

## CRONICI REGĂSITE

Pentru documentarea în vederea redactării unui studiu am reluat lectura orientată a unor volume. Între filele lor am găsit niște note de lectură făcute atunci, probabil, în ideea unei recenzii. Intenția de atunci se concretizează în paginile de acum.

\*

Expresionismul reprezintă o “felie literară” generoasă, dar spre care istoria și critica literară de la noi nu s-a prea îmbulzit din varii motive. Degetele de la o mână sunt suficiente pentru a menționa *contribuțiile* în problemă: Dan Grigorescu, *Istoria unei generații pierdute. Expresioniștii* (Ed. Eminescu, 1980), Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română și expresionismul* (Ed. Minerva, 1978), Amelia Pavel, *Expresionismul și premisele sale* (Ed. Meridiane, 1978). Acestea cam depășite în unele părți interpretative au rămas ca surse de documentare. Ar mai fi de adăugat două contribuții cu adevărat valoroase, oarecum diferite de cele menționate: antologia *Teatrul expresionist german* (coord. Ileana Berlocea, Ed. Univers, 1974) și *Poeți expresioniști germani* (2005), studiu și antologie ilustrativă de Zina Molcuț. În deceniile 7-8 ale veacului trecut, au văzut lumina tiparului câteva traduceri din literatura expresionistă: Gerhard Hauptmann, *Teatru* (1968), August Johanes Strindberg, *Teatru* (1978), Frank Wedekind, *Teatru* (1982). Din păcate toată această acțiune cultural-literară nu a scăpat de sechelele realismului socialist.

Această sărăcie bibliografică a fost motivată susținându-se tacit că în literatura noastră n-ar exista un expresionism ca parte al celui european, ci doar câteva contacte tangențiale. Această reticență se poate explica și politic. Mulți scriitori români ce pot fi considerați expresioniști erau încarcerați, iar operele lor, dacă nu distruse, atunci *închise la secret*; alții au reușit să trăiască în lumea “imperialismului decadent”.

Avînd această zestre, exceptînd studiile despre opera literară a lui Lucian Blaga, Raluca-Miruna Bostan ne oferă *Drama expresionistă de la Strindberg la Zografi* (Institutul European, 2005). În “argument” autoarea studiului afirmă: “În aceste condiții unul dintre obiectivele noastre a fost acela de a realiza o lectură fără prejudecăți a unor texte aproape necunoscute sau interpretarea – îndrăznim s-o credem originală – a unora deja celebre (de la Ion Sân-Giorgiu sau Șt. I. Nenițescu pînă la Lucian Blaga sau Marin Sorescu). Demersul de față are ca scop să demonstreze utilitatea studierii unor astfel de opere (în special a textelor dramatice), care au pregătit și, indirect, au consolidat modernizarea literaturii române”.

Problematika teoretică a fenomenului expresionist, bogată și complexă, este riguros sistematizată și expusă cursiv, clar în 6 capitole cu 21 de subcapitole. Studiul, care își respectă ținuta academică, este însoțit de un aparat critic corect (semnele citării, note de subsol), de o listă bibliografică de aceeași calitate și de un indice de nume absolut util. În primul capitol, “Expresionismul. Preludiu teoretic”, folosindu-se de o bibliografie bogată, este trasată imaginea de ansamblu a fenomenului erpresionist: situația politică și socială europeană de la sfîrșitul sec. XIX și începutul sec. XX; prezența spiritului expresionist în toate ramurile artei. Paginile acestea sunt pline de observații nu totdeauna personale, dar formulate riguros și sintetic în propoziții ușor de reținut. De asemenea autoarea, mereu

evidențiază momentele și canalele pătrunderii fenomenului expresionist în arta noastră. În următoarele două capitole (“Primii expresioniști” și “Drama deceniului expresionist”) se analizează drama expresionistă europeană cu referiri la cea românească focalizând temele și motivele caracteristice. E momentul unor observații critice. În ceea ce privește conceptele expresioniste, dar mai ales în comentarea dramaturgiei expresioniste europene autoarea studiului nu se îndepărtează de aprecierile anterioare culese din bibliografia consultată. E adevărat că acestea aparținând unor nume clasicizate reluate și reluate au devenit canonice. O atenție prea mare se acordă unor autori (opere) de mîna a doua. După cum se știe expresionismul a metabolizat total cîteva componente ale naturalismului. Or, autoarea cam exagerează cînd în acțiunea de circumscriere sub umbrela expresionismului a unor opere de clară ținută realist-socială și naturalistă. Observațiile sunt justificate de paginile următoare ale studiului în care se fac trimiteri la G. M. Zamfirescu sau sunt aduși în discuție autori, dacă nu mediocri, cel mult modești precum Ion Băieșu, Paul Everac, Aurel Baranga.

Sper meritul ei, autoarea acordă atenție nu numai textului literar, ci și elementelor care converg spre transformarea acestuia în spectacol teatral (“Drama expresionistă pe scenă”). Sunt analizate funcționalitatea didascalilor, a scenografiei, elementele nonverbale din jocul actorului. Toate afirmațiile sunt argumentate cu exemple scoase din piesele lui Blaga, Maniu, Voiculescu. Capitolul “Fascinația mitului” este consacrat dramaturgiei românești de orientare expresionistă analizîndu-se cîteva componente care cad sub incidența mitului: primul ziditor, gînditorul, spiritul faustic, istoria ca parabolă. Se fac referiri la piesele lui Lucian Blaga, Adrian Maniu, Vasile Voiculescu, Victor Papilian, Marin Sorescu, Vlad Zografi, cu alte cuvinte, la dramaturgia românească expresionistă. Măsura originalității în tratarea temei și atingerea scopului propus ilustrate foarte bine de acest capitol sunt confirmate de capitolul final “Postexpresionism european, postexpresionism românesc”. Materia de lucru o furnizează piesele lui Marin Sorescu și Vlad Zografi. Punctul forte al analizelor îl constituie reușita scoaterii dramaturgiei celor doi scriitori de sub umbrela teatrului absurdului – Samuel Beckett și Eugene Ionesco – și punerea în evidență a caracterului neoexpresionist a dramaturgiei lor, și argumentarea valorii universale a dramaturgiei celor doi scriitori români.

Concluzia finală a autoarei, la care subscriem: “Analizînd numai drama expresionistă, dar extrapolînd considerațiile și la celelalte genuri literare, putem conchide că manifestarea expresionismului românesc a fost mult mai puternică decît s-a considerat pînă acum, cu atît mai mult cu cît este impropriu să vorbim de un *curent* manifestat între niște granițe temporale rigide. Se impune noțiunea de *stare de spirit* ...”

În bibliografia expresionismului românesc studiul Ralucăi-Miruna Bostan se înscrie ca o contribuție de primă importanță.

\*

În ultima vreme, avînd “motiv” opera literară a lui Lucian Blaga, s-a mai scris despre expresionism. Din rîndul acestor contribuții se desprinde, prin cantitate, volumul Luminiței Cebotari, **Fermentul expresionist în teatrul blagian**, Ed. Dacia XXI, 2010.

Despre un expresionism românesc nu se poate vorbi ca în cazul culturii din spațiul germanic, dar cultura noastră (literatură, plastică) n-a rămas imună contactului cu acesta. În acești parametrii trebuie încadrat și apreciat volumul semnat de Luminița Cebotari.

Lucrarea este bine gândită și organizată, de la “Argument” la “Concluzii”. Acest “bine” nu înseamnă că nu sunt probleme care ar fi meritat mai multă și profundă atenție sau că nu sunt teze care pot fi puse sub semnul întrebării. De exemplu, mă întreb dacă este corectă o afirmație ca aceasta: “În expresionism Blaga a văzut un mijloc eficient de îmbogățire a registrului afectiv și expresiv. Prin mijlogirea teatrului de idei, vechi *lăcaș al iluziilor* devine un *lăcaș al experiențelor*. Intenția sa este să cedeze specificul spiritual și temperamental al poetului; să treacă de la neoromantism la expresionism, de la expresionism la ibsenianism.” (p. 124) Se impune o mică paranteză: teatrul expresionist diferă – dincolo de cronologie și de relația de rudenie, de teatrul ibsenian. Diferența fundamentală constă în deosebirea de *mesaj*: teatrul de idei ibsenian are un mesaj social, politic, moral; teatrul expresionist are un mesaj de natură ontologică. Nu trebuie să confundăm literatura cu filosofia, dar nici să nu ignorăm *substratul metafizic* din creațiile expresioniste, cu atât mai mult în cazul lui Lucian Blaga.

Studiul se deschide cu un “Argument” în care autoarea indică direcțiile cercetării: “Ne structurăm investigația pe patru registre de cercetare: cel al explorării fenomenului expresionist în artă și teatru; al încadrării teatrului blagian în expresionismul românesc; al evidențierii trăsăturilor expresioniste din teatrul blagian și al raportării acestuia la dramaturgia expresionistă europeană și americană.” În același *Argument* am identificat șapte obiective (ele pot fi ușor depistate prin faptul că încep cu pronumele de persoana întâi). Rămîne să vedem în ce măsură și cum cercetătoarea își atinge obiectivele propuse.

Obiectivele structurează materia în patru mari capitole: “Expresionismul”; “Sistemul dramatic blagian”; “Piese de blagiene – depozitul valoric al expresionismului românesc”; “Expresionismul dramatic blagian în relație cu cel european și american”.

Primul capitol este o utilă sintetizare a ideilor vehiculate de istoria literară a expresionismului de la delimitarea și definirea conceptului pînă la Lucian Blaga și alți reprezentanți ai expresionismului românesc. Pentru redactarea acestui capitol autoarea și-a luat model cartea lui Blaga, “Fețele unui veac”. Autoarea demonstrează că expresionismul românesc, atît cît există și cum există, este parte din cel european. De notat că supraobiectivul lucrării este tocmai acesta. Capitolul al doilea este despre concepția autorului lui *Zamolxe* și caracterul de sistem al dramaturgiei sale (sintagma este lansată de Dan C. Mihăilescu prin studiul său, “Dramaturgia lui Lucian Blaga”, Ed. Dacia, 1986). Cele mai substanțiale pagini ale capitolului sunt cele despre scenaritatea pieselor lui Blaga. Aceste pagini adresate celor care se mai îndoiesc de teatralitatea dramaturgiei blagiene puteau fi mai polemice și mai extinse. Păcat că excelentele pagini sunt în cîteva locuri umbrite de unele formulări neclare, echivoce cum este cea de la pag. 111: “Noul stil blagian se dovedește a fi unul postmodernist, prin depășirea cadrelor fixe ale curentului, prin asigurarea unui fond matricial forme moderne, prin depășirea caricaturalului și a oricărei agresiuni asupra tradiției.” Fraza, într-un alt aranjament sitactic este reluată la pag. 114. Expresionismul în sine și prin relația cu *spiritul secolului*, prin influențele și prelungirile pînă în interbelic european, reprezintă *ultimul tronson* al **modernității** (modernitatea tîrzie). Așa că nu prea poți afirma că “noul stil blagian este fără îndoială (s.n. – I.P.) postmodernist.” Argumentele autoarei nu stau în picioare deoarece atitudinea postmodernistă față de tradiție (aici, modernismul) este alta decît cea rezultată din expunerea ei. Capitolul “Piese de blagiene – depozitul valoric al expresionismului românesc”, după cum era de așteptat, este cel mai consistent și mai personal al studiului. Fiecărei piese (sunt zece) i se face o analiză amplă. Comentariile debutează cu următoarea afirmație întrutotul justă: “teatrul blagian reprezintă cea mai fericită sinteză între

un fond ideatic și realizarea adecvată din teatrul românesc.” Fiecare din cele zece analize demonstrează specificitatea și valoarea fiecărei piese în parte și apartenența la formula artistică a expresionismului. În comentariile sale tânăra certătoare propune interpretări personale, dar mai ales aduce nuanțări ideilor culese din interpretările anterioare. Astfel convinge că *Zamolxe*, dincolo de micile “imperfecțiuni” rezultate mai mult din patosul tânărului autor, este o piesă complexă și o *prefață-program* pentru sistemul dramatic în curs de edificare. De un bun comentariu, care se vrea și exhaustiv, are parte *Meșterul Manole*, una din capodoperele dramaturgiei naționale. Insistența cu care tragedia a fost abordată de exegeza blagiană de toate calibrele a pus într-o oarecare măsură într-un con de umbră piese precum *Avram Iancu* și *Cruciada copiilor*. Paradoxal, fenomenul are și consecințe pozitive. Prin raportare la capodoperă devin mai transparente cauzele care coboară valoarea dramelor *Tulburarea apelor* și *Daria* sau diferențele nu atât valorice (care există), cât de construcție dramatică între tragediile *Meșterul Manole*, *Avram Iancu* și dramele *Arca lui Noe* și *Anton Pann*.

Excelentele pagini despre *Meșterul Manole* suferă de unele formulări neadecvate și chiar de mici inexactități: “[...] sunt și detalii ce aduc o mai mare precizie temporală [e vorba de “timp mitic românesc”]. Găman este o ființă bilingvă care vorbește românește, dar delirează în limba slavă, cutremurat de revolta fondului nostru nelatin. Probabil dramaturgul înțelege prin acele timpuri mitice românești epoca de la mijlocul mileniului I când se plămădea poporul și limba română prin asimilarea elementului slav.” În această frază Luminița Cebotari preia direct ideea lui Mircea Ghițulescu (“Istoria literaturii române, Dramaturgia”, EAR, 2007, p. 233). Să ne explicăm obiecțiile. Acele detalii referitoare la precizarea timpului mitic (timpul mitic este **illo tempore**, deci *nu suportă* detalii temporale) Lucian Blaga le folosește în ideea de a sublinia contribuția “tuturor românilor” la construcția capodoperei care este biserica lui Manole. Găman nu este o ființă bilingvă și nu este vorba de limba slavă, ci de slava veche sau mai exact de protoslava. Blaga atribuie acele sintagme personajului său, în ideea unui artificiu artistic, pentru a pune în relief mitul pe care e construită tragedia lui Manole. Vorbele personajului în asociație cu comportamentul lui vin dintr-un fond aneural. Prin fonetism (și sens) ele rezonază cu ideea de mister. Este adevărat că la venirea slavilor migratori (a doua jumătate a secolului VI) procesul de formare a poporului român și a limbii sale nu era definitivat, dar mă întreb cum a fost posibilă într-un timp rezonabil de scurt asimilarea unei mase mari de slavi? Desigur că *scheletul și mecanismul* poporului și al limbii, deci factorii fundamentali ai asimilării, deja funcționau. Dar în această problemă să se pronunțe specialiștii, noi suntem doar datori să punem întrebări. Afirmația lui Mircea Ghițulescu poate fi nuanțată cu următoarea speculație: să fi vrut dramaturgul să asocieze tema jertfei creatoare cu geneza poporului?

De asemenea, autoarea studiului are formulări frumoase, dar inexacte: “Între sine și personajul său mitic, Blaga intuiește existența unui raport metonimic [până aici corect] aceasta *deoarece în 1940 Blaga se pregătește asemeni meșterului-zidar, să ridice un vast sistem filosofic.*” [s.n.– I.P.]. În ce constă inexactitatea? Ideea “vastului” sistem filosofic este mult anterioară anului 1940. *Monumentalul* sistem filosofic se construiește în timp, începând, chiar, cu proza filosofică scurtă (vezi Lucian Blaga, OPERE, vol. 7, 1980, ed. Dorli Blaga) care, printre altele, configurează domeniile sistemului filosofic. Monumentul filosofic blagian se înalță după cum urmează: 1931 – *Eonul dogmatic*; 1933 – *Cunoașterea luciferică*; 1934 – *Cenzura transcendentă*; 1936 – *Spațiul mioritic și Orizont și stil*; 1940 – *Diferențialele divine*. Volumele respective vor fi grupate în trilogii: *Trilogia cunoașterii* (1943); *Trilogia*

culturii (1944); *Trilogia valorilor* (1946). Însumarea volumelor în trilogi și publicarea acestora la momentul respectiv sunt gesturi pur formale. Mai este de remarcat ritmul elaborării și publicării lucrărilor filosofice.

Să ne reîntoarce la *Meșterul Manole*. Cu riscul de a fi etichetat de căutător de nod în papură mai fac o observație. Este lăudabilă folosirea metaforei ca subtitlu în ideea punerii în relief a unei trăsături a operei sau a protagonistului dar trebuie să fii atent ca metafora respectivă să corespundă realității din operă. Astfel, mă întreb dacă e adecvată folosirea metaforei “Icar românesc” pentru personajul lui Blaga pentru a înscrie piesa *Meșterul Manole* în sfera unei legende universale foarte frecventată de literatura europeană? Or, cauzele, sfârșitul eroilor și semnificațiile lui sunt atât de diferite încât metafora despre care facem vorbire este neavenită. Astfel de scăpări, ca cele semnalate, sunt regretabile pentru că umbresc valoarea demersului critic al autoarei.

Analiza, tot meticuloasă, făcută dramelor *Tulburarea apelor* și *Daria* subliniază, printre altele, cum s-a manifestat influența psihanalizei (variantea Freud) asupra expresionismului, în general, iar în particular, ecourile ei în cele două piese ale lui Blaga. În felul acesta exegeta pune în lumină deosebirile, ce rezultă de aici, dintre cele două drame și celelalte piese ale dramaturgului în ceea ce privește locul psihologiei în construcția conflictului și a personajului în dramaturgia blagiană. În mod inspirat, autoarea insistă în comentarii asupra recuzitei expresioniste prezente și în aceste piese. În paginile despre *Tulburarea apelor* se subliniază continuitatea ideatică, și chiar similitudinile, de la *Zamolxe* la *Tulburarea apelor*. Analiza tragediei *Avram Iancu*, dincolo de decodarea sensurilor istorice, naționale și general umane încapsulate în caracterul de operă de inspirație istorică, este focalizată pe statutul de personaj mitic al protagonistului și pe acel inefabil amestec dintre structura de tragedie și inflexiunile de baladă din textul dramatic. Gândirea și imaginația lui Blaga în parametrii mitului sunt bine marcate și în comentariile la *Arca lui Noe*. Ar fi trebuit insistat mai mult pe caracterul de parabolă a piesei. Criticul punctează modul în care dramaturgul surprinde nașterea unui mit (aici, potopul) în gândirea omului arhaic.

Bine documentată și stăpînă pe judecățile de valoare, Luminița Cebotari așează dramaturgia blagiană la locul ei *de facto* și *de jure* în cadrul dramaturgiei europene expresioniste și postexpresioniste (cap. “Expresionismul dramatic blagian în relație cu cel european și american”). În acest capitol mai puțin realizate sunt paginile în care propune o paralelă cu scriitorul american Thornton Wilder avînd ca punct major de referință piesa “Orașul nostru”.

Capitolul “Concluzii” sintetizează și generalizează o serie de afirmații și judecăți punctuale prezente în corpul studiului: spiritul expresionist care patronează dramaturgia lui Lucian Blaga și caracterul ei de sistem; locul central pe care îl ocupă în această dramaturgie mitul; noutatea absolută a teatrului blagian în cadrul celui românesc. Concluziile se încheie cu o frază în care autoarea își exprimă speranța într-un viitor mai bun în ceea ce privește transformarea textului literar al piesei în spectacol teatral.

Excelentul studiu suferă de cîteva mici neajunsuri: 1. cînd indică sursa unor idei nu totdeauna folosește semnele citării sau celelalte semne academice convenționale: *cf. apud*; 2. poartă povara unor sechele ideologice, de politizare ale unor interpretări vechi: “violența expresionistă este produsul circumstanțelor ideatice și al neîncrederii în civilizația capitalistă generatoare de haos și durere [...] este o artă de ruptură atât față de spiritul burghez [...]” Sintagme de acest fel sunt frecvente în paginile despre expresionismul european. Oricare

societate (precapitalistă, capitalistă, “imperialistă”, comunistă, post ...) atingînd un stadiu de maximă dezvoltare și stabilitate produce o stare de suficiență, devine conservatoare și reacționară, produce “haos și durere”. Cu deosebiri de rigoare, fenomenul se repetă periodic. Fiecare curent artistic nou și fiecare gîndire nouă sunt contestate, în grade și forme specifice, față de ceea ce a fost înaintea lor, sunt nemulțumite de societatea în care s-au născut. Prin urmare, afirmații ca cele citate trebuie evitate în anul de grație, 2013!

Cu toate observațiile critice, la sfîrșitul lecturii celor 400 de pagini putem spune că studiul Luminiței Cebotari rămîne un *titlu* în bibliografia blagiană.

\*

Micile eseuri ale volumului **Ipostaze ale modernizării prozei rurale** (Idea Europeană, 2009) semnat de Nicolae Bârna, sunt grupate în două secțiuni: prima de teorie și istorie literară, a doua aplicativă. În eseurile din prima parte, criticul caută originea și evoluția în literatură (cultura) noastră a binomului antinomic *rural/citadin*. Autorul pornește la drum (pe urmele Staniei Craia, “Orizontul rustic în literatura română”, 1985) cu necesarele precizări terminologice-conceptuale: sat, rural, rustic, idilic, bucolic / oraș, urban, citadin; tradițional / modern. Criticul ajunge la un adevăr cunoscut de toată lumea: “proza rurală nu e, în mod evident, una care se «întîmplă» la țară, ci una despre țărani, despre săteni (inclusivi ne-săteni) și care privește satul ca univers de viață.” Principalul obiectiv al acestor pagini este schițarea împrejurărilor și a cauzelor pentru care literaturii de inspirație rurală i s-a refuzat ralierea la modernitate, pe de o parte, iar, pe de altă parte, combaterea acestei prejudecăți. Cel mai consistent eseu este “O dezbatere de ideologie culturală și efectele ei în receptarea «profesionistă» a literaturii”. În tehnica compendiului, autorul eseurilor trece în revistă “mișcarea” ideologiei literare românești din prima jumătate a secolului XX: sămănătorism, poporanism, sincronizare, modernizare în grila binomului tradițional / modern. ”Dosarul chestiunii” fiind complex, criticul este atent la exprimarea clară și cursivă (totuși folosește multe și ample paranteze) și preocupat să aducă în analiza problemei nuanțări. Una din observațiile criticului care ar trebui reținută este următoarea: “teoria” despre opoziția sat/oraș, despre literatura de inspirație rurală este o creație a ideologiilor citadine, perverse deoarece, pe de o parte, caută să se folosească politic de conținutul și caracterul ei național și social, iar pe de altă parte, constată doar demagogic înapoierea satului și a țaranului.

Pînă la 1920 proza noastră a fost dominată absolut de tematica rurală sub diferitele ei chipuri și de povestire ca specie literară și tehnică narativă. Mulți săraci în har scriitoricesc au dat opere modeste și mediocre. În mod paradoxal acest humus literar este necesar pentru că face vizibilă existența valorilor scriitoricești: Creangă, Slavici, Sadoveanu, etc. În confruntarea tradiționalism/modernism au fost implicate marile personalități ale vremii: Iorga, Ibrăileanu, Lovinescu, Camil Petrescu, Călinescu. Autorul eseurilor face popas în preajma ultimilor trei amintiți.

Acuzele lui Lovinescu la adresa literaturii de inspirație rurală pornesc de la rebuturile sămănătorismului și poporanismului. În 1912 el afirmă, nu fără teme: “[...] literatura unei țări civilizate nu se poate țărni pentru totdeauna în poveștile mucegăite ale lui moș Gheorghe sau ale cuconului Andrieș; literatura întregă numai în pățaniile mătușii Rada, din zugrăvirea scenelor de crăciun sau a dragostei Domnicăi cu popa satului, din aventurile logofeților de moșie [...]” La rîdul său, Camil Petrescu în 1927 este la fel de categoric în respingerea literaturii rurale. Dacă avem în vedere că la momentul respectiv romanul, care

avea doar cîteva realizări de marcă, în sensul tare al termenului, (*Mara, Ion, Pădurea spînzuraților, Fecioare despletite, Concert din muzică de Bach*), era copleșit de prozele mediocre cu țărani decorativi și cumiști într-un decor etnografic, cu mărunți țîrgoveți și intelectuali în general ratați în “locuri unde nu se întîmplă nimic”, atunci autorul *Patului lui Procust* are dreptul să afirme: “Cu eroi care mănîncă trei săptămîni cinci măslin, care fumează doi ani o țigară, cu cîrciuma din țîrgușorul de munte și gospodăria cu trei cotețe a dascălului din Moldova nu se poate face roman și nici măcar literatură. Literatura presupune firește probleme de conștiință. Trebuie deci să ai mediul, o societate în care problemele de conștiință sunt posibile.” Camil Petrescu exagerează în credința sa că problemele de conștiință sunt atributul doar al societății citadine. Sper deosebire de Lovinescu, dar mai ales față de Camil Petrescu, Călinescu are o altă poziție în problemă. În “Camil Petrescu teoretician al romanului” (1939) divinul critic afirmă: “Ecuatiile acestea țaran – om rudimentar, orășean – ființă complexă dovedesc o judecată falsă și un snobism caracteristic nației noastre de rurali. [...] În aceste judecăți se cofundă complexitatea cu finețea [...] între un țaran sănătos și d-l Camil Petrescu nu e nici o deosebire de complexitate, ci numai una de finețe. Dar finețea nu formează obiectul romanului. Țăranul și Kant își pun exact aceleași probleme, cu deosebirea că cel din urmă le rezolvă cu altă tehnică. Între țaran și Kant e deosebirea dintre socoteala pe răboj și aceea după regulile calculului. În lumea satului există toată scara valorilor morale, ca în orice societate, însă fără cărturărism.” Călinescu aduce dezbaterea în plan estetic. Pentru autorul *Enigmei Otiliei*, scriitor de formație clasică și realist-balzaciană, obiectul romanului este omul ca ființă morală. În aceste fraze vorbește cunoscătorul literaturii universale. Pe baza acestei culturi își formulează el ideile. Oare, dacă ar fi scris aceste rînduri în 1912-1913 sau 1927 și avînd în față numai proza românească a vremii ar mai fi exprimat aceleași idei?

În “Dipolii «rural – citadin» și «arhaic – modern» în proza literară: “de la antonomie la conciliere” criticul formulează cîteva concluzii la cele prezentate în celelalte eseuri. În formularea concluziilor introduce în ecuație bibliografia de ultimă oră: Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului* (1997). Consider că era benefic dacă în această parte a studiului autorul ar fi insistat și pe deosebirea dintre *tadiționalismul vechi* promovat de “Sămănătorul” (și afiliații) și *tadiționalismul recent* promovat de “Gîndirea” (și afiliații). În prima parte a volumului criticul nu face altceva, mărturisește chiar el, decît să expună un “scenariu abstract”.

Partea a doua, după un preambul, “«modernizarea» prozei rurale”, cuprinde trei studii de caz: Pavel Dan, Marin Preda, Sorin Titel. Este partea de la care cititorul așteaptă contribuția personală a criticului. Preambulul motivează alegerea celor “trei cazuri cu valoare exemplară”: cei trei prozatori sunt cunoscători ai existenței rurale din interiorul ei; au scris o proză rurală de bună calitate, de incontestabilă valoare estetică, modernă; s-au despărțit de mimetism. Concluzia: proza rurală scrisă de ei se situează pe același plan valoric cu marea proză citadină. Cele trei micromonografii sintetizează, în numele tezei cărții, cele mai pertinente opinii critice despre opera celor trei scriitori.

Fiecare din cei trei scriitori reprezintă momente, considerate de critic hotărîtoare, în procesul de modernizare a prozei rurale. În principiu, autorul are dreptate, dar îmi permit să formulez cîteva întrebări și, chiar, să fac cîteva observații. Se putea acorda o pagină *părintelui* modernizării literaturii de inspirație rurală începută înainte de anul 1920, prin proze scurte precum: *Răfuiala, Proștii, Nevasta, Dintele*. În paginile despre Pavel Dan se

insistă, în mod justificat, pe prezența elementului expresionist. De asemenea se face observația acceptabilă că “viziunea lui Pavel Dan nu este una socială sau politică, ci filosofică”. Mai afirmă criticul că personajele scriitorului transilvan sunt capabile de contemplație și meditație, că își pun întrebări existențiale majore, că scriitorul se reîntoarce la arhetipuri, că opera lui are o dominantă etică și ontică. Astfel de afirmații, drepte, nu vin în contradicție cu aceea care decretează că proza lui Pavel Dan este “destul de pesimistă” Or, viziunea filozofică și expresionismul nu atrag în sfera lor mai degrabă tragicul decât pesimismul?.

Fiecare are preferințe literare și o părere strict personală despre opera unui scriitor, dar în actul critic acestea trebuie lăsate deoparte în favoarea obiectivității și a respectului pentru valoare. Nicolae Bârna manifestă cu insistență prea multă empatie pentru opera lui Marin Preda, creînd impresia că autorul *Moromeților* ar fi **singurul mare** prozator postbelic. Oricît de valoroase sunt prozele scurte din volumul *Întîlnirea din pămînturi* (1948) totuși, este nejustificată o apreciere de felul acesta: “Superioare celor ale lui Rebreanu [...]”. Nu este nejustificată că este vorba de Rebreanu și nu e locul aici și acum să combatem asemenea afirmații “trașante”, doar amintim că în artă (în toate compartimentele ei) nu se poate vorbi de **progres**, ci de **evoluție**. Nimeni nu neagă valoarea estetică și importanța literară a *Moromeților I* (1955), dar Rebreanu este **singurul** care a creat, la noi, romanul psihologic rural, iar cei care îi urmează nu sunt toți epigoni. Pentru mine au rămas neconvingătoare paginile în care *Moromeții II* este pus pe același palier valoric cu *Moromeții I* și caracterizarea foarte “pozitivă” a personajelor. Nu le mai enumăr! De asemenea era bine dacă se aducea în discuție și “pornirea” polemică a lui Preda la adresa “prozei rurale” a lui Rebreanu și Sadoveanu. În felul acesta s-ar fi înțeles mai bine caracterul de “excepție – excepțional” al personajului Ilie Moromete. Meritul criticului stă în analiza mijloacelor și tehnicilor literare prin care romancierul descrie modern lumea lui Ilie Moromete și o face modernă. Un alt merit al criticului este acela că nu s-a alăturat acelor care au făcut din Ilie Moromete un filosof. Undeva în studiul său, Nicolae Bârna afirmă în mod corect că “În cadrele civilizației sătești tradiționale nu există scriitori, ci rapsozi sau povestitori talentați.” Sigur că Nicolae Bârna este de acord și cu adevărul: filosoful este produsul **cetății**, iar **satul** produce doar înțelepți.

Prin faptul că folosește, e drept cu dibăcie, tehnici specifice “noului roman” în opere care se referă și la lumea satului, Sorin Titel a contribuit în mod major la modernizarea prozei rurale. La finalul analizei acestei proze criticul ajunge la următoarea concluzie pe care poți sau nu accepta: “oricum, ceea ce ne interesează este că Sorin Titel, făcînd pe subiecte în mare parte rurale proză modernă, cu mijloace și viziune artistică proprie modernității a aruncat o privire critică asupra unor aspecte ale modernității, a «redescoperit» de pe un nou palier (modern, «urban» valoarea unor aspecte ale gândirii tradiționale și în același timp – și tocmai prin toate acestea – și-a deschis drumul literar către post-modernism.” Ca și în cazul lui Preda și în cazul lui Sorin Titel modernizarea care i se atribuie nu este specifică doar romanului de inspirație rurală, ci romanului în general, care din varii cauze a trebuit să renunțe la realismul tradițional, devenit canonic. În cazul romanului nostru mai putem adăuga necesitatea dezicerii totale de realismul socialist. Treptat modernizarea romanului și-a mutat accentul de pe izvorul de inspirație, dar fără să-l desconsidere, pe tehnicile românești. În romanul din modernitatea tîrzie care, cu toată împotrivirea unora, există și azi s-au petrecut schimbări mari în sfera problematicii prin focalizarea pe interioritatea individului pus în



relație cu istoria, cu moartea (cu variatele ei măști), cu problema divinității, cu responsabilitatea etică ...

Modernitatea, fie din romanul rural, fie din cel urban, nu înseamnă doar o simplă redescoperire și revalorizare a mitului (așa cum rezultă din fraza de la p. 161). Recuperarea și revalorizarea “ingredientelor” amintite este un proces artistic și ideatic complex și înseamnă, într-un cuvânt, căutarea ontologicului, întoarcerea la el.

Dincolo de observațiile critice sau tocmai lor volumul lui Nicolae Bârna își arată valoarea și utilitatea.

Mediaș, martie, 2013

Ionel POPA