoperire*. Altfel spus, câtă prejudecată continuă să subziste în definirea Balcanilor și ce anume este încă de descoperit? Cum citim într-un loc: „imaginea Sud-Estului trebuie reluată și curățată – într-un proces de durată – de zgura poncifelor și a conotațiilor negative, atribuite de-a lungul timpului”. Or, aceasta este miza fundamentală a cărților semnate de Mircea Muthu. Așa cum sînt cunoscuți, Balcanii par să fie mai degrabă inventați de europeni. Precizează Mircea Muthu, într-o încercare de explicare a cauzelor adînci ale acestui fenomen: „Sensurile peiorativizate ale termenului de *balcanism* sînt redevabile în bună măsură *bizantinismului*, conotat depreciativ de mentalitatea vestică, puțin dispusă să-și asume măcar o parte din culpabilitatea dezastrului suferit de lumea creștină la 1453”. Mai tîrziu, detaliind: „Imaginarul literar îndeosebi a perpetuat sintagma «bizantinism al decadenței»”. Aș re-lua aici acele trăsături, enumerate într-un loc și de Mircea Muthu, care definesc „Infernul balcanic”. Iată: „deriziune facilă”, „nestatornicie funciară”, „empirism ostentativ”, „sentimentalism ieftin”, „familiaritate agresivă”, „adaptabilitate de factură cinic-grosieră”, „spiritul gregar”, „viziune infernală”, „axiologie socială răsturnată”, „deviație etnică”, „nebulna generalizată”, „instabilitatea caracterului”, cheful ca „replică diformă la hedonismul filozofic”, „instinct malefic de deriziune și distrugere”, „hedonism rudimentar de esență popular-orientală”, „epicureism popular”, „etnocentrism agresiv”, „cinism grosier”, „vulgaritatea structurală a limbajului”, „senzorialism ostentativ” și altele, și altele. Nu-i vorbă, sînt trăsături pe care le identificăm în bună măsură în lumea ficțională a balcanismului. Și întrebîndu-se dacă în proza sau în poezia postbelică acest fenomen, al balcanismului, e într-un proces de epuizare, concluziile și demonstrațiile demonstrează mai degrabă reversul. Autori majori sau minori, nu are asta importanță, sînt integrabili balcanismului literar. I-aș fi inclus aici, pe lîngă seriile invocate de

Mircea Muthu, pe Mircea Cărtărescu, cu *Levantul*, și, de asemenea, pe Liviu Georgescu, care, de la New York, restaurează, în unele din cărțile sale de poeme, lumea balcanică, pe Doina Ruști, fără îndoială. Demonstrația a fost, oricum, făcută, și, așa cum spuneam la început, cu rigoarea analitică a unui critic de finețe. Sînt definiri memorabile despre proza lui Eugen Barbu, despre poezia lui Ion Gheorghe, despre versurile lui Mircea Vulcănescu, dar nu e momentul să insistăm aici asupra acestui fapt.

În fine, ce opune Mircea Muthu acestei lumi de clișee, care ar trebui să justifice marginalizarea Sud-Estului? „Gravă mi se pare, spune el, caracterizarea reductivă a balcanismului”. Prin urmare, definește balcanismul literar pe de o parte ca *asociere de stări contrastante*, pe de altă parte ca *răscumpărare estetică a unei drame colective*. Altundeva, mult mai explicit, autorul vorbește despre trei accepțiuni „coextensive” ale *balcanismului*. Cel mai bine este să cităm: „Mai întîi, balcanismul este o realitate politică și etnică fragmentată generînd conflicte armate și sentimentul/ conștiința a ceea ce am numit *echilibru instabil*. În al doilea rînd, din unghiul mentalității, balcanismul – ca dramă colectivă însoțită de reversul său parodic – este parte integrantă dintr-o adevărată filozofie a supraviețuirii. Există, în sfîrșit, balcanismul ca răscumpărare prin artă și cu funcție compensativă, provocată dar și întreținută, generic vorbind, de regimul autocratic și de spațiul închis, adiabatic”. În alt loc, într-un excurs analitic de adîncime, se vorbește despre tragicul specific Balcanilor. Iată: „Lipsit cel mai adesea de sublim și încercuind o lume fără speranță (constitutivă spațiilor închise, adiabactice), e, de fapt, *un tragic fără tragic*, adică un grad zero al categoriei – izomorf cu amintitul deja *Bizanț fără Bizanț*”. E un tragic care nu exclude vitalismul debordant, excesiv, așa cum nu exclude „sancțiunea morală” sau, în echilibru sau nu, „autocratismul estetic”. În fine, Mircea Muthu știe prea bine că balcanismul e deseori tocmai ornamentația bogată, coborîrea în simpla manieră, care, vorba lui Caragiale, e altceva decît stilul. De reținut aici, într-o paranteză, cîteva din pătrunzătoarele inserții analitice ale exegetului literar, cu trimitere chiar la problema axiologică invocată. Spune Mircea Muthu despre poezia lui Ion Gheorghe din *Zoosophia*: „Această îndepărtare continuă de trecutul otomano-fanariot și, mai larg, de amintirea substratului tragic, nu putea să

rămînă fără consecințe în planul poeziei. Or, în ordinea celor de mai sus, abrogarea – de multe ori involuntară – a spiritului, a *substanței* balcanismului în favoarea *clișeului* (a decorativului și mai puțin a pitorescului funcțional), dar cu valoare – și aici e greșeala! – de «model» incriminat etic, provine tocmai din caracterul acuzat livresc al prelucrării”.

Să revenim însă pentru a sintetiza din nou în privința aportului Sud-Estului în procesul de integrare europeană. Mircea Muthu invocă, printre altele, reinventarea trecutului, fascinația diegezei, pozitivarea negativului și derivatul naționalist al „punții între culturi și civilizații”. Nu-i vorba, dacă există o mentalitate balcanică, atunci, de reținut și o trăsătură, a treia în ordinea constructului teoretic al lui Mircea Muthu, pe care nu putem s-o trecem cu vederea. Spune Mircea Muthu: „Există, în al treilea rînd, *procesul dublei modernizări în societățile balcanice*, provocînd – cu deosebiri nu de esență, ci de grad – cam aceleași reacții. Prima dintre ele, localizabilă în epoca ecloziunilor naționale, a instaurat imitația și «arta șmecheriei», iar următoarea, în faza post-Yalta, a distrus relațiile umane de la bază”. Este momentul ca, în ordinea logicii acestei expuneri, să formulăm întrebarea prezentă în chiar esența discursului lui Mircea Muthu. Și anume: „Sînt toate acestea componente ale unei mentalități balcanice?”. Într-o frază nu lipsită de fibră estetică, care urmează unui răspuns pozitiv, citim: „În fond, constructul social, legitimat de cultura aferentă, conține și reflectă sau refractă în aceeași măsură nervurile desprinse dintr-o pînză freatică și pe care, astăzi, încercăm să o aproximăm”. La drept vorbind, chestiunea aceasta, a mentalității, nu e atît de simplă. Mircea Muthu însuși știe acest lucru. Îl știe și Maria Todorova care face un apel la prudență. Spune cercetătoarea americană de origine bulgară: „*mentalitatea balcanică și memoria balcanică* sînt niște noțiuni himerice, existînd în schimb varietăți individuale sau de grup ale memoriei în Balcani, nu însă și o memorie balcanică”.

Și, totuși, o pînză freatică pulsează în acest trup al Balcanilor cu ochii îndreptați spre Europa occidentală. Și peste această pînză freatică, o umbră de meditație. Ba chiar fiorul generat de artă. În fapt, Mircea Muthu își încheie ultimele două volume din cele invocate aici cu cîteva pagini de jurnal. Pagini despre Veneția, căci, citim, „într-o altă gramatică, mai profundă dar la fel de evidentă ca și

cei doi «poli» de mai sus, Veneția a devenit – și mărturiile de ieri și de azi o dovedesc – ilustrarea lui *între* ca operator ontologic”. Mai explicit spus, „venețianul este echivalentul vestic al omului bizantin”. Și pagini despre Corint. Paginile unui scriitor, pe care nu putem să nu le așteptăm, dincolo de interesul pentru problematica Balcanilor, publicate în întregime. Iată câteva rînduri, care urmează invocării raclei cu brațul stîng al lui Ioan Botezătorul: „Acum e liniște activă și mă aflu aici, în Creta, într-un fel de baie a îngerilor care și-au pierdut, totuși, aripile. De undeva, dinspre Iraklion, se aude, bătînd înfundat, marea. Ea ordonează totul, și desenul munților pe cerul de un albastru palid, și conturul țărmurilor stîncoase, și roșul de patină venețiană al clădirilor. E o frumusețe somptuoasă și, pe undeva, nespus de tristă. Imperativul lui *carpe diem* e lizibil încă în fragmentele strălucitoare de mozaic micenian, în vreme ce populația turistică, gălăgioasă, dă iama în pește prăjit și în universul factice al suvenirurilor de tot felul. În vechiul port – mirosul de ierburi amare și fortăreața venețiană, măcinată de sare și strivită de timp. În curînd, soarele își începe bătaia rituală, apele devin sîngerii, iar mîine va fi o nouă zi pentru măslinii și caișii din Creta. Cu amintirea insulei, intrată în sînge, voi lua dimineața în piept, dar auzind, în spate, vuietul surd al valurilor care se retrag, la reflux, înapoi în mare”. Parcă un suflu balcanic pătrunde în țesătura intimă a acestor rînduri. Ori poate că nu e vorba de balcanism, ci pur și simplu de literatură. Oricum, dincolo de această coborîre într-un teritoriu angajant, de așteptat jurnalul lui Mircea Muthu.

(„Convorbiri literare”, 3/ 2008)

Eugen Simion. ***Un moralist din est***

Cînd publica *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*, în 1977, Eugen Simion mărturisea că ar fi vrut ca „acest *Jurnal parizian* să constituie o «mică vacanță critică», după o cartea grea, cu subiecte copleșitoare”. Tocmai publicase volumul II din *Scriitori români de azi*. Cu cîțiva ani înainte apăruse volumul I. Volumul al III-lea, din 1983, va fi urmat de *Sfidarea retoricii. Jurnal german. Dimineața poezilor* fusese, la rîndu-i, urmată de *Întoarcerea autorului*. Există – și e asumată – o alternanță între cărțile tari, grele, și cele de plăcere, slabe, cum ar spune Vattimo. Unele îndreptate spre obiect, altele spre ființă. Nu știu dacă putem identifica o regulă. Poate că, în timp, cărțile grele au devenit cumva cărți de plăcere. Studiile despre Ionescu și Eliade, altele de dinainte, nu mai sînt dublate de „mici vacanțe critice”. Dar nu e acest fapt consecința unei metamorfoze la nivelul scriiturii critice?

Firește, specialiștii vor citi și peste zeci de ani *Scriitori români de azi* ori *Ficțiunea jurnalului intim*, cercetătorii vor căuta cu febrilitate *Dimineața poezilor* ori cartea despre Lovinescu. Dar în foarte mult din aceste cazuri va fi vorba mai degrabă de o lectură utilitaristă. Elevii sau studenții de la Litere îl citesc pe Călinescu, cînd o mai fac, pentru examene. Rămîn, sigur, cîteva interpretări și cîteva instituții. Nu le voi invoca aici pe cele – foarte importante – care poartă sigiliul Eugen Simion. Dar și ele se autonomizează în timp. Dacă nu cumva își devoră părinții. Așa încît, pariez mai degrabă pe cărțile pe care le vor citi ne-specialiștii, pasionații de literatură, cărți care ne arată mai degrabă subiectul decît obiectul. Sau care ne arată obiectul din subiect. Pariez, de exemplu, pe *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian* sau pe *Sfidarea retoricii*. Cred în acele cărți în care aduc în fața cititorului ființa, una construită din cuvinte și prin intermediul cuvintelor. O spune Eugen Simion însuși într-un loc: „Căci ceea ce mi se pare că ridică o operă deasupra interesului local este tocmai această filozofie a existenței”. Firește, el nu se referă aici la critica literară. În ce mă privește, cred că ideea

poate fi extinsă și la ea. De altfel, de ce-ar mai citit cineva critică literară sau cărți scrise de critici literari – dacă n-ar face saltul de la *local* la *sine*?! Din nefericire, criticul literar e obligat să facă, îndeobște, altceva. Să rămână în localul cel mai terestru, să fie medicul care stabilește diagnostice, propune tratamente, însoțește un pacient cu care nu se poate identifica ori face pur și simplu curățenie. Și cu ce preț? „Rostul pe lume al criticului, spune Eugen Simion, este să citească și ceea ce nu-i place. Cît invidiez pe cei care citesc din plăcere, numai din plăcere, după recomandări sigure! Eu trebuie să citesc totul cu atenție, să duc dificila lectură pînă la ultima silabă. Și asta, zi de zi, săptămîină de săptămîină. Cartea bună vine rar, foarte rar... În rest... literatură și disciplinat mazochism spiritual!”. E aici numai una dintre servițurile criticului literar.

Prin urmare, mă voi întoarce spre *jurnalul parizian*, din care tocmai am citat, operă de creație înainte de toate, plină de idei, personaje, atmosferă și rafinament. Spectacolul străzii și spectacolul ideilor, într-o solidaritate dată de scriitura care construiește nu numai o lume, ci mai ales un subiect. O carte scrisă în descendența marilor moraliști francezi. Dar scrisă de un român care întâlnește Occidentul. Un român crescut la școala franceză – unde a învățat curiozitatea intelectuală, ironia subțire, scepticismul discret, fervoarea neliniștii interogative și îndoiala –, în confruntare cu francezul real, adeseori fanatic. Dezamăgit, la întâlnirea cu realul, că miturile au murit – de nu vor fi fost cumva numai proiecția unui subiect căruia ceea ce le-a generat îi era inaccesibil –, el reușește să le reinstitue prin scris.

De altfel, întreaga carte pare să aibă în subtext acest fir roșu al raportării la mit. Contactul cu Parisul e dezamăgitor: „Mitul nu poate rezista pe aceste străzi murdare și pe un frig umed de noiembrie. [...] Nimic din ceea ce caut nu găsesc. Mitul rămîne, rușinat, la porțile orașului”. Locuind un mit degradat, experiența intrusului seamănă aproape cu aceea a unui exilat. Înstrăinarea nu merge însă pînă la capăt. Poate și pentru că străinul locuiește într-o cultură, într-un confort dat de mitul din sine, neamenințat de ruptura definitivă. Pe de altă parte, mitul rămîne în permanență o ipoteză salvatoare. „Parisul este un mit pe care trebuie

să-l meriți. Un mit pe care trebuie să-l cucerești. [...] Inițierea trece și prin aceste deșerturi”, citim într-un loc. Așadar, în confruntare cu realul imediat, terestru, vulgar și viu, cel care te salvează este chiar mitul. Propriu-zis, subiectul își construiește reperele, nu se lasă devastat de crizele care-și arată colții la tot pasul. Nemaivorbind de faptul că Parisul concret apare în metamorfozele care fac posibilă apariția unor noi mituri. Iată-l, de exemplu, pe Bernard-Henri Lévy, care „vrea să demitizeze figurile vechii filozofii a istoriei. El nu reușește, în cele din urmă, constată Eugén Simion, decât să reinventeze o nouă mitologie”.

De altfel, noile mituri nu așteaptă prea mult. O va fi introdus Roland Barthes pe neștiut ce prezicătoare – „exemplu clar de mitizare în societate ordinatoarelor” – în *mitologiile* lui? Dar cafe-neaua? Își va fi găsit ea locul în noul Olimp? În tot cazul, Franța e încă locuită, fără să știe, de mituri. „Mitul politic tinde [...] să se substituie în Franța contemporană mitului gastronomic”. Dar aici intervine, evident, rostul creator al subiectului. Mitul locuiește în subiect – de obicei credem că lucrurile stau invers – și el, subiectul, îl proiectează în lume. Pe Adrian Păunescu, de exemplu, venit din America, în trecere prin Paris, nimic nu-l impresionează: „O privire și-atât, și-a făcut o impresie, nu se arată copleșit și, cu aerul omului venit de pe un continent prosper și puternic, pășește mai departe, sceptic și încruntat, prin bătrâna capitală a Franței. Pentru el (mi s-a părut) nu există un mit al Parisului și nici un complex spiritual legat de el. *Bătrâna mătușă* îl cam plictisește...”. La fel de departe de mit este, abia ajuns la Paris, Marin Preda. Inițierea lui sfârșește lamentabil. Prozatorul nu se lasă impresionat: ceea ce lui Eugén Simion îi apare drept „o sărbătoare a spiritului”, lui i se par mai degrabă mofturi. „– Mai dă-i în mă-sa cu catedrala lor cu tot. [...] Ilie Moromete nu se arată doborât de măreția goticului, n-are complexe”. Lui Eugén Simion întâmplarea îi amintește de *Memoriile* lui E. Lovinescu, „unde

este narată inițierea lui Aurel Vlaicu în arta pariziană”. Eu îmi amintesc mai degrabă de o descindere a lui Delavrancea la Berlin, evocată de Caragiale într-o scrisoare.

În fine, evocarea lui Preda îi prilejuiește lui Eugén Simion să invoce din nou mitul, dar mitul artistului care e creat de opera

lui. Care e „adevăratul portret moral al autorului care, în viața de toate zilele, trece prin împrejurări vesele sau triste, mănâncă și bea, spune lucruri inteligente sau își odihnește spiritul încurajînd o conversație ușoară, ca oricare alt individ”? „Opera îl asumă și-l exprimă integral. [...] Mitul Galateii se întoarce. Artistul se lasă născut de creația lui”. E o idee care mai apare, într-un fel sau altul, cu alte prilejuri, în volum. De fapt, cel creat e creatorul. O demonstrase Valéry, invocat în cîteva rînduri. De asemenea Eliade. Chiar Cioran. O idee care în scrisul lui Eugen Simion se completează cu alta. Criticul preferă cultura, nu natura. Preferă scrisul ca act de voință. Ființa ca instituire de sine, și nu ca dat. Maiorescu s-ar fi construit pe sine împotriva naturii sale ingenuie. Or, așa cum se construiește pe sine, omul poate construi în jurul său miturile. Ține numai de el să-și dea un sens sau să se lamenteze. De aceea, Eugen Simion nu este neapărat un admirator al lui Cioran. Comentînd tangențial *Inconvenientul d e a te naște*, precizează: „Grandoarea omului începe în clipa în care, înțelegîndu-și condiția, încearcă s-o depășească. Disperarea nu este un act de curaj. Pesimismul este filosofia oamenilor comozi”.

Aflat la Paris, spiritul se poate însă contrazice. A trecut timpul adevărilor absolute. Și în vreme ce moralistul scrie, gîndul ia întorsături neașteptate. Ca și fraza. Iată: „Astăzi umoarea mea este rea, sufletul este o catedrală părăsită. Nimic nu-mi place, orașul îmi este străin, un polip uriaș. [...] Simt un fel (cum să-i spun?) de *rău de existență*, senzația că sînt prizonierul unei lumi străine și absurde, că locul meu nu este aici, că saltul de 3.000 de kilometri pe care l-am făcut este inutil.// Cîteodată, la Paris, bate un vînt de negație, izbucnește în tine o furie imprecisă, și atunci toate resorturile spiritului se blochează, tot ce faci îți pare fără sens, fără o justificare adîncă. A citi, a scrie cărți? Ce acțiune contra naturii! Țăranul care ară, seamănă și culege este mai aproape de sensul adevărat al lucrurilor, munca lui are o profundă justificare cosmică, ritmul lui de viață urmează ritmul mare al universului, pe cînd ceea ce fac eu este pură artificialitate. Literatura ca negație a vieții. Critica vine și întărește, justifică această negație. Ce oroare!”. Cuvinte care-i continuă pe Eminescu și pe Blaga. Cioran însuși face apologia naturii. Îmi place să amintesc cuvintele lui Mircea Streinul, poetul bucovinean, un damnat, care spusese:

„În țara asta sînt prea mulți poeți și prea puțini grădinari”. Și atunci, cum rămîne cu pledoaria pentru cultură, pentru spiritul care își este propriul creator, cu modelul Valéry?! Dar omul disperat, sau numai dezamăgit, ori poate exasperat – în fața unui nou *rău de existență* – face tocmai prin scris saltul care-l scoate din infern. Iată o astfel de dovadă. Fragmentul continuă: „Și totuși: ce magnifică este voința omului de a corecta, de a prelungi natura, de a construi o altă realitate: arta. Paradisul lui artificial. Mîndria și vanitatea lui. Poezia, zice Cocteau, este o minciună care spune adevărul. Esența artei mi se pare alta: ea vindecă pe om de complexul de umilință față de natură”.

E, în toate acestea, un mesaj care transcende ideile, cărțile, studiile? În fond, ca orice creator veritabil, Eugen Simion e construcția scrisului său. Nu are altă biografie, nici altă identitate, decît aceea impusă de scris. Omul din el se metamorfozează chiar în exercițiul scrisului, care e un exercițiu deopotrivă de cunoaștere și de întemeiere. Or, sensul trăirii e dublat de timpul mărturisirii. Istoria e dublată de mit. Faptele sînt urmate îndeaproape de proiectarea lor în idei. Ceea ce rămîne e mitul, expresie a unui act de voință. Cît despre Paris, eroul vizibil al jurnalului, în finalul cărții el este restaurat în totul. Pe deoparte, în timpul concret: „Mitul Parisului nu-mi mai pare, de aici, ca o creație fără sens, o iluzie nutrită de zonele *mărginașe* ale Europei, o Mecca a sufletelor laice ale continentului. Parisul este triumful în piatră al rațiunii și fanteziei omului, Parisul este o realitate spirituală puternică, vie, în care trebuie să intri încet, singur ca într-o catedrală, fără ghid, fără duhovnic. Trebuie să te abandonezi curiozității și bucuriei tale”. Înapoi la mit! – pare să spună Eugen Simion. Și nu doar la mitul construit din fascinația inaccesibilului, ori din exemplaritatea culturii. Nu, ci la mitul care locuiește prezentul, cu toate căderile lui, pe care ochiul sagace le înregistrează cu aviditate. Mi-am amintit, recitînd acest jurnal parizian, de pagini memorabile din *Corabia lui Sebastian*, volumul postum, din 1978, al lui A.E. Baconski. La Berlin sau la Paris, omul din est vedea, dincolo de ideologie, cam aceleași lucruri. Pe care le poate vedea azi aici, deși, chiar și după atîtea zeci de ani, la altă scară. Rămînem încă, chiar și în rău, în urma Occidentului. Cît despre mit?! Ar trebui să-l identificăm și în concretul de aici.

În tot cazul, finalul cărții e o apologie a inițierii și a cunoașterii. „Parisul reprezintă pentru mine *timpul cunoașterii*. Debarc într-o lume necunoscută, sînt, pe rînd, uluit, exasperat, demoralizat, îndrăgostit, și în același timp ochiul meu interior se deschide larg, selectează, judecă, cunoaște”. Timpul trăirii se diluează o dată cu mărturisirea – și, cu toate acestea, abia prin scris mitul se reinstituie. Ca și subiectul. Scriitura ca act original. Scriitura ca întemeiere, semn al omului clasic, trecut însă prin toate îndoielile și neliniștile modernului.

Așadar, Eugen Simion, un moralist din est pe urmele francezilor clasici?! Lui Eugen Simion însuși o editură pariziană îi ceruse să selecteze o sută de aforisme din literatura română. Sînt românii făcuți pentru aforism? „Românul se naște poet și devine moralist”, spune criticul. Dar afirmația e mai degrabă ironică, întrucît „aproape toți moralistii români arată o poftă de viață surprinzătoare. Moartea, neantul sînt încercuite cu ironie. Timpul nu-i sperie, spațiul nu-i copleșește. Să creadă, oare, moralistul că, definind răul, îl și învinge? Este una dintre iluziile cele mai fecunde ale omului care crede în puterea rațiunii”. Ale rațiunii și ale umorului. E soluția Creangă.

Să fie vorba oare, cum credea cineva, o anumită inapetență a românilor pentru tragic?! Brîncuși „gîndește valorile morale ca un gospodar oltean: respect față de părinți, pedagogie severă a tatălui, sfințenia mamei etc.”. În tot cazul, în fața crizei omului modern, sau a omului occidental, Eugen Simion imaginează o salvare: „O soluție ar fi meridionalizarea popoarelor prea grave. A le inocula virusul farsei, căci cei ce n-au gustul balivernelor reprezintă o calamitate pentru ceilalți”. Provocatoare afirmație, făcută în contextul unei discuții despre Cioran. E ca și cum Cioran însuși ar oferi o astfel de soluție, în descendența parcă a lui Caragiale, un meridional veritabil, cum îl numea Zarifopol, cu gustul, într-adevăr, al farsei. Dar nu avea și Cioran acest gust? N-avea, de asemenea, plăcerea balivernelor? Prilej de alte discuții. Interesante, însă, ecourile lumii lui Caragiale în spațiul francez. Nu știu ce personaje, dacă nu cumva e o regulă, scapă repede de „fumurile revoluționare” ajungînd „deputați ai *majorității*”; altundeva aflăm: „Înnoire, dar să păstrăm achizițiile materiale și spirituale de

pînă acum, să răsturnăm puterea *opresivă*, dar...”; o doamnă, care știe totul despre tot și despre nimic, „se hrănește cu vorbe, o bulimie teribilă”, amintește de *O lacună...* E limpede, Mitică locuiește la Paris, așa cum o face și Coriolan Drăgănescu. „Tinerii cinici de azi vor fi notarii zeloși și conservatori de mîine”. Dar Eugen Simion nu insistă. Francezii au și ei, firește, faliții lor.

Să revenim, însă, la aforism, semn poate tocmai al clasicului. După un extraordinar portret al lui Cioran, „un domn în vîrstă, plecat după cumpărături”, poate și sub impactul gîndirii lui aforistice, apare întrebarea: „Ce poate *aforismul* în fața marelui mecanism al istoriei?”. Exercițiu de stil, dovadă de rafinament, dar și de liniște, de tihnă din care se poate naște paradoxul, aforismul pare aproape o trădare. O trădare a vieții, dar o trădare în favoarea literaturii. În ce-l privește pe Cioran, „disperarea de a fi singur în mijlocul cuvintelor nu-l împiedică pe eseist să fie un strălucit stilist”. În tot cazul, revăzîndu-și aforismele selectate pentru antologie, Cioran intervine asupra lor pînă la modificarea totală. „Aforismele de acum nu mai seamănă cu cele pe care le-am adus eu. Tot căutînd expresia exactă, moralistul le-a schimbat, a scris, sub ochii mei, altele. Am un exemplu clar de felul în care *forma* își creează conținutul. Scriind, autorul se *face*, se *descoperă* pe sine. Impreciziile limbajului determină, în cele din urmă, ideea, după cum configurația, densitatea materialului poate influența linia statuii”. Ceva din admirația pentru Valéry persistă în aceste rînduri. E, însă, o viziune asumată. Eliade?! „Gîndește cu creionul în mînă, ca orice scriitor autentic”, și-aici Eugen Simion nu se referă la nuvelele lui Eliade sau la romanele sale, ci la studiile științifice. În tot cazul, rămîne întrebarea: „Ce poate *aforismul* în fața marelui mecanism al istoriei?”, căruia îi găsim, printre rînduri, un răspuns implicit.

N-am rezistat, totuși, tentației de a căuta eu însumi, înainte de toate, aforismele lui Eugen Simion. Iată cîteva: „Omul este un animal acomodabil”; „Planeta noastră va muri, într-o zi, asfixiată de cărțile care ne învață cum să trăim și să fim fericiți”; „Există o retorică a libertății, dar ce înseamnă libertatea cînd nu există riscul de a o pierde? E ca și cînd niște ființe nemuritoare ar discuta despre moarte. O dezbatere mondenă”; „Dacă privești un obiect și nimic nu se arată ochiului tău, de vină este nu obiectul,

ci ochiul care nu știe să privească”; „Conștiința modernă nu mai crede în ierarhia culturilor”; „Morală poeziei este de a nu avea nici o morală. Și de a purifica totul. De a sublima obiectul chiar și atunci când coboară în subsolurile lui”; „Literatura reprezintă o săptămână de lucru, pictura este o întâlnire de duminică”; „Care este deosebirea dintre *poet* și *critic*? Una poate fi luată în seamă: poetul are sentimentul ideii, în timp ce criticul are ideea sentimentului”; „Cine vorbește mult își tocește instinctele în luptă. Naturile violente sînt naturi comprimate, tăcute, explozia este fulgerătoare și loviturile puternice”. Cu siguranță, nu sînt singurele și ele spun ceva esențial despre Eugen Simion. Dar moralistul trădează, finalmente, aforismul, adică adevărul condensat la care ajunge nu atît prin stil, cît prin idee. Și îl trădează pentru că pune în locul lui meditația, îndoiala, neliniștea. În locul aforismului – care este expresia celui ce știe –, întrebarea, semnul celui ce caută. Și se caută. Omul modern nu mai trăiește cu convingerile ferme ale clasicului. Pe teritoriul unei culturi a aforismului și deseori a fanatismului, Eugen Simion propune întrebarea. „Să fie o legătură între bunăstarea unei societăți și numărul mic de lectori de literatură?”. Clasicul ar fi dedus de aici un paradox formulat memorabil. Întrebările se opun aforismului, îl sabotează și, prin urmare, identitatea moralistului e alta în modernitate. În cazul lui Cioran, el e structurat tocmai de principiul contradicției. Un alt mijloc de a formula întrebări și de a recunoaște că știi că nu știi nimic.

Aforismul, în felul acesta, nu mai este o armă. În gura unei studente căreia îi ținea paltonul, cuvintele „politețea este o formă a servituții” devin o armă. Specifică raționalismului francez. Omul din est are încă îndoieli: „În estul Europei, politețea încă este o formă a relației de civilitate, dar, mă rog, dacă așa stau lucrurile, nu insist...”. A nu insista înseamnă a nu scoate la rîndul tău o armă. Cu aforismele nu te poți lupta. Sînt cea mai bună armă a rațiunii. Altundeva, moralei sănătoase expuse de un eminent filosof el îi contrapune îndoiala. O îndoială care se întemeiază pe ironie. Iar ironia înseamnă și toleranță. În tot cazul, moralistul meditează, își întreabă sinele, întreabă în jur, nu știe, se caută, e sceptic. Iar aforismul, și cînd există, e dublat de umbra lui, îndoiala. Îndoiala e arma modernului.

Cel puțin așa pare Eugen Simion de la o oarecare distanță. Dar, deseori, în cazul său, îndoiala e numai aparentă. Sau, poate mai exact spus, certitudinea simulează îndoiala; o certitudine pe care o exprimă cel mai bine obsesia punctelor de suspensie, tot mai prezente în ultimele-i scrieri. Până la urmă, nu este el un critic simbolist, dar nu neapărat în sensul în care zicea Negoïtescu despre Lovinescu că ar fi unul? O ipoteză doar, adăugată, ca în-treg acest ultim paragraf, în 2018.

(*Eugen Simion. 80*, București,
Editura Tracus Arte, 2013)

Al. Cistelecan.

Geometria reveriei critice

Vreme îndelungată, Al. Cistelecan a fost autorul unei singure cărți, aceea despre *poezie și livresc*. Nu-i vorbă, n-avea nevoie de cărți pentru a face ceea ce criticului i se impune cu o oarecare urgență: să fie în mijlocul evenimentelor și să vadă, pe un fundal deseori amorf și inert, liniile de forță, abia întrezărindu-se, ale poeziei. Ba mai mult: să poată exprima, fie și cu o autoritate neexhibată, adică nespeculată burghez, un „verdict”. O pagină de revistă, fie ea și lunară, face mai mult decât un tom al cărui tiraj, cel puțin în zilele noastre, e făcut mai degrabă să satisfacă destinația rece a bibliotecilor (bibliotecilor prietenilor, înainte de toate) decât să circule liber și spontan. În fond, cine citește azi critică literară? Uneori, trebuie s-o recunoști, n-o fac nici măcar criticii. Așa se face că, dacă cineva perseverează în a scrie așa ceva, probabil că la mijloc va fi fiind anume utilitarism, ceva interese suspecte: adică pasiune, plus convingerea, fie ea și discretă, a misiunii irepetabile; ba chiar și un dram de hedonism.

La drept vorbind, Al. Cistelecan pare să sară în ajutorul poeziei. Cu o complicitate discretă care glisează spre ironie amară, cuvintele cu care sfârșește introducerea la ultima-i carte (*Al doilea top*, Editura Aula, 2005) dinamitează, însă, orice apărare deliberată. Astfel, „Dintre toate cele ale literaturii, poezia e genul cel mai frecvent declarat mort. Deși ea moare de multă vreme, astfel de «anunțuri funebre» continuă să facă vîlvă. Necrofilia literară e mereu aducătoare de notorietate. Poezia moare, firește, într-o bună companie și nu altfel decât această companie; ea moare alături de Dumnezeu, de istorie, de om. Când îi vom îngropa definitiv pe aceștia, probabil vom îngropa și poezia. Pînă atunci însă, cred că cea mai potrivită apărare a poeziei e chiar ea însăși”. Mai mult, orice rînd scris pare prilejul – implicit – al unei re-legitimări a criticii înseși. După seria de recenzii din anii 2000-2004, Al. Cistelecan construiește o *paradă a debutanților*, cu referire la *contingentul 2003*, prilej de a vorbi și despre cărți de critică. Or, iată contextul unei interogări explicite a discursului critic; și crezi că e ironic

atunci cînd invocă „natura feminină a criticii”, o *îngîinare* care transformă discursul în „pastișă”. Ce critic serios, care se respectă și vrea să fie respectat, ar accepta această poziție umil-... lovinesciană?! Totuși, posibila ironie ajunge tot mai difuză (citim: „Comentariul devine un fel de *mimesis* obligatoriu, care vorbește de jubilația în care e antrenat spiritul critic și de empatia care-l animă”), și ceea ce discreditează el este critica gravă, blindată de instrumente chirurgicale inexpugnabile, de metode și de concepte, fără ieșire spre operă. Pînă la urmă, fermitatea tot e dublată de ironie, căci criticul nu poate rezista tentației de a scoate din umbră conflictul dintre poezia lui Emil Brumaru și o exegetă – una rece, pe care nici un vers n-o tulbură și care trece totul prin sertarele dicționarului –, pentru a-l transforma în spectacol. Să nu se creadă că i-ar surîde criticului cealaltă extremă, a „doctoratului vesel”, edificat pe orgolii mascate în inteligență și pe superbii dizolvate în speculații cochete. Prin urmare, dacă poezia nu are nevoie de nici un fel de apărare, critica, da. Dar critica pe care și el o slujește, aceea devenită *imitatio operis*.

Dacă ar fi să vorbesc, totuși, despre condiția non-gratuită a criticii lui Al. Cistelecan (ocolind, ca fiind, deocamdată, prea tare, ideea epicureismului său), atunci aș invoca două *cîmpuri de bătălie*, chit că e aceasta o metaforă prea abuzivă. Unul privește terenul criticii înseși, care trebuie să se hrănească din convingere, devoțiune, etică. Că o numim feminină sau nu (și ce ciudat să o vedem uneori bătoasă cînd e practică de femei!), critica este în viziunea lui Al. Cistelecan un spațiu al sinelui care se topește, cu o discreție ce ascunde febre reale, în subteranele discursului original. De se va fi devotat poeziei, Al. Cistelecan o va fi făcut poate tocmai pentru că i se va fi părut că poezia dă cel mai exact seama despre un astfel de discurs, care angajează ființa. Și aici urmează celălalt teritoriu al spadasiului, acela al poeziei înseși. Nu-i Al. Cistelecan un creator de sisteme, de reguli, de modele teoretice. Un didactic utilizator, nici atît. La drept vorbind, e plină lumea de ei. Și, totuși, criterii pot fi descifrate în țesătura comentariilor. Organizate fără sistemă prețioasă, recenziile de-acum (recenzii și le numește autorul, să se înțeleagă) dezvăluie anumite poziții stăpînite cu siguranță. Nu interesează că, iată, anumite cărți vor fi fost pe nedrept lăsate deoparte, în vreme ce altele, nemeritat, puse sub

lupă. De vor fi existînd astfel de situații, anumite rațiuni ale întregului de-acum, proiectat la vremea opțiunii în detalii, le justifică. Există un sens al întregului și una dintre rațiunile lui este că Al. Cistelean nu agreează optzecismul (dar asta și pentru că nu-i plac aglomerările generaționiste – simple *criterii de consolare*, cum spune altundeva), nici postmodernismul (identificat, s-o spunem, cu nucleul tare al lunedismului); susține, în schimb, expresionismul (post- sau neo-), și nu orice expresionism, ci mai ales acela *hard*, adică neideologizat, organic, asumat prin natură. Anunță cartea sa cîteva, poate zeci de feluri de expresionism: unul de sertar, altul agrarian, unul prețios, altul al fiziologiei agonice, un expresionism cu școală ludică, dar și unul al neantificării, ba chiar un expresionism în rigori clasice; în fine, „scriitorii de apocalipse sînt *naturaliter* expresioniști”. În fond, după ce a debutat cu o carte despre poezie și livresc, azi Al. Cistelean ar putea concepe una, de n-o va fi făcut deja, despre formele actuale ale expresionismului. Ar exista specii expresioniste, o axă post expresionistă, o școală de expresioniști. Oricum, nu primește cu surle ideea cărtăresciană a unui Ardeal (rămas) expresionist și a unei Valahii postmoderniste, chiar dacă ardelenii par *naturaliter* expresioniști; dar unii sînt *spontani, genuini*, alții, care-s și cei mai *fundamentațiști, îndoctrinați* sau *dopați*. Sînt cuvintele lui Al. Cistelean. Or, opțiunea lui se îndreaptă către cei dintîi, unde se află Ion Mureșan, nu singurul dintre cei mai vechi, sau debutanți precum Claudiu Komartin și Dan Coman. Printre ei, și Marius Ianuș. Dar e numai provocator să instituim un sistem acolo unde el nu este. De constatat, mai degrabă, că poetul în care crede Al. Cistelean este acela care „garantează versul cu propria viață și nu-l scoate doar din prestidigitație”, că poezia pe care o acreditează e aceea a cărei „misiune este să asiste suferința”, vorbind „limba ardentă a pasiunii”, implicînd „un angajament disperat”. Și, nu o dată, ceea ce unii au considerat simple teribilisme de atitudine și de limbaj capătă la Al. Cistelean arhitectura unei „frustrări substanțiale a devoțiunii”, blasfemia fiind nu o simplă insolență, ci un act de exorcism. Ca în cazul Angelei Marinescu, „o scriitură sarcastică de atrocități, folosită nu în descrierea unei traume, ci, simultan, în exorcizarea și înfăptuirea ei”; acea Angela Marinescu care, spune criticul cumva dezamăgit, s-ar fi simțit cîndva obligată „să cocheteze și ea cu postmodernismul”.

Oricum, folosită ceva mai devreme, sintagma aceasta – *cîmp de bătălie* – e mai degrabă inadecvată criticii lui Al. Cistelean. Iar spada lui nu e scoasă din teacă pentru a ucide, ci pentru a țese în aer febra restituirii pe cont propriu a unui nucleu poetic. De fapt nimic (în nici un caz prejudecăți de școală) nu-l împiedică să se devoteze valorii, adică acelei fervori existențiale care-l implică. Și îl implică printr-o adecvare la pliurile textului poetic. Al. Cistelean nu descrie forme exterioare (nici urmă de didacticism la el); rigoaarea lui, a acestui discurs critic, este una a secționării pe verticală, iar argumentația – căci de o argumentație e în permanență vorba – nu e o trecere de la premise la concluzii, ci șlefuire într-o ornamentație care-și creează – baroc-hedonist și deopotrivă etic – obiectul. Nici o ezitare nu transpare în identificarea țintei, dar aproximarea ei e un continuu traiect (auto)constructiv. În fapt, Al. Cistelean se adresează el însuși unui cititor rafinat, atras de miza formulărilor emblematică, ale căror metafore nu riscă diluarea. El scrie de fapt pentru inițiați și, dacă-i un livresc, atunci orice fină țesătură instituie reveria discursului critic care se hrănește pe sine slujind poezia. Așa încît, de va fi purtînd el oarece războaie, nu le cred pe acestea mai importante decît ferventa devoțiune în fața desenului critic a cărui ornamentație bogată nu-nseamnă narcisism, ci încredere în surprinderea indicibilului poetic. Încredere chiar în relativism. Și-n relativismul ironiei.

De altfel, cred că Al. Cistelean e criticul care instrumentează azi cele mai multe nuanțe ironice. Să fie militantul pentru expresionism un ironic? Să fie un caragialean printre ardeleni? Nu-i vorbă, ardelenii (de nu cumva Marius Chicoș Rostogan în persoană) se vor fi răzbunat în ultimii ani pe Caragiale scriind despre el studiile cele mai convingătoare. Ici-colo, și la Cistelean, aluzii de tot felul. Despre un poet, știe el prea bine că „alte are în sufletul său”; pentru altul, „grea misie, misia de poet creștin”; cîțiva tineri fac „un mic grup de zaverгии, insolenți și belicoși”; în fine, optzeciștii nu-s decît „revoluționari de Ploiești”. Nu-i vorbă, la Ploiești să tot fi murit vreo sută de oameni, dar Caragiale i-a transformat în cuvinte. Așadar, poate că nu-i Al. Cistelean un caragialean, sau nu unul spumos, ca Dan C. Mihăilescu; dar unul tot este: acel Caragiale al zîmbetului subțire, locuit de încredere și scepticism, al tăieturii sigure, în frază și

în real, și deopotrivă, sau mai ales, acel Caragiale al hedonismului. Al Cistelean explorează poezia cu aceeași fascinație cu care Caragiale înregistra formele lumii.

Cum să fie un om născut în Ardeal cel mai caragialean dintre critici?! De fapt, ce legătură are Al. Cistelean cu I.L. Caragiale? Dacă ar fi fost vorba despre Dan C. Mihăilescu, treacă-meargă, ar fi fost de înțeles – s-o recunoaștem, însă, ar fi fost din cu totul alte motive –, dar Al. Cistelean?! La drept vorbind – și ca să fac o jumătate de pas înapoi, căci orice eroism va fi avînd umbra sa de lașitate –, foiletonul (inclusiv cel critic) mi se pare specie tipic caragialeană: înregistrezi imediatul, în căutarea eventuală a operei pe care, dacă nu vei fi avînd șansa s-o întîlnești, nu-ți rămîne decît s-o inventezi. Îmi amintesc ani, poate în urmă cu vreo zece, cînd căutam cu aviditate textele lui Cistelean tatăl, din „Luceafărul”, despre cărți de poezie de pe ultimul raft. Ce execuții făcea atunci Al. Cistelean! Era o voluptate în toate. Sigur, o voluptate gratuită, nu neapărat cinică, dar hedonistă fără îndoială. Și, culmea, pe un fond de cordialitate.

În fine, să nu se înțeleagă greșit: foiletonul încă n-a murit (Cistelean invocă și el această spaimă, frecventă într-o vreme, cumva abandonată azi – dar nu pentru că amenințările vor fi dispărut), așa încît, de nu vor fi fiind și alte argumente, ne-am întîlni la tot pasul cu întruchipări (ipostaze, fețe, avataruri) ale lui Caragiale. Or, de la *viceversa* pînă la *onoare de familist* (ba chiar *onoare nereperată*), discursul critic e încărcat, în cazul lui Al. Cistelean, cu vorbe din mintea și imaginarul lui Caragiale. Ceea ce, la drept vorbind, dacă nu uimește cu totul, măcar descumpănește: critica literară, așa cum a fost ea statuată teoretic și angajată practic, nu-și permite astfel de coborîri în vulgaritate. Pare o treabă pentru oameni serioși, cu o oarecare morgă, dacă nu intrinsecă, măcar expusă. Tribul să facă bine să rămînă cu ale lui și să lase literatura pe seama profesorilor și academicilor (disprețuiți de Caragiale, nu-i vorbă). Un critic care se respectă și vrea să fie respectat, musai să fie grav și să nu glumească. Dar nu e vorba numai de cuvinte: în spatele lor sînt atitudini. Or, cu toată euforia analitică, scepticul Cistelean face din ironie și din mască floreta cu care desenează în țesătura textului – care, orice s-ar spune, nu sîngerează –

urmele unei inteligențe sclipitoare. O sentință în acest sens, la care, ca și altă dată, Al. Cistelean ajunge după o sofisticat-luminoasă argumentație: „Critica e însă mai ironică atunci când nici nu știe că e. Căci critica (literară) e ironie; sau nu e deloc”. Ironie chiar în sensul asumării condiției sale de creație. Creație de grad secund.

Or, despre ironie să vorbim și despre jocul unui critic care, înainte de toate, iubește literatura în diferitele ei ipostaze. Înainte de orice, în aceea de obiect de explorat și în aceea de obiect care ia naștere pe timpul explorării. În ce mă privește, trebuie să spun că am citit *Diacriticele* (Editura Curtea Veche, 2007) cum aș fi citit un roman pasionant: într-o după-amiază de duminică. De fapt, de mult nu mi-a mai impus un roman o asemenea urgență. Dacă mă pasionează într-atât o carte de critică și mă lasă indiferent un roman, probabil că e numai vina mea. Dar prefer să nu mai vorbesc despre ironie, nici despre mimul care o practică, pentru că, de-aș face-o, aș risca să găsesc argumente mult prea serioase. Vrînd să fiu prea convingător, aș putea deveni ridicol. Și dacă Al. Cistelean e cel mai caragialean dintre critici (cred că dovezile au fost irefutabile), nu-i vorbă, sînt destui critici care fac figură de personaje caragialeene, chiar și numai prin fanatismul lor (adesea unul de metodă).

Să revenim, așadar: ce sînt *diacriticele*? Diurne, textele acestor critice despre critici, recenzii cum le numește Cistelean cu o modestie care nu e trucată decît pe jumătate, intră parcă în zona notațiilor cotidiene. Nu-i vorbă, fără diacritice (să fie clar: citim tot mai multe lucrări didactice în limba asta virtuală), orice text devine altceva. Puțini se-nspăimîntă de un asemenea carnaval. Parcă și mai puțini decît cei speriați de posibilitatea dispariției criticii literare. Așa încît, sub semnul minoratului autoironic, foiletonul critic, fie el și veritabil jurnal de lectură, are contribuția sa, infim-decisivă, la articularea sensului. În treacăt fie zis, în vreme ce unii scriu critică literară de parcă ar scrie pagini epice, critici literari serioși își construiesc un fel de cazemate teoretice, din care abia mai văd, când nu-i deranjează de-a binelea, creațiile literare propriu-zise. În fine, în ce mă privește, aș vrea să văd în *diacritice* mai degrabă spațiul unui permanent dialog. Căci, înainte de orice altceva, moartea criticii, dacă e să se producă, se datorează unui fapt la îndemîină: cum nimeni nu-i mai citește,

criticii nu se mai citesc nici între ei. Măcar Marino declara că-l deranjează literatura.

Ei, bine, pe terenul acesta, Al. Cistelean pare să practice un veritabil militantism. M-aş putea hazarda să fac dacă nu un inventar, măcar un conspect. Eugen Simion, bunăoară, „pare să-şi fi propus o lectură în premieră, inocentă, a-referenţială şi, în bună parte, monologică. [...] E o lectură ca strictă aventură pe cont propriu”. Altfel, nici Grigurcu „nu prea dialoghează, ci doar monologhează. [...] Un fel de autosuficienţă – sau de autarhie – îi e proprie lui Gheorghe Grigurcu (nu şi tipică, fiind ea caz atât de general încît abia dacă admite excepţii; şi caz general mai cu seamă la generaţia lui Grigurcu care, ţinînd a se deosebi de generaţia interbelică, unde dialogul era obligaţie... spontană, a trecut la autosuficienţă şi a inventat specia de critică în care fiecare critic vorbeşte exclusiv pe limba lui). Se-nţelege că o asemenea a-referenţialitate e şi o strategie de putere, dînd impresia că în jur e pustiu absolut”. Şi tot aşa despre Laurenţiu Ulici sau Alex. Ştefănescu. Există o excepţie: Ion Pop. Dialogul cu opera şi cu ceilalţi intră, la el, în categoria ceremonialului; „e singurul critic din generaţia sa, ni se pune, care se mai uită în stînga şi-n dreapta, nu numai în propria oglindă”. Dar dialogul pe care-l practică Ion Pop e, totuşi, cumva rece, impersonal, auster.

În fine, să caute Al. Cistelean dialogul din nevoi riguros tehnice sau doar de dragul speciei?! Nu mă-ndoiesc că la mijloc va fi fiind şi o anume demnitate a criticii, ba chiar un anume orgoliu; de nu cumva, simplul respect de sine, pe care, de nu e-n stare singură să şi-l cultive, de ce ar face-o alţii? Demnitate ce ţine de solidaritate nu în puncte de vedere, ci în angajare. În plus, ţesătura dialogului critic generează diferenţa. Aşadar, nu mă-ndoiesc că e vorba de astfel de argumente care ţin de identitatea (şi ea în pericol) a criticii literare. Şi, totuşi, aş merge ceva mai departe, chiar psihanalizînd, căzînd în pericolul interpretării de semne vagi, ba chiar al inventării. Şi asta în condiţiile în care psihanaliza îl deranjează pe Al. Cistelean. Citim într-un loc: „Românul, în genere, are o mare capacitate divinatorie. El ghiceşte pe loc ce e în sufletul altuia, scoate imediat la iveală temeuriile ascunse. Poate că nu tot românul mai e poet, dar asta numai din pricină că tot românul a devenit psihanalist. Nici nu ştiu de ce în România se mai practică disimula-

rea, pentru că ea n-are nici o șansă în fața acestei vocații impetuoase. Primul venit îți citește în suflet ca într-o carte deschisă”.

Așadar, pe lângă nevoia de a apăra teritoriul precar al criticii, Cistelecan va fi căutînd dialogul și din nevoi mai umane. Criticul e, îndeobște (nu îndeobște, căci îndeobște e însoțit de o pleoră de scriitori) un om singur. Prietenii lui sînt de hîrtie. Sau sînt propriile lui construcții. Oricum, cu ele își pulverizează singurătatea. Or, Al. Cistelecan pune în scenă voci cu care intră în dialoguri de surdină. Fără ele, propriul discurs ar rămîne steril, fără vlagă. Nu e vorba neapărat de diferențe majore de opinie, de polemici deschise, strigate în gura mare, ci de tălmăciri care-l proiectează în țesătura fină a nuanțelor. Scenarii cu idei care capătă corporalitate și uneori chiar scenarii cu oameni. Al. Cistelecan decalară programatic că scrie aici exclusiv despre cărți. Nu-i vorbă, nimic în afara cărților nu intră în cîmpul discuțiilor. Altfel spus, discursul critic nu se degradează și nu se află în culpa confundării planurilor. Pur, estetic, scrisul lui Al. Cistelecan e dovada cea mai sigură că, pînă la urmă, critica poate să moară chiar prin invadarea ei de domenii exterioare, de la psihologie pînă la studiile culturale. Or, prin ceea ce face, Al. Cistelecan desenează, de pe un bastion, granițele de adîncime ale unui teritoriu amenințat de tot felul de invazii.

La drept vorbind, poate că e acesta chiar semnul agoniei criticii literare, căci, în acest sens, găsești greu în critica română o altă angajare de o asemenea intensitate. O ultimă zvîcnire, luminoasă, a purității. Dar asta nu înseamnă că, finalmente, Al. Cistelecan nu ajunge și la un scenariu al oamenilor. Recenzază, cum spune, o carte a lui Virgil Podoabă. Ba chiar două. Dar, expert în poezie, îl uită o vreme pe Virgil Podoabă, criticul, pentru a scrie despre Aurel Pantea. Nu recitesc acum cronicile scrise de-a lungul vremii de Al. Cistelecan despre Aurel Pantea, dar cuvintele de-acum sînt emblematice. Sînt rînduri pe care, chiar dacă e vorba de o paranteză aici, nu rezist tentației de a le reproduce. Iată: „Aurel Pantea trăiește exact cum scrie. Și vițăvercea. N-aș paria niciodată, în cazul lui, pe primatul existenței și pe vicariatul scriiturii. Dar nici invers. Pentru că Aurel Pantea ori chefuiește, ori scrie, tot aia e. El e, de fiecare dată, în interiorul aceluiași mecanism. Un mecanism feroce, căruia abia îi poate face față. Un mecanism dionisiac, de impetuoziți (furii, resentimente, alergii – morale, psihice și fiziologice

de-a valma –, euforii, disforii etc.) cu aprindere spontană. O vocație dionisiacă ce merge atît de abrupt înspre hău încît ceva și mai brutal trebuie s-o oprească și să-l tragă pe poet (ca și pe om) afară. Dionisiacul lui Pantea poartă, de regulă, spre infern; voluptățile și intensitățile sînt, la el, un cifru malefic (un fel de extază rea). Dar această cădere e, tot de regulă, sancționată salvator. E ca și cum pe Aurel Pantea l-ar aștepta îngerul păzitor tocmai în infern și l-ar scoate de acolo (cît de cît) teafăr”. Mai mult, veritabil prozator, dar unul care lucrează sub imperativul mitului, fie și încărcat parodic, Cistelecan face din Aurel Pantea, ca și din Alexandru Vlad, de altfel, un personaj memorabil.

Așadar, omul, fie el și inventat. Nu-i vorbă, Virgil Podoabă în-suși devine finalmente un erou – i se spune, simplu, Virgil – aflat în confruntare cu ceilalți. Un erou al argumentelor și contraargumentelor, într-o memorabilă pagină de epopee: „Pe principiul turnirului intră (și intră ușor) în dezbateri și Virgil Podoabă. Și la el dezbaterile sînt o probă de rezistență, inclusiv fizică. Adversarii nu sînt doar învinși în idee, ci și epuizați fizicește. Verva lui Virgil sporește în raport direct cu surmenajul preopinenților, de parcă dezbaterrea ar avea un suport vampiric. Și argumentele lui se înmulțesc pe măsură ce ale celorlalți scad, se vlăguiesc, se epuizează de-a binelea. Ale lui, în schimb, trăiesc un fel de euforie a înmulțirii prin sciziparitate. Devin tot mai multe și mai viguroase, părînd – de nu chiar fiind – ineputabile. Oricum, ele debordează cîtă vreme au în față o rezistență – fie reală, fie doar presupusă. Cînd toată lumea s-a predat, cînd toată lumea e sub masă și Virgil a rămas singur în picioare, cu tolba încă plină de argumente și contraargumente neetalate și de atuuri nebătute, începe partea a doua a dezbaterii: colocviul de unul singur. E greu de spus cum e această parte, pentru că n-a urmărit-o nimeni. De altminteri, în vreme ce adversarii se prăbușesc unul după altul, ca popicele, pe Virgil îl apucă un fel de compasiune, de tristețe a vervei. El reduce turația propriilor argumente, în speranța că-și resuscită interlocutorii. Dar execuția merge neabătut înainte, chiar dacă, de la o vreme, cu duioșie. După ce a cîștigat cu o carte, Virgil vrea să cîștige însă și cu cartea celorlalți. Așa că dezbaterrea o ia de la capăt, doar că acum în sens invers și pe fondul sforăielilor celorlalți. La fine, Virgil își consolează adversarii doborîți – și de somn, și de argumente – spunîndu-le că le-

a dat dreptate. A mai discutat, a mai argumentat și a ajuns la concluzia că puteau avea dreptate. Sigur, dacă știau să dezbată, dacă știau să pună argumentația în cauză. În locul lor însă, a făcut-o el. Dimineața, când toată lumea se trezește mahmură din beția ideii, cu ultimele resturi de vervă Virgil le aduce la cunoștință încheierea dezbaterii”. Și dacă am citit acest atît de amplu portret în mișcare în locul celor dedicate lui Aurel Pantea sau lui Alexandru Vlad, am făcut-o pentru că aici anecdotică se mută dinspre biografic (fie el și hiperbolicul mitic) spre idee.

Deseori, însă, spectacolul e numai al ideii. Cu o floretă fină, Cistelecan execută exerciții de echilibristică ironică, în care hiperbola, parodia și livrescul fac dovada unui spirit fin, care nu are prejudecăți, nici resentimente; dar sentințele lui exacte – în formulări deseori paradoxale – nu ocolesc execuția. Pînă la urmă, cel mai frumos text, pînă la cele despre Virgil Podoabă, unul de admirație, este cel despre Alex. Ștefănescu. Fără să se înfierbînte, fără să se inflameze, Cistelecan e un regizor al argumentației: spectacolul ideii demonstrează încă o dată că, structural, critica e creație. În cazul nostru, creația unui sceptic, a unuia care se edifică pe hedonism. Cistelecan pune în scenă nu atît oameni (cînd o face, pare un prozator de felul lui Hogaș), cît idei. Scenariile lui ironice, glisînd deseori spre parodic sau burlesc, inventează lumi. Așa încît, dincolo de utilitate, opera lui critică e una de seducție, deopotrivă suficientă sieși (emblemă a unui narcisism mascat) și îndreptată spre ceilalți, deveniți spectatori. Construcțiile acestea sofisticat-luminoase îți taie cumva respirația.

Prin urmare, degeaba se plînge Al. Cistelecan pe tema singurătății criticului (știm că n-o face; să fie clar: e numai invenția noastră): analitica lui pastîșează, parodiază, inventează, din pură plăcere a construcției în ipotetic și virtual. Ficțiunile lui critice cer o receptare estetică. Și dacă el joacă rolul inocentului și mimează, histrion, tot felul de roluri, nu-i rămîne decît să aștepte cititorul care să prefere să devină spectator. Fatalmente, spectator mut?! Oricum, unul fără prejudecăți, nici de metodă, nici de atitudine. În ce-l privește, Al. Cistelecan nu dezavuează hermeneutica în favoarea criticii foiletonistice și nici biografia în favoarea hermeneuticii. Deși, la drept vorbind, tot se face apărătorul foiletonului: regretă abandonul unor foiletoniști și se înflăcărează cînd alții își fac apariția. Mai

mult, nu are morbul teoriei, deși, dinspre carte, Al. Cistelean ajunge deseori la concept; dar nu e vorba de conceptul rece, impersonal, aparținând tuturor, ci de unul care se întemeiază totuși pe țesătura ironiei, unul pe care îl tot sucește și răsucește pînă cînd ajunge din nou la concretețea operei.

Dialogul cu opera, cu criticii, cu propriii cititori (mereu implicați în textul său critic) e modul lui Al. Cistelean de a-și cizela singurătatea critică. Criticul trăiește cu nostalgia dialogului. Dacă inhibă orice dialog, e poate numai vina lui. Ciudat cum, în mîna lui Cistelean, foiletonul devine un joc cu mărgele de sticlă.

(„România literară”, 23/ 2005; „Idei în dialog”, 7/ 2008)

Metafizica detectivului M.M. (din enigmele conștiinței vulnerate)

De ce să scrie Mircea Mihăieș o carte despre Raymond Chandler, care, în plus, să aibă drept obiect *metafizica detectivului Marlowe*? Detectivii și metafizica..., am mîrîi în surdină.

Firește, înainte de toate, pentru a susține o teză: că Chandler a revoluționat în anii '30-'40 stilul scrierilor polițiste. Ba mai mult, a dinamitat clișeele, edificînd totul pe temeliile, precare, ale ființei umane. Citim la un moment dat: „Ținta lui Raymond Chandler trebuie căutată dincolo de obișnuitele scopuri ale romanului polițist – divertismentul și, eventual, încercarea de a preda o lecție morală. Ținta lui e metafizică. Ea vizează teme abstracte precum singurătate, deziluzia, zădărnicia, eșecul, urîtul, criza, degenerescența, plictisul, oroarea, alienarea, căderea, opacitatea, revolta, frica”. Peste cîteva pagini, invocînd ultimul dintre romane, în care personajul e „desfigurat de singurătate, descurajare și disperare”, Mircea Mihăieș precizează: „Exilul e, de altfel, starea permanentă a personajului, prizonier al cenușiu-murdarului marii metropole californiene”. De altfel, conștient că literatura polițistă ajunsese „un model epuizat sau chiar compromis”, Chandler încearcă să o salveze de statutul de paria. Îi recîștigă condiția de *literatură în sine* și conferă „o aură nobiliară unui gen sortit consumului «de masă»”. În același timp, împotriva „ghetoului estet” – formulă, s-o recunoaștem, memorabilă – și deopotrivă a „academicilor” lipsiți de umor (chit că umorul lui Marlowe e deseori negru), el recuperează nevoia literaturii de a se adresa și *tribului*. Prin urmare, „format la școala post-victoriană a respectului față de cuvînt, el – despre Chandler e vorba – cere eleganță, precizie, expresivitate și, mai ales, o anumită respectabilitate științifică. Aceasta e conferită doar de uzul «pe scară largă», de confirmarea venită din partea realității”.

În fine, o teză susținută cu argumente și cu pasiune. Aș reține aici, ca ipotetică doar, o umbră a ei, pe care nu știu dacă Mircea Mihăieș nu o va fi lăsat deliberat în penumbră. Căci, nu-i așa?, cititorul, nu în mai mică măsură decît criticul, este el însuși un detectiv, chiar atunci cînd citește exegeze. Oricum, nu e vorba aici de

una la patru ace, ca să zic așa, ci, dimpotrivă, de una care preferă tăietura de frază familiară, ea însăși în luptă cu ghetoul academic și estet. Dacă n-aș urmări țesătura unei alte demonstrații, aș spune aici că, în fapt, întreprinderea critică a lui Mihăieș ni-l arată pe exeget, pe urmele lui Chandler, în dispută cu clișeele și conformismele: critica literară ar trebui resuscitată în așa fel încât, fără să-și piardă eleganța, să se adreseze, totuși, oamenilor.

În fine, umbra de care vorbeam: nu cumva ar trebui să vedem în istoria regenerării prozei cu detectivi un pariu – bizar – al literaturii înseși?! Căci Chandler, autorul acesta, om prosper de afaceri care căzuse victimă Marelui Crah și care publică prima nuvelă la 45 de ani, ajunge, „ca într-un miracol”, să se îmbogățească pe spatele studiourilor Universal de la Hollywood. Dar Marlowe devine un anti-Marlowe, cum precizează Mircea Mihăieș. Mai mult: „Din privilegiat, Marlowe decade în postura unui personaj distribuit în rolul de a face legătura între diversele episoade ale unei povestiri ce nu pare să-l intereseze prea mult nici pe cel care a imaginat-o”. Să fie eșecul artistic reversul fatal al oricărei îmburgheziri?!

Oricum, pentru a reveni la teza cărții, iată din nou, în ultima frază a exegezei, căreia îi urmează *Viața după Chandler*, imaginea detectivului ca ipostază a omului: „el e cu siguranță unul dintre acele personaje în care palpită tensiunea, frustrarea, orgoliul, disperarea, singurătatea, nevroza și tragedia unei lumi – de atunci, de acum și, dacă se pot face previziuni în spațiul din ce în ce mai rarefiat al literaturii, câtă vreme vom mai crede în valorile demodate ale onoarei, binelui, frumosului și adevărului”. Onoare, bine, frumos, adevăr, iată valorile pentru care se luptă Marlowe, omul în care, o repetăm, palpită „tragedia unei lumi – de atunci, de acum”. De ce de acum? Dincolo de angajarea general-umanului, e aici un proces de glisare care face din Mircea Mihăieș mai mult decât un admirator al personajului și al autorului care l-a întruchipat. Dar aceasta e deja o altă poveste.

Așadar, Chandler, un autor care-și controlează perfect textul, care nu ocolește jocurile intertextuale, aflat într-un dialog inteligent cu cititorul căruia îi oferă o probă de literatură care angajează existențial. În fine, „Cititorul atent va deveni nu doar obiectul seducției scriitorului, ci și părtaș la edificarea construcției narrative. Intrînd în mintea lui Marlowe, sîntem, parcurgînd textul, alter

ego-uri ale acestuia”. Sau, și mai elocvent spus: „Cititorul constant al cărților lui Chandler va concede imediat că un astfel de personaj e gândit în oglinda flatantă a unui autor care-și caută mîntuirea prin scris”. Poate tocmai de aceea, Marlowe, detectivul, nu *investighează*, ci urmărește derutat, fascinat, oripilat firele unor întîmplări în care este implicat fără voia lui, ca într-un fel de somnambulism pe marginea prăpastiei”. Să amintim că predecesorii lui Marlowe erau personaje infailibile, în stare să descifreze orice enigmă, la capătul ei aflîndu-se criminalul. Să observăm doar în trecere că, naratologic vorbind, orice criminal devenea astfel o victimă. Oricum, detectivii erau, „într-un sens scolastic și terestru”, „capabili să reconstituie, precum paleontologii, scheletul unui animal uriaș pornind de la un fragment de os”. De aici metafora jocului de șah: detectivul anticipează desfășurarea jocului în zeci de mutări. Pe Marlowe, în schimb, „nu șase, ci chiar o simplă mișcare neașteptată îl poate dezechilibra, demonstrîndu-i, lui în primul rînd, cît de precar, de fragil și neputincios e în încercările de a pune ordine în lume”. La Chandler, nu numai că „detectivul nu mai este mașina de dezlegat enigme”, dar granița dintre infractori și apărătorii legii se subțiază periculos de mult. Prin urmare, „cavaler fără armură”, detectivul apare în romanele lui Chandler drept „o întrupare a *străinului*, a inadaptatului, a singuraticului”.

Într-o scrisoare din 1945, tratîndu-și personajul ca pe o ființă din lumea reală, Chandler îl definește pe Marlowe în următorii termeni: „Nu dă o ceapă degerată pe cine e președintele țării. Ca și mine, pentru că știu că trebuie să fie un politician. Lui Philip Marlowe și mie nu ne plac bogățiașii nu pentru că fac dușuri și au bani. Nu ne plac pentru că sînt idioți”. Or, nu poți să nu vezi în acest eu care vorbește o întruchipare a lui Mircea Mihăieș însuși – sînt, în fond, cuvintele cu care se deschide studiul propriu-zis –, un joc permanent de oglinzi în care răsfrîngerea e recunoaștere, asumare și, deci, identificare. *Ca și mine*, citează Mircea Mihăieș, plăcîndu-i, probabil, să se regăsească în aceste cuvinte. Și, de fapt, nu numai în acestea. Purtînd cu o anume pudoare masca lui Chandler, uneori pe a lui Marlowe însuși, Mircea Mihăieș construiește aici un joc de oglinzi din care se prefigurează structura unui învins. Că el însuși nu-i suferă pe politicieni pentru că sînt idioți?! De ce-am repeta-o? Stau mărturie articolele care ar putea fi așezate sub titlul *Din pa-*

noplia unui revoltat, sau ale unui revoltat învins. Scrisul, ca orgoliu și ca revanșă, care ar vrea totuși să părăsească terenul straniu al ideii pentru a se angaja în prezență.

Și atunci revenim, firește, la întrebarea de ce scrie Mircea Mihăieș o carte despre Raymond Chandler, autor de romane polițiste, care, în plus, să aibă drept obiect *Metafizica detectivului Marlowe*? Să spunem că, așa cum scriam cândva, critica literară (sau poate numai hermeneutica?) pare act pur de detectivism, oricât narcisism ar presupune ea?! De veghe în oglindă – parafrazăm, firește –, Mircea Mihăieș urmărește țesătura unei lumi textuale, labirintul lumii reale și deopotrivă propriul neant – și nu știu dacă nu cumva, în oglindă fiind, bățăliile lui nu rămân manifestate, din start chiar, decât în planul aseptice al ideii. Oricum, nu întâmplător a scris pagini de referință despre jurnal. Va fi scriind, la rîndu-i, și altfel de jurnal decât acela, implicit, al exegezei?! De data aceasta, s-a proiectat pe sine însuși, cum o făceau cândva pictorii, într-un unghi de unde privește și actul în sine al reflectării. Scrisul critic ca mijloc de confesiune va fi asigurat arhitectura de adîncime, dacă nu cumva motivația originară, a scrisului său. Oricum, nu văd, printre cărțile lui, alta în care, scriind despre alții, Mircea Mihăieș să scrie cu mai multă pregnanță despre sine însuși.

În fine, nu voi încerca eu o demonstrație riguroasă în acest sens: există un fel de precedent care mă obligă să fiu precaut. Deși, deliberat la vedere, precedentul ne dă mai degrabă frîu liber imaginației. Iată: „Raymond Chandler a pus în Philip Marlowe măcar o parte din frustrarea și amărăciunea care nu l-au părăsit niciodată. După propria mărturisire, într-o perioadă a vieții a trăit «vreme de cinci zile cu o singură farfurie de supă»”. În alt loc, citim: „Chandler însuși pare a fi corespuns modelului atribuit eroului său. Fotografiiile ni-l arată drept un gentleman pe deplin integrat epocii sale, deși, adeseori, comportamentul său șoca audiența”. Altundeva: „Biografiile s-au străduit să descopere paralele între viața eroului și viața autorului. Asemănările există, desigur, după cum există și deosebiri. În opinia mea, conchide Mihăieș, ele sînt speculații ce nu dovedesc nimic altceva decât inevitabila proiecție a eului profund al lui Raymond Chandler în eul social reprezentat de romanele sale”. Să căutăm acum asemănări între Chandler, Marlowe și Mircea Mihăieș ar fi, orice s-ar spune, părea mult. Chit că, dacă ar fi să ne

întrebăm pe cine veghează, din oglindă, Mircea Mihăieș (de nu cumva chiar din oglinda textului lui Chandler) am spune: înainte de orice altceva, pe sine însuși. În fine, pentru a detecta dovezi, iată: „Paralelismele autor-personaj pot fi spectaculoase, dar ele nu duc prea departe. Relevanța lor e limitată. Autorul nu s-a proiectat întru totul în erou”. Ba chiar, ni se spune, va fi existat din partea autorului un discret „proces de ponegrire”. Doar că băutura sau fumatul apar în latura lor solitar salvatoare. Ca și jocul de șah. Iată: „după confruntările cu gangsterii, după ce a rezistat cu brio asalturilor femeilor fatale, detectivul își găsește echilibrul în interminabile partide de șah solitare”. Și dacă aș merge cu investigația mai departe în acest sens, aș invoca o frază în care Mihăieș vorbește despre „infuzia autobiografică” a unei din cărțile lui Chandler: „Nu e vorba, firește, continuă el, de un autobiografism transpus mecanic, ci de un dialog, pe jumătate abstract, pe jumătate palpabil, între durerea și disperarea din viața lui Chandler și abulia irigată de un irepresibil sentimentalism, ce năpădise gândurile și gesturile detectivului”.

Cu toate aceste precauții, la care nimeni altcineva decît autorul ne obligă, aș îndrăzni să citesc studiul despre Chandler (sau despre Marlowe?) în cheie confesiv-autobiografică. Recunosc că, odată pătruns pe acest fâgaș, Chandler, ca și Marlowe, au dispărut pentru mine în bună măsură. N-a rămas decît Mircea Mihăieș. Firește, voi suporta consecințele.

Cum să n-o fac, însă, cînd cuvintele care preced exegeza sînt parcă fragmente dintr-un poem? Iată: „Aș fi vrut să scriu această carte acum treizeci de ani. O consider o datorie de tinerețe, în fine achitată, în amintirea vremurilor cînd, împreună cu Valentin Constantin, Ioan T. Morar, Eugen Suciu, Genu și Dani Motz, citeam cu voce tare pasaje din cărțile lui Raymond Chandler. Sînt sigur că fiecare dintre noi a fost marcat de acele zile și acele lecturi: atunci căutam în anchetele detectivului Philip Marlowe partea solară a existenței, libertatea, umorul și aventura; astăzi probabil că am căuta doar nevroza”. În fine, e la mijloc un paradox, peste care n-aș vrea să trec. În vremuri totalitare, un personaj precum Marlowe putea să insuflă sentimentul libertății; trăind prin el, prin felul lui rebel de a răsturna clișeele, asemenea spiritelor avangardiste, tinerețea își lua porția de superbie detașat-orgolioasă. Dar azi, cînd

lumea din jur colcăie, precum aceea din romanele lui Chandler, de infractori care mișună în libertate și ne decid viața, în locul umorului, nevroza, consecința unui puternic sentiment al neputinței și al scepticismului. În lupta cu răul, nu poți fi decît un învins, oricîte iluzii ți-ai face că frîngi în luptă spade.

În fine, o altă secvență de poem: „Dacă-ai fi fost eu însumi un personaj dintr-o carte de-a lui Raymond Chandler, ai fi dedicat, cu siguranță, aceste rînduri Monei Mars, Peruca Argintie, femeia cu buzele și fața reci ca gheața – pentru că în viața fiecăruia există cineva care te urăște și te salvează în același timp”. Ostil față de femeile de care e asaltat, Marlowe e salvat de soția unui gangster al cărei sărut, în căldura insuportabilă a deșertului californian, cum se precizează, e rece. Cine să fie femeia aceasta, cu „buzele și fața reci ca gheața” care „te urăște și te salvează în același timp”? De ce n-ar fi, ca să ne plasăm în zona feminității „reci”, chiar scriitura? În fapt, nu răspunsul la întrebare contează – oricît un critic serios s-ar angaja în această pledoarie –, cît relația, pe care ea o implică, cu realitatea, cu lumea din preajma lui Mircea Mihăieș. Oricum, Mona Mars rămîne o enigmă și despre ea nici nu trebuie să se afle mai mult decît se știe deja.

Dar poate că aceste cuvinte confesive nu-s decît detalii. Mereu apar, însă, altele. Iată undeva o mărturisire neașteptată: „Am dorit, zăbovind în universul chandlerian, fie el și unul postum, să amîn cît mai mult despărțirea de un scriitor și un personaj care mi-au marcat profund parcursul existențial”, parcurs care înseamnă poate chiar trecerea aceea de la *umor* și *aventură* la *nevroză*. Și dacă „Raymond Chandler a pus în Philip Marlowe măcar o parte din frustrarea și amărăciunea care nu l-au părăsit niciodată”, de ce n-am crede că, la rîndu-i, Mircea Mihăieș își regăsește în acest erou propriul scepticism, propriul sentiment de neputință, propria revoltă stinsă? Cînd citești fraze în care Mircea Mihăieș vorbește despre lumea cu care se luptă Marlowe, nu poți să nu te gîndești că multe dintre cuvinte au o *dublă* sau *triplă referință*. Un simplu exemplu acum: Los Angeles e „un metropolis crepuscular, expresionist, populat de fantasmеle unei civilizații violente, hrăpărețe, imorale, total subjugate de domnia banului”.

Așa încît, de ce n-am vedea în spatele exegezei un om, un alter-ego al lui Chandler și deopotrivă al lui Marlowe, dezamăgit de

marasmul în care trăiește, „pe cât de cinic pe atât de sentimental”, un sceptic care contemplă, fascinat și oripilat, marasmul social și care, asemenea eroului său, „își confecționează, de fapt, o carapace de ursuzenie și cinism pentru a-și proteja vulnerabilitatea”? Scrie Mircea Mihăieș despre Marlowe: „Duritatea și cinismul sînt doar armura în care personajul înțelege să-și acopere fragilitatea și singurătatea structurale. [...] În funcție de împrejurări, personalitatea lui Marlowe poartă masca duală a *exuberanței ironice* și a *depresiei fără leac*”. Prin urmare, celor care văd în Mircea Mihăieș doar autorul săptămînalelor „contraforturi”, figura acidă care nu ocolește nici violențele de limbaj, nici verdictul neiertător al unui nihilist rebel, li s-ar putea răspunde cu o frază de-aici: „Duritatea lui e [...] exclusiv una de limbaj (și de limbaj scriptic, am completa). Deși ni se înfățișează drept un macho, e mai degrabă un în-casator decît un agresor”. Ca și Marlowe, un „sarcastic mîntuit”, posesor „al unei minți dubitative”, care trăiește cu intuiția „*neantului* meschin în care a pătruns”, primind „resemnat cadoul otrăvit oferit de marii aranșori ai destinului”.

Peste tot, deci, umbrele unui autoportret. Iată: „singuratic și aparent fără nici o șansă de a învinge, eroul atacă frontal putregaiul social și dă un sens umanității și valorilor acesteia. În încăpăținarea sublimă a luptei sale, detectivul pare să fie ultimul om de pe planetă care mai crede în valorile onoarei, cinstei și bună-tății”. Altfel, „amestec de sociolog și de agent sanitar”, „ghid moral eșuat într-o lume instinctiv imorală”, Mircea Mihăieș este, finalmente, un sceptic; există în angajările lui civice „un romantic irepresibil, mai aproape de acceptarea eșecului decît de speranța victoriei”. Despre el, ca și despre Marlowe, s-ar putea spune: „Cît de precar, de fragil, de neputincios e în încercările de a pune ordine în lume”. Să merge pînă acolo încît să spunem: „retractil și pudibond, M. (Marlowe? Mihăieș? Cine știe...) tînjește după o mamă protectoare”?

Firește, un portret idealizat, dar nu într-atît încît să nu conțină în el identitatea unui eu profund care se oglindește în experiența dureroasă a altora. Se vorbește într-un loc de condiția de paria social a Marlowe, „nu foarte diferită de aceea a lui Chandler însuși”, continuă Mircea Mihăieș. Nu foarte diferită chiar de a exegetului de azi al lui Chandler, am continua noi.

Orice s-ar spune, paralelisme abuzive: cu toată pasiunea pusă în joc, cu tot spectacolul de oglinzi, cartea aceasta – numită chiar *Metafizica detectivului Marlowe* (Polirom, 2008) – nu-i decât o exegeză despre romanele lui Chandler. Și totuși... Referirile explicite la contemporaneitatea în care trăiește și cu care se luptă Mircea Mihăieș nu ne dau pace. Iată: „Deși cărțile pe care i le-a dedicat Raymond Chandler au o vechime de cinci-șase decenii, Philip Marlowe este mai viu astăzi decât fusese la naștere, spune Mircea Mihăieș. La fel și violența, lăcomia, nepăsarea, cinismul, fascinația vulgarității și nebunia lumii”.

E un sigiliu care dezvăluie codul stoic pe care îl folosește Mircea Mihăieș însuși în descifrarea lumii. Că dorește să o și salveze? Ai impresia că, scriind această carte – sau continuând să scrie ceea ce s-ar putea numi, cu o sintagmă nepotrivită, critică literară –, el face dovada amărăciunii discursului final, „singurul răspuns ce poate fi dat unei oglinzi ce refuză să mai reflecte și altceva decât adâncimile unei conștiințe vulnerate”.

În fapt, ca și Chandler, ca și Marlowe însuși – care, la un moment dat, continuă căutările, deși nu i se mai ceruse acest lucru, și asta pentru că simte în cel căutat un alter-ego al său –, poate că Mircea Mihăieș își caută salvarea prin scris, prin simpla identificare a celui alt cu care se află de aceeași parte a baricadei. Rămîne, însă, și el, „unul dintre acele personaje în care palpită tensiunea, frustrarea, orgoliul, disperarea, singurătatea, nevroza și tragedia unei lumi întregi – de atunci, de acum”. Căci, „într-o lume a crimei, a păcatului, minciunii, violenței și nebuniei, a fi vulnerabil înseamnă a fi deja mort”.

Poate că scrisul, care îl cheamă și îl construiește pe celălalt, oferă la rîndu-i, oricît de iluzorie, o platoșă de invulnerabilitate.

(„Idei în dialog”, 10/ 2008)

H.-R. Patapievici. Modernul tulburat și sănătatea spiritului de discernământ

Din ce motive să-și fi adunat H.-R. Patapievici conferințele despre modernitate într-un volum? Doar pentru a redeschide dosarul conceptual al modernității și, eventual, pentru a re-desena harta (tipologică și istorică) a omului recent?! Pe lângă miza aceasta – un miez pe cât de puternic, pe atât de fragil –, H.-R. Patapievici trasează câteva traiectorii fără de care înțelegerea convingerilor sale poate rămîne la marginea aproximării. De altfel, cartea care însumează cele 7 conferințe se numește *Discernământul modernizării* și nu, ipotetic, *Discernământul modernității*, dovadă a faptului că avem de-a face cu un fenomen în mișcare, pe care încă îl mai putem înțelege și, prin urmare, chiar controla. În fond, ca un modern veritabil, H.-R. Patapievici crede, poate tocmai pentru că se îndoiește, în forța rațiunii și în capacitatea omului de a decide. Așa încît, nașterea imaginii modernității este și actul ei de identitate. Cît despre faptul că volumul însumează 7 conferințe, nu putem decît să bănuim că se relevă aici convingerea implicită a existenței unui cod de legi, a unei lumi, care, suficientă sieși, cu încărcătura sa de semnificații sacru-mitice, trebuie citită. Nici vorbă de vreo atitudine ludică – autorul nu crede în gratuitate – ori de vreo simplă înțîmplare (cum să accepte un modern hazardul?). De fapt, conferințele acestea – pentru un modern canonic, ele stau în umbra greutateții unor tratate sau a unor studii – fac cel mai bine nu dovada elocvenței autorului (taumaturg și profet, diagnostician și terapeut – pentru care nu elocvența în sine contează), ci dovada gândirii pe viu și, ca să preluăm o sintagmă de sorginte platoniciană din chiar corpusul conferințelor, a *scrierii pe suflet*. Interesant nu este că întrebările, în forma aceasta, a comunicării directe, chiar ard, ci că, dincolo de suportul tare, al hîrtiei, ideile întemeiază în celălalt dacă nu răspunsuri, măcar interogații, un fundament pentru bine. Așadar, recunoaștem în opțiunea publicării acestor conferințe pariul unei duble căi de comunicare, în care ceea ce e puternic e slab și ceea ce e slab e puternic. Și n-aș fi recurs la această formulă (amintind de șarpele care-și înghite coada – imagine emblematică

a modernității), dacă H.-R. Patapievici n-ar fi vorbit el însuși în carte de câteva ori despre această temelie, complexă deși deseori și din toate direcțiile simplificată, a modernității. Un argument e chiar faptul că, în cazul său, erudiția devine confesiune, iar interogația, prilejul bucuriei; bucurie de întemeietor, căci întrebările fundamentează un subiect, unul de factură modernă, a cărui plăcere digresivă e subsumată vocației rigorii și care, uitîndu-se pe sine, devine mai conștient de ceea ce este.

În fine, două mi se par ramificațiile subtextuale care parcurg, ca o pînză freatică, suprafața erudită a conferințelor lui Horia-Roman Patapievici pe tema modernității. Pornind de la premisa neîncrederii în proiectul iluminist de modernitate (o neîncredere care a generat în timp tot felul de excese), el restaurează subiectul (și deopotrivă conceptul de subiect) în istorie și privește sagace relațiile românilor și ale omului, în general, cu modernitatea.

Dar, despre ce subiect este vorba? Despre unul devenit obiect, teritoriu de explorat, adică o identitate care se legitimează nu prin faptul că este ceva, ca un dat imuabil, ci prin conștiința care îi înregistrează prezența. Prima dintre conferințe, *Despre rănilor nevindicate*, aparent cea mai angajată subiectiv, al cărei titlu mizează tocmai pe o tensiune a patetismului cerebral, se instituie pe neliniștea generată de (in)consistența subiectului prin raportare la logica istoriei. Poveștile bunicilor lui, victime și actori de fundal ai istoriei, provoacă, firesc, dezarmanta constatare: „Dacă nu ar fi existat al doilea război mondial și, după război, impunerea comunismului peste întreaga Europă Centrală și de Est, părinții mei nu s-ar fi întîlnit niciodată”. Mai tăios: „Sînt un produs neintenționat al catastrofelor care au ruinat multe din țările acelei părți de lume”. Patapievici identifică aici modelul cel mai convingător al poveștii moderne, pentru care suferința nu mai este prilejul unei depășiri, ci amînarea, de nu cumva chiar distrugerea sensului. Numai că orice rău își conține, în chiar desfășurarea sa, dimensiunea benefică. Așa încît, consecința a răului, suferința întemeiază. Ce argument mai palpabil decît chiar existența lui Horia-Roman Patapievici și conștiința lui interogativă? El însuși crede în logica istoriei din moment ce are convingerea că România trebuie să-și ducă la capăt propriul proiect al modernității, fie el și deznodămîntul unui simplu transplant. Este unul dintre țintele pledoariilor sale.

N-aș fi pus în talerele balanței – atât de disproportionat parcă – atrocitățile istoriei și conștiința aceasta interogativă, văzută ca întrupare a unei obligații morale față de care nimic nu are sens, dacă Patapievici n-ar acredita el însuși ideea unei taine care dă coerență neantului. Fie această taină și un construct mental. Într-un context în care demonstrează că postmodernitatea nu face decât să continue interogațiile modernității (și, prin aceasta, îi și aparține), el afirmă: „Numai construcțiile pot fi cunoscute: Tot ce poate fi cunoscut este construit”. Ontologia e, deci, subordonată epistemologiei. Acceptând că omul nu are acces la planurile divinității, Patapievici se revendică, el însuși, de la existența acestor planuri. Așa încât, dincolo de posibilul cinism și de ipotetica deplasare a proporțiilor, tocmai existența lui Horia-Roman Patapievici face proba instituirii sensului. Citim într-un loc, iar locul acesta este – deloc întâmplător – conferința din mijloc. A patra fiind, indiferent dacă privim dinspre cap sau dinspre coadă, ea exprimă perfecțiunea. În plus, numită *Despre faptul de a fi modern*, conține un autoportret și o profesiune de credință, sigiliu care explică totul, fiind imaginea lui. În fine, citim aici: „modernitatea înseamnă timp, iar timpul înseamnă desfășurarea Providenței”. Ce dovadă mai bună a rațiunii vinovate a lui Horia-Roman Patapievici? Și nu e vorba doar de o supoziție a noastră. Explicit, se afirmă: „e suficient să ne uităm cu atenție la viața noastră, a oricărui dintre noi: noi sîntem constant în prezența unei revelații religioase absolute”. Doar „citi-torul de mesaje”, doar „decodorul” e relativ, aflăm ceva mai departe. Este motivul pentru care un spirit rațional ca Horia Roman Patapievici are certitudinea că omul modern trebuie să regăsească discernămintul, ceva care se poate căpăta numai „*prin intermediul, în timpul și la capătul* unei experiențe religioase”.

Sînt cuvinte care, anunțînd sfîrșitul acestei conferințe, readuce în discuție echilibrul balanței, pe talerele căreia stau *istoria și subiectul, atrocitățile și individul*. Modernitatea se întemeiază tocmai pe fragilitatea subiectului, pe conștiința precarității lui, a periferiei pe care o ilustrează – nu-i așa? – chiar în raport cu Dumnezeu. Nici un fanatism nu-i este propriu bunei modernități, căci există, firește, și o modernitate rea, sau, mai degrabă, un reflex întunecat al ei. Or, iată cuvintele cu care sfîrșește această conferință din chiar miezul volumului: „dincolo de putințele și neputințele noastre, *ale*

mele ca biet om, posibilitatea – posibilitatea experienței religioase, n.n. – este deja creată la scară mare [...], iar Dumnezeu nu ne-a părăsit. El ne așteaptă și pe acest drum, care pare să ne îndepărteze tot mai mult de el. Vă amintiți vorba apostolului: cu cât sînt mai puternic, cu atît sînt mai slab; și cu cât sînt mai slab, sînt mai puternic. Ne apropiem cel mai bine de Dumnezeu prin distanța care ne separă de el”. Așadar, discernămîntul este poate trăsătura fundamentală a omului modern. Iar cînd este vorba despre *modernizare* (un proces, nu o stare), deducem că, într-un fel mai puțin vizibil, el este, sau poate fi, stăpîn pe destin. Ultima dintre conferințe sfîrșește cu ideea că omul se poate construi pentru că poate alege: „istoria noastră se face prin decizii, iar acestea nu sînt de tipul aruncării cu banul”. Altfel spus, subiectul, în întregul său, este sursa propriei deveniri; soarta individuală e consecința unei succesiuni de opțiuni (ca în modelul gramaticii generative).

Să deducem că un optimism, cumva inexplicabil, s-a altoit pe viziunea istoriei fără sens, din prima conferință?! Văd în această mutație nu o simplă strategie, asemenea celei maioresciene, de instituire a binelui prin generarea lui ideatică: faptele se nasc din voința formulată lingvistic, tot așa cum istoria e consecința unei trăiri conștiente. Oricum, optimismul final nu exclude ipoteza istoriei văzute ca labirint. Nici o utopie, nici un fel de idilism, din moment ce „judecățile de discernămînt, care sînt strîns legate de poziția pe care o avem față de distincția lui Platon între lucrurile scrise pe suflet și cele scrise pe suporturi exterioare sufletului –, sînt cele care, finalmente, decid soarta noastră”. Așadar, văd în această glisare nu o replică din zona retoricului, ci o substanță ontică întemeiată de echilibrul și complementaritatea dintre hazard și opțiune. „De ce se-ntîmplă toate așa cum se întîmplă/ Cine mi-o spune oare? E plan, precugetare/ În șirul orb al vremii și-a lucrurilor lumii?/ Sau oarba întîmplare fără-nțeles și țintă/ E călăuza vremii? Putut-a ca să fie/ Și altfel decum este tot ceea ce există,/ Sau e un *trebui* rece și neînlăturat? Și, dacă *trebui* toate să fie-așa cum sînt,/ *Ce* legi urmează vremea?”, se întreba Eminescu. Or, răspunsul pe care Patapievici îl simte legitim are în vedere echilibrul dintre considerarea destinului deopotrivă consecință a nefericitei întîmplări a istoriei și reflex al propriei decizii de a interoga faptele, de a alege, deci de a impune. De fapt, optimismul de care vorbeam se înteme-

iază pe umanismul pe care Horia-Roman Patapievici îl cultivă; repetînd în subsidiar că „Dumnezeu nu joacă zaruri”, el îi oferă omului șansa de a se întemeia pe sine fie și prin depășirea suferinței. Pînă la urmă, Patapievici vrea să ne propună o astfel de poveste, tradițională. Prin problematizarea continuă a faptelor, el reînstituie convingerea că „suferința poate fi răscumpărată printr-un bine mai înalt”, la fel cum periferia poate deveni centru, fără ca prin asta să avem de-a face cu o „identitate slabă” a lumii. Mesajul acesta, căruia Horia-Roman Patapievici i se devotază, este, dacă vreți, chiar perifericul (insignifiantul) care salvează istoria, cu toate accidentele care au concurat pentru a ajunge la această prezență a lui în formă de subiect. Replica tuturor nenorocirilor este această conștiință morală, de reinvestire a sensului. Datoria de a mărturisi vina acelor timpuri atroce din care Horia-Roman Patapievici a luat ființă e dublată de datoria de a înțelege că și labirintul istoriei poate fi controlat, printr-o privire interogativă, de refundamentare a sensului în modernitate.

Dincolo de orice iluzie (din moment ce „a înțelege că nu ești unic înseamnă a pricepe că justificarea unicității tale nu mai este cu putință”), lamentației posibile pe tema precarității subiectului (rod al întîmplării) îi ia locul un umanism întemeiat pe discernămintul care instituie. E ca și cum orice neregularitate poate fi (măcar interogativ) descrisă matematic. În luptă implicită cu susținătorii postmodernismului (știind în același timp că există și o modernitate rea), Horia-Roman Patapievici face din autoportretul său un argument al modernității: „Da, eu sînt un învechit de pro-capitalist, adept al statului modern, văzut ca arbitru neutru al intereselor private; sînt pentru raționalitatea științifică, pentru spiritul critic și accept cu recunoștință atît marea tradiție a științelor naturii care ne vin din secolul al XVII-lea, cît și marea tradiție a creștinismului care ne vine din bunavestire a Întrupării și a Învierii”. El se declară, de altfel, de dreapta (într-un sens în care, pe urmele lui E. Burke a fi de dreapta înseamnă a fi suspect) și se numește, cu o sintagmă nu numai poetică, dar și exactă, un modern tulburat. „*Modernul pur* și simplu consideră că, orice s-ar schimba, este perfect, deoarece există progresul, care îl asigură automat că, orice ar face, el crește, acumulează, merge cu adevărat *tot înainte*. *Modernul tulburat* are însă reacția lui Burke, reacția conservatoare de

recul, întrebându-se ce se pierde cînd, prin adoptarea cutărei nou-tăți, ceva se cîștigă”. Memorabile paginile acestea din miezul cărții despre modernul tulburat care „înțelege că, deși operele sale reprezintă un progres, el însuși nu este unul”. De curînd, autorul unei cărți care face elogiul moderației și-a exprimat părerea, în cadrul unei lansări a volumului său, că modelul acestei atitudini politice ar fi la noi pașoptismul, și-l invoca pe Adrian Marino. Nu pașoptismul cultivă, însă, moderația, ci Maiorescu, acest discipol al lui Burke, în descendența căruia Patapievici se situează.

Nu-i locul aici pentru o discuție despre maiorescianismul lui Horia-Roman Patapievici; dar ceea ce trebuie precizat este că autorul acestor conferințe (amintind de prelecțiunile publice decum un deceniu și jumătate) practică doar excesul echilibrului, indiferent dacă vorbește despre modernizarea românilor ori despre modernitate, în general. Nu-i furat de visuri, nici de utopii și rămîne prizonierul numai al întrebării întemeietoare. O conștiință lucidă pune în spatele oricărei ipoteze o nouă suită de întrebări. La sfîrșitul cărții, el chiar îi invită „pe unii dintre dvs. să nu fie prea pesimiști în privința destinului civilizației noastre, iar pe alții să nu fie prea optimiști în ce privește puterile ei”. Toate conferințele sfîrșesc, de altfel, cu o întoarcere în viața imediată, față de care Horia-Roman Patapievici propune soluțiile unui sceptic optimist și întrebările unui optimist tulburat. Sînt soluțiile echilibrului, nesusus de viciile sclipitoare ale occidentului, neparalizat de complexul identității.

(„Contrafort”, 6/ 2006)

Andrei Terian.
Un solar în lumea sublunară
(sau cîteva cuvinte despre noua critică)

Are dreptate Al. Cistelean: Andrei Terian e mai mult decît un „spirit critic”, e o „natură critică”. Prin urmare, el poate fi citit exclusiv pentru sine însuși. În ce mă privește, am citit *G. Călinescu. A cincea esență* ca pe un roman sau poate, mai exact, ca pe o mică epopee. Probabil că pe undeva se află chiar o coborîre în infern. O epopee despre Călinescu, despre critica românească de la origini pînă azi, despre ce este critica europeană, toate acestea într-o țesătură interogativă, problematizantă, care identifică (sau construiește) un desen în covor. În fapt, dincolo de toate acestea, unindu-le, spiritul interogativ al lui Andrei Terian are drept fundament meditația asupra identității criticii literare. Ce mai poate ea? – este întrebarea care pulsează în subtext și la care într-un fel sau altul Andrei Terian încearcă un răspuns, nelăsîndu-se vreo clipă pradă scepticismului. Or, deși profund subiectiv, în sensul asumării permanente a afirmațiilor făcute și al derulării directe, pe viu, a spiritului care explorează tot felul de teritorii, oferind permanent spectacolul spontaneității care nu trucează și nu mistifică, demersul lui Andrei Terian creează sentimentul adevărului și, mai ales, al unei angajări dincolo de subiect, puse în slujba poate nu a literaturii, ci a criticii înseși. Un anume gen de autenticism – care în critica literară ar putea duce chiar la pulverizarea ei – generează la Andrei Terian o nouă fundamentare a criticii, care își poate reinstitui sensul tocmai în afara autenticității. Un fel de creație fără subiect. Oricum, pariul lui Andrei Terian – care spune în acest volum nu numai o poveste („povestea pe care o voi spune în paginile următoare...” – citim la un moment dat), ci mai multe, paralele și în același timp circumscrise – vizează și discursul metacritic. Ce mai poate critica literară într-un spațiu, ca al nostru, unde funcționează mult narcisism (prezentul e aici unul istoric), multe complexe și poate mult dispreț. Chestiunea ar putea părea marginală în cartea lui Terian – sînt aici lucruri cu adevărat de valoare, asupra cărora nu voi insista;

mie mi se pare esențială, chiar dacă „răspunsurile” criticului rămân cumva suspendate, sau abia sugerate.

Într-un capitol amplu despre tradiția criticii autohtone prin raportare la Călinescu (în construcția pe care ne-o propune Andrei Terian, Călinescu funcționează ca un nucleu), care se încheie cu secvențe distincte despre Nicolae Manolescu și Eugen Simion, apare, în final, o trimitere la Mircea Martin. E ca și cum absența lui din panoramă este tocmai semnul valorii sale. Iată: „Dintre criticii marcanți ai generației '60, probabil că statutul cel mai complicat îl are Mircea Martin: cel mai competent critic de critică din cultura noastră și, fără îndoială, cel mai pătrunzător exeget al lui Călinescu, autorul *Dicțiunii ideilor* debordează, și prin limbaj, și prin temele sale de reflecție, opoziția cardinală «călinescianism» vs. «anticălinescianism» (eventual, lovinescianism), care subîntinde câmpul criticii noastre în perioada 1965-1980. De altfel, acesta e motivul pentru care nu l-am încadrat în panorama de mai sus: pentru că, atât prin discurs, cât și prin problematică, Mircea Martin pare să țină de o altă vîrstă a criticii noastre, ale cărei reflexe au răzbătut deja în discursul mai tinerilor Paul Cernat și Alex Goldiș”. Se poate subînțelege, ale lui Andrei Terian însuși. Or, acestea fiind zise, eu citesc cartea lui Andrei Terian ca pe un manifest, care include, analitică, o pledoarie, și ca pe un program care are drept fundament nevoia despărțirii de Călinescu. Relaxat, ludic, ironic, cu o inteligență dublată de informație, Andrei Terian vede categorial, construiește epistemic și își atacă subiectul – așa cum niște medievali atacă o cetate inexpugnabilă – din diferite părți, cu diferite arme, după un plan care pare fără fisură, deopotrivă pentru a o descoperi (și a o cucerii) în toată anvergura ei, cu toate cotloanele la vedere, și pentru a se clădi pe sine. În vreme ce o cetate pare să se deschidă, o alta se închide, ea însăși, ca provocare măcar, teritoriu de explorat. În fine, o cucerire cu suspans, cu amînări, cu surprize, în așa fel încît cititorul devine el însuși un cuceritor (stînd, ce-i drept, în fotoliu). Or, în vreme ce „divinul critic”, sau, altfel spus, „cel mai important critic român”, așa cum aflăm, uneori „se înșeală amarnic”, „camuflează adevărul” sau „joacă la două capete” – se vorbește despre „rateurile”, „trucurile”, „erorile” lui sau despre faptul că ceva anume din ceea ce face el e „dezonorant” –, noul program e fundamentat pe o undă de nostalgie, de tristețe, peste

care se așează speranța, optimismul. Căci, dacă propune, implicit, un program, Andrei Terian propune și o etică. În fine, revenind: Care este exact suportul descendenței din Mircea Martin nu ni se spune explicit – în nici un caz nu este ludicul, ironicul, narativul; faptul că autorul *Dicțiunii ideilor* este, însă, cel mai competent critic de critică poate oferi sugestii în acest sens.

Oricum, dacă, așa cum se precizează la un moment dat, „confruntarea cu G. Călinescu e inevitabilă pentru orice critic” (... care se respectă și vrea să fie respectat), atunci Andrei Terian o face pentru a ataca „nedorita «actualitate»” a lui G. Călinescu. Implicit, pentru a institui credința în nevoia despărțirii de el. Prin urmare, miza criticii – chiar dacă Andrei Terian e unul dintre criticii de creație cei mai puternici – nu e creația. Sau poate nu creația ca fapt suficient sieși, fie și în slujba adevărului. Iată câteva fragmente de unde putem descifra punctele unui program, ba chiar și miezul unei etici: 1. „Esențial ar fi fost ca, deschizându-se după 1965 importurilor occidentale, critica românească să înceteze să-și justifice funcționarea după platforma călinesciană din 1938, derivată ea însăși din premisele unui idealism nebulos, cu rădăcinile pe la 1800. Pentru că degeaba îl cităm pe Rifaterre dacă descriem în continuare interpretarea ca pe un fel de *ménage à trois* între metodă, gust și text. [...] Pe scurt, despărțirea de călinescianism nu va fi posibilă atâta timp cât nu vom abandona toate instrumentele, tot limbajul și, mai ales, toate falsele probleme de tipul opozițiilor între subiect și obiect, gust și metodă, text (în sine) și interpretare, teorie și practică etc.”; 2. „Prin urmare, am avut de-a face în critica noastră din ultima jumătate de veac cu o neîntreruptă proliferare de «figuri», «imagini», «reprezentări», «portrete», toate «rotunde», «profunde» și «inspirate», roade ale «viziunilor» și «creațiilor» individuale. Fiecare critic «creator» a ținut să scrie o monografie sau măcar un eseu în care să descopere o altă «față» a lui Eminescu, un «alt» Rebreanu, un «nou» Arghezi, pe «celălalt» Bacovia, pe «adevăratul» Creangă ș.a.m.d. În schimb, a contat aici mult prea puțin manipularea surselor de informație, încadrarea în contextul social-istoric, extrasele (adesea arbitrare) din contextul discursiv, citarea onestă a contribuțiilor anterioare și alte asemenea operațiuni vulgare, lăsate de obicei pe seama «profesorilor». Totul era ca «figura» finală să constituie o «creație»... Departamente de mine gândul de a

susține aici o limitare a «viziunii» sau a «creației» critice. Numai că, în cele din urmă, adevărata originalitate se răzbună [...]»; 3. „Nu în ultimul rînd, critica «creatoare» a avut și un alt efect secundar”, și anume „a încurajat indirect extravaganța și insolitul, dar a fixat și o imagine-standard a criticului ca jucător per cont propriu, ca presupus «creator» solitar care nu dă seamă în fața nimănui (dintre confrăți); și nici nu are cum să colaboreze cu ei. [...]”. Regret (sau mai degrabă nu) aceste citate prea ample. Cu atît mai mult cu cît le urmează altul, aflat în directă continuitate cu cuvintele de mai sus: „Or, tocmai această izolare – nu în turnul de fildeș, ci în «esența» iluzorie a propriei practici – a inhibat prezumtivele inițiative de *reformă instituțională* ale criticilor noștri. Și nu doar înainte de 1989, cînd – culmea – acestea păreau mult mai dificile, dar mai ales după, cînd era de așteptat o ecloziune a unor asemenea proiecte. Și nu e vorba aici de ambiția unuia sau a altuia dintre critici de a deveni politician sau patron, ci pur și simplu de modalitatea de a-ți defini și gestiona, în calitate de *critic*, capitalul simbolic și statutul profesional și, implicit, de a negocia cît mai rentabil frontierele și raporturile cu celelalte cîmpuri din spațiul intelectual. Dar, după două decenii de «capitalism», critica noastră nu a găsit încă o modalitate eficientă de a face asemenea lucruri. Iar, în această privință, atitudinea lui G. Călinescu își păstrează o nedorită «actualitate»”. Analiza merge, altundeva, și mai departe, iar Călinescu este văzut ca sigiliu al culturii române. Iată: „pe scurt, limitele criticii lui G. Călinescu sînt, înainte de toate, limitele culturii române. Dacă s-ar fi născut francez, englez sau italian, fără îndoială că autorul *Principiilor de estetică* ar fi respirat în altă atmosferă intelectuală, și-ar fi pus alte probleme, ar fi lucrat cu alte instrumente și ar fi comentat alți scriitori și alte opere. Și poate că el ar fi fost considerat astfel mai puțin «genial» (pentru că în critica literară nu contează «geniul»/ *facultatea* creatoare, ci doar *produsul* efectiv al creației), dar mai reprezentativ pentru ierarhia de valori a criticii europene moderne”. Sigur, a spune „Dacă G. Călinescu s-ar fi născut...” e un mod călinescian de a vorbi. Cu o diferență sau cu mai multe. Căci situația ipotetică nu e folosită ca argument al valorii, ci concesiv. Pe de altă parte, Andrei Terian precizează că în acest caz G. Călinescu ar fi fost altul. Omul nu e un dat, ci o consecință. Și o construcție. În fine, prefer să văd în spatele acestor afirmații înain-

te de orice altceva un anume mod de asumare a propriei condiții. Iar concluzia lui Terian ne plasează într-un orizont al responsabilității, care presupune depășirea unei preținse fatalități: „Căci nimeni nu ne poate interzice, conchide Andrei Terian, să sperăm că va veni o zi când criticii români vor fi (re)cunoscuți în marile universități europene și americane, când exegezele românești vor fi cerute și publicate la editurile occidentale, când istoricii noștri literari vor vorbi la congresele și seminariile internaționale despre Eminescu și Creangă și, mai ales, că străinii ne vor asculta cu interes și chiar cu dorința de a-i citi și comenta pe scriitorii noștri”. În ce-l privește pe Călinescu, cu doar o pagină-două înainte Andrei Terian formulase ipotetica teză, poate ea însăși exagerată, că G. Călinescu este unul dintre marii critici est-europeni. Dublată de interogații dubitative: „E prea puțin pentru Călinescu? E, oare, prea mult? E, fără îndoială, o situație care comportă fatalmente un anume grad de relativism. Dar îndrăznesc să sper că nu neapărat și de arbitrar; căci, pe cât mi-a stat în puteri, am încercat să judec cât mai detașat, dar și cât mai comprehensiv”. Întrebarea se poate pune în legătură cu Andrei Terian însuși. E prea mult ce-și propune? E prea puțin? Din nefericire, n-am făcut aici o descriere a proiectului lui Andrei Terian, cu speranța că pot ataca chiar miezul demersului său. Instituind pe o anume etică principiile despărțirii de călinescianism, rămase eventual doar schițată, dar asumată în subtext, Andrei Terian construiește aici dincolo de orice altceva o poveste de auto-legitimare. Și pune temeliile unei schimbări în critica românească, la nivelul instrumentelor, finalităților, felului de angajare.

Și totuși, fie și numai făcând aluzii la proiectul lui Andrei Terian, cu iluzia că-i atac (adică îi văd) construcția în chiar punctul ei original, ceva în prezentarea de pînă acum mi-a scăpat. Să lăsăm, așadar, deoparte construcția lui și să ne oprim la motto-ul cărții, fapt marginal, în fond, care ar putea să aibă doar un simplu rol de persuadare. Or, să citim aceste cuvinte din afara textului critic. Ele îi aparțin chiar lui Călinescu și sînt din *Domina bona*. Spune G. Călinescu „Oriunde găsește o contradicție, Conu Leonida o elimină. Astfel a declarat că nu-i «revoluție», pentru că nu e voie de la poliție să se tragă cu pistoale. Cu toate astea s-a tras cu pistoale. Conu Leonida găsește un *distinguo*. Nimeni n-are voie să dea cu

pistolul, afară de poliția însăși, și în cazul acesta a fost poliția în persoană. Surprins în contradicție, așadar, Leonida înlătură îndată contradicția fără a o tăgădui, pentru că are conștiință dialectică. Că mîndria îl împinge să acopere inconsecvențele, n-are de-a face, esențial este că are sentimentul a fi dator a reduce totul la unitate. Așadar, Conu Leonida posedă noțiunea de sistem”. Sigur, Andrei Terian se joacă: dacă Leonida are sistem, cum să nu aibă G. Călinescu? Prin urmare, îl reconstituie – și constată că, asemenea personajului din Caragiale, și Călinescu depășește orice contradicție prin sofisme ori prin sofisticate raționamente. Oricum, Călinescu pare un raționalist, deși apelează la *inefabil* nu o dată. Când nici un argument nu mai rezistă, inefabilul e panaceul universal. În fine, nu m-aș fi referit la acest motto dacă el nu ar reverbera în concluziile volumului și în chiar în ultimele lui rînduri. Căci *a cincea esență* nu e sistemul, ci tocmai zona de inefabil care dă valoare unei cărți. Un Pompiliu Constantinescu, spune Călinescu, nu a știut să vadă a cincea esență. De neacceptat. Semn al ratării și impotenței critice. Or, Călinescu însuși e deopotrivă un aristotelician și un platonician. Pe de o parte rațiunea, pe de altă parte, hieraticul. Cartezianul și misticul. Eroarea lui Călinescu, crede Andrei Terian, este tocmai de a fi crezut într-o a cincea esență. Din perspectiva proiectului pe care criticul de azi și-l propune, ultimul paragraf al cărții nu poate fi trecut cu vederea. Iată-l: „Și totuși, există o «a cincea esență»? Întrebarea nu-i aparține doar lui Călinescu. Probabil că nu există critic care să nu se fi confruntat vreodată cu o asemenea dilemă. Numai că răspunsul meu va fi, fără doar și poate, dezamăgitor: nu știu. Căci, pentru a confirma sau nega o atare ipoteză, criticul ar trebui să plutească printre corpurile celeste pentru a le testa consistența; dar criticul e condamnat să rămînă de-a pururi în lumea sublunară. Și apoi, chiar dacă ar ajunge vreodată în spațiile siderale, el ar trebui să vorbească graiul îngerilor pentru a transmite mai departe ceea ce a cunoscut acolo. Dar criticul nu poate comunica incomunicabilul, tot așa cum criticul nu poate vedea invizibilul; el nu are la dispoziție decît simțurile sale preaomenești cu care percepe literatura și cuvintele sale imperfecte cu care vorbește despre ea. Asta a făcut pînă acum și, mai mult ca sigur, asta va face și de acum încolo, indiferent de incantațiile pe care s-ar putea să le mai scandeze din cînd în cînd în sprijinul practici-

lor sale". Sînt cuvinte cu caracter programatic. În ironia lor, dincolo de coborîrea criticii printre oameni, ele redau disciplinei noastre un anumit statut și o anume demnitate. În fond, să nu-i ceri criticii ceea ce nu poate da, nici s-o pui să facă ceea ce n-ar trebui să facă. Dar ce ar trebui să facă? E întrebarea la care răspunde indirect, uneori implicit, Andrei Terian. Poate că tocmai despre acest fapt ar trebui să vorbească următoarea lui carte. Oricum, de la Conu Leonida, raționalistul, la naratorul din *Două loturi*, care ne spune simplu că nu știe ce s-a întîmplat cu personajele sale este distanța de la un *creator* la un *critic*.

În fine, am putea să ne oprim aici, și cu citatele, și cu comentariile. Reluăm însă pentru a întreba: Ar trebui criticul să caute în cărțile despre care scrie și în fenomenul propriu al literaturii a cincea esență? Poate că, într-adevăr, aceasta este greșeala fundamentală a lui Călinescu însuși și, o dată cu el, a întregii critici românești. Proiectul lui Andrei Terian profilează alte coordonate. Nu știu exact dacă filosofia analitică și neopragmatismul american în descendența cărora Terian se plasează mai sînt interesate de așa ceva. De fapt, nu mai știm dacă filosofia analitică și neopragmatismul n-or fi fiind, acolo, la ele acasă, deja datate. Dar asta e o altă poveste referitoare la complexe literaturii române. Oricum, poziția lui Terian pare, dacă-mi permiteți acest cuvînt, a unui postmodern. În locul celei de-a cincea esențe, care aparține obiectului însuși, plăcerea; în locul angajării existențiale, angajarea tehnică; în locul adevărului, ipotezele. Deși dintr-o dilemă, vorba tot a lui Caragiale, parcă nu putem ieși: căci prezentînd lumea – sau o anume interpretare a ei – ca o ipoteză de lucru, o livrăm totuși ca pe un adevăr, dacă nu cumva drept Adevăr. Este la mijloc chiar adevărul despre Călinescu.

(„Convorbiri literare”, 3/ 2010)

III. DOUĂ ESEURI, TREI INTERVIURI

Cioran și neputința de a fi altceva decît român

A discuta despre Cioran înseamnă a cîntări, într-un fel sau altul, și episodul tinereții sale legionare. Firește, lucrurile pot fi explicate în multe feluri și fiecare interpretare va fi avînd miezul ei de adevăr. În fond, avem *fapta* (care ar trebui descrisă minuțios, prezentată în regim descriptiv și de inventar, documentaristic atît cît se poate), după care urmează șirurile de interpretări, dintre care n-ar trebui s-o excludem pe-a lui.

Propriile-i cuvinte despre această secvență biografică – invocate adesea și pe care nu le reluăm aici – n-ar trebui citite decît cu titlu de ipoteză. Adevărul lui Cioran despre sine?! El nu face decît să-și construiască (re-construiască) o identitate aflată în permanentă criză. Mi se pare relevantă pentru modernitatea pe care Cioran o ilustrează din plin tocmai această precaritate a sinelui, finalizată, ca la Pessoa, într-o multiplicare de euri. Cum nu se recunoaște într-un miez puternic, Cioran visează la unul pentru ca, ulterior, să se mulțumească cu explorarea negativității, cu absența eurilor, cu ocuparea marginilor. Și printre motivele nerevenirii în România, printre multe altele, aș avea în vedere chiar această teamă de întîlnirea cu un sine străin, care i-ar putea perturba fragilul echilibru cîștigat, parcă niciodată definitiv, din locuirea anonimului.

În tot cazul, e de bănuir că, în funcție de destinatarul scrisorilor, interviurilor, notelor etc., propriile-i cuvinte despre tinerețea-i furtunoasă spun *de facto* altceva, chiar dacă, în principiu, sensul afirmațiilor este același, exprimînd regretul pentru o tinerețe furtunoasă, nebunească, aiuritoare. Spun altceva pentru că, în funcție de context, sînt mărturisiri justificative și anihilante. Într-un fel sau altul, Cioran trebuie (știe că trebuie) să-și nege trecutul. Dacă-l reneagă cu adevărat, asta e deja o altă întrebare, pentru care n-aș folosi deloc răspunsuri gîndite de-a gata. În tot cazul, spunînd că regretă, Cioran nu face decît să-și citească tinerețea ca pe un text (păstrează în memorie frînturi) pe care îl traduce în alt text. Așadar, o interpretare care vizează, dincolo de nevoia înțelegerii în

sine (nici nu știm dacă reale sau nu), reacția unui destinatar. La drept vorbind, mai poate fi Cioran sincer când lumea în care trăiește are cu totul și cu totul alte valori? Câtă lașitate (sau oportunism și conformism) va fi fiind acum în curajosul din tinerețe?! Se știa oare urmărit de poliția secretă franceză? În tot cazul, și dacă ar fi în totul sincer, adică onest cu sine, deci dacă s-ar situa dincolo de intenția de a comunica o imagine despre sine, Cioran privește spre propriul trecut ca pe o pânză de cinematograf: se vede într-un film și încearcă să se recunoască. Străinul care poartă (parțial) numele lui trebuie înțeles. Greu de crezut că el poate fi mai „obiectiv” decât cineva neimplicat.

Cît despre un adevăr absolut exterior, dificultățile, nu mai mari, sînt de altă natură. A înțelege mecanismele subtile care au generat adeziunea lui Cioran la dreapta naționalistă înseamnă nu numai a înțelege epoca, ci și a cunoaște personajul în vibrațiile sale intime. Deseori, o știm prea bine, traiecte existențiale sînt generate de fapte absolut nesemnificative, uitate în zona plutonică a ființei. Avem, în tot cazul, interpretările, care se suprapun, se completează, se nuanțează, chiar contrazicîndu-se. Voi propune, finalmente, una în plus (sugerată, probabil nu foarte vag în cartea mea despre Cioran), care nu are pretenția de a le nega pe celelalte, ci poate orgoliul de a le însuma depășindu-le. Oricum, miza acestui articol nu este această ipoteză în sine (repet, identificabilă, printre rînduri, și în *Cui i-e frică de Cioran?*), ci dezbaterea unei alte idei, vehiculate în ultimii ani în spațiul cultural francez. Am regăsit-o formulată și într-un text aparținînd Mariei Dolle, publicat în „Tribuna” (an X, nr. 207, 16-30 aprilie 2011) în traducerea Letiției Ilea. O știu prea bine, firesc ar fi să invoc aici numele sonore care creează curentul de opinie pe care l-am sugerat. Rămîne în sarcina altor intervenții...

Pe scurt, despre ce este vorba? Să cităm cîteva fragmente referitoare la *convertirea* lui Cioran: „Tot ceea ce scrie Cioran în franceză posedă o *dimensiune reflexivă* și, prin propria sa mărturisire, schimbarea de limbă introduce o fisură brutală și definitivă în viața sa de scriitor” (s.n.). Mai tîrziu: „Renunțarea la limba română permite fără îndoială expierea și extirparea din sine însuși a rădăcinilor unei limbi care permisesese în același timp cu «entuziasmul» și «furoarea» ceea ce numește el «divagațiile»”. Concluziile ultimei fraze? „[...] această răsturnare nu este posibilă decît fiindcă Cioran

își schimbă limba: renunțarea la idiomul în care au fost exprimate opiniile anti-semite constituie singurul mod de a le pune la distanță și de a se despărți de ele”. Așadar, nebunia tinereții s-ar datoră faptului că Cioran scrie în limba română, o limbă, se înțelege, ne-reflexivă (eventual expresivă și, astfel, impulsivă); odată cu pătrunderea în spațiul cultural și lingvistic francez, Cioran abandonează limba tinereții, prin urmare și una din cauzele care au generat nebunia tinereții, iar discursul său (și el) se iluminează prin accesul la reflexivitate. Sper că nu am deturnat nimic, prin condensare, din sensul explicit al ideii pe care exegeza mai nouă franceză o construiește pe această temă. Mai mult, Cioran își sacrifică limba, dar o face pentru a se salva pe sine, și nu atât ca autor, care urmează să folosească o limbă ce-i poate asigura celebritatea, cât, se subînțelege, ca ființă. Și, deși se știe că Cioran face afirmații nu o dată contradictorii, consecința unei identități pulverizate, se citează cuvintele spuse lui Gabriel Liiceanu: „Am rupt dintr-odată cu totul: cu limba mea, cu trecutul, cu tot”. Cu toată tăietura fermă a unui astfel de răspuns, rămîne întrebarea dacă o astfel de ruptură e cu adevărat posibilă. Aș face aici mai degrabă o lectură suspicioasă. Nu cumva tocmai imposibilitatea de a o rupe definitiv și absolut generează fermitatea unei astfel de afirmații? În plus, cu toată decizia de a o rupe cu tot trecutul, nu cumva tocmai partea aceasta, abisală, a ființei revine obsesiv, stringent, și tocmai de aici nevoia de a afirma ruptura din dorința de a o și realiza?! Dacă ar fi rupt într-adevăr cu trecutul, atunci trecutul nici nu l-ar mai fi interesat pe Cioran. Mai mult, cred că, lucru pe care îl voi demonstra într-ucâtva, deși la un alt nivel, pe un alt plan, Cioran reia la Paris ceva din obsesiile și comportamentul tinereții, în așa fel încît diferențele nu sînt nici pe de parte atât de mari pe cît lasă să se creadă anumite interpretări și poate a lui Cioran însuși. Și dacă vorbeam de euri multiple, asemenea celor ale lui Pessoa, nu aveam în vedere cele două posibile ipostaze – înainte de Franța și după România –, ci multiplele schimbări de atitudine, comportament, identitate nu numai de la o zi la alta, ci de la frază la alta. Euri diferite chiar în interiorul aceluiași paragraf din *Caiete*.

Dar să revenim. Ce e surprinzător în ipoteza cu care mă confrunt, în fond, este, înainte de toate, simplitatea ei. Sigur, poate fi un mod de a tăia odată pentru totdeauna nodul gordian. Dar

Cioran e prea complicat pentru a putea fi redus la o atît de elementară, în sensul de simplă, interpretare. Fără îndoială, limba e un sigiliu care dă formă ființei. Totuși, dincolo de frumusețea teoriei, nu e limba singurul factor determinant; altfel, toți scriitorii limbii române ar fi, temperamental, asemenea lui Cioran în tinerețe. Or, Cioran, o știm, e mai degrabă o excepție. (Cum o excepție este, dar în alt fel, Celan, care continuă să scrie în limba celor care i-au ucis părinții). Pentru a fi clar de la început, voi spune, deci, că mi se pare o soluție – aceasta, să dăm vina pentru fervorile tinereții lui Cioran pe limba pe care o folosea atunci – comodă, superioară, ignorantă. Care are ca scop, pe de o parte, salvarea lui Cioran, pe de altă parte, demonstrarea superiorității (prin reacția pe care o generează) a limbii franceze, limba spiritului, a rațiunii.

Dincolo de orice altceva, mi se pare că în mijlocul ipotezei se află o contradicție de fond. Cum să explici fanatismul tinereții prin limba unui popor pe care Cioran îl consideră inapt să facă istorie? Altfel spus, pentru toți ceilalți, amorfi, nevitali, limba a fost timp de secole anihilantă și numai pentru Cioran este explozivă și temperamentală?! În fond, să revenim la Cioran. „Furia disperată” din tinerețe – dar sintagma e din caietele pariziene și se referă la prezent – nu poate fi înțeleasă decît privindu-l pe acel Cioran din anii parizieni. Se numește pe sine dubios, suspect și nesigur, ar avea în el ceva slav și maghiar, nu latin (deci nimic raționalist), se identifică cu evreii rătăcitori, e răvășit de melancolie, neputincios, fuge din fața istoriei. Altfel, refuză totul: o căsătorie, un loc de muncă, o înscriere în societate. Pare să nu-și asume nici un fel de responsabilitate centrală. Totul, asumat ca revers. Explorează doar negativitatea și-și transformă neputințele, bolile, eșecurile, lașitățile, viciile în șansă. Ciudat cum se recunoaște în mama sa și în neamul său. Să reiau doar cîteva citate din cartea mea, preluate nu din scrisori (deși se găsesc și acolo afirmații elocvente), ci din *Caiete*. Așadar: „prea mulți străbuni umili și cinstiți îmi inhibă ambițiile și-mi stîngheresc mișcările. Sînt prea slab ca să mă scutur de o atît de grea moștenire” (Humanitas, III, 54; citez din traducerea românească a *Caietelor*, precizînd volumul și pagina). Altundeva: „Toate aceste popoare fericite, ghiftuite: francezi, englezi... O, eu nu sînt de aici, am în spate veacuri de nefericire” (I, 49). Aș mai cita o singură afirmație: „Orice om vrea să fie altul decît este” (I, 82). Și

încă una pentru a privi din alt unghi dorința de a rupe cu trecutul. Iată: „Cînd mă gîndesc ce frenezie trăiam în tinerețe din cauza neamului meu! Ce nebunie, Doamne! Trebuie să te rupi de origini, sau cel puțin să le uiți. Eu am tendința să mă agăț de ele – probabil din masochism, din gust pentru robie, pentru «lanțuri», pentru umilință” (III, 62). Suficienta date, poate, pentru a construi alt portret și alte cauze.

Așadar, pun nebunia din tinerețe nu doar pe seama unei nevoi de a-și salva neamul prin flagelare, ci mai ales pe seama unei auto-flagelări. E la mijloc nu numai sentimentul singularității superioare, ci și o ură de sine – care-l apropie de evreii Europei Centrale – cauzată de propriile limite pe care vrea să le depășească. Cîteva dintre autoportretele de mai târziu, din anii parizieni, ni-l arată pe Cioran chiar în postura României a cărei schimbare la față în tinerețe o dorea. Cioran – gust pentru robie, pentru lanțuri, pentru umilință, cine ar fi crezut?! De fapt, ura față de propriile limite, în care vede limitele neamului său, translează flagelarea dinspre sine spre propriul neam. E un mod de a ataca miezul propriei ființe. Oricum, Cioran vrea să fie altul. Cum știm, eșuează. Așa încît, nu-i rămîne decît să iubească limitele – ale sale și ale propriului neam. În unul din citatele de mai sus se simte bucuria că aparține unui neam care-i pune în spate veacuri de nefericire. Îi admiră pe anonimii rămași în România care s-au ratat, regretă că nu este cioban în munți, în fine, nu-și mai neagă golul, ci îl cultivă. Așa încît, dacă se petrece o schimbare în epoca pariziană ea nu ține deloc de depășirea fervorii din tinerețe în favoarea unei rațiuni luminoase. Pe de altă parte, nici fervoarea din tinerețe nu mai e ceea ce părea să fie, la fel cum înțelepciunea dată de limba franceză nu-i de fapt decît un mod de a accepta și de a exploata ceea ce în tinerețe blama: neputința de a face istorie, trăirea la margine, umilința și anonimatul. Aici mi se pare că e vorba chiar de ființă, și nu de conjuncturi. Prin urmare, nu numai că schimbarea limbii nu generează saltul în rațiuni (și renegarea propriei tinereți), dar ea atrage după sine o identificare la vedere cu neamul din care a plecat și pe care în tinerețe îl dorea altfel, pentru că Cioran se dorea pe sine altfel. Acum, în Franța, face apologia eșecului și a increatului. Să cităm, de asemenea, din *Caiete*, două secvențe care-și răspund una alteia. Pe de o parte: „De ce sînt un ratat? Fiindcă am

aspirat la fericire, la o fericire supraomenească, și fiindcă, neputînd s-ajung la ea, m-am înfundat în contrariul ei, într-o tristețe sub-umană, animală, mai rău, într-o tristețe de insectă. Am dorit fericirea gustată în apropierea zeilor și n-am obținut decît această apatie de termită” (II, 330). Pe de alta: „Trebuia poate să rămînem la stadiul de larve, să ne abținem să evoluăm, să rămînem liberi și neterminați, să ne statornicim în ratare și să ne istovim la nesfîrșit într-un extaz embrionar” (III, 23).

Iată de ce nu cred nici că se produce o ruptură între epoca franceză și cea românească a lui Cioran, decît în sensul unei schimbări de atitudine, căci ceea ce inițial ura ajunge finalmente să iubească – e felul lui de a se salva pe sine, soluția lui de a supraviețui –, nici că, odată cu renunțarea la limba română în favoarea limbii franceze, Cioran ar abandona nebunia tinereții să-rind brusc în corabia rațiunii.

*(Critical discourse and linguistic variation.
New investigation perspectives: receptions, analyses, openings,
International conference, First edition, September, 8-9 2011,
Suceava, Editura Universității Suceava)*

***La Sud de Dumnezeu.
O insolitare cu omul din cajvana
despre „prosperitățile viciului”***

„În vremea din urmă – scria Eminescu în numărul din 6 mai 1880 al cotidianului „*Timpu*” – s-au ivit un șir întreg de scriitori cu totul naționali. Goethe zicea că partea cea mai bună a unei literaturi e cea intraductibilă, și avea cuvînt. Cel mai original dintre ei pîn-acum e povestitorul Ion Creangă, ale cărui basme, traducîndu-se, ar pierde tot farmecul și mai cu seamă tot hazul lor”. Să recunoaștem că, în cultura română, există azi un adevărat complex al intraductibilității. Sînt scriitori care suferă din cauza faptului că nu scriu într-o limbă de circulație universală și că opera lor, ne-tradusă, rămîne să joace rolul acela, pe care îl deplîngea Ionesco, de „figurant în cultură”. Alții cred că opera lor va fi fiind în sine intraductibilă, deși, cu tot ceea ce se pierde prin traducere, *Faust*, de exemplu, rămîne *Faust*. O operă de ideologie, se va spune. Într-adevăr, multe din operele perene, de la *Odiseea* lui Homer la *Onoarea pierdută a Katarinei Blum*, să zicem, sînt (și) ideologie. Poate că scriitorilor români le lipsește angajarea decisa, căreia îi ia locul un strat consistent de stil, de limbaj, de narcisism ori de vanitate. Poate că le lipsește tocmai ethosul adînc, dacă nu cumva, din motive care trebuie în altă parte căutate, acest ethos, prezent din plin, se relevă în forme dintre cele mai oblice, sofisticate, care deopotrivă ascund și arată. Vorbind strict despre literatura română, mă-ntreb dacă intraductibilitatea cîtorva din marii ei scriitori – de la Budai Deleanu la Mircea Cărtărescu – nu se datorează unui fel de a se situa în margine, de a refuza ideologia fățișă în favoarea jocului, de a supraviețui printr-un ornament în care se depozitează energii întemeietoare. Mai exact, unui fel de a se adăposti în limbaj. Mai puțin vizibile, mai puțin expuse, aceste opere sînt poate și mai rezistente, fiind ocolite de accidente istoriei. Să fie aceasta o caracteristică a specificului nostru național?! Problema e mult prea complicată, poate chiar fascinantă, pentru a nu fi lăsată așa, în stadiu interogativ.

De fapt, cînd scrisul (se) hrănește (cu) un fel de a fi, problema aceasta a legitimării prin traducere ține numai de vanități istorice, conjuncturale. Creangă nu cred să fi suferit de drama aceasta. Nu suferă nici Luca Pițu, unul dintre discipolii săi, pentru care intraductibilitatea e numai o formă de a se adresa rafinaților și de a masca un conținut altfel consistent. Hermetic, atît cît poate fi cineva care trăiește intertextual la granița mai multor discipline și în interiorul cîtorva limbi (unele moarte), el e un întemeietor de sensuri și un hermeneut. De aceea, cred că e mai ușor de tradus într-o altă limbă (din moment ce trăiește într-o bibliotecă) decît în limbajul unei experiențe personale. Pe de altă parte, e mai ușor poate de tradus decît de tipărit: tiparul ajunge el însuși, fără voie, un mic regizor diabolic, care, de exemplu, sub adevărul ființei academicului Cristofor Simionescu îl așează, suprarealist, pe Cristian Simionescu, poet al energiilor abisale. În fine, cum să traduci acest subtitlu: *Fragmentele dintr-un discurs naso...l...ogic?! Dacă sîntem necunoscuți în Europa, poate că „de vină” e tocmai această limbă încă plină de tensiune, a cărei inteligență rămîne să fie explorată. Necunoscuți în Europa, rămînem încă în miezul lucrurilor, iar precaritatea e poate semnul unei forțe ascunse. Elaborat și spontan, livresc și sumă a unei experiențe care trece din carte în viață, scrisul pițulian nu e gustat și înțeles decît de cîțiva confrăți, dintre care unii ajung la performanța de a face din limbaj o jucărie cu care substituie existența. Iată-l pe Luca Pițu precizînd într-o notă: „Anvergura și-o măsori după cetitorii băștinași suscitați de op, traducțiunile eventuale neservindu-ți decît, cel mult, de carte de vizită la voiajurile oficiale în străinătate ori de atu la obținerea vreunei burse turistice”. O frază ce spune totul despre situarea aparent marginală a lui Luca Pițu, care refuză minciunile formale, CV-urile încărcate, pedanteriile savante, știind că centralitatea lor e numai o iluzie. În fine, o frază care spune, printre altele, că Luca Pițu vrea să fie profet în țara lui, una care prețuiește atît de mult ornamentul încît el devine, pînă la urmă, sens.*

A-l aproxima pe Luca Pițu presupune descifrarea măștii pe care autorul o exhibă (nu și scoaterea ei), într-un carnaval care nu e numai al temelor supuse tirului exegetic, ci și al raportării sale la contextul comunicării. Cititorul pe care-l vizează Luca Pițu, implicat în text și construit de el, are un rol decisiv în scenariul denudă-

rii sinelui. Un titlu grav, precum acela al ultimei sale cărți, *Eros, Doxa & Logos* (Ediția a treia: remaniată, notulizată și ornată cu o predoslovie grigurciană, Editura Timpul, Iași, 2003), este dublat de un subtitlu care, dincolo de așezarea sa grafică, ludic-neconvențională și, în același timp, plină de sugestii hermeneutice, are, chiar dacă discret, rolul unei deconspirări; explicitant, el este în același timp autoironic: *Investigațiuni discontinue asupra unor subiecte rebarbative*. Nu e singurul loc în care, implicită sau explicită, nota autoreferențială are rostul unei autodenunțări care mizează pe complicitatea cititorului și care trebuie citită în cheie inversă. Iată-l pe autor vorbind despre „capodopul nostru”, despre amplele „compilațiuni cu pretenții socio-etno-antropologice” și despre „picanterile” lui „preștiințifice”. Iată-l, finalmente, numindu-se „meseriaș al discursului cel filosoficesc” și, în alt loc, „scursură a Căjvănii, rușine a Bucovinei de jos, nimica al Moldovei Cisprutice”. Altundeva citim: „eu – amărîtul, gîngavul, obsolentul – nu [...] pot hi decît un indign hered”.

Dar tonul e spectaculos (de nu cumva și spectacular), cadrul este acela de farsă, iar în centru se află un mim teribil, regizor și actor deopotrivă. Ca în spectacolul din subsolul textului propriu-zis epic al *Țiganiadei*, se confruntă aici, în dialoguri care parodiază modelul socratic, personaje imparate hilar, între care la loc de cinste stau Magister Casvaneus și Omul din Rășinari, sau, în confruntări pe teme căzute în grotesc, Kant, Goethe, Nietzsche, Freud ori Hegel. E ca și cum Luca Pițu ar trăi cu fantasma eroismului cavaleresc, fundat pe dorința confirmării nu a existenței unei iubite imaginare, ci a propriei existențe, fără s-o poată face altfel decît prin inventarea de confruntări hître, iluzorii, pe motive dintre cele mai serioase. Oricum, compilațiunile formează structura unei *Științe a Științelor* (o „știință diagonală”, adică interdisciplinară, în care se tolesc psihanaliza, imagologia, demonologia și multe altele), scrisul este metafora unui athanor modern, și dacă se numește, totuși, Ubucovinean, nu-i mai puțin adevărat că, „meseriaș al discursului filosoficesc”, el se instalează „în orizontul întrebării”: „chestionez, problematizez, nu?”.

Sub stratul de enciclopedism obținut prin instrucție, dar în condițiile în care și enciclopedismul, și instrucția sînt dezavuate, pulsează rafinamentele burlești ce se înscriu în tiparele culturii

populare de tip medieval, congeneră în mod paradoxal barocului. Totul e spectacol și totul e iluzie, ne spune Luca Pițu. Aici, *Meraviglia* Cavalerului Marino e, tocmai de aceea, la mare cinste. Paradoxiile, sofismele, tautologiile, limbajul oblic, sofisticat, aluziile, permanentul joc al limbii care se desfășoară ca într-un flux involuntar, toate acestea nu sînt doar consecința unei virtuozități native, ci și un mijloc de instituire a sinelui. Ciudat cum limbajul funcționează în același timp ca element focalizant și de atomizare a lui. Ciudat cum sinele se instituie prin limbaj pentru a fi tocmai în momentul instituirii devorat de el. S-a spus despre Luca Pițu că ar fi un etician, un estetician, un filosof, afirmații la care el însuși adaugă „poate și un patafizician, poate și un poetician”. Dacă nu ar fi completat, în final, „poate și un hermeneut la sud de Dumnezeu”, afirmație asupra căreia vom reveni, am fi spus că situațiile acestea sînt extrem de aproximative și, într-un fel, irelevante. Căci ele scapă din vedere problema cu adevărat importantă a instituirii, prin limbaj, a sinelui ca iluzie. Paradoxal e faptul că această instituire seamănă deopotrivă cu o dispersare a lui, o dizolvare în tot, care devine fascinație.

De aceea, aș provoca acum o discuție asupra unei chestiuni pe care, poate chiar împotriva părerii lui Luca Pițu, eu o consider, dacă nu secundară, cel puțin greșit interpretată. În scrisul său, pare că există o bătaie, aproape personală, cu impostorii și servitorii epocii comuniste. Spun doar atît, pentru că nu vreau să detaliez și lucrurile sînt în general cunoscute. Mulți răsfoiesc cu ardoare paginile cărților lui Luca Pițu pentru a vedea dacă sînt blamați ori lăudați. Verdictele lui, cel puțin cele privitoare la aceștia din urmă, devin adevăruri imuabile și sînt citite cu oarecare sfințenie. Or, toți aceștia devin, fie și numai prin limbajul hipertrofiat, simple personaje într-un carnaval, iar denunțul, nutrindu-se din apetența nu atît morală, cît ludică, ia forma bîrfei grotești. Cu scrisul său, Luca Pițu intră, poate fără să vrea, în zona ficțiunii, unde totul contribuie la glisarea dinspre tranzitivitate spre reflexivitate. Frustrările unora și ale altora, prinși ca într-un insectar în cuvinte-măști și participînd la spectacol, sînt, în cele din urmă, nejustificate. Prin exces (și nici nu știu dacă excesul poate fi și altfel decît formal), eventuala miză etică a scrisului lui Luca Pițu își distruge și pierde obiectul, reflectîndu-se aproape exclusiv pe sine. Dacă Luca Pițu e un etici-

an, argumentele trebuie căutate în altă parte, nu în aceste fapte ale conjuncturii istorico-politice. Poate în modul său de a găsi, în timpul acesta de „retribalizare postmodernă”, o formă înaltă de supraviețuire, evitând ruptura și păstrându-se în continuitate cu „Tradiția Ancestrală”; poate în scrisul său, devenit substitutul unui rit de inițiere, sau, mai simplu, model existențial.

Este, totuși, scrisul lui Luca Pițu o formă în sine?! Răspunsul e negativ, dar nu din cauza prezenței vreunor mize utilitariste care să se situeze în afara eticii abia discutate. Ca la Odobescu, cu care notele comune nu sînt puține, discursul ia forma unui traiect supus aproape hazardului, comentat cu ironie și denunțat ca fantasmatic. „Cercetările” lui Luca Pițu iau forma, parodică, a savanteriilor, cu premise, concluzii, capitole bine definite, note hiperriguroase etc., totul, însă, sub incidența unui hohot de rîs. Sînt toate acestea simple ștregării, prin care el se disociază de sensul „consacrat” al culturii: „Cultura – comentată, produsă – e ultimul refugiu al Sexcuriștilor Subțiri, intelectuanți sau bețivi”, spune el într-un loc. În același sens, iată-l o vreme păstrându-se departe de formele oficializate ale culturii: „Cît fui ștudent, și apoi – mărturisește el –, credeam că Omul Desăvîrșit – în acel sistem și în altele – e oral, orator, socratizator, că numai labagiii aștern pe hîrtie ori pe muri vespasieni”. Printr-un paradox care ar merita o discuție mai amplă, Luca Pițu rămîne și în scris ceea ce se cheamă un oral, orator, socratizator, dar e surprinzător că, așa cum există un vertij al frazei lui, există acum și unul al feței sale editoriale. Cum am văzut deja, cartea aceasta chiar apare în a treia ediție. Nu e singurul caz. Sînt ediții *blindate* cu prefețe, *revizuite*, *titirite*, *augmentate*, *emendate*, *renovate pentru uzul mileniului al treilea*, în fine, ca aceasta, *remaniate*, *notulizate* și chiar *ornate cu o predoslovie*. Tot acest exces nu este semnul unei crize în interiorul sinelui? Cărțile acestea nu sînt simple oglinzi care-și dovedesc neputința și care, tocmai de aceea, sînt multiplicat cu speranța instituirii autorității personale?! Am merge chiar ceva mai departe pentru a spune că o afirmație referitoare la Milescu Spătariul, cel cu nasul tăiat, va fi avînd ea și o doză de autoreflexivitate. În cuvintele lui Luca Pițu, acesta „a scris cărți, adică a fabricat copii simbolici, dovedind că e prolific, regulîndu-se însă cu Muza”. Ce strașnic articol, pe care nu noi îl vom scrie, sub titlul, pe care, iată, îl și arunc în lume: *Luca Pițu regulîndu-se cu Muza*.

La întrebările mai sus puse, vom încerca un răspuns ceva mai încolo. Deocamdată, să constatăm că nu un înger îl împinge pe Luca Pițu la scris, ci un demon, „Demonul analogiilor și simetriilor perverse”. Există aici multă gratuitate, dacă putem folosi acest cuvânt când la mijloc e un asemenea personaj care instituie mărcile complicate ale cunoașterii. Dorința autorului este să citească semnele în așa fel încât să creeze iluzia că este contemporan cu instituirea lor; astfel, să le și instituie. „Cine nu știe insolita, distanța, straneiza, ducă-se, rîndaș destoinic, la țesălatul cailor și al iepelor sirepe”, spune el într-un loc. Numai că totul trebuie să se petreacă sub o conștiință lucidă (ea însăși demonică), din care se naște detașarea ironică, principiile relativității, nu asumarea pedagogică. O conștiință care acționează nu numai asupra trecutului sau prezentului, ci și asupra viitorului: „LP nu-i Mafalda: el știe suficient Aristotel pentru a mirosi contingența propozițiilor relative la viiturile viitoare”.

Să trecem și peste acestea, pentru a spune că discursul ia aici forma unei călătorii, a cărei finalitate nu-i alta decât simpla cultivare a sinelui și refuzul înaintării. Citim într-un loc: „Așa grăit-a Durkheim și la grăbire spre partea finală a travaliului nostru ne îmboldi. Ceea ce o să și facem. Doar că o să ne grăbim încet, așa cum șade bine unui nasolog amator de noi și noi excursuri”. Cu alte cuvinte, miza este aceea de „a ergota pe marginea temei date”, de fapt, a unor domenii, precum acela al *naso...logiei*, ori al *bizutajului*, inventate. În fine, scrisul ca o călătorie fără țință dă seama despre substratul hedonist și în același timp livresc al discursului pițulian. În spatele lui se află un epicureu nihilist, pervers, diabolic, fascinat de zonele tulburi ale ființei, pe care le explorează cu voluptatea căutătorului de aur. „Naveta inesențială” vorbește despre singura menire a ființei, aceea de a-și uza „gîndirostiviețuirea”, concept care substituie, de fapt, existența în și pentru limbaj.

Revenind la titlul cărții, el se construiește printr-un triunghi în care Doxa (opinia) este aceea care umple de sens Erosul și Logosul; Erosul, care e pasiune și sex, Logosul, care e limbaj și ființă. În condițiile unui sine precar, continentele descoperite (prin acest navetism) țin loc de ființă. Tocmai de aceea cred că cea mai bună definire a lui este cea de „hermeneut la sud de Dumnezeu”, căci situații puternice în lume el îi preferă o țesătură sofisticată despre

care nici nu știi dacă este consecința sau cauza identității de fapt a lumii. Mai mult, el înlocuiește realitatea cu ficțiuni, carnavaluri și cărți (o puzderie de cărți, toate, imaginea inconsistentă a celei, unice, visate) și preferă această iluzie cu care joacă un joc periculos, în același timp fast. În fine, e un hermeneut la sud de Dumnezeu pentru că e antimetafizic. Printre apropiații săi, iată-l pe „vechiul nostru amic Derrida, deconstructorul de lungă pomenire, antimetafizicianul Jacques”, pe Otto Weininger, exponentul prin excelență al psihanalizabilei uri de sine, prototip al modernității târzii, pe Cavalerul Marino, de care fu vorba ceva mai încolo, și, în fine, pe Divinul Marchiz, care vorbea de „nenorocirile virtuții” și de „prosperitățile viciului”. Dar dacă toate acestea vorbesc despre „apusul de zeitate” și despre „moartea lui Dumnezeu”, Luca Pițu are fascinația unei soluții hître, care coboară în timpuri vechi pînă la adevăratu-i prototip, care e Hermes. Căci... „în locul Demiurgului cel prost”, găsim „un trăgător de sfori bine motivat, însă nu mediocru pînă la cenușiu, zăpăcit pînă la rîsul gurului, Trickster de trei parale”. E configurată aici schița *Farsei Valahe*, pe care tot zicînd că o va scrie, Luca Pițu chiar o realizează, ce-i drept, încă *puțin gnostic*, cum o declară într-un loc.

Nu cred că, spunînd toate acestea, mă situez în afara posibilului, căci toate mi se par înscrise în desenul scriptural al ființei pițuliene. Un farseur are și substratul lui tragic, care devine prilejul unei asumări de sine carnavalești. Oricum, întregul său discurs – și aici dispar distanțele dintre „studii” ori dintre cărți, pentru că interpretez scrisul său ca pe un teritoriu în continuă metamorfoză și, totuși, identic cu sine – este o formă de relevare diacronică a sine-lui (o diacronie care trăiește visul absolutei sincronii) printr-o detașare ironică a cărei primă consecință este acuitatea ludică. Luca Pițu se mută într-o iluzie cu aceeași plăcere perversă cu care mută istoria, cu personajele ei reale, compromise sau adorate, într-o ficțiune. Iată-l spunînd: „Or... mi se întîmplă adesea să mă întreb dacă sînt cu adevărat, dacă nu cumva îs numai o părere a mea, un ectoplasm al Spiritului universal, ori o proiecție a falsului profet Apollonius, ce-l secondează pe Antihrist, acest revizor al Imposturii”. Cioranian, ducînd însă la extrem rîsul din umbră, Luca Pițu rămîne un hedonist care își exersează *gîndirostiviețuirea* nu atît pentru a institui o lume, cum mi s-a părut adesea, ci pentru a-și

dovedi că lumea, ca și el însuși, e o iluzie, o *negativitate goală*. Prin-
tre întrebările lui fundamentale, iat-o pe următoarea: „Ce formă de
negativitate goală să-mi mai ocupe zilele – și nopțile – pe lângă râs,
extaz, erotism, mers pe jos și înot? Păcat că nu am învățat, la Gura
Humorului, nițcai taroc!”. Revin, așadar: Dacă e vorba de o etică,
aici trebuie căutat miezul ei, în această orizontalitate care dezvălu-
ie adâncime nu în obiect, ci în ființă, în fascinația secundarului. Dar
este secundarul cu adevărat întemeietor?! Oricum, așa se constru-
iește pariul scrisului pițulian, cu atât mai palpitant cu cât modul de
a se institui al acestui scris este unul necanonic. De asta probabil
că se și evită (parodiindu-se) rigorile arhitecturilor științifice, locul
lor luîndu-l derularea în succesiune. În locul unei verticalități fade,
o orizontalitate îmbătătoare a detaliilor. Cum să ne explicăm altfel
faptul că din cele XII *dezvăluiri metodologicești* – este acesta chiar
subtitlul capitolului final, care dă și numele cărții –, ultima pro-
blematizează tocmai eficiența formelor, utilitatea ornamentului:
„Oximoronul, pleonasmul, tautologia, paradoxul = cărămizi neutre.
Important e ce edificii cu ele, capital e cum te deplasezi printre
dumnealor, esențială îi naveta. Dar parcă asta am mai proferat-o.
Ei și? *So what?*”.

Nu-i vorbă, am putea selecta câteva fragmente în care sensul
întregii țesături e opus. Cel care declară „ne sforțăm a căuta piste”
sau „ne-om așterne drumului scriptural ca și iarba câmpului [neco-
lectivizat, dar menajat geometral, cum exige orice trecere de la na-
tură la cultură, fie ea și agrară]”, susține nu o dată consistența de
prim nivel a demersului său. „Toate exemplele istea un tîlc tot au”,
afirmă într-un loc Luca Pițu, spre a continua: „Valorizezi societal și
responsabilizezi juridic niște entități, acordă-le atunci și dreptul de
a se ține sub oblăduirea unui prenume și a unui nume propriu”.
Altă dată: „Răsucitorii de limbă nu au totuși doar o funcție ludică”.
„Referenții” și temele cercetării pițuliene se găsesc, astfel, în lume
și ele țin, de metoda fenomenologică de sondare, printre altele, a
„halucinațiilor genitale” reflectate în existența „penisului vizajal”, a
sexualității și pornografiei, a violenței cotidiene sau instituționali-
zate și a substratului ei ritualic, a teatrului brechtian ori a efectului
de straniețe. Nu lipsesc filosofemele bizare, „strădaniile antro-
pologicești”, toate persiflate în sine, chiar în momentul instituirii
lor, printr-o situare carnavalescă în limbaj. În limitele acestea,

pornografia, de exemplu, intră în logica anumitor „revendicări libidinale pozitive, ca să nu le botezăm juisanțe sau palme date lui Moș Thanatos”. Motivul scrisului nu este, însă, nici instruirea, nici vreo pedagogie înaltă, ci poate inițierea în „ornament” și în perversitatea aceasta a limbii, care nu e deloc nevinovată, nici simplu instrument. Vânătorul e poet, cum zice Alecsandri, cum sugerează însuși Luca Pițu atunci când, oricât de gratuită ar fi fost aluzia sa culturală, vorbește despre „legăturile – *neprimejdioase* – ale nasului cu sexul masculin, cu sexul feminin [...]” (s.n.).

La drept vorbind, în descendență odobesciană (al cărui eseu este tot unul pe tema relației dintre consistență și inconsistență ontologică și tot unul de inițiere în navetism propriu), Luca Pițu își încheie două din *eseurile* sale cu rînduri de puncte de suspensie, o provocare și o invitație adresate cititorilor de *a ergota*. Așa încît, întreb: e mai importantă tema în sine (fie ea și inventată, dimpreună cu tot cortegiul metodic), sau tratarea?! Într-un loc, el afirmă: „De epuizăm tema naso...l...ogică, iese cu nasol; ne facem dușmani mortali din propriii noștri prieteni, pînă acum invidioși în limite rezonabile. Mai bine nu o epuizăm și le dăm șansa, din start, să ne anuleze, contracareze, amelioreze”. Citim aici invitația de a deveni, la rîndu-ne, un secundar trăgător de sfori, dacă nu în linia „ornamentului” pițulian (fapt imposibil), măcar în aceea a completării cu cîteva date noi, simple date de inventar, într-o carte care, oricît ar tenta enciclopedismul, își știe condiția de ființă în istorie. Să ne înhămăm, astfel, și la treaba aceasta. Din partea lui Luca Pițu, corect ar fi fost să spună nu „le dăm șansa”, ci le oferim riscul. În ce mă privește, îl ocolesc spunînd că este vorba de trei sau patru fapte, care, spuse mai sec, pot fi o dovadă în plus că „miezul” nu există în temă, ci e consecința „pulverizării” stilului în ființă. Trei sau patru fapte completînd zona aceasta a *Falsului tractat de rinologie*, a „microdiscursului naso...l...ogic”.

Să nu-și fi amintit Luca Pițu memorabila replică a lui Dinu Murguleț?! „– Deschideți fereastra să iasă mirosul de mitocan!”, strigă acesta, cu năduf, încă în primele pagini ale romanului lui Duiliu Zamfirescu. În logică pițuliană, faptul ar fi lipsit de importanță dacă n-ar fi „confirmat” de evoluția personajelor și a evenimentelor. Căci mirosul acesta de mitocan – semn al arivistului și parveni-

tului – este și dovada unei virilități fără complexe, dacă nu cumva, ciudat, chiar al modernității europene fără scrupule. Vulgar și semidict, Tănase Scatiu se căsătorește cu fragila Tincuța, ucisă poate tocmai de efluviile mitocanului. Să fie întâmplător faptul că, la rîndu-i, e ucis de o mulțime de bărbați care vin din... natură și nu din cultură?! Mi-e greu să emit aici ipoteze. Gîndul poznaș mă duce mai degrabă la întrebări pornind din ipoteza călinesciană, după care Maiorescu nu-i altceva decît „un Tănase Scatiu superior”. Nu-i imposibil să se fi referit el chiar la complicațiile casnice ale criticului.

Tot chestiune legată de problematica *noi și Europa* este și secvența – să-mi dea voie Luca Pițu să-i spun magistrală (nu e singura, de altfel) – realizată de Nicolae Filimon în *Excursiuni în Germania Meridională* sub titlul *Reflexiuni asupra geloziei ridicele sau Ilinița și celebi Nicolache*. Și asta pentru că în centru se află teribilul nas al soțului (Filimon crede că deja încornorat: o protuberanță ia locul alteia) care pare să denunțe ca false cîteva din supozițiile preștiințifice vehiculate în tratatul pițulian. Cu nasul său uriaș, distinsul Nicolache n-ar fi avut a se teme. Totuși, gelos prin excelență, el e abia o caricatură care ar face orice să scape de podoaba-i excentrică. Filimon face, însă, și altceva decît să observe cu finețe detalii fizice și fine volute psihologice; printre altele emite chiar o teorie asupra importanței detaliului fiziologic, ca expresie a tendinței către impostură și fals: „Pînă aci eroul nostru s-ar putea lua de om frumos, dar ce faci nasului? Nu știți dumneavoastră că nasul este totul la om? El dă fizionomiei expresiunea frumosului sau urîtului. El distinge pe om de alt om, el este totul.”// Tăiați nasurile mai multor oameni și veți vedea că toți o să aibă una și aceeași fizionomie.”// S-a observat că, de la un timp încoace, amatorii de baluri mascate nu se mai servă de măști, căci le strică fața sau le împiedică liberul curs al respirațiunii, ci pun numai niște nasuri artificiale și astfel rămîn necunoscuți”. Să fie vorba aici doar de *penisul visa-jului* sau de (în primul rînd de) *nasul genital*? Confuzia se perpetuează atunci cînd noua societate, a tinerilor, văzută ca un spațiu al imposturii, s-ar putea vindeca printr-o de-mascare generală, un fel de castrare publică: „Credem însă – de ce această speranță la Filimon, un admirator al occidentului? – că va veni timpul cînd se vor demasca toți domnișorii cei ascunși sub nasurile de carton și li se

va pune pe frunte fierul opiniei publice". În momente de tulburări sociale, la cele revoluții, s-a întâmplat ca nasul genital, extirpat, să fie pus pe fața desfigurată de tortură. În caz erau chiar inși ce funcționau ca instrumente ale autorității. Cu asta, impostura n-a dispărut, ci, cu împospătată energie, a făcut pasul într-un nou ciclu istoric. Să revenim însă la scena de familie a fanariotului nostru: el, un monstru, ea, „o frumusețe angelică”, cu „o blîndețe de columbă”. Cît despre nas – „ce semăna cu un colosal punct al mirării scris în pozițiune inversă”, învîrtit la un moment dat „ca tromba marină” –, el pare să nu fie dovada unei înzestrări nefirești, ci poate doar un *simbol fal(n)ic*, adică o simplă minciună retorică. Un surplus de text, un plus de figură. Asta n-o împiedică pe Ilinița (nefanariotă fiind, va fi avînd predilecția ei către stil și... intraductibilitate) să-l numească „scumpul meu angel”, angel „cu nasul ca de cegă”, de care declară sus și tare c-ar fi îndrăgostită de-ar avea chiar „nasul ca de spadon”. Ideologic, Filimon ne inculcă ideea infidelității femeii, de nimic motivată. Totuși, va fi avînd și el ceva ezitări din moment ce, într-o notă de subsol, precizează că spadonul „are nasul foarte lung și tare, încît de multe ori străpunge balena și o ucide”. Să fie la mijloc vreuna din fantasmе erotice ale femeii, mulțumite deocamdată și cu nasul acesta de cegă? Se vede însă că, de-i așa, adică de-i impresionată mai mult de echivalentul genital al monstrozității visajale, celebi Nicolache trăiește o mare frustrare. Drept cauză să fie inocența unui fanariot?! Sau poate inocența lumii moderne?! Cultura romantică, idealistă?! Să fie personajul acesta un simplu timid?! Greu de precizat. Oricum, el e decis să renunțe la semnul fal(n)ic – care-l incomodează – sau să moară: „cum voi ajunge la Paris, o să mă duc la cel mai învățat doctor ca să-mi facă operație la nas, o să-l pui în apă tare ca să se mai scurteze și, dacă nu voi reuși a-l face mai celebru, o să mă sinucid!...”. Va fi citit el corect semnele semenilor (atît de diferiți, totuși) de pe coperta vaporului?! Filimon însuși le va fi interpretat în spiritul adevărului?! „Adu-ți aminte că abia pusesem piciorul pe copertă și toți călătorii ce erau acolo fixară ochii la nasul meu; unii dintr-înșii, mai impertinenți, începură a mă parodia în față, puind țigarele la nas, iar alte ori degetul cel mare și cletenin pe celelalte, parcă ar fi voit a zice: Năsosule!... Năsosule!...”. Poate că impertinenții aceștia nu vor fi rezistat să-și arate admirația întoarsă în invidie, iar gestu-

rile lor, cu țigara sau cu degetul mare, nu vor fi fiind decît un mijloc, frustrant, în fond, de a-și completa protuberanța aflată în limite normale. M-aș opri aici, dar o întrebare nu-mi dă pace. Finalmente, Nicolache e gelos pe-un moldovean, care cîntă din *Il Trovatore* (*Trubadurul*, să se înțeleagă!) de Verdi. Toate femeile îl admiră, atrase, ca și Ilinuța, nu de... *atomul*, ci de vocea lui. Exasperat, gelosul exclamă: „Ingrată fu în adevăr natura către mine!... După ce făcu din fizicul meu o stîrpitură, nu-mi dete cel puțin cît de mic talent, ca să te poci face a mă iubi!... Nu știu să desemnez, nu știu să scriu nici în proză, nici în versuri, nu știu nici chiar să cînt ca să te distrez!”. Să fie aici – ca și în ipoteza, de nimic confirmată, a ușurătății Ilinuței – satisfacția tardivă și neputincioasă a lui Filimon însuși?! Se va fi răzbunat astfel și el, dar nu în văzul celorlalți, pe falnica podoabă? Degeaba are nasul mare, ni se sugerează, de nu-i artist. Pentru un artist, e chiar stimulant să gîndească astfel. Culmea e că și Nicolachi e convins de acest lucru. Și-atunci, dacă nasul nu-i decît o minciună iar ipoteza corespondențelor un bluf? Poate fi gelos un bărbat al cărui nas e falnic?! Tănase Scatiu în nici un caz n-ar fi fost... O mirare totuși rămîne pînă și în mintea martorului Filimon: dacă, totuși, femeia aceasta gingașă (cu ochii ca două mure, cu genele și sprîncenele de circaziană, cu buze de coral și dinți de ivoriu...) își iubește soțul? Prea multă invidie stă ascunsă în portretizarea bărbatului („acel vultur rapace, cu nasul învîrtit și cu ochii stinși și fără expresiune”) ca să nu devină suspectă. În fond, ce nevoie de ochi cînd nasul e învîrtit iar privirea rapace?! Tot felul de teorii îl fac pe Filimon s-o deplîngă pe tînăra femeie: e generosul cu care ne-au obișnuit pașoptiștii. În realitate, el rîvnește la nurii ei și, mai mult decît atît, la nasul lui. Nu-i nici o ambiguitate în mesajul imprimat de Filimon ultimei fraze, dar printre rînduri citim chiar ambiguitatea: „Sărmana femeie!... în floarea juneții, în anii viselor de amor și fericire, fruntea ei sîngera sub coroana de spini a odio-sului matrimoniu! Nenorocita purta pe umerii cei albi crucea martiriului! Părea ca o columbă în ghearele uleului, ca o victimă în mîna călăului. Era, în fine, una din nenumăratele victime ale mariajului de conveniență”. Frumoase..., nebănuite comparații, oricum, vrednice poate de marii perversi. Destul, însă, cu Filimon; destul chiar despre confuziile acestea legate de mitologia nasului.

Explorări digresive „colaterale” dedică Luca Pițu strănutului,

sforăitului, ereției nazale, mirosurilor ori devianțelor olfactive. Chiar artileriei anale. Îmi amintesc că iarna trecută, în Casa Cărții din locu-mi (fie!) de baștină, citeam printre rînduri nu știu ce op. Ezitam dacă să-l iau cu mine acasă sau să mă mulțumesc cu acel pipăit pasager. Eram așa de ezitant..., soarele pătrundea impertinent prin ferestre, îmbrăcat gros, începusem să transpir, în tot corpul de bibliotecă nu mai era decît o doamnă, elegantă, distinsă..., și ea aproape nemișcată, eu ezitam în continuare, cînd deodată, la cîțiva metri distanță, clar, inconfundabil, energic, un tunet anal. Am rămas ca trăsniț, am stat cîteva clipe nemișcat, mi-era chiar teamă să privesc în spate. În cele din urmă, am tras cu coada ochiului. Nu mai era nimeni. Distinsa doamnă, ca dintr-un vis, dispăruse sau, ca un fum, se evaporase. Dacă, totuși, nu fusese decît o iluzie?! În fine, dacă ea putea fi o iluzie (deși eu cred că n-a fost), Barbu, adică *Herr Professor*, pe numele lui adevărat Barbu Ștefănescu Delavrancea, n-a fost. A se citi uriașa scrisoare a lui I.L. Caragiale trimisă, din Berlin, într-o zi de joi (7/ 20 iulie 1905) lui Alceu Urechia. Puțin cunoscută, face cam cît o comedie din cele mari. Deși lui Barbu nu-i plac „trivialitatea și... porcăriile”, patetic, sentimental, feroce, energic, e plin de gaze, de *prrrt!* Și *prrrrt!*, iar *e-mprț!* Devine o teribilă vorbă de apreciere, la frizer, la berărie, la o conferență de arte plastice, în fine, în gară. În Berlin, totul e *stup`pid*, dar Barbu, cu gazele lui, e un erou, chiar dacă, din afară, unul de comedie bufă. E nemulțumit de orice, e expansiv, e natural. O enciclopedie a nasului (fie ea și un mic tratat despre vizaj), oricît de restrînsă ar fi, ar trebui să deuteze cu această epistolă. În România măcar, căci tema ei este *cum să (nu) fii român la Berlin*, ori, fie, în Occident. Sau pur și simplu *cum să fii român*, din moment ce despărțirea e pasională: „Ne pupăm cu muci și ne despărțim foarte lacrimoși”. În cheie ironică, admirația lui nenea Iancu e nețărmurită: „Plecat!... Păcat!... Dd. D-ri (Gusti și Zarifopol, n.n.) și eu ne uităm lung unul la altul multă vreme, pînă să ne dezmeticim, aiuriți de trecerea meteorică a acestui *phénomène vivant*, prin capitala germană... Vertiginos... *Grandieux!*”.

„Ne încheiem aici nedesăvârșirea” spunem și noi, odată cu și după Luca Pițu, acest nihilist euforic, epicureic farseur și magistru al ergotării, văr cu Derrida, nepot al Marchizului de Sade, mare trăgător de sfori pe scena lumii și înșelător în oglinda sine-lui. Noi..., cu voia sau fără voia lui, scursură (prin opțiune carieristă) a cetății de mai jos de Cajvana, rușine a Bucovinei de jos, nimica al Moldovei Cisprutice. Și mai mult decît atît.

(„Viața românească”, 6-7/ 2004)

**Aș vrea să mă pot revendica
de la E. Lovinescu
(Dialog cu Dumitru Chioaru)**

Dragă Mircea A. Diaconu, s-au scris multe cărți despre civilizația și cultura postmodernă, chiar și despre „condiția” și „etica” postmodernă. Crezi că, azi, după ce fenomenul pare a se fi epuizat în lume, inclusiv la noi, se poate vorbi de o „experiență postmodernă”? Cum ai trăit tu „experiența postmodernă” la Suceava și Odorhei? A existat/ a putut exista o „experiență postmodernă” în România anilor 80?

Știm prea bine, sau așa aș vrea să cred: intuirea existenței unui fapt atrage după sine construirea lui, așa încât nevoia de certitudine generează explorări în ipotetic. Prin urmare, să nu ne speriem: se pot scrie cărți despre ceva ce nu există. Nu spunea Caragiale însuși, prin unul din personajele sale, că și nimica mișcă? Iată de ce văd în el un precursor al postmodernismului, biografismul și coborîrea în derizoriu, aduse adesea în discuție pentru această ascendență, rămânînd doar contexte ale felului său de a explora neantul cu fascinație. Un hedonist, în fond, bătrînul Caragiale, pe care criza teribilă (a ființei înseși? a identității?) nu-l înspăimîntă. Ba mai mult, explorarea ei, gratuită, îl salvează.

Așadar, revenind, culpa morală a cărților despre un postmodernism care n-ar exista? Vorba lui Crohmălniceanu: monstrul din Loch Ness există? Foloseam cuvintele lui, cunoscute, drept motto la cărticica mea despre postmodernism tocmai pentru a introduce nota necesară de relativitate, dacă nu cumva de scepticism. În fond, poate chiar pentru că sînt un sceptic, nu mă pot plasa printre postmoderni. Dar nu cumva postmodernii înșiși sînt niște sceptici?! Doar că scepticismul lor generează euforie, iar inconsistența legitimează. Oricum, nu sînt un fanatic al postmodernismului, nici un susținător ideologic al lui. Constat doar că e mai prezentă azi *coca-cola* decît *cucuta*, ca să parafrazez din nou și să mă joc – din neputință, din plăcere, din gratuitate? – cu spusele altora. Sîntem, deci, angajați în dezangajare.

À propos de cuvintele lui Crohmălniceanu, nu știu de se va fi observat cât de mult seamănă ele cu o situație invocată de Marcel Raymond. Spunea criticul francez: „Mișcarea simbolistă a fost comparată cu dragonul din Alca, din cartea a doua a *Insulei Pinguinilor*, despre care nici unul din cei care pretindeau a-l fi văzut nu puteau spune cum arăta”. Numai că, fără doar și poate, postmodernismul, ca anvergură, e altceva decât simbolismul – și prin urmare discuția comportă alte repere. Să revenim, însă: monstrul din Loch Ness, dragonul din Alca și, de ce nu?, zmeii lui Mircea Cărtărescu.

Am scris cândva un text despre cartea aceasta care, prin oglindirea unei anume ontologii, însoțește *Levantul*. În fapt, la treizeci de ani după ce, pe urmele lui Giambattista Marino, declarase că *misiunea poetului este să uimească*, Mircea Cărtărescu continua să o facă, folosind materiale dintre cele mai perisabile, din care edifică – mic demiurg ludic – universuri asemănătoare șarpelui Ouroboros, emblemă a totului care nu are nevoie ca să existe nici de adevăr, nici de morală, nici măcar de epică, ci doar de flacăra mirifică a fanteziei, întreținută de meșteșug și erudiție. Cu Mircea Cărtărescu ne situăm nu dincolo de bine și de rău, ci dincoace, în plină ferveoare a istoriei devenite iluzie, în plină angajare a iluziei devenite istorie.

Fascinația aceasta a nimicului din care se țese lumea cred că este nota distinctivă a postmodernilor în comparație cu lumea barocului, cu alte epoci care au presimțit frisonul golului. Chit că trecem la o altă chestiune a problemei, cum să nu observăm că intrăm tot mai mult pe un tărâm nu al globalismului, nu al culturii de masă, ci al virtualului? De aici și criza financiară de-acum. Lumea parcă se organizează textual și se propune descifrării, lipsindu-i altă consistență decât cea pe care i-o dăm noi înșine. Putem firește s-o investim cu sens, dar dincolo de investiția noastră, s-ar putea să constatăm că n-are decât consistența balonului de săpun. Așadar, e la mijloc o ontologie postmodernă de care ar trebui să ținem cont. Mai e cunoașterea posibilă când teritoriul adevărului e unul atât de fragil și focalizat pe experiență? Iată întrebarea.

În fine, mi-e greu să spun că postmodernismul și-ar trăi agonia. Ar fi un nonsens. În ce mă privește, dacă dăm postmodernismului sensul unei vârste din istoria umanității (există și o antropo-

logie postmodernă, care studiază semne ce apar tocmai după revoluția iluministă), atunci cred că ne aflăm abia la începuturile ei. Încă nu sîntem chiar toți *sclavi fericiți*, ne mai agățăm de o undă de tragism, nu-i privim pe cei din jur doar ca pe ipoteze de lucru. Inconsistența noastră mai e din cînd în cînd pusă la îndoială de o durere de ficat, de o durere de măsea, de o rană oarecare (de ce să nu fim patetici?) sub inimă. Alexandru Mușina are dreptate. Cum să fie cu putință postmodernismul – adică postistoria și celelalte – într-un spațiu încă „feudal”? Postmodernismul fără postmodernitate.

Prin urmare, ce urme, umbre, dîre de postmodernitate în Odorhei, înainte de '90, ori la Suceava, după '89? În România, în general? Ar trebui să mergi la New-York, în Manhattan, pentru a trăi sentimentul că încarnezi nimicul. Doar că, deocamdată, experiența aceasta, a postmodernismului, a proiecției în virtual, e una pe cont propriu. Eu, dacă o voi fi trăit cu adevărat, atunci s-a întîmplat la trecerea Atlanticului, cînd am înțeles că sînt, și asta împreună cu cei cîteva sute de călători, un simplu semn grafic pe un ecran, semn care, reprezentînd burta de fiare cu care traversam oceanul, avea chiar forma crucii. Trebuie să ai revelația că ești doar un semn, pe un ecran oarecare. Apoi, voi fi trăit această experiență cînd am privit o fotografie: imaginea ei spunea exact opusul a ceea ce reprezenta. Sau putea să spună opusul, creînd un spațiu al incertitudinii. Nu intru în detalii. În fapt, povestesc întîmplarea într-un loc din volumul *La Sud de Dumnezeu*. Dar, în loc să fie o certitudine a lumii, a concretului, un martor al lui, fotografia aceasta îmi dădea o acută senzație a ipoteticului.

Dacă ceea ce s-a întîmplat în poezia – mai ales în poezia anilor '80, a fost numit postmodernism, lucrul acesta ține mai degrabă de o anume conjunctură. Războiul noii poezii cu modernismul evazi-onist sau cu cel diversionist a generat nevoia unei diferențe, a unei rupturi chiar. Postmodernismul, în sensul acesta, e ceva care urmează modernismului și-n bună măsură, oricît s-ar declara el recuperator, îl contestă. Da, poezia aceasta, a anilor '80, care, cu o expresie care mi se pare adecvată, ia realitatea în piept, urmează, într-adevăr, modernismului pe care îl atacă în chiar inima sa, fără îndoioșare, fără, cum ar spunea Eco, ironie. Și-aici ar trebui să mai observăm un fapt: firește, poezia aceasta, angajată, ideologică, di-

namitardă, iese din chingile modernismului, așa cum păreau ele definitiv fixate, pe urmele lui Poe. Dar poate că ea nu e decât o altă față a modernității, ori partea nevăzută – vivat Gheorghe Crăciun! – a aisbergului. În fine, poezia aceasta, a anilor '80, numită la noi postmodernistă, își datorează existența cortinei de fier. Or, lucrul acesta nu poate fi scăpat din vedere.

Ai publicat o carte cu titlul „Poezia postmodernă”, în care fără a reduce postmodernismul la Cenaclul de Luni, îl exemplifici prin opera membrilor săi. Prin ce se diferențiază postmodernismul românesc, în absența postmodernității, de cel occidental? Care mai este soarta acestei mișcări în momentul de față? Este adevărat că, așa cum spune Nicolae Manolescu, „postmodernismul optzecist își trăiește ultimele ceasuri”? Le-a trăit deja, sau continuă să viețuiască bine-mersi?

Să nu dăm prea multă importanță unei cărți căreia i se impunea o miză didactică. Pe lângă autorii de manual, incluși într-un capitol numit chiar *Didactica*, mi-am spus că m-aș legitima abia dacă aș introduce în discuție măcar tot pe atîția autori. De aici cele șase *epigrafi în mișcare*. Dintre acești autori, jumătate nu au avut nicio legătură cu Cenaclul de Luni. Mai mult, tot jucîndu-mă, declar spre sfîrșitul secvenței teoretice că adaug, pur convențional, alte zece nume de poeți, din zona nouăzecismului de data aceasta, care ar aparține postmodernismului. În realitate, invoc doar nouă nume, lăsîndu-l pe al zecelea într-o continuă stare de imponderabilitate. Cine e al zecelea?

În fine, dacă Nicolae Manolescu vorbește de un postmodernism optzecist (deși altundeva postmodernismul ar începe la noi odată cu generația '60), deducem că mai există și altul/ altele. Va fi avînd în vedere fenomene izolate din epoci anterioare? Preconizează poate anume continuități? O discuție despre optzecism nu epuizează nici pe departe miza postmodernismului. Dacă cineva își trăiește ultimele ceasuri, atunci nu poate fi vorba decât de poeți minori, mimeticii, poeții de fundal. Altfel, în interiorul postmodernității, pot viețui limbaje foarte diferite.

Mai e o chestiune interesantă. Viziunea modernilor asupra istoriei literaturii e una organicistă, a mutației logice a formelor. Or,

mitul aceasta al rațiunii nu e suficient pentru a explica viața. Cum postmodern poate fi un scriitor de secol XVI din Spania, cu atât mai mult un modern își poate găsi locul în secolul XXI. Logica e, oricum, pulverizată, dar, fie și așa, printre fărîme, se întrezărește un câmp magnetic care instituie un sens. Nu cred că e o problemă vetustă, dar conceptele riscă deseori să trădeze fenomenele vii pe care le reprezintă. În fond, deși asociem Antichitatea cu *cucuta* și prezentul cu *coca-cola*, s-ar putea să ne înșelăm amarnic. Ni s-a impus *cucuta* ca experiență fundamentală, dar nu de masă. De ce astăzi, fenomen simplu de receptare și interpretare, miezul e mutat către nesemnificativ și către margine?!

Că biografismul, ironia, intertextul și celelalte vor fi fiind deja substituite de o altă poetică? Doar la suprafață acestea erau mărci ale postmodernismului pe care-l trăiau/ cultivau optzeciștii. Nu pe aceste date puteau sta alături Mariana Marin, Ion Stratan și Florin Iaru sau Mircea Cărtărescu. Și-apoi, cum spun în carte, poate fi optzecismul redus la luniști, așa diferiți cum sînt ei?

În fine, la nivelul acesta, al suprafețelor, postmodernismul e substituit de o recuperare a ființei concrete; deși declarau că o fac, optzeciștii, cu o conștiință a convenției puternică și pe baricade, construiau mai degrabă artificii.

Nu întîmplător ți-am adresat întrebarea precedentă. Mircea Iorgulescu te-a numit „cel mai serios istoric literar apărut în România după 1990”. Cum apreciezi, din această perspectivă, recenta „Istorie critică a literaturii române” de Nicolae Manolescu?

Să nu luăm prea în serios afirmația lui Mircea Iorgulescu: era mai degrabă conjuncturală. În plus, se baza pe cercetările mele bucovinene și interbelice. Am coborît în presa vremii, am reconstituit confruntări, dispute, o lume, folosind instrumentele cititorului care nu deformează. În fine, comportament tipic modern, am făcut-o cu iluzia, asumată, că narațiunile există și în viață, nu doar în cărți. În fond, iconarii, Mircea Streinul mai ales, aderaseră într-o oarecare măsură la dreapta legionară. Cernăuții – totuși, al treilea oraș al României – fuseseră un mediu în care mișcarea acesta căpătase o oarecare amploare. Or, pe mine m-a interesat să înțeleg mecanismele sociale care au generat aceste lucruri. Și surprizele n-au întîr-

ziat să apară. Cît privește *Poezia de la „Gîndirea”*, era înainte de toate o încercare de problematizare a conceptelor, de revizuire și de retrasare a fragilității lor. Vedeam în fond că nimic nu e stabil, că narațiunile altora, intrate în circulație, mint tot mai mult.

Oricum, pusă pe coperta ultimei cărți, afirmația lui Mircea Iorgulescu a generat mai degrabă confuzii: unui istoric literar, cu atît mai mult cu cît el e numit serios, i se cere altceva decît un exercițiu hermeneutic, de factură fenomenologică. Nu cu vibrația ființei se ocupă istoricii literari.

În fine, serios fiind sau luîndu-mă în serios, am scris tot mai puțin ceva care să fie inseriabil în zona istoriei literare. Prin urmare, să-mi dea acest fapt dreptul să judec istoria lui Nicolae Manolescu? Dacă o judec, o fac exclusiv prin prima tristeții pe care ea mi-a produs-o. Cîteva zile am suferit pur și simplu din cauza dezamăgirii. Sigur că justificări se găsesc, se găsesc explicații, motive foarte serioase, proiectate chiar în planul metodei și al principiilor. Nu le-am putut oferi ca medicament tristeții pe care o trăia carnea mea. În fapt, Nicolae Manolescu n-a scris istoria pe care credeam eu că o poate scrie, pe care, evident, nu o va mai scrie niciodată. Golul lăsat de el în cultura română prin absența acestei cărți, acesta e problema care mă macină. Iar așteptările mele se întemeiau pe ceea ce era primul volum al istoriei, din 1990, pe textele adunate în *Lista lui Manolescu*, pe principiile care îi fundamentau critica. Am scris cîndva un text numit *Decalogul criticului literar* – așa își va numi apoi Nicolae Manolescu un volum – în care încercam să văd care sînt principiile criticii manolesciene. Ar fi trebuit să gîndesc deopotrivă la decalogul istoricului literar. Pe de altă parte, poate că e la mijloc discrepanța dintre „istoria” mea, ipotetică, și istoria lui Nicolae Manolescu, concretă.

Așadar, de unde tristețea? O istorie înregistrează metabolismul unei literaturi, devenirea ei, cu cauze intrinseci, dar și ideologico-politice. Literatura apare din punctul acesta de vedere ca un organism care se dezvoltă. Arborescența sa, chiar pulverizarea devenirii de o sincronie confuză, nu ne împiedică să vedem liniile de forță. Or, cauzele intrinseci ca și cele ideologice trebuie explorate, înțelese. Voi fi fiind eu bătrînicos – ori poate modern?! Nicolae Manolescu ignoră și devenirea, și humusul ideo-

logic. Nu o făcea în primul volum, sau așa mi se părea mie. Prin urmare, nu cred că, în acest caz, mai avem de-a face cu o istorie.

Pe de altă parte, deducem că istoricul, critic fiind, a operat o selecție valorică. Putem fi de acord pînă la un punct cu o asemenea reducere care ignoră metabolismul și ethosul literaturii (fapt care nu presupunea, cum aş putea fi acuzat, aducerea în discuție a autorilor neconvingători, a celor aflați pe rafturi umile). M-aș fi bucurat, pînă la urmă, să văd că este vorba despre o selecție valorică. La un moment dat, chiar am crezut că este. Mi se va spune că reproșul meu are în vedere felul în care citește Nicolae Manolescu literatura ultimilor 50-60 de ani. Dar tocmai aici este miza reală a unei istorii literare: să gîndească prezentul și să redefinească traiectul întregii deveniri prin el. În fine, nu absența unor nume și prezența altora e marea chestiune (deși și asupra acestui lucru se pot face observații interesante, căci te poți întreba ce se află în spatele acestei opțiuni: gustul? conformismul? comoditatea? idiosincraziile?), ci chiar principiile care fundamentează selecția. Căci după ce accepți că Nicolae Manolescu va fi ales numele și operele cu adevărat reprezentative, constăți că jumătate dintre ele sînt pur și simplu desființate. Spiritul critic, era nevoie de el într-o istorie a literaturii. Numai că el face ravagii tocmai pe selecția operată. Cineva ar putea spune că pur și simplu Nicolae Manolescu nu iubește literatura și a făcut din ea un teren de manifestare a puterii. Scriitorii nici nu contează. Cum subtitlul părea să ridice un monument de sugestie protocronistă, miezul cărții e contradictoriu și pînă la urmă alienant. O istorie care demitizează. Știam noi că nu trăim chiar în literatura cea mai consistentă (dacă tot n-avem și noi Nobelul nostru); acum măcar avem o viziune critică care-și asumă superbia distanței.

În fond, scrisă la patru mîini, cel puțin în cazul scriitorilor mai vechi, istoria e una care urmărește dacă nu traiectul, măcar ceva din spectacolul receptării unei opere. Provocatoare întreprindere, rezolvată însă parțial fericit, căci receptarea e redusă deseori la cîte un nume, folosit și acela abuziv. Nu o dată, la cîte un nume de critic altfel ignorat, sau pur și simplu desființat. Pe de altă parte, cum observa Alex Goldiș, lectura lui Manolescu, chiar și așa, e mai degrabă inaugurală. Textele despre clasici sau despre interbelici par niște cronici de întîmpinare, părerile alto-

ra făcînd parte mai degrabă din ceea ce aş numi butaforie critică.

În fine, mi-am spus, nu e o istorie, dar, în cea mai mare parte, rămîne o succesiune de portrete această carte. Or, portretele sînt substituite fie de spectacolul receptării, așa distorsionat, incomplet sau absent, fie de o prezentare diacronică, dar una care nu se finalizează cu articularea unei imagini emblematice. Uneori, însă, portretul e substituit de înregistrarea unei singure cărți, și nu a celei mai semnificative. În locul portretului ori a devenirii interne a vi-ziunii, a limbajului, fie cronică a unei cărți, fie, în cazul poezilor mai ales, abuzul de citate. Prin urmare, e îndoielnic dacă avem de-a face cu o galerie de portrete. Orice ar fi, textele acelea sînt scrise adesea cu o detașare pe care nu o întîlneam în cronicile adunate în *Lista lui Manolescu*, angajante și pasionante în analitica fină.

Așa că, mai bine nu întrebați ce crede un istoric literar care se vrea critic (în paranteză fie zis: nu sînt nici una, nici alta) despre istoria unui critic care se vrea istoric. Pune prea mult suflet și spune totul, într-un spațiu public în care am impresia că ochii se fac că nu văd și vocile formează ușor un cor de surdina.

Rămînînd în cîmpul istoriei literare, care sînt modelele tale? E o simplă aparență sau ești mai apropiat de un G. Ibrăileanu (prin conceperea demersului istoric ca operație recuperatoare/ restauratoare) decît de un E. Lovinescu (cu „revizuirile” sale) ? Dacă da, cum justifici această opțiune?

Păi modelul meu, dacă nu am spus-o deja, era Nicolae Manolescu. Voi fi părănd obraznic, dar îmi plăcea cîndva să spun că îl iubesc pe Nicolae Manolescu, dar scriu (din nefericire, lăsăm să se înțeleagă) ca Eugen Simion. Evident că nu scriam ca Eugen Simion. De curînd, un critic tînăr, pe care îl prețuiesc de la distanță, scria că aş fi o personalitate fadă. Ideea de personalitate îmi repugnă, îți dai seama. Dar uite că totul e, vorba unuia dintre părinții postmodernismului, interpretare. Scrii un text sau mai multe, le publici, ții niște cursuri, crezi că ele sînt vii, dinamice, provocatoare, și te trezești că, așa de la distanță, pari personalitate. Cît despre fad, o chestiune de discutat. Uneori îmi vine și mie să cred același lucru despre ce scriu. De aceea scriu tot mai puțin.

Dacă revin la întrebare, să-i pun în balanță pe Ibrăileanu și pe Lovinescu? Unul angajat în recuperarea trecutului, celălalt, în citirea și recitirea prezentului? Nu cred că se poate una fără cealaltă. O spunea Călinescu. Cu ce succes facem aceste lucruri, asta e problema. Încerc să mă înscriu în prezent, să recitesc trecutul, să stabilesc linii de forță, să văd mutațiile, să redefinesc conceptele. Dar haide să nu mai lungim vorba: aş vrea să mă pot revendica de la E. Lovinescu. Ibrăileanu îmi place ca romancier. N-ajunge?

Există „ateliere ale poeziei”, ca să preluăm titlul altei cărți semnate de tine, de orientare diferită față de cea postmodernă, care marchează existența poeziei românești actuale? Mai este postmodernismul activ pentru poezii generației 2000?

Revenim, așadar, la tema postmodernismului? Țin un curs despre poezia postbelică și analizez cu pasiune creațiile acelei generații considerate recesive, generația '70. Or, cât de diferite poeticele lui Cezar Ivănescu, Mircea Ivănescu, Mircea Dinescu, Cristian Simionescu, Vasile Vlad, Emil Brumaru, Șerban Foarță, Virgil Mazilescu, Leonid Dimov, Dan Laurențiu, Mihai Ursachi – și așa putea continua –, nume care se impun cu pregnanță. Fiecare vers e inconfundabil. Or, dacă vrem să spunem că modernismul sau postmodernismul se succed, că după valul postmodernist (reprezentat de optzeciști și de nouăzeciști) urmează o nouă etapă modernistă, asta ar însemna să redefinim cu totul conceptele. Dacă generațiile care urmează optzeciștilor și nouăzeciștilor nu aparțin paradigmei și epistemei postmoderne, nu există decât două posibilități: fie avem de-a face cu o resuscitare a modernismului, fie cu altceva, încă nenumit. Din această dilemă nu putem ieși.

Cel mai recent volum semnat de tine, „Cui i-e frică de Emil Cioran?”, pare a ieși din sfera preocupărilor tale curente. Deși e posibil ca, într-un anume sens, aceasta să fie o provocare extremă. De altfel, în introducerea eseului avertizai pe bună dreptate că orice carte despre Cioran e pîndită de „limitele discursului tautologic”. Într-adevăr, în jurul lui Cioran s-au construit pînă acum numeroase discursuri encomiastice, însă Cioran a fost, de regulă, admirat mai mult ca un exemplar exotic și inclasabil decît ca o verigă pu-

ternică în lanțul istoriei literare. Dar poate fi recuperat „gînditorul privat” de către această istorie?

Da, ca metodă, cartea aceasta despre Cioran pare altceva. În fond, e vorba despre un Cioran *par lui-même*, iar criticul nu-i decît un regizor care-și pune în scenă întrebările. S-ar putea spune că nu proiectez distanța necesară față de text: am distanța de a percepe contradicțiile și de a interoga asupra lor. Uneori, ce-i drept, abuziv. În fond, cartea putea să aibă numai 150 de pagini. Sau poate mai puțin. Altfel, nu diferă de cîteva dintre cărțile mele. Sigur, nu are nimic în comun cu cele de ideologie, de istorie literară. Dar cărțile care îi au ca obiect pe Mircea Streinul, pe Creangă, pe Hogaș sau pe Cioran au ceva în comun. Cînd un confrate m-a întrebat, subînțelegînd el că la mijloc e o crasă indiferență, ce au în comun acești autori, aș fi vrut să-i explic că există un fir roșu, un element de identitate. Firește, pe tine însuți, a replicat el, ironic. La drept vorbind, cred poate mai degrabă în criticii care ar putea să scrie despre oricine. Un critic serios chiar așa ar trebui să facă. Ca un actor care joacă azi într-o tragedie și mâine un rol comic. Semnul profesionalismului.

În ce mă privește, tocmai eu, autorul acestor cărți care par atît de diferite, cred în vocea unitară, în discursul care are ca obiect al tranzitivității identitatea celui care scrie. E nostalgia, poate, pentru actul originar al scrierii, căci actul critic este și el, chiar dacă nu numai prin aceasta, reflexul unui act de creație. De aici titlul acelei cărți numite *La Sud de Dumnezeu*. Ba chiar mărturiseam la o lansare, neștiind că acele cuvinte fuseseră scrise de Baudelaire în jurnalul său, că, dincolo de orice altceva, criticul literar este și el om. Prin urmare, pe mine mă interesează să-l identific în spatele textului. Cu siguranță e o viziune depășită. Și, în fond, la ce bun această critică ce caută în spatele operei, al textului, un om? Mai mult, ce om? Omul concret, omul abisal, omul mitic, un ins concret sau Omul? În cărțile despre acești autori, asta am căutat. În plus, în cîteva din ele mi-am ilustrat convingerea că actul de creație este unul inexplicabil, generat, oricîtă ideologie ar interveni pe parcurs, de un impuls care nu datorează nimic nimănui. Că, într-un fel, scriitorul e fatalmente în slujba acelui impuls, pe care și-l poate controla, dirija, șlefui, n-are importanță. Cît despre „dis-

cursul tautologic”, da, există critici pentru care discursul critic e unul autarhic, suficient sieși. Eventual, el direcționează într-un sens sau altul opera, istoria. Nu am astfel de orgolii. Dar poate nu e vorba de orgolii, ci de credințe și de fapte. La un colocviu universitar, când voci autorizate spuneau că, fără doar și poate, canonul e opera (sau operația) criticului, eu replicasem că, cel puțin în aceeași măsură, e a scriitorilor înșiși.

Altfel, mă întrebi despre posibila înscriere a lui Cioran în metabolismul literaturii române. E o capcană, de bună seamă, căci întrebarea nu e în chestie, în sensul că Cioran nu aparține, decît într-un sens foarte larg, literaturii. Și dacă aparține, totuși, literaturii, atunci, trecînd peste primele cărți, care, fără îndoială, pot fi discutate exclusiv din perspectiva retoricii, atunci ar trebui să vorbească francezii despre el. Dar francezii au alte preocupări decît să facă istorii literare; au depășit acest narcisism. Or, eu îl văd pe Cioran mai degrabă ca pe un personaj: mă interesează, cum spuneam, omul, și dacă lectura mea nu este encomiastică, nu e nici demitizantă. Nu mă ocup cu astfel de chestiuni. Lectura mea e una care încearcă să înțeleagă omul. Chiar motivele care-l fac să exploreze, cînd nu mai are nimic altceva în care să creadă, neantul. Și să scrie despre acest fapt cu satisfacție.

(„Euphorion”, 1-2/ 2009)

***Cred în criticul care se implică,
fie în negare, fie în afirmare
(Dialog cu Adrian Alui Gheorghe)***

De ce nu te-ai făcut poet, dragă Mircea A. Diaconu? Sau măcar prozator...! De ce, critic literar? Te-ai gândit vreo clipă, oare, că nu vrei să fii la mîna altuia în momentul în care te expui cu un text în public? Cine cîștigă din confruntarea critic – poet? Sau din cea critic – prozator? Care e, de fapt, diferența dintre poezie, eseu și proză, că mie, de o vreme, mi se cam șterg diferențele...! După părerea ta, Homer a fost (mai mult) poet sau (mai mult) prozator?

Draga prietene, fiecare dintre întrebări – fie ea insinuantă, gravă, pe jumătate ironică sau direct provocatoare – ar merita un răspuns distinct și detaliat (adică pe măsură). Dar, la drept vorbind, atacînd poate inima taurului, cum să *te* faci ceva anume? Nu-i vorbă, de la un moment dat ar putea fi și o chestiune de opțiune, dar e numai o iluzie să crezi că destinul urmează voinței sau unei proiecții deliberate. Voința poate interveni, eventual, în sens invers. Lui Rimbaud, știm bine, i-a reușit ruptura de scris. N-am citit vreo biografie de-a lui, dar orice biografie ar trebui să răspundă la următoarea întrebare: ce conotează această ruptură? A stat deopotrivă sub semnul fatalității, al unei alegeri înscrise, și ea, în fatalitate? Dacă n-a lăsat urme și dacă a fost nu o alegere ușoară, ci o ușoară soluționare a unei alegeri, să deducem că poemul, construcție fiind, adică text, iar *eu* fiind *altul*, poemul, deci, e altceva decît expresia ființei (fie ea și dedublate)? Unui Eminescu nu i-a reușit (poezia se naște la el, uneori, chiar din blestemul cu care o neagă), nici altora. Așa încît, nu-i nici un cîștig, e numai o pierdere. Nici vorbă de calcul. Pur și simplu poezia nu m-a ales. Am stat în preajma ei, i-am repetat în scurt traiectul, dar cînd să ajung la mine însumi drumurile s-au întunecat, instinctul a dispărut. Aș fi snob să spun că decizia, și în acest sens, al renunțării, mi-ar fi aparținut, deși știam demult cuvintele lui Rilke către un tînăr poet. Nu, n-am ajuns pînă acolo încît să spun că n-am mai scris văzînd pur și simplu că asta nu mă duce în pragul sinuciderii. Ne-am despărțit, așa-

dar, blînd, liniştit, cu prietenie, poate doar pentru a ne reîntîlni. Aşadar, nu mi-am pus deloc problema dacă voi fi fiind sau nu la mîna altuia. În fapt, orice ai face, ca scriitor, eşti oricum la mîna cuiva (şi asta în cel mai bun caz) – dar tocmai lucrul acesta n-ar trebui să intereseze. Sau nu într-atît încît să devină obsesie şi să-ţi dirijeze existenţa. Şi de cîştigat ori nu cîştigă nimeni, ori cîştigă toată lumea. Critic fiind, nu poţi să-ţi angajezi forţa analitică şi capacitatea de a înţelege decît pe scrieri care *să se deschidă*. Aşa cum, poet sau prozator fiind, nu poate decît să te provoace o interpretare din care să se întrezărească un sens, unul care să depăşească chiar propriile-ţi bănuieli. În fond, nu există literatură fără interpretare (decît, eventual, sub forma de obiect aşezat în bibliotecă, de pe care trebuie şters praful) şi, prin urmare, cu cît interpretul are mai multă experienţă, cu atît mai bine. Dar, dacă deducem de aici că actul critic – nu doar un exerciţiu, ci o experienţă – înseamnă creaţie (obsesie veche, de autolegitimare), acest fapt m-ar duce ceva mai departe cu deducţiile: De ce să nu fie Homer critic literar? De ce să nu fie critic literar moş Nichifor Coţcariul?! Pentru că hermeneuţi, într-un sens foarte larg, oricum sînt. Şi aici, fireşte, am putea demonstra, pe de o parte, că operele lui Homer nu sînt literatură (chiar dacă noi nu mai vedem altceva în ele), pe de alta, că orice împărţire pe genuri, categorii, forme a creativităţii este formală şi cumva conjuncturală. Pentru Croce, totul – la drept vorbind, nu ştiu dacă şi critica literară – era poezie. Aşadar, depinde de unde privim. Aş putea să susţin deopotrivă identitatea de esenţă a oricărei creativităţi, într-un excurs care să pornească de la impulsul original, unul de natură ontologică chiar atunci cînd este proiectat în artificiu, text, construct, ipostază, ca şi ruptura dintre genuri, cu atît mai mult dintre critică literară şi restul literaturii. Căci, dincolo de impulsul original, de va fi existînd cu adevărat, ce-şi propune un critic să facă? Or, tocmai lucrul acesta nu prea mai are legătură cu literatura, indiferent de formele pe care le poate îmbrăca amintita creativitate critică. În fine, dacă nu sînt diferenţe mari între critic şi poet, ce mi-ar lipsi să spun că, totuşi, sînt poet?!

Ştii că ai început „viaţa literară” trudind peniţa cu poezie. Dacă ai fi fost poet, hotărît să dea piept cu marea literatură română (sau universală?), pe care raft crezi că te-ai fi situat în acest moment?

Majoritatea criticilor români, însă, a atacat teritoriul poeziei, publicînd, unii, măcar cîte un volum...! Exemplele sînt nenumărate, începînd cu George Călinescu. Cînd vei ataca și tu teritoriul poeziei cu un volum? Promit să scriu prefața....!

Așadar, sînt poet, aș spune, și folosesc doar masca înșelătoare a criticii. Ba chiar a criticii de poezie. Și, prin urmare, sînt chiar pe raftul pe care merit să stau. Deși, trebuie s-o spun, mă aflu acum într-un oarecare impas. În cele mai bune momente ale mele, am căutat omul (eroul chiar) din spatele textului, felul în care el apare în sigiliul textului. Am înțeles tîrziu că în spatele oricărei angajări textuale se află o etică, ba, mai mult, că fiecare angajare de felul acesta propune o etică (una care nu are deloc de-a face cu etica omului civil) și, prin urmare, am sperat ca experiența critică, această îmbrăcare de măști și proiectare în heteronimi, să mă înțemeieze. Probabil că am sperat prea mult, probabil că cer altceva literaturii – ceva care nu mai are de-a face cu teoriile mai noi despre ce e literatura. De altfel, de aici postura pe care mi-o asum, de marginal, de amator. De ins care, dacă trădează eventual critica, nu trădează literatura. (Vezi și tu cît orgoliu încapă în cîteva rînduri!) E aici, în această taină, micul lui orgoliu (iată că vorbesc despre mine la persoana a III-a), născut, nu știu dacă neapărat ca orice orgoliu, din neputință. Așadar, poți începe prefața... Știi bine, *Pseudo-kynegetikos* e numai o prefață. Și cum se va numi această prefață? *Un ins, pretins poet...*

Cît de creativ e criticul în confruntarea cu textele pe care le ia în răspăr, cu cele în curgerea cărora se lasă?

Ce trebuie să facă un critic? Să identifice în țesătura labirintică un sens, să-l contextualizeze, să situeze sensul și rețeaua care-l hrănește într-o perspectivă tipologică și istorică și să evalueze. Or, criticul e creativ pe toate aceste nivele. Căci toate, privite separat și împreună, presupun o argumentație, o logică, o maieutică făcută nu atît pentru sine, cît pentru celălalt, care trebuie convins. În felul acesta, el își construiește propria poveste sau, dacă vrei, povestea propriei ființe oglindite în și de celălalt, sau, mai exact, în și de text. Celălalt este el însuși o proiecție. Astfel, dimensiunea creativă a cri-

ticii se găsește în orice interpretare, așa cum se găsește și subiectivitatea lui, orizontul lui cultural, experiența-i hermeneutică. Am spus despre critic, la începutul acestui răspuns, că trebuie să identifice un sens? E vorba despre un sens care există numai prin actul interpretării și care nu pre-există acestui act. Ar trebui însă mers mai departe, căci mă gândesc la criticul care poate să creeze o dispută între interpretări, între sensuri, gândindu-le tuturor legitimitatea pe fondul nu al arbitrarității, ci al virtualității lor.

Ai făcut critică la cărți din toate genurile literare, la scriitori din generații diferite, din spații culturale diferite. Ce îți place „să critici” mai mult, poezia sau proza? Ce zici de critica criticii?

Critica criticii? Am să încep cu ea pentru că m-a atras acum câțiva ani mai mult decît altă dată. Deși, n-ar lipsi să faci aici puțină istorie: eram la un moment dat, în primul an de liceu, într-un impas: îl citisem pe Blaga, mă vrăjea dincolo de vreun sens pe care-l bănuiam doar, eram tentat să citesc cu voce, doar pentru mine, cuvintele acelea deodată stranii, răsfoisem fascinat unul-două volume de Dinescu pe care mi le arătase cineva (unul dintre colegi visa o reîntoarcere la poezia latină – eu pariam pe Dinescu), citisem antologia de poezie a lui Philippide, din literatura germană, dar a fost un moment cînd nu mă mai pasiona nimic. Nu găseam cartea, cărțile care să-mi placă. Să mă provoace. Să mă oblighe – asemenea unui drog – să renunț la mine. Și, deodată, la anticariatul din Piatra Neamț, din colț, de lîngă casa Hogaș (tu îl știi prea bine, îl vedeam uneori acolo pe Aurel Dumitrașcu – discuta întotdeauna aprins, înflăcărat), cineva, o colegă, mi-a arătat un volum de Ibrăileanu. Erau studii care m-au vrăjit. Apoi l-am descoperit pe Lovinescu. În 1980, țin minte ca acum, prin mai-iunie, în preajma unui examen important pentru mine, a apărut primul volum din *Arca lui Noe*. Ce examene?! Ce studiu serios?! Eu făceam lecturi de plăcere. Critica m-a luat pe arca ei și atunci, cînd nu se punea problema să scriu ceva pentru alții, simțeam că îl invidiez pe Nicolae Manolescu. Or, ce vreau să spun este că citeam studiile lui Nicolae Manolescu despre autori care nu aveau deloc de-a face cu programa școlară. Citeam critică literară pentru un tip de emoție, de subjugare. Dar să revin: cu ceva vreme în urmă m-a atras din nou, mai mult decît orice

altceva, critica literară. Poate pentru că literatura – mai ales poezia – despre care scriam nu-mi mai spunea mare lucru? Spun toate astea pentru a înțelege că practic un anumit fel de critică, care are drept consecință un fel de deprofesionalizare. Mă provoca cu adevărat *Maestrul și Margareta*, *Toba de tinichea* sau *Calcanul*. Dar cum să faci critică literară, în România, scriind despre Grass sau Bulgakov, după ce le-ai citit cărțile în traducere? M-au provocat, mai degrabă, niște cărți grele – semnate de Matei Vișniec, Caius Dobrescu, Gheorghe Crăciun sau Petru Cimpoeșu. Cărți care îți propun un pact, te obligă să descifrezi, îți excită nevoia de analiză. În fine, așa m-am întors la critică, dar, din nefericire pentru mine, nu ca la un teritoriu al ideilor, dezbaterilor, construcțiilor teoretice. Nu în polemică cu ele mă aflu. Pe mine mă interesează logica lor internă, care începe să funcționeze cumva de la sine, la intersecția dintre construcția teoretico-analitică și obiectul care le-a generat. Și, în felul acesta, toate pot fi credibile. O carte de critică spune și ea o poveste. Or, această poveste, formată din supoziții, bănuieli, soluții, ipoteze mă interesa pe mine. Citeam critica literară pentru a descoperi, finalmente, eroul din spatele ei, un autor – criticul – cu zona lui de neptunic. Așadar, o nouă trădare a criticii, un fel de asumare anacronică a ei – nu vreau să par ceea ce nu sînt. Și nici măcar nu e orgoliu în această afirmație. Pe de altă parte, nu e numai atît, căci există, totuși, ideile, punctele de vedere, demonstrațiile – care pot fi credibile, sau nu. În fine, din punctul ăsta de vedere ceea ce mă deranjează cel mai mult e impostura. A apărut și un gen de grafomanie critică. Dar să revenim: am scris ani de zile despre poezie – nu cred că din cauză că scrisesem eu cîndva ceva ce putea fi numit astfel –, m-am oprit și la cîteva cărți de proză, nu asta e problema. Problema este omul interior – proiectat în forme, în structuri, în materie. Există el? Ei, bine, scriu despre cărțile unde el începe măcar să se întrezărească. Restul e... construcție critică, sau creație critică.

Faci compromisuri? Care e limita compromisului permisă unui critic?

Compromisuri...?! Nu am o poziție centrală, nu fac canonul, am o vagă tristețe în legătură cu această problemă, născută, dacă vrei,

dintr-un anume narcisism. Dacă nu poți să faci canonul, dacă nu-ți stă în putință, găsești, precum Cioran, tot felul de justificări și soluții, care mai de care mai sofisticare, și construiești o țesătură a negativității. Adică, nu fac canonul, dar am o justificare solidă pentru asta, îmi legitimez poziția în așa fel încât cei care fac canonul să pară marginali. Un Adrian Marino, la noi, creatorul unei metode solide, tradus în lume, nu mai era interesat de creația literară propriu-zisă. O și disprețuia. N-am să vin cu o astfel de teorie. Știi, la teorii din acestea toți putem fi buni. Deci, dacă tot nu fac canonul și fac o lectură de amator – de ins care citește din plăcere și scrie cu iluzia că, la rîndu-i, construiește un text care ar trebui să fie descifrat, căci nu spun nici eu chiar totul, unele idei reies din construcția textului, altele sînt abia sugerate, ba chiar construiesc vagul. –, atunci ce fel de compromis să fac? Se poate să mai scriu uneori neutru și despre cărți care nu-mi plac. O fac foarte rar – dar cînd o fac, e o tristețe. Nu sînt convingător, totul e plat, nu pot să înșel, să mă înșel, cu atît mai puțin. Sînt ca un personaj din Caragiale: ceva trebuie să mă zgîndărească, în plăcere sau în ură (a se citi, simplu, nemulțumire). Altfel, nu prea scriu. Dar, pînă la urmă ce înseamnă compromis?! Probabil numai scrierea fără convingere. Dacă G. Călinescu l-a văzut pe Lovinescu cînd o autoritate a criticii, cînd o figură fără forță, deplorabilă, și asta la o distanță aproape imperceptibilă de timp, putem spune, asemenea lui Andrei Terian, că e „dezonorant” fără îndoială. Dar aici e la mijloc o contradicție pe care nu pot să n-o invoc. Criticul interpretează și construiește o lume; mai nou, se spune că importantă nu e doza de adevăr implicată prin relația dintre interpret și obiectul interpretat, ci coerența, forța interpretării. Or, în acest caz, nu-i vorbă: ambele ipostaze ale lui Lovinescu sînt la fel de convingătoare, Călinescu vorbește cu aceeași pasiune, nu ai, în textul lui, indici pentru a suspecta una dintre poziții de fals. Contextul ar putea oferi ceva detalii și ar pune o anumită lumină pe lucruri... În fine, să însemne asta că G. Călinescu face aici un compromis? Luat separat, cele două portrete sînt vii, autentice. Dincolo de joacă, sigur că la mijloc este un compromis. Depinde poate cîte compromisuri face un critic și ce loc ocupă ele în traiectoria scrisului său.

Dezvăluie public un compromis pe care l-ai făcut în cariera ta de critic literar și care te frământă și azi...!

Uite, de data asta o să construiesc o mică teorie. Ți-am spus că un compromis va fi fiind să scrii de bine despre o carte în care nu crezi, să faci reclamă unui produs, știind din start că el e stricat. Nu revin. Eu cred că altfel de compromisuri am făcut, cel puțin din lene (știi bine: nu există altă justificare pentru lipsa de timp). E lenea unui contemplativ. Un compromis e faptul că n-am scris despre multe din cărțile care mi-au plăcut, despre care simțeam că sînt obligat să scriu. Obligat de convingerea că aș fi spus lucruri diferite, distincte. Nespunîndu-le, e ca și cum aș fi lăsat cartea ne-terminată. Spre ilustrare, corespondența ta cu Aurel Dumitrașcu – amintește-ți (dacă vrei – nu ne aude nimeni), prin '97 îți spuneam că ar fi păcat ca scrisorile lui Aurel să se piardă prin cine știe ce joc al întîmplării. Orice text publicat intră în istorie, într-un fel sau altul o și face. Tu ai găsit soluția, mult mai bună, a unui volum în care scrisorile sînt în dialog. Mi se pare o carte tulburătoare, un roman – asemenea aceluia al lui Hesse numit *Narcis și Gură de aur* (sau *Goldmund*, cum suna în ediția de la BPT din anii '70) – în care cei doi eroi ne oferă soluții diferite de existență. Unul mizează pe o etică a austerității, curățirii de sine, angajării radicale, celălalt pe voluptate, histrionism, ludic... Unde e adevărul? Prejudecățile noastre se dărîmă, căci adevărul nu e numai într-o ipostază. În ambele, Dumnezeu a pus un sens care îl cuprinde. Or, dincolo de datele de istorie literară, dincolo de conjuncturile politice, cartea ta pune în față conștiința și existența (ca și cum ele s-ar exclude, deși simt, ambele, o atracție ciudată pentru celălalt). Dacă ar fi să mă joc, aș spune: nu întîmplător conștiința a murit, iar existența, vorba unui vers din Cărtărescu, da, existența există. Am acum pe masă cîteva cărți în care cred (în treacăt fie spus: am avut uneori orgoliul mascat totuși că numai eu puteam spune anumite lucruri despre anumite cărți – ce vanitate!) și despre care probabil nu voi scrie. Da, cred că asta e forma mea majoră de compromis.

Cum vezi noua literatură română? E chiar nouă? În ce constă noutatea? Ce e vechi la noii poeți? Ce e nou la noii prozatori? Sau devin tot mai noi vechii prozatori?

Într-adevăr, cât de nou e Negruzzi cu scrisorile lui! Sau, nu prin conținutul invocat adesea, cât de nou e Caragiale în schițe! Dar aici sînt două adevăruri: Literatura e o permanentă metamorfoză, vitalitatea ei stă în schimbare sau, poate mai exact, în diferență. Totuși, se produc metamorfoze la nivelul asumării limbajului, formelor, inteligenței structurante, felului de a gândi literatura prin raportare la societate, dar, pînă la urmă, literatura e un pariu individual (un pariu care construiește destine). Așadar, dincolo de mediu, cultură, rasă etc. – îmi amintesc *Istoria literaturii engleze* a lui Taine, era în anticariatul din Piatra Neamț, mă tot învîrteam pe lîngă volumele acelea –, este individul. Dar care este libertatea lui? El vine cu puterea lui de a exprima, dar această putere n-ar arăta la fel fără tradiție, o tradiție intrată în sînge, generatoare de ființă, de sens. Ce e vechi la noii poeți, la noii prozatori? Era să spun orgoliul, dar m-aș fi înșelat. Întotdeauna va fi fost suficient orgoliu, deși acum cred că e și un anumit dispreț. Oricum, pariul lor cu literatura pare mai puțin inhibat și parcă, deopotrivă, mai puțin elitist. Ca în pictură, o anumită redescoperire a figurativului, cu intenția de a depăși localul, autohtonul. Uneori e prea mult stil, alteori prea multă existență, dar cred că ar fi foarte bun un studiu – nu prea cred că se poate face la noi – care să compare concepția despre literatură, motivația scrisului, felul scriitorului de a se construi din diferite epoci. Deși cred în prezent, tare mi-e teamă că dinamismul acesta e abia cel de dinaintea unei provocări.

Pe cînd „o istorie a literaturii române” în viziunea lui Mircea A. Diaconu? Este o asemenea „istorie...” o provocare pentru critic și istoric?

Am publicat de curînd două texte despre cum e cu putință istoria literaturii. Unul dintre ele, din „Convorbiri”, intitulat inițial chiar așa, interogativ, a apărut pînă la urmă cu titlul *Trei motive pentru a nu scrie o istorie a literaturii – și o soluție*. *Istoria* lui Nicolae Manolescu m-a întristat, o tristețe cumva personală, resimțită organic. Era, firește, contradicția dintre felul cum credeam eu că va arăta istoria lui Manolescu și concretizarea propriu-zisă. Nu-i vorbă, s-ar putea ca așteptările mele să nu aibă deloc de-a

face cu viziunea lui Nicolae Manolescu. În sine mea, tind să cred că Nicolae Manolescu însuși are conștiința umbrelor din cartea sa, a neîmplinirilor, a grabei care i-a deturnat proiectul. Dar poate că înțelegerea mea este greșită, felul cum îmi proiectam eu istoria prin puterile lui Manolescu era departe de poziția lui. Oricum, era istoria pe care aș fi scris-o eu de-aș fi fost Nicolae Manolescu, rămânând în același timp eu însumi. În fine, cum să scrii o istorie a literaturii? Eu am scris *instantanee critice, fețele poeziei*, o altă carte, *La sud de Dumnezeu*, are subtitlul *Exerciții de luciditate...* După cum vezi, nu scriu *studii literare*, nu am iluzia puterii sau, cel puțin, nu vînd ceea ce nu am. Și oricum, nu-mi vînd marfa la suprapreț. Mă bătea gîndul să scriu măcar o istorie a poeziei românești, fie și numai a celei postbelice. Și tot restrîngînd limitele, ajung să scriu despre o carte sau alta. În fine, care sînt dificultățile sau, mai exact, care sînt întrebările pe care mi le pun? În primul rînd, dacă istoria aceasta e o succesiune de momente, dacă deci funcționează pe baza unui principiu organic, aproape darwinist, sau, dimpotrivă, logica structurării evenimentelor din haosul vieții concrete este alta. Dacă e valabilă prima dintre ipoteze, atunci, evident, trebuie căutat criteriul metamorfozelor. Oricum, opere pe care le consideri valoroase s-ar putea să nu se înscrie în coerența aceasta, care este, orice s-ar spune, o construcție ipotetică. Adică selectezi din haosul evenimentelor un fir care trage după sine anumite opere, lăsînd altele pe dinafară. Așa încît, n-ar fi mai bine să lași haosul acesta al evenimentelor să se desfășoare cît mai autentic, fără să intervii din exterior cu o viziune unitar-organică? Dar în cazul acesta ajungem repede la soluțiile unui autor de dicționare, chiar dacă evenimentele ar mai putea fi ordonate pe grupări, pe coordonate geografice sau altcum. Dar o istorie a literaturii presupune explorarea, totuși, a fundalului, a ideologiilor, a formelor exterioare literaturii propriu-zise, dificultate cu atît mai mare cu cît deși te interesează, la nivelul limbajului, o ordonare pe genuri, scriitorul este un complex unitar, care poate să scrie și poezie, și proză, și teatru, ba chiar critică literară. În plus, trecutul e în permanentă metamorfoză. Privind în urmă, locurile, ierarhiile, situarea într-o anumită poziție pe harta valorilor se schimbă. Prin urmare, o istorie ar trebui să vadă deopotrivă metamorfozele reale din timpul vieții concrete a evenimentelor, dar și perspectivele ulterioare. Două istorii, în paralel.

Sau mai multe. În fond, Nicolae Manolescu are dreptate. Noi nu-l mai citim de mult pe Creangă, de exemplu, cu inocență. E la mijloc o istorie a receptării care, devenită bun comun, generează anumite coordonate ale interpretării. Or, cum anume facem în mod real înscrierea receptării în propria-ne viziune? De fapt, lucrurile ar trebui să stea mult mai simplu: dincolo de toate întrebările, ar trebui pur și simplu să trecem la fapte. Dar uite, deja vorbesc despre mine la persoana a II-a plural, semn al unei înstrăinări. Să-ți mărturisesc că la un moment dat Gheorghe Crăciun îmi spunea că mă vede îndreptățit să scriu o istorie a literaturii române pentru străini? Basil Munteano, istoric literar pe nedrept uitat, a scris în 1938 o *panoramă* a ei. A ajuns pînă la urmă să se dedice comparativismului, deși a gîndit un concept, acela de *constantă*, care ar putea fi repus în circulație. Dacă e o provocare, aceasta ține în primul rînd nu de felul în care proiectezi lumea, ci de felul în care te proiectezi pe tine însuși. Oricum, a fost o vreme cînd mi se părea că istoria literară și, mai ales, critica literară pot oferi instrumentele construirii de sine. Era prilejul unei împliniri a identității – în condițiile în care ea părea să nu aibă alt suport –, în așa fel încît să poți spune, fără emfază: scriu pentru a mă construi și pentru a fi. Vorbeam cîndva despre măștile criticului literar, despre heteronimele lui. Un fel de a-ți asuma precaritatea și de a explora sensuri. În fond, criticul caută unghiuri de vedere, poziții favorabile articulării sensului, caută indicii, în fine, călătorește într-un muzeu viu, un contemplativ fiind căruia îi surîde să mai și intervină în jocul faptelor. Așa înțeleg de ce-mi place, amatoristic, să tot iau instantanee fotografice, să surprind chipuri, peisaje, și de ce, deși atras de cameră, de statul pe loc – urmaș de agricultori –, caut spațiile largi, călătoresc, asemenea vînătorilor. Doar că de la o vreme orice călătorie îmi lasă un gust amar: cunoașterea aceasta nu duce prea departe. Clipei nu-i urmează nimic. Nu se produce o metamorfoză de sine. Cam așa și cu critica, deși la un alt nivel. Cînd devii sceptic, rămîi numai cu plăcerea și cu tăcerea. De ce să le vorbești și altora despre bucurie? Nu e o formă de dispreț, sau nu cred, față de ceilalți. Oricum, critica înseamnă dialog cu celălalt (de-o parte autorul, de cealaltă, cititorul), dar mai ales cu celălalt care ești tu însuși. Care devii. Or, pentru astfel de mutații, depin-

de ce cărți citești. Sigur, a face critică pe aceste temeuri nu-i chiar o formă de profesionalizare a ei. Asta e.

Mai poate face literatura română istorie în contextul europeanizării societății? Vezi, Doamne ferește!, vreo variantă în care literatura română ar fi înghițită de marea literatură europeană? Cum ar arăta „apocalipsa literaturii române” în viziunea lui Mircea A. Diaconu?

Mai bine mă puneai să-mi imaginez cum ar arăta ultimul scriitor în limba română? Ar fi ca gîtul unei clepsidre – prin care se scurg *Istoria ieroglică*, *Țiganiada*, Eminescu – și aici ar urma canonul meu, al unui epigon, singurul în stare să mai citească scrierile ultimului scriitor. Fără îndoială, scriitorul ăla n-ar exista dacă n-ar fi însoțit, ca de umbra lui, de un critic. Și dacă scriitorul (ultimul, totuși, ar trebui să fie, ca și primul, poet), deci dacă scriitorul ar fi disperat, criticul și-ar spune: dar atunci pot să-l citesc pe Dante, sau pe Shakespeare... Bănuiesc că un critic, cinic fiind, ar privi cosmic: s-ar întrista ziua și s-ar însenina noaptea. Altfel, ce ne lipsește pentru a avea ecou european real? Cum să ajungă scriitorii noștri pe tarabele din gările Parisului? Poate că tot de un critic ar fi nevoie, care să propună modele teoretice pornind de la scriitorii români. De ce n-a făcut asta Matei Călinescu? De ce nu apar la Paris, la New York, la Budapesta istorii ale literaturii române care să proiecteze fenomenele în amplitudinea unor spectacole de idei, debateri, ideologii? Nu cred că de vină e doar faptul că astfel de idei, debateri, ideologii sînt prea localiste. Poate că de vină sînt tot felul de complexe, de care nu numai că nu reușim să scăpăm, dar de care nici nu sîntem conștienți. Cu literatura noastră e cam aceeași poveste precum cu industria din comedia lui Caragiale.

Există la noi „cumetrialitatea critică”? Cum vezi acest tip de întîmpinare a cărților?

În momentul în care lucrurile sînt vizibile, ce efect poate să mai aibă o astfel de întîmpinare? – căci, sigur, nu ne referim la afinitățile de spirit, la ceea ce ține de convingere. Nu cîștigă nimeni nimic; toată lumea pierde, deși iluzia e un drog. În fond, critica e un

fenomen social: poți să sari în haită la gîtul unui scriitor sau, dimpotrivă, poți ridica în slăvi o carte, dar la ce bun? Literatura (nu timpul, care e numai un context) își așează singură, cumva, cărămizile – deși nu la modul mistic, ci tot prin forța unei argumentații, prin intervenția cuiva care are puterea de a decide. Sigur, pînă acolo e multă agitație, se consumă multe energii – a fost dintotdeauna așa. Unii se îmbată cu apă rece, alții se îmbată cu vin. Nici nu știi cum e mai bine, nu?! Dacă Maiorescu a scris despre Eminescu, despre Caragiale și îi invoca pe Creangă ori pe Slavici, negîndu-i în grup pe pașoptiști, nevăzîndu-l pe Negruzzi (Costache, nu Iacob), nici pe Nicolae Filimon, cu atît mai puțin pe Macedonski, făcea „cumetrialitate”?!

Unde sîntem în Europa cu literatura română? Dar cu critica literară românească? Cît mimetism există în eseistica de tip critic din România?

Păi unde sîntem și cu geografia: undeva la margine sau la porțile Orientului (vezi bine, nu la acelea ale Europei). Cu critica, tot pe acolo, ba poate chiar mai jos. În cartea despre Călinescu, Andrei Terian face o analiză atentă, minuțioasă și neconformistă asupra problemei. Să citez un fragment doar, o concluzie: „Prin urmare, spune criticul acesta de anvergură, trebuie spus că autorul *Principiilor de estetică* nu poate sta pe același plan cu Thibaudet. E drept că, în anumite privințe, *Opera lui Mihai Eminescu* ar putea concura *La poésie de Stéphane Mallarmé*; în schimba, monografia Gustave Flaubert e net superioară volumului despre Creangă. [...] Nici argumentul cantității nu valorează mai mult: căci condensata *Istorie* a lui Thibaudet respiră *da capo al fine* la o altitudine pe care *Istoria* lui Călinescu nu reușește să o atingă decît cu mari intermitențe (datorate citatelor uneori excesive sau amănuntelor biografice de o relevanță critică adeseori îndoielnică)”. Or, dacă așa stau lucrurile cu Călinescu, atunci despre ce să mai vorbim? Orice cuvînt în plus e de prisos. Deși, l-aș cita tot pe Andrei Terian: „Pe scurt, limitele criticii lui G. Călinescu sînt, înainte de toate, limitele culturii române. Dacă s-ar fi născut francez, englez sau italian, fără îndoială că autorul *Principiilor de estetică* ar fi respirat în altă atmosferă intelectuală, și-ar fi pus alte probleme, ar fi lucrat cu alte

instrumente și ar fi comentat alți scriitori și alte opere. Și poate că el n-ar fi fost considerat astfel mai puțin «genial» (pentru că în critica literară occidentală nu contează «geniul»/ *facultatea* creatoare, ci doar *produsul* efectiv al creației), dar mai reprezentativ pentru ierarhia de valori a criticii europene moderne. [...] Dar asta nu înseamnă că o atare situație constituie o fatalitate. Căci nimeni nu ne poate interzice să sperăm că va veni o zi când criticii români vor fi (re)cunoscuți în marile universități europene și americane, când exegezele românești vor fi cerute și publicate de editurile occidentale, când istoricii noștri literari vor vorbi la congresele și seminariile internaționale despre Eminescu și Creangă și, mai ales, că străinii ne vor asculta cu interes și chiar cu dorința de a-i citi și comenta pe scriitorii noștri”. Subscriu și sper.

Evaluarea și integrarea în cultura română a marilor scriitori din diaspora, din perioada comunistă, întârzie sau e neglijată. Am să recurg la o întrebare care se regăsește într-un titlu de carte de-ale tău: Cui îi e frică de Emil Cioran? Dar de Mircea Eliade? Dar de ceilalți? Există un complex al autohtonității în fața literaturii române din afara granițelor?

Scriitorii din diaspora rămân cumva în afara evaluărilor. Dacă te uiți în *Dicționarul* publicat în ultimii ani sub egida Academiei constăți că lipsesc nu neapărat scriitorii afirmați înainte de 1990, ci mai ales cei de după. Un Vitalie Ciobanu, un Emilian Galaicu-Păun, alții, fie nu sînt prezenți, fie au o prezentare injustă. E aici și efectul de contemporaneitate. Depinde cine a fost cooptat în echipa de cercetători din respectivele zone (Basarabia, Bucovina, Voivodina etc.) și cine a făcut la început lista mare. Cît despre scriitorii din exil, cei foarte mari sînt prezenți în discuții, în cărți – deseori poate numai așa, dintr-un fel de respect obligatoriu. Sînt, fără doar și poate, și scriitori nedreptățiți, ignorați uneori deliberat sau pur și simplu, deși publică în România, necitiți. Un prozator de prim rang, Dumitru Radu Popa, e ca și necunoscut. Sau așa mi se pare. În urmă cu ani susținusem nominalizarea unei cărți de-a sale pentru premiile USR. N-a avut nici o șansă. Sînt multe cazuri. Pe de altă parte, sînt scriitori mari în România care trăiesc, aici, într-un fel de exil, într-o marginalitate asumată. Amintește-ți de cîte nominali-

zări a avut nevoie Cristian Simionescu pentru a lua Premiul „Mihai Eminescu”. În urmă cu ceva vreme, cineva, profesor de filozofie la o universitate, mă întreba dacă Adrian Păunescu este nedreptățit, vrînd să-i confirme așteptările, supoziția, ipoteza. Pur și simplu am explodat. Ei, bine, dacă pe Adrian Păunescu îl știe toată țara, pe Cristian Simionescu abia dacă-l știu cîțiva. Valoarea n-are nici o legătura cu popularitatea. Nici măcar cu premiile sau cu prezența în dicționare. A apărut, de altfel, o enciclopedie a exilului. Problema este că, și aici, scriitorii de valoare și cei îndoielnici stau între copertile aceleiași cărți.

În România apar din ce în ce mai puține cărți de poezie adevărată, deși am fost considerați (ne-am considerat?) o literatură bazată pe poezie. Acum constatăm, prin prezența în jurii, prin cărțile pe care le primim că e vorba de mult mimetism, mult infantilism, mult gregarism, multă prostie infatuată. Mult geamăt pentru nimic, ca să fiu mai plastic. Cînd apar cărți semnate de optzeciști ele înseamnă cu adevărat „ceva”. E generația nouă în degradingoladă? E necitită? A vrut să se rupă de „tradiție” și acum a ajuns în bălării? Cum vede criticul literar tînăr această aventură a contemporanității lirice?

Așadar, ai vrea să facem apologia optzecismului. Nu-i vorbă, o facem dacă vrei. Dar, și dintre optzeciști, unii au rezistat, alții nu. Iar mimetism a existat în toate timpurile. Sau, dacă nu mimetism, poezie terestră – și mă refer la aceea plasată de Laurențiu Ulici pe ultimul nivel al piramidei, cel care e în contact cu pămîntul. În fond, probabil că sînt azi cîteva sute de poeți „consacrați”, în sensul că posedă legitimația de membru UR. Mai sînt cîteva sute de inși care tînjesc spre această consacrare – și foarte mulți tineri, unii nedeputați încă, promițători cel puțin. Dar cîți dintre aceștia au – sau vor reuși să aibă – propria voce, inconfundabilă? Și măcar dacă ar fi acest fapt semnul sigur al valorii! Dar cîți dintre aceștia au o conștiință poetică pe măsură!? Astăzi, nu știu cîți îl mai citesc, în sens propriu, pe Poe sau pe Baudelaire. Oricum, sînt mult mai mulți cei care apelează la afirmațiile lor, din scrisori, din jurnale, afirmații care au mișcat dintr-o anume inerție viziunea despre poezie. Nu știu dacă e bine așa, deși cred că orice fapt care se petrece are o anume legitimitate. Dar, se știe: modernitatea a însemnat

această conștiință poetică prin care s-a făcut trecerea de la natură la cultură, de la inspirație la artificiu, construcție, idee. Dar, să trecem... Anul trecut au apărut câteva cărți bune de poezie, semnate de Șerban Foarță, Angela Marinescu, Emilian Galaicu-Păun și nu sînt singurele. Eu vin și îmi pun problema europenității acestor volume, a cărților autorilor mari – cît de mult se înscriu ele în tendințele momentului din lume? Nu mă neliniștește poezia mimeticiilor care se văd, pe care îi recunoaștem sau nu dintr-o ochire, ci situarea poeziei românești pe care noi o considerăm valoroasă într-o marginalitate. Nici Hugo Friedrich, nici Harold Bloom, nici măcar Matei Călinescu nu trec în listele lor poeți români. Văd mai nou, într-un articol al lui Gheorghe Grigurcu din „România literară”, pare-mi-se e numărul doi din 2010, satisfacția de a cita cuvintele lui Matei Călinescu care i-ar fi spus lui Nicolae Breban: „ – Știi... eu cred că voi fi dați o prea mare importanță lui Nichita Stănescu. Nu, sincer, eu nu cred că valoarea lui... trece de Curtici!”. O fi adevărat, nu zic, dar în acest caz două chestiuni trebuie puse: 1. în ce constă defazajul lui Nichita Stănescu și, aplicat, aștept de la cineva competent să ne explice cum arată poezia de dincolo de Curtici. (În paranteză fie zis, dincolo de ton, întrebarea mea este onestă: a spune că valoarea lui Nichita Stănescu nu trece de Curtici e cam același lucru cu a spune, entuziast, că trece. O demonstrație e necesară); 2. dacă poezia lui Nichita Stănescu nu trece de Curtici, dacă nici poezia altora nu prea ajunge pe-acolo, atunci cum, cu ce entuziasm, cu ce miză mai poți să scrii sute de pagini despre poezie? Scepticismul mie îmi omoară inspirația critică, ba chiar îmi ucide curajul de a scrie. Sînt de-acord că lucrurile pot sta cum zice Gheorghe Grigurcu, dar, în acest caz, ridicolul experienței critice depășește sublimul ei. În ce mă privește, scriam într-o vreme cu speranța de a descoperi în spatele operei un om, ba chiar ființa, o anume ipostază a ei, plasată într-un nimb de exemplaritate. Citind, eram interesat să identific, să construiesc chiar în spatele operei, din țesătura ei invizibilă, un erou, cu speranța (nu nemărturisită, ci neconștientizată decît tîrziu) că faptul acesta îmi poate întemeia propria ființă, propria biografie interioară. Or, am descoperit că experiența critică rămîne numai o mască și că nimic nu se învață. Știu că principiile acestea erau greșite (nu în absolut – ci față de ceea ce cred azi) și de aici scepticismul, abandonul, neputința. Dacă

vrei, eșecul. Criticul nu trebuie să aibă astfel de angajări. Să revenim, însă, pentru a doua oară: Degringolada generațiilor? Orice generație e o degradingoladă, dar ceea ce contează sînt cele cîteva nume care se impun prin ele însele, care construiesc eventual generația... E posibil ca noi să nu le vedem, să nu le înțelegem. Dacă revin la Nichita Stănescu, o fac pentru a schimba datele unui argument invocat, cred, de asemenea de Gheorghe Grigurcu: dacă Șerban Cioculescu n-a prea avut sensibilitate pentru Nichita Stănescu, problema nu e a poetului, ci a criticului. Cam așa pățise și Iorga, trimițîndu-i pe Blaga, pe Barbu, pe Arghezi, mai ales, la balamuc. Eu, în orice caz, dau credit poetului – care o rupe întotdeauna cu clișeele, care se caută pe sine în ipostaze multiple, care încearcă să înțeleagă într-un fel care îl domină.

Te rog să faci portretul cititorului de critică literară din România. Cititorul cărților tale, al textelor critice semnate de tine, de exemplu.

Cine citește critică literară? Elevii de liceu, ba chiar și studenții cred că, dacă scriu, criticii o fac exclusiv sau înainte de toate pentru ei, pentru a-i ajuta la examene. Și nu-i adevărat? Putem noi garanta că nu este adevărat? Dar ca să ajungi în manuale îți trebuie o mulțime de lucruri. Pe mine m-ar bucura să știu că mă citesc autorii despre care scriu – dacă sînt, firește, în viață, apoi, criticii cu care intru, explicit sau implicit, într-un anume dialog și, finalmente, cei cîțiva apropiați pe care îi consider prieteni. N-am nici o încredere în colegi: știu că nu mă citesc. Altfel, probabil se mai găsesc cîțiva inși care să citească critică literară de dragul ei – și asta îți mai poate da senzația sau orgoliul creativității. O vanitate hrănită. Există critici care joacă totul pe un fel de narcisism ca și cum s-ar plasa într-un turn de fildeș – seamănă cu acei poeți care spun că scriu, dar nu o fac, pentru critici – ca și cum cineva (autentic, adică adevărat) ar face-o. Or, critica e pentru oameni, are o funcție socială, reglează cumva regulile jocului – numit literatură – care se construiește din mers. Pînă la urmă, în literatură e ca în istorie. Știi că se tot vorbește de neantul valah, de secolele acelea în care nu s-a întîmplat nimic cu noi. Firește, am supraviețuit, deci ceva s-a petrecut. În fond, ce specta-

culos ar fi să descoperim ceva care să mărturisească asupra vieții pe aceste locuri în urmă cu o mie de ani. Or, dacă ar fi existat scribul, insul ăsta care dublează faptele cu o conștiință ordonatoare, care să noteze, să evalueze, să judece, să ipostazieze faptele, atunci uite, n-am mai fi avut nici măcar neantul valah...

Crezi în prietenia literară? Mai e posibilă într-o lume ca a noastră, pragmatică și interesată, gășcară și superficială prea adesea?

Cred în prietenie și am nostalgia ei. Deși – cine știe? – s-ar putea ca prietenia să fie o formă de trădare. Ce prieteni are un schimnic, un sihastru, un călugăr? La ce e bună prietenia dacă nu pentru a înțelege ce este trădarea? Nu merg însă pînă acolo. Viziunea mea e cumva utopică, și probabil că, pus într-o situație care să o illustreze la modul absolut, singurul aș renega-o. Văd în prietenie forma de iubire care se bazează pe uitarea sinelui, pe negarea lui, ori, mai exact, pe o depășirea care să însemne o altfel de întemeiere de care, orice s-ar spune, nu sîntem în stare. Altfel, știi povestea cu Platon și cu adevărul. Doar că nici aici lucrurile nu stau așa de simplu cum ne învață dihotomia aceasta. Căci, știind mult alături de Platon, s-ar putea să crezi, să fii convins deci că adevărul este tocmai ceea ce spune Platon. Înveți ce este adevărul, ce este valoarea, din ceea ce se întîmplă în jurul tău, din experiențele avute, din cărțile citite. S-ar putea ca uneori o eroare de verdict critic, de exemplu, să fie consecința situării într-un astfel de orizont limitat ori deturnat. Dar să revenim: prietenia este posibilă, dar de cîte ori nu rămîne ea la stadiul epidermei excitate, a agitației intereselor, a spectacolului histrion !? – un carnaval care ne dă sentimentul că existăm pentru și prin celălalt.

Cît de mult iubește criticul cărțile pe care le critică? Ce crezi că e determinant în atitudinea unui critic, pentru a fi corect sau drept cu cărțile confrăților, iubirea sau ura? Am văzut mulți critici care disprețuiesc literatura, creația, care se cred deasupra textelor pe care le critică? Este criticul un „re-creator” literar?

Da, ai impresia uneori că literatura a devenit pentru unii un simplu pretext – de promovare, de edificare a imaginii, de autori-

tarism. Că o și disprețuiesc, se poate. Aș putea invoca un caz-două. Dar eu cred în criticul care se implică, fie în negare, fie în afirmare. Într-un fel sau altul, dacă alege să scrie despre o carte, criticul găsește în ea o provocare. Dincolo de marea provocare a radiografiei complete, exhaustive în care eu, cel puțin, nu mai cred. Nu că nu mi-ar fi plăcut, să se înțeleagă. Altfel, pentru a fi corect, un critic nu trebuie decât să fie corect. Ar trebui să privească cu același dispreț cartea unui apropiat cu care privește eventual cartea unui inamic și să privească cu aceeași simpatie cartea unui inamic cu care o privește pe aceea scrisă de un prieten. Sau, pentru că tot a fost întrebarea despre prieteni, pe aceea scrisă de un apropiat. Ori viceversa.

Ai făcut studiile generale într-un sat din Neamț, cele liceale la Piatra Neamț, facultatea de filologie la Iași, ai fost profesor în Harghita iar acum trăiești la Suceava, unde ești profesor universitar. Constat că ai trăit și trăiești într-o „Românie periferică”. Te afectează în activitatea ta de scriitor? Te consideri în centru sau la periferie? Cât de periferică este provincia literară românească? Cât de important e centrul într-o cultură?

Primele două afirmații sînt cumva corecte, cea de-a treia nu: am făcut filologia la Suceava – cu un excelent profesor, Mihail Iordache, spirit viu, dinamic, provocator, pasionant, autorul unei cărți despre Maniu. Oricum, așa ai un argument în plus pentru periferic. La drept vorbind, la Odorheiul Secuiesc eram în inima secuimii. Dar n-am de ce să mă plîng. Suficient să spun că ani de zile visam că reveneam la Odorheiul Secuiesc, în zile însorite. Altfel, periferia – ca avantaj și handicap ar merita un studiu serios, antropologic, sociologic etc. În ce mă privește, din margine vezi totul mai bine, mai clar, deși, mai puțin implicat, pierzi spectacolul angajării directe. Marginea e bună pentru contemplativi și pentru sceptici. Sînt unul dintre ei. Fiecare visează să fie măcar o dată centrul lumii, însă. În plus, miezul sau centrul, cum zici, e fundamental într-o cultură. Cioran a tot făcut apologia marginii, a ratării, a vieții elementare, dar o făcea de la Paris – și nu neapărat de la Paris, nu asta e important, ci faptul că o făcea știindu-se în centrul unui cîmp de interes și de interferențe. Cul-

tura – adică altceva decît literatura – se face prin angajare, prin atitudine, prin situarea în centru. Nu prin fatalism. Sau măcar prin asumarea fatalismului și proiectarea lui în concept. Cum să fie cunoscută o cultură care abandonează, care își părăsește trecutul, care nu crede în tradiție? Ai văzut, ca și mine, unul din turnurile de pază de la Miclăușeni... Păi locul acela plînge.

Prin studenții tăi poți să verifici, chiar să vezi „gustul cultural” al lumii de mîine, de poimîine. Cum va arăta, din punct de vedere al comportamentului cultural sau doar literar, românul de mîine?

Nu, despre românul de mîine mi-e greu să vorbesc. Schimbările sînt atît de lente, deși decise, ferme, inevitabile. Dacă m-ai fi întrebat despre românul de poimîine, cine știe, aș fi răspuns, nu în sensul că aș fi găsit o soluție, sau că aș fi aproximat o ipoteză, ci în sensul că aș fi făcut concesia să-ți destăinui ceea ce numai eu știu. Dar deja e prea tîrziu. O întrebare ratată.

Ești foarte prezent în juriile naționale, la concursuri, la evaluări editoriale, asta însemnînd, desigur, că toată lumea e convinsă că tu chiar citești cărțile asupra cărora te pronunți. În aceste condiții, cînd poți da seama asupra momentului literar actual, te rog să faci o listă a scriitorilor români care ar putea să ia premiul Nobel în anii care vin, știind cam care e nivelul la care se cucerește această „fată morgana” literară.

Deduc din ce spui, din logica internă a întrebărilor, că într-o zi – cine știe? –, dacă n-o să ia un român premiul Nobel, eu aș avea șansa să fiu în juriul acela. Cum să nu-mi surîdă ideea? Sigur, cum și cît aș citi atunci, e o altă poveste. Acuma, cine citește toate cărțile? Citești uneori douăzeci de pagini dintr-un roman și vezi dacă există cît de cît o anumită tensiune, citești cîteva poezii și înțelegi pe ce raft se situează. Rămîn, la sfîrșit, cărțile care se bat pentru premiu. Dar cîtă pasiune pun oamenii aceștia care sînt scriitori pentru premii. Probabil se gîndeesc totuși că juriul e format din oameni competenți, că votul lor înseamnă valoare intrinsecă a operei, o confirmare a bănuielilor asupra cărora un scriitor poate că are propriile-i îndoieli. Un premiu i le-ar infirma. E bine? E rău?

Dar, dacă un juriu poate să greșească, istoria nu. Istoria, adică mecanismul acesta al timpului și al valorii în care sînt implicați scriitori, critici, istorici literari și care fac ca totul să avanseze, într-un metabolism uneori, vorba lui Călinescu, inefabil

Dar criticii literari de ce nu iau Premiul Nobel? Nu crezi că e vorba de o discriminare? O fi vreo discriminare pozitivă? Adică te ferește de o confruntare din care poți să ieși învins?

Păi sigur, dacă tot susțin ei – sau măcar au făcut-o de vreo două sute de ani – că actul critic e unul de creație, de ce nu ia nimeni premiu pentru creativitate critică? Federmann, de altfel, romancier, vorbea de *criticfiction*. Poate o să vină și vremea aceea.

Cititorul de literatură românească din tine, dacă ar eșua pe o insulă pustie, ce cărți esențiale din cultura noastră ar lua cu el pentru alinarea singurătății? Poți să numești zece titluri? Mai multe, poate?

Eu cred că totuși ar trebui să ia Biblia. Și dacă ar mai putea lua și altceva înainte ca barca să se scufunde, ar putea lua niște cărți semnate de Dostoievski, Shakespeare, Herman Hesse sau Gunter Grass. Nu știu dacă n-aș lua *O mie și una de nopți*. În fond, ar trebui să iei cărțile pe care să le tot recitești fără să îmbătrânești. Și dacă aș avea și timp și aș vrea să nu-mi uit limba, eu aș lua un Eminescu, cu postume cu tot, un Caragiale, și m-aș lua în fugă și pe mine. Sub braț cu Ion Creangă.

(„Conta”, 1/ 2010)

Patria mea sînt eu însumi (Dialog cu Vasile Spiridon)

Te-aș ruga să punctezi cîteva momente ale aventurii conștiinței tale.

Aventuri ale conștiinței mele?! Tu chiar crezi că are timp conștiința mea de aventuri? Dincolo de glumă, am îndoieli, și chiar mari, în legătura cu conștiința mea. Unde anume s-o caut? Poate numai în fapte. Dar în acele fapte comune, cotidiene, irelevante. Sau relevante tocmai prin irelevanță. Că ar avea ea, conștiința mea, vreo aventură sau mai multe?! Nu mă îndoiesc că trebuie și ea cumva să-și consume cotidianitatea. Și curiozitatea. Dorința aproape maladivă de a cunoaște existențe. Care mi-e însă interzisă. Dar, altfel, sînt cuvinte prea grele pentru existența mea terestră. Mă proiectezi, dragă prietene, într-un orizont care, la început de interviu, în loc să mă ajute mai mult mă sperie. O conștiință care se sperie de ea însăși. Prefer s-o las să-și urmeze cursul, să-și stabilească sensul, cu speranța că mă va lăsa și ea pe mine să-mi văd de viața de zi cu zi.

Ești născut la granița dintre județele Neamț și Suceava. În fond, cărui județ aparții?

De-ar fi vorba numai de județ n-ar fi o mare problemă. Aparțin amîndurora și niciunuia. Soluție bună pentru a mă ascunde spre a nu fi găsit nicăieri. Nu mai am nevoie de mască. Pur și simplu nu sînt acolo unde toți se așteaptă să mă găsească. Mă surprind uneori pe mine însumi făcînd lucruri cu totul neașteptate. Pe care nimic nu le anunț. Deși abia acum îmi dau seama că una dintre autodefinirile pe care le-am proiectat asupra-mi cu totul conjunctural acum cîteva săptămîni într-o scrisoare, una retractilă, intră prea bine în acest tipar genetico-geografic. Mi-am spus un om de graniță. Adică unul nefanatic, deși fanatic adesea, tolerant deseori, deși în principiu intolerant, nemulțumit de nimic și în continuă căutare. Între cultură și natură. Cu regretul de a nu cuprinde totul. De

a fi în permanență în altă parte. Trăind cu durere frumusețea, ca pe o absență. Un ironic, care știe că totul e interpretare, aparență, iluzie, istorie și care, cu toate acestea, nu se poate retrage în confortul relativismului. Îmi plac deopotrivă adevărurile tari și cele slabe. Unele stau pe un taler, altele pe celălalt. Doar sînt balanță. Mă decid greu. Singura mea opțiune, o opțiune organică, e indecizia. Iată granița. Întîmplător oare mi-a plăcut dintotdeauna griul? Nici alb, nici negru, deși lupt cu fervoare pentru ambele. Nici tînăr, nici bătrîn. Nici adolescent, nici matur. Înger și fiară deopotrivă. Dar Mircea e un înger, îi spusese o colegă Maestrului meu. Depinde de unde îl privești, i-a spus Profesorul. În fine, un om revoltat și ascuns în el însuși, un infern bine ascuns. Poate că tocmai de aceea, scriind, de pe graniță, am sentimentul că scrisul mă construiește. Nu sînt gata făcut. N-am limite precise. Cu fiecare frază, devin altul. Sau aș vrea să devin. Dacă în ultima vreme nu prea am mai scris, dincolo de chestiunile administrative pe care le invoc, drept scuză acceptabilă social și public, cauza reală e chiar aici: am sentimentul că nu mai pot lucra asupra-mi. Sau că e prea tîrziu. Sînt însă în fața unor provocări – livrești – și ele îmi dau sens deocamdată. Aștept să văd cum vor lucra pentru mine. Eu însumi sînt curios.

Care ți-au fost cărțile sau lecturile formatoare?

Lecturi formatoare?! Poate Blaga, descoperit la 12-13 ani, pe un pervaz, într-o zi de duminică. Citisem anterior Alecsandri, Coșbuc, Goga, Grigore Alexandrescu, Anton Pann, cred, niște volume fără coperti sau cu coperti sfîșiate găsite în podul unor vecini. Dar cînd am citit versurile din Blaga, am amuțit. Nimic nu mai era la fel. Nu înțelegeam nimic (în sensul în care îi înțelegeam pe cei numiți înainte) – și cu toate acestea continuam să citesc fascinat, vrăjit, simțind nevoia, ca în transă, să-mi aud vocea spunînd versurile. Apoi, îmi amintesc cum citeam Steinbeck, ceva mai tîrziu Thomas Mann, mai tîrziu Serge Doubrovski și Maria Corti. La un moment dat citeam pur și simplu cărți de critică literară. Despre autori pe care nu-i citisem sau de care auzeam atunci înțîia dată. Îmi plăcea să urmăresc raționamente, demonstrații, idei. Cum să nu-mi amintesc că mergeam cu Trakl sub braț? Ori că, avîndu-l pe Balotă în mînă, printr-un parc care străjuia teatrul în care tocmai

se jucase Dragonul, spectacol memorabil, am întrebat o colegă dacă a auzit de futurism. Dacă-mi amintesc bine, nu auzise nici de Marinetti. Dar asta n-o împiedica să aibă ochi albaștri.

Ai un model intelectual sau creator pe care l-ai urmat mereu în datele lui inconfundabile?

Nu, sau nici eu nu mai știu. Dar lucrarea mea de diplomă, care avea ca obiect romanele lui Breban – tocmai publicase *Drumul la zid* – avea în vedere tocmai ideea de model. (Maestrul meu, care mă cunoștea prea bine, mi-a spus cîndva: De ce nu-l citești tu pe Breban?! Va fi știut el atît de bine cine sînt?!) Așadar, cum devine Krinițky un model? Cum devine anti-eroul din *Bunavestire* unul? De fapt, Breban nu răspunde la întrebările acestea în romanele sale. Pur și simplu înregistrează mutația, saltul. Un anonim devine model, prin intermediul lui Farca (cei care au citit *Bunavestire* pot să mă corecteze dacă voi fi scris greșit numele personajului). Ba chiar modelul. Ei, bine, eu găseam o explicație, de care nu-mi mai aduc bine aminte. Și dacă am ajuns la Breban, la Grobei, eroul acela anonim cu care mă identificam – îmi cumpărasem la un moment dat un aparat de radio cu baterii pentru a mă putea plimba singuratic numai cu el, și gîndește-te că-l cumpăram de la Moscova –, acest fapt se datorează Maestrului, un profesor fermecător, un intelectual subtil. Care mi-a dat toată libertatea și a avut încredere totală în mine. Mergeam tăcut lîngă el și nu îndrăzneam să spun un cuvînt despre poezie – căci pe vremea aceea (să fiu sincer: amestec aici două persoane și vîrste diferite) scriam versuri. O vreme ca Alecsandri, o vreme ca Eminescu, am ajuns apoi la avangardiști, finalmente la Cărtărescu, un timp am avut sentimentul că scriu ca mine însumi, dar n-a fost să fie. Nu scriam ca mine însumi. În poezie, nu poți să te joci cu limbajul. În critică, mai merge. Mai ales dacă ești om de graniță și nu exiști, ci numai te cauți.

Care este patria ta de elecțiune?

Patria mea sînt eu însumi. Nu e nimic de adăugat. Doar că e o patrie fragilă.

Nutrești un sentiment generaționist?

Nu, pur și simplu nu. Sînt din generația lui Cioran și a lui Caragiale. A lui Eminescu și Cărtărescu. E una singură. Îi iubesc deopotrivă pe Poe și pe Walt Whitman. Cum să-i iubești deopotrivă pe Poe și pe Whitman?! Asta spune totul despre inconsecvența mea. Un om de graniță.

Ai cercetat și cunoști foarte bine mai multe perioade ale literaturii noastre, de la aceea a marilor clasici pînă în contemporaneitatea imediată. De care dintre ele te simți mai atașat?

M-au fermecat într-adevăr și Hasdeu ori Odobescu, și Cărtărescu. Caragiale, dar și Nichita Stănescu. Nu e vorba de epoci. Dincolo de epoci, există un fir subteran. Unul sau mai multe. Scrișul ca act pur de existență, ca la Creangă, de exemplu, ori ca la Hogaș. De asemenea, scrisul ca artificio care devine imagine a sine-lui, ca la Hasdeu, Odobescu ori Caragiale. O imagine a inteligenței scilpitoare, în care pulsează materia vieții. Neantul care e viața înșăși. Apoi m-a mînat din spate o interogare conceptuală, teoretică a faptelor, o curiozitate care vede legături la distanță, fire invizibile, un sens acolo unde ceilalți văd liniște. Nu pot să spun mai mult.

Știindu-se faptul că ai fost opt ani decan al Facultății de Litere și Științe ale Comunicării, iar acum ești prorector al Universității „Ștefan cel Mare” din Suceava, te-aș întreba cum se împacă munca administrativă cu aceea de critic și istoric literar?

Nu se împacă. Dar, cum am spus deja, găsesc în serviciile administrației un argument credibil pentru lucruri mai interesante și pentru lenea mea meridională. Să ne amintim de lenea lui Caragiale. Îi plăcea mai degrabă să privească lumea și să fie nemulțumit că nu se angajează. Sau să se angajeze știind că va pierde. Asemenea lui Nastratin Hoge care mîncă din el însuși.

50 de ani înseamnă adevăratul jubileu. Care sînt stările, lucrurile sau evenimentele care te determină acum să jubilezi cu adevărat?

Să jubilez? E prea mult. Doar în imaginația altora. Totuși, de ce n-aș aminti că în vara asta am mers destul de des, în Londra, cu Jubilee line. În *Tube map*, linia aceasta de metrou e marcată cu gri. Fatalitate, ca să zic așa. Jubilee line?! Trece prin London Bridge, Waterloo, Westminster, Green Park. Firește, n-am ezitat să călătoresc și cu alte culori: roșul Central, galbenul Circle, albastrul Piccadilly, cu verdele de suprafață DLR (nu e vorba despre *Dicționarul Limbii Române*) ori cu acel verzuliu Waterloo & City care merge până la Richmond și Key Gardens, ba chiar să caut trenuri spre Cambrige. Pod care trece granița. Granița numită Cam. Ori cam?!

(„Convorbiri literare”, 10/ 2013)

Sumar

<i>O altă prefață</i>	5
I. CONTEXTE	7
Spiritul critic în 1989. Începînd cu sfîrșitul	9
Despărțirea de comunism: traume, resentimente, frustrări (cazul revenirii din exil a lui I. Negoîtescu)	21
Istoria literaturii, adică despre haos, labirint și metodă	38
Etica cercetării. Despre cum e cu puțință cunoașterea în postmodernism	55
II. IPOSTAZE CRITICE	69
Maiorescu și Lovinescu. Pagini despre <i>voința politică</i> și <i>voința critică</i>	71
I. Negoîtescu. O incursiune în critica militantă	92
Nicolae Balotă. Calea, Adevărul și Viața	140
Labirintul Dimitrie Vatamaniuc	158
Mircea Zăciu. Spiritul nordului	164
Mircea Martin. Portretul criticului	171
Gabriel Dimisianu. Un sceptic constructiv	177
Mircea Muthu. Schiță pentru o gramatică a Europei de sud-est	187
Eugen Simion. Un moralist din est	195
Al. Cistelean. Geometria reveriei critice	204
Metafizica detectivului M.M. (din enigmele conștiinței vulnerate)	215
H.-R. Patapievici. Modernul tulburat și sănătatea spiritului de discernămint	223
Andrei Terian. Un solar în lumea sublunară (sau cîteva cuvinte despre noua critică)	229
III. DOUĂ ESEURI, TREI INTERVIURI	237
Cioran și neputința de a fi altceva decît român	239
La Sud de Dumnezeu. O insolitară cu <i>omul din cajvana</i> despre „prosperitățile viciului”	245
Aș vrea să mă pot revendica de la E. Lovinescu (Dialog cu Dumitru Chioaru)	259
Cred în criticul care se implică, fie în negare, fie în afirmare (Dialog cu Adrian Alui Gheorghe)	270
Patria mea sînt eu însumi (Dialog cu Vasile Spiridon)	290

În colecția *Efigii*
au apărut
alfabetic, 2015-2018/I:

• **Marian Victor BUCIU,**
Basarab NICOLESCU: revoluția transdisciplinară

• **Ioan BUDUCA,**
Eseuri de antroposofie

• **Eugenia BULAT** (Chișinău),
Piatra de Ca' Vendamin.
Dialogurile străinei cu vechiul său prieten Alter

• **Alexandru BURLACU,**
Poezii și trandafirul
(Generația „ochiului al treilea”)

• **Maria CHEȚAN,**
Ștefan Aug. DOLNAȘ – Ipostaze ale operei:
evocări, proză, teatru, aforisme

• **Livia CIUPERCĂ,**
Paul BUJOR. Documentar biografic

• **Mircea V. CIOBANU** (Chișinău),
Căderile în realitate ale criticului

• **Carmen-Ecaterina CIOBĂCĂ,**
Lucian BLAGA et ses versions
en français: figures de style et traduction

• **Theodor CODREANU** în *imaginarul criticii.*
Ediție îngrijită de **Lina Codreanu**

• **Nina CORCINSCHI** (Chișinău),
Cărțile care mă iubesc

• **Livia COTORCEA,**
Căutînd desăvîrșirea

• **Codrin-Liviu CUȚITARU,**
Studii de anglistică și americanistică

• **Daniel DIMITRIU,**
Bacovia și Bacovia

- **Gellu DORIAN**,
Cititorul de poezie. Debuturi 2008-2017
- **Liliana Cora FOȘALĂU**,
*BAUDELAIRE. Poésie, poète,
poétique entre Romantisme et Modernité*
- **Aliona GRATI** (Chișinău),
Cronici în rețea: metaliteratura.net
- **Vasile IFTIME**,
Pactizând cu Aureliu Busuioc
- **Grigore ILISEI**,
Chipuri pe pânza vremii
- **Cezar IVĂNESCU**,
Copilăria lui Ario Paradis.
Ediție de **Bogdan Crețu**
- **Dumitru LAVRIC**,
De la ultimul fanariot la ultimul Caragiale
- **Gabriel MARDARE**, ®
ELPI. Luca PIȚU
- **Paul MIRON**. *In Memoriam.*
Coordonator: **Eugen Munteanu**
- **Rodica MUREȘAN**,
Pretexte critice
- **Maria OCTAVIAN PAVNOTESCU**, (S.U.A.)
O viziune a poeziei
- **Maria PILCHIN** (Chișinău),
Realități poetice în zig-zag
- **George POPA**,
Ars Poetica
- **Alina-Iuliana POPESCU**,
O poetică a deconstrucției.
Neomodernismul: **Ana Blandiana**

• **Adrian-Dinu RACHIERU**,
Romanul politic și pactul ficțional,
vol. I- II

• **Vitalie RĂILEANU** (Chișinău),
Ineditul Eugen Cioclea

• **Mariana RÂNGHILESCU**,
Grupul de la Durău

• *In honorem* **Elvira SOROHAN**
Coordonatori: **Bogdan Crețu, Lăcrămioara Petrescu**

• **Ioanid ROMANESCU**,
Vă rog să revizuiți statutul meu de poet
Ediție de **Bogdan Crețu**

• **Cassian Maria SPIRIDON**,
Cezar Ivănescu, un oaspete al Nirvanei

• *Teoprietenia: In memoriam* **Tiberiu Brăilean**

• **Dolores TOMA**,
Panait Istrati de la A la Z

• **Angela TRAIAN**,
N-am talent

• **Mihai URSACHI**, *Instauratio noctis*.
Ediție de **Bogdan Crețu**

• **Nikola VANGELI** (*Macedonia*),
Goran Stefanovski. În căutarea Itacăi pierdute.

• **Vlad ZBÂRCIOG** (Chișinău),
Exercițiu de Orfeu
sau Clipa de grație a poeziei românești actuale

• **Alexandru ZUB**,
Mihail Kogălniceanu.
Un arhitect al României moderne

Cărțile editate de JUNIMEA
pot fi achiziționate la redacție,
(comenzi: luni-vineri, orele 10-14).
Persoană de contact: Cătălin DĂNILĂ, tel.: 0723 211 357

Volumele pot fi solicitate online,
(secretariat, adresa edjunimea@gmail.com),
precum și în rețeaua de librării SEDCOM LIBRIS IAȘI –
punctele de distribuție:
Librăriile Junimea, Esculap, nr. 3, nr. 12, nr. 13,
nr. 19 (Centrul de librării), nr. 20, nr. 25, nr. 30;
Librăria „Oreste Tafrali”
a Universității „Alexandru Ioan Cuza”,
Librăria Cartea Românească, Iași,
stand Palatul Culturii
(Complexul Muzeal Național „Moldova”, Iași),
precum și în țară:

Librăria Mihai Eminescu (București),
Librăria Sfântul Iosif a Episcopiei Catolice (București),
Dereș Com SRL (București),
rețeaua de librării Cărturești,
librării partenere din Bacău, Brașov, Buzău,
Cluj-Napoca, Suceava, Galați, Constanța, Chișinău (Librarius),
Piatra Neamț (Librăria Creativ), Sibiu (S.C. Buerchercafe S.R.L.),
Timișoara (Librăria Esotera),
Memorialul Ipotești – Centrul Național de Studii „Mihai Eminescu”...