

Diana-Loredana Pavel

PROZA CRITICILOR POSTBELICI – O RETORICĂ A GOLULUI ȘI A MĂȘTII (I)

Evaluând stadiul actual al cercetărilor, se constată absența – cu rare excepții – a unor monografii dedicate criticilor români postbelici, dar mai ales lipsa unei antologii, a unui studiu amplu privind *literatura lor de imaginație* (Ioan Holban se ocupă în *Proza criticilor* doar de E. Lovinescu și Garabet Ibrăileanu – fenomenul ia însă amploare după Al Doilea Război Mondial; există, culmea, o cercetare despre *poezia criticilor* – a lui Florin Manolescu). Faptul că nume cum ar fi Ovid S. Crohmălniceanu, Paul Georgescu, Dumitru Micu, Livius Ciocârlie, Matei Călinescu, Mihai Zamfir, Marin Mincu, Georgeta Horodincă, Florin Manolescu sunt asociate doar cu „statutul” de critici literari sau chiar lipsesc din conștiința publicului larg de astăzi este o consecință directă a tratării lor parțiale, expeditivă sau în grup de colegii „de breaslă”, mai mult sau mai puțin obiectivi. O altă explicație trebuie căutată în modul cum au fost receptați în epoca ceaușistă: percepți exclusiv în ipostaza lor de *persona*, erau ignorați ca *persoane*. Regimul comunist se dispensa de oamenii concreți, mult prea umani, nu avea nevoie de biografii, ci de legende, destine exemplare, de ficțiuni care să propună eroi ireproșabili ori de comentariile lor critice care să laude scrierile „pe linie” și să alimenteze cultul personalității. Ducând cu ei un complex al „ignorării *persoanelor*”, **criticii*** au recurs la **autodefinire** prin întemeierea unei lumi proprii pe cale livrescă. Acest efort de recuperare a *identității profunde* generează, la rândul său, cel puțin câteva întrebări:

Este proza criticilor – o proză mai viu colorată (voluntar!) decât critica? Critica devine cumva o **mască** inventată pentru a ascunde o suferință mai adâncă, provocată de **ambția creației** sau **proza** reprezintă o **falsă colaterală a operei lor critice**? Proza criticului *se salvează* prin valoarea ei documentară sau prin valoarea estetică? „Contrastul” dintre om (prozator) și critic este estompat sau amplificat de *creația artistică*? Viața se cere sau nu autentificată prin literatură? Se poate ignora pe sine criticul? Își poate ocoli propriile fantasmе?

*Precizăm că studiul este efectuat pe următoarele *creații*: Manolescu, Nicolae – *Cititul scrisul*, Ed. „Polirom”, Iași, 2002, Micu, Dumitru – *Fata morgana*, Ed. „România Press”, București, 2003, Micu, Dumitru – *Timpuri zbuciumate. Reconstituiri subiective*, Ed. „Vestala”, București, 2001, Micu, Dumitru – *De la Baikal la Atlantic. Călătorii*, Ed. „Eurovida”, Galați, 1999, Negoșescu, Ion – *Staja dragonilor*, Ed. „Apostrof”, Cluj, 1994, Nemoianu, Virgil – *Arhipelag interior. Eseuri memorialistice (1940-1975)*, Ed. „Amarcord”, Timișoara, 1994, Simion, Eugen – *Moartea lui Mercuțio*, Ed. „Nemira”, București, 1993, Simion, Eugen – *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian*, Ed. „Cartea Românească”, București, 1986, Simion, Eugen – *Sfidarea retoricii. Jurnal german*, Ed. „Viitorul Românesc”, București, 1999, Zamfir, Mihai – *Se înnoptează. Se lasă ceață*, Ed. „Polirom”, Iași, 2006, Zamfir, Mihai – *Educație târzie*, vol. I-II, Ed. „Cartea Românească”, București, 1998-1999, Zamfir, Mihai – *Fetița*, Ed. „Polirom”, Iași, 2003, Mincu, Marin – *Moartea la Tomis. Jurnalul lui Ovidiu*, Ed. „Polirom”, Iași, 2005

G. Călinescu, contrazicându-l pe Maiorescu din *Poeți și critici* (1886), consideră critica „o vocațiune, așa cum sunt poezia, romanul și celelalte arte.”¹ În consecință, „dacă nu poate fi bun artist el însuși, criticul trebuie cel puțin să rateze cât mai multe genuri. Ratarea este o participare activă la procesul creator, o garanție de comprehensibilitate. Criticul care n-a făcut în viața lui un vers, ba chiar își face o mândrie din asta, care n-a încercat niciodată să facă unelă sau un roman, acela e un fals critic, un doctor, un profesor.”²

Modalitate a creației este pentru Călinescu atât ceea ce el numea punerea unui text (de validitate artistică incontestabilă) „în relații multiple” (cum a interpreta o operă științific echivalează cu a o crea, actul critic, în expresia lui specifică, nu poate fi decât creator), cât și imaginarea de situații și caractere, așa cum procedase și el în *Enigma Otiliei*, *Scrinul Negru* etc. În ambele situații, criticul adevărat se supune obiectului, potențând misterul. Chiar Garabet Ibrăileanu, care s-a străduit ca puțini alții să profeseze o critică științifică, recunoaște în opera literară o parte de mister. „Este imposibil – citim în *Creație și analiză* – de definit cu adevărat un artist sau opera unui artist. Esența, ceea ce formează nota specifică a operei unui artist, este un sunet unic, pe care ar trebui să-l exprimi într-o formulă.”³

Raportul poet-critic a fost o preocupare constantă și pentru Eugen Simion, dovada fiind reluarea problemei chiar în jurnalul său, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii*: „Care e deosebirea dintre *poet și critic*? Una poate fi luată în seamă: poetul are sentimentul ideii, în timp ce criticul are ideea sentimentului. [...] Asemănările cele mai mari în câmpul artei sunt, așadar, între *poet și critic*. Amândoi sunt incluși în aceeași relație cu obiectul. Numai că (și aici apare deosebirea între ei, cea mai mare deosebire!) unul privește de la un capăt, iar altul de la celălalt capăt. Sau: unul (criticul) își asumă obiectul după ce obiectul a fost o dată asumat, exprimat, individualizat (de către poet).”⁴ N. Manolescu este de asemenea tentat să-și precizeze poziția privind „opozitia” critic / artist în pseudoprefața la *Lecturi infidele*, „Posibilitatea criticii și a istoriei literare” (1967), arătând că este critic de valoare acela care se proiectează în opere, „sfârșind prin a se descrie pe sine însuși”⁵. Zugrăvindu-se în autori și eroi literari, el o face – scrie și Sainte-Beuve în *Mes poisons* – nu asimilându-și-i pe aceștia, desfigurați, ci insinuându-se el în personalitatea lor:

„Critica este pentru mine o **metamorfoză**: încerc să dispar în personajele pe care le reproduc.”⁶ Pentru G. Călinescu, pare a fi vorba de o **dublă metamorfoză** (dacă ar fi să-l parafrazăm

¹ G. Călinescu, *Principii de estetică*, p. 209

² *Idem*

³ G. Ibrăileanu, *Creație și analiză*, p. 26

⁴ E. Simion, *Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian*, p. 205

⁵ N. Manolescu, *Lecturi infidele*, p. 181

⁶ Sainte-Beuve citat în *Semnificațiile criticii contemporane*, p. 206

pe Sainte-Beuve), prin *critică* și prin *creație*. Vorbind despre proză sau despre poezie, dă mereu de înțelese că totul este cum nu se poate mai simplu, că toate i-ar fi stat la îndemână, că poate cocheta cu aceeași ușurință, atât cu *critica* cât și cu proza, poezia, dramaturgia. Călinescu nu va recunoaște niciodată că a studiat poezia sau romanul pentru a face poezie sau roman. Dar cine citește *Enigma Otiliei* sau *Bietul Ioanide* se duce imediat să-i studieze pe Balzac, pe La Bruyère și pe moralisti, iar cine îi citește poeziile nu se bucură atât cât se instruieste în legătură cu poezia. Dacă G. Călinescu, convins că „arta creatorilor care au o acțiune critică se manifestă nu ca o dublură ci ca o zonă mai densă pe un fond mai translucid”⁷, a făcut critică literară pentru a putea face poezie sau roman, despre N. Manolescu, E. Simion, D. Micu se poate spune că au fost tentați să scrie și altceva tocmai din nevoia de a aduce o pată de culoare acestui „fond translucid”, de a-și aroga o **poză mai viu colorată** decât aceea în tușe reci pe care o presupune statutul de critic.

Înțelegând că în fața talentului școlile dispar, teoreticienii literari privesc *creația* cu un interes critic „impersonal”, abordează „de sus” *obiectul și subiectul*. În felul acesta, scriitura lor se vrea o *transpunere* în pagini a *poveștii*, se afirmă mai degrabă ca un *produs al culturii*, sau cel puțin ca o ilustrare, prin alte mijloace, a ei. Lăsându-se exprimați de personajele fascinante „tratate” în istorii, în compendii, în articolele de specialitate – care au însă o viață indiferentă de aceea a criticilor – nu se pot totuși abține să nu-și aleagă personajele care le convin și despre care pot spune că îi confirmă. Sfârșesc prin a deveni *părtinitori*, „păcat” intolerabil pentru Maiorescu: „Esența criticului este de a fi flexibil la impresiile poetilor; esența poetului este de a fi inflexibil în propria lui impresie. De aceea criticul trebuie să fie mai ales *nepărtinitor*, artistul nu poate fi decât *părtinitor*.”⁸

Altfel spus, dacă în *opera exegetică*, criticii există indirect, în *creație* speră să-și construiască direct o existență și nu una oarecare, ci una întemeiată pe ingenuitate și experiență. Cenzura sistemului comunist pe de o parte, propriile achiziții culturale, pe de altă parte, i-au făcut să-și piardă ingenuitatea și încrederea în experiență.

Pentru acest motiv se vor adresa istoriei literare (și nu o abandonează nici un moment în perioada postdecembristă), care le-a fost la îndemână chiar în condițiile impuse de comuniști; din examinarea ei își vor alege cel mai potrivit regim de existență recompus ulterior în ficțiune, autoficțiune sau în jurnal.

G. Călinescu nu acceptă **distincția critic-poet**, argumentul fundamental referindu-se tocmai la dubla natură a criticii: analitică și creatoare. Un critic bun poate fi și fin analist și creator de excepție. *Creția răscumpără criticul ca artist*, acestui deziderat călinescian, o dată cu prăbușirea însemnelor exterioare ale comunismului, se adaugă un altul: *răscumpărarea identității* ignorate de regimul totalitar. Privind lucrurile în lumina acestor considerații, memoriile, eseurile autobiografice, jurnalele, autobiografiile ca atare, publicate de critici în anii '90, reprezintă o **revanșă** a autorilor eliminați din ecuație de sistemul totalitar.

Dezamăgiți de realitățile epocii postceaușiste și mai ales de felul în care sunt priviți ca persoane, criticii români (unii,

precum Nicolae Manolescu, admirați de majoritatea criticilor și, în genere, a scriitorilor mai tineri până la idolatrizare, dar condamnați pentru scurta perioadă în care au cochetat cu politica, alții, precum E. Simion și D. Micu, prețuiți de către mulți dintre cei mai vârstnici, dar ignorați aproape complet de generația tânără), au recurs, după '89, la autodefinirea cu ajutorul prozei.

Cum eseurile autobiografice, un fel de frați mai mici ai autobiografiei, apăreau, în perioada postdecembristă (chiar și astăzi), drept texte autentice prin excelență, eliberate de pretenții de reprezentare „realiste” și moralizatoare, se explică de ce un Manolescu (în *autobiografia intelectuală Cititul și scrisul*, 2002) sau un Simion (în culegerea de eseuri *Moartea lui Mercuri*, – 1993) au fost tentați să abordeze „genul”. În acest efort de asamblare a *măștii perfecte*, astfel de **texte-atelier** sunt mai la-ndemână. Nu este literatură în sens artistic; este literatură prin valori estetice și de expresivitate. Autorul evită parcă să plonjeze direct în imaginar. Este literatura confesivă, *de frontieră* (Silvian Iosifescu), o *ficțiune a nonficțiunii* (Eugen Simion).

Unii critici au recurs la formule inedite de scriitură, doar doar ar reintra în atenția publicului larg. Așa se face că Mihai Zamfir aspiră să construiască un roman postmodern în **Se înnoptează. Se lasă ceață** (2006), iar D. Micu (intenționând probabil să ne ofere o autoficțiune în *Fata morgana*, 2003) ajunge să opteze pentru ceea ce aș numi mai degrabă o rețetă de roman, cu mult prea multe ingrediente (formule epice de tip diaristic, mise en abîme etc), veritabilă *mască* în culori țipătoare. Venind din epoca ceaușistă cu un complex al „ignorării *persoanei*”, criticii simt nevoia ajustării *măștii*.

Porniți în căutarea *măștii perfecte*, „**uriașii**” **aleși „pe sprinceană”** să le ajute (*referințele livrești, paralelisme, observațiile critice*), sunt neputincioși (culmea!) în fața mărturisirilor directe, care, precum cele de tipul „m-am născut alfabetizat”, „cărțile au fost viața mea” (N. Manolescu – *Cititul și scrisul*) etc., au virulența unei ghilotine ce desparte existența socială de obsesia metafizică a *cititului, persoana de persona* și deconspiră intenția de a-și pune viața între paranteze, cu speranța secretă că o va îmbogăți prin reflectarea în marile (sau mai puțin marile) modele culturale. Unii amortizează impactul violent al unor astfel de declarații, transferând, neverosimil de ușor, această pasiune sexului frumos. Este și cazul lui Mihai Zamfir în **Educație târzie**, vol. I (p. 54). Reputația *femeii intelectuale* este salvată, păcat că îndrăgostita de lectură, Cora, joacă în roman și rolul amantei lui Alexandru Șerban (El – intelectual rafinat și director de Muzeu!): „Să știți că eu citesc în prostie, tot timpul, ce-mi cade-n mână, fără nicio regulă... Citesc orice. La mine cititul e o boală.”

Alteori, *coincé* în ipostaza de persona, criticii fac caz de prea multe elemente de sistem. Fie îi *trădează* grila lor teoretică (nu se pot rupe cu totul de statutul de critic literar), fie se *trădează*, așa cum se întâmplă cu Eugen Simion care, deși își propune „întocmirea” unui eseu critic, se pomenește treptat vorbind mai mult despre sine, și scenariul „confesiunii” suferă în consecință o deplasare din afară spre înăuntru, altfel zis, *le dedans* începe să substituie tot mai insistent și în cele din urmă să prevaleze asupra lui *le dehors*: „Mi se tot spune, de către cei care se ocupă de mine, că sunt un tip potolît, imperturbabil, echilibrat...” De fapt, n-avem de-a face decât cu

⁷ G. Călinescu, *Principii de estetică*, p. 208

⁸ Titu Maiorescu, *Critice*, p. 215

acea reduplicare la infinit a aceluiși eu pur. O identitate multiplă, o mască ireproșabilă, precum aceea care se vrea construită în **Moartea lui Mercuțiu**, nu-și poate permite „luxul“ unei erori. Imaginația joacă un rol hotărâtor, conștient pentru că este în joc imaginea publică a criticului, „persoana sa“.

Adesea, masca este „luată în posesie“ de însăși pasiunile criticului: pentru N. Manolescu – cărțile devin scopul suprem al existenței, iar cititul și scrisul acționează asupra autorului cu o forță nedomolită, dirijându-i întreaga viață, controlându-i persoana: „îi plăcea nu atât ce citea, cât cititul în sine sau mai bine zis treaba însăși a cititului.“ Fără să fie vorba de povara unor identități „pătate“, se vede limpede că „părinților“ istoriei literare le-a revenit – după prăbușirea vechiului regim – nu doar sarcina reconsiderării ierarhiilor și a canoanelor, a discursului critic în ansamblu, dar și „spălarea“ propriilor păcate: simpatia legionară (s-a văzut, în cazul lui Negoșescu), încercările repetate de a părăsi România, concretizate favorabil într-un final, în ceea ce-l privește pe Virgil Nemoianu și cu evaziuni temporare în Portugalia, pentru Mihai Zamfir („ca orice intelectual român din acea vreme, nutream și eu speranța că, cine știe, poate voi îndrăzni să mă fixez în străinătate, pentru a începe o nouă viață în libertate. De fapt, pentru mine «străinătatea» însemna doar Portugalia⁹), atitudinea servilă față de Putere (colaborări cu regimul totalitar, mici compromisuri) – ar putea fi situația lui D. Micu (dacă ținem cont de dezvoltări de tipul „inabilitatea, ajunsă infirmitate, de a mă descurca a fost unul din temeiurile aderării, în junete, la comunism“¹⁰ inserate în jurnalul lui Trifu), dar fără amplexarea și detaliile compromițătoare scoase la iveală în cazul lui Corneliu Vadim Tudor, A. Păunescu, Eugen Florescu și alți eiusdem farinae, cu ale căror acțiuni repetate și disperate de a-și construi identități alternative, eludând aspectele incomode, ne-am obișnuit deja. „Spovedania“ nu ar avea sens în absența unei audiențe. Dacă figuri politice precum Corneliu Vadim Tudor, au mizat pe lacunele memoriei colective și pe indiferența societății civile, recurgând la televiziune, radio, presa scrisă în reconstruirea propriei imagini (dincolo de care se ascund identitățile personale autentice, cele reale și nu cele inventate ad usum Delphini), ținta unor texte precum **Se înnoptează. Se lasă ceață, Arhipelag interior** (1994) al lui Virgil Nemoianu etc., este însuși cititorul, mai familiarizat desigur cu autorii lor din cronicile, studiile și istoriile literare.

Cum scopul scriiturii este altul, tipul de lectură solicitat este și el diferit. Nu face însă excepție de la îndeplinirea unei condiții pe care se socotește, îndeobște, că ar presupune-o orice act de lectură, și anume acela de a fi, în esență, un act de comunicare; o abordare mai pronunțat pragmatică, în care accentul cade pe receptorul mesajului literar, dar nu pe actul propriu-zis al receptării, ci pe atitudinea pe care lectorul-receptor o adoptă în cursul participării sale la comunicare.

S-ar putea vorbi, din alt unghi de vedere, despre poziția ideologică pe care acest receptor se plasează, luând în considerare că participarea lui nu este niciodată inocentă. A citi literatură (dar mai ales texte precum **Straja dragonilor, Arhipelag interior, Timpul trăirii, timpul mărturisirii. Jurnal parizian, Jurnal german** – inclus de E. Simion în **Sfidarea retoricii** etc. care, tipologic, se înscriu în zona liminală a ceea ce a fost

denumit drept literatură confesivă) fără nici un fel de interes față de identitatea autorului poate fi cel mult un deziderat sau măcar o atitudine autoimpusă de un cititor care, spre a fi pe deplin conștient de ea, ar trebui să fie și un lector relativ avizat.

Chiar în condițiile unei asemenea alegeri, chestiunea apartenenței de gen a autorului pe care îl citim este unul dintre primele impulsuri care motivează lectura, iar când acesta este o persoană publică sau critic cu sistem teoretic, probabilitatea ca scrierea sa să aibă succes și impactul scontat este mai mare. Explicația ar putea fi căutată în nevoia de identificare cu textul care ar constitui, se crede, una dintre rațiunile pentru care există consumatori de literatură.

Succesul în vânzări pare să nu fie o prioritate în cazul textelor în proză aparținând criticilor; este însă vădită intenția promovării/consolidării unei identități favorabile în rândul cetățenilor. Această întrebare despre exterioritatea oricărei priviri interioare, despre impactul măști asupra exteriorului după ce ea însăși suferea amprenta Celuilalt asupra sieși, este în același timp, și veche și nouă. George Herbert Mead (**Mind, Self and Society. From the stand point of a social behaviorist**, Chicago, 1934) spunea că orice individ se află în căutarea unei audiențe – eul este mai întâi Altul. În cazul nostru, criticul probează perspectiva interlocutorului pentru a putea anticipa reacțiile celuiilalt. Dacă în conturarea propriului „peizaj“ notația pare să fie realistă, constrânși poate de faptul că sunt persoane publice cu o biografie verificabilă, nu se poate afirma același lucru în consemnarea fapticului. Într-o retorică a golului / a plinului – distanța dintre gol și plin e aceea dintre poezie și proză, respectiv dintre critică și proza criticului. Ce este golul? O primă figură a golului este aceea a pierderii: pierderea obiectului iubirii infantile (mama, casa, orașul natal etc.) reactivată de doliile care survin pe parcursul vieții (se știe că acesta a fost cazul lui Freud și al lui Proust) sau a ceea ce aș numi iubirea târzie a autorității critice, sistemul său teoretic.

Creația (ficțiunea de bătrânețe a celui care o viață întreagă a fost strict criticul) poate fi privită ca o regăsire a acestui obiect iubit și pierdut și chiar ca o reparare a lui, atunci când subiectul a presupus fantasmatic că-l va fi pierdut, deoarece el însuși îl distruse. (Înțelegem prin „distrugerea“ sistemului teoretic de către autorul său, criticul, insuficiența lui susținere în „practică“ datorită exagerărilor, speculațiilor sale care îl fac să răsufle. De altfel, breșele fac parte din natura sistemului critic: oricât de închis ar fi, acesta trebuie să respire undeva.) Privind lucrurile în lumina acestei interpretări, într-o retorică a golului / a plinului, distanța dintre gol și plin nu înseamnă numai breșa, intermediarul, la trace (urma) dintre poezie și proză, ci și aceea dintre critică și proza criticului, acesta fiind un „caz special“, întrucât spațiul vital al omului este unul literar în esență sa. Când criticul a pierdut prima iubire, critica, sau s-a pierdut (a fost „pierdut“ / marginalizat / uitat în ipostaza sa de persona), nu-i rămâne decât să umple acest gol cu altceva... cu ficțiunea și artificiile ei. Este și cazul lui Dumitru Micu. Istoric literar din generația '50, autor – înainte de '89 – a peste 20 de volume de istorie și critică literară, Dumitru Micu în epoca postceaușistă este tentat să revină cu **Fata morgana** care, deși pe copertă este scris cu litere de-o șchioapă „roman“, este, într-un chip sau altul, un **roman în roman** construit, ca și **Les Faux Monnayeurs** de A. Gide, pe mecanismul tehnicii mise en abîme: cuprinde, cu alte cuvinte, un „subiect creator“ (Jean Rousset) și propune o reprezentare individuală a mediului

⁹ M. Zamfir, **Se înnoptează. Se lasă ceață**, p. 27

¹⁰ D. Micu, **Fata morgana**, p. 328

universitar de dinainte și de imediat după '89.

Instrumentele la îndemâna criticului-prozator sunt două personaje, **Mihai Trifu**, **alter-ego al autorului** (profesor universitar) și **Claudia Ștefănescu**, **portavoce a scriitorului**.

Demersul pare simplu: D. Micu ne scrie un roman despre Claudia Ștefănescu, o doctoriță care își alege ca teză de licență (înscrisă fiind la o a doua facultate, Filologie), **monografia lui Mihai Trifu**, critic și profesor universitar al ei, **alter-ego** al criticului D. Micu! **Fata morgana** conține, în afară de schițele Claudiei Ștefănescu privind proiectul de licență, fragmente din romanul lui Trifu, **Cămașa lui Nessus**, început de acesta în adolescență (în care și Trifu își introduce la rândul său un **alter-ego**, Liviu Suci), și pagini din jurnalul profesorului universitar, multe dintre ele nefiind decât pasaje identice cu cele din **De la Baikal la Atlantic** și **Timpuri zbuciumate**, scrise de D. Micu după '89. Desigur, paginile de jurnal, precum acelea din **Fata morgana** care reprezintă jurnalul profesorului universitar Mihai Trifu, sunt și un mediu propice de meditație în vederea unei preconizate scrieri literare (un soi de **prolegomene la ficțiunea literară sau la expresia poetică**) ori pot însoți, poate **dubla scrierea operei**, cum se întâmplă în romanul **Fata morgana**, încheiat cu lamentația personajului central, incapabil să-și definitiveze romanul **Cămașa lui Nessus**: „Important pentru mine este însă nu de a finaliza o lucrare, ci de a mă înjuga la ea până la uitarea de sine. **Doar astfel reușesc să-mi mențin relativul echilibru interior.**”¹¹ Mulți **critici** se dovedesc **afaziți**, incoerențele, fragmentările pot fi percepute ca semne de boală. Distrugerea **echilibrului interior** echivalează cu sentimentul **golului**, reprezentat aici de absența obiectului care se sustrage cererii de iubire. Pentru a-i atenua ulterior traumatismul, **ficțiunea / proza** criticului se oferă să simbolizeze această absență dar fără să reușească să-i elimine complet materialitatea nudă: așa s-ar explica dificultățile întâmpinate de critic în conceperea romanului, stângăciile dar și orgoliul de a aborda „specii”, artificii încă insuficient așezate și cristalizate, precum **autoficțiunea**, respectiv tehnica **mise en abîme**. Cu riscul eșecului, chiar al epuizării de sine (vârsta biologică!), criticul se abandonează muncii de **creație** (complet diferită decât munca de a „comenta”, **critica**) deoarece aceasta poate da o utilizare surplusului de imagini mentale, afecte, de gânduri ivite odată cu **vârsta a treia** și justificabile, arată Didier Anzieu în **Psihanaliza travaliului creator**, prin **crizele** acestei vârste, un soi de **urgență umană** generată de pulsivitatea de moarte. Impulsul creator al lui D. Micu s-ar putea explica prin această criză de vârstă concretizată într-un tip nou de descătușare creatoare.

Pe lângă sau în plus față de **golul-urmă (la trace)** lăsată de rupturile unei istorii (ante-decembristă!), creatorul mai găsește în el și un **gol** inerent, un reziduu pulsional neutilizat care persistă în el oricât de plină i-ar fi, în rest, viața socială, profesională și amoroasă.

Opera umple pentru un răstimp, mai mult sau mai puțin îndelungat, **fundamentală inadecvare dintre pulsivitate și investițiile ei**. Așadar, **proza** – o formă de scriitură care trebuie să umple **golurile**, hiatusurile, non dit-urile (Oswald Ducrot) din **critică**. Izbucnirea unei pulsivități, năvălind pe neașteptate, în plină forță, poate să nu mai fie de tipul unei experiențe ce trebuie explicată, metabolizată, simbolizată, ci de cel al unei sfâșieri a învelișului narcisic protector, al unei explozii traumatice

în care subiectul este foarte aproape de „catastrofă” (moartea!) și care necesită nesfârșite repetări pentru a permite redobândirea retrospectivă a controlului. Opera sutură răni, reface integritatea narcisică a persoanei printr-o epidermă simbolică de cuvinte sau printr-o împletitură de imagini plastice, sonore etc. Așadar, o astfel de scriitură are un rol terapeutic bine definit, chiar o funcție cathartică. **Golul** poate fi înțeles și ca identitate profundă pierdută iar recuperarea ei prin **creație** înseamnă **anularea sentimentului alterității** și găsirea unui răspuns la întrebările: **critic sau scriitor? criticul ca persoană sau persona criticului? Disociind între identitate ca idem și identitate ca ipse**, Paul Ricoeur insistă asupra echivocității termenului generic care desemnează, fără nici un fel de diferențiere, o multitudine de nuanțe. În vreme ce **ipseitatea** nu implică aserțiuni privitoare la un pretins nucleu neschimbător al personalității, **idemitatea** (mêmeté) reprezintă o ierarhie de semnificații: identitate absolută, simultaneitate și permanență în timp, reducere a diferenței, a variabilității, a discontinuității și a instabilității, similitudine și egalitate cu sine a personalității. Ca trăsătură constitutivă a ipseității, **alteritatea** desemnează variațiile identității narative, structură esențialmente dinamică. **D. Micu și-ar dori și are iluzia unei astfel de variații a identității narative în Fata morgana**, roman în formă de jurnal (încadrat azi într-un sector literar mai trandy, autoficțiunea). Mihai Zamfir în **Se înnoptează. Se lasă ceață**, colaj de scrisori, reunite sub „eticheta” **roman** (formulă de scriitură ce repetă/recuperează convențiile din **Les liaisons dangereuses**).

Scăpați „teferi” din această sarabandă pe care părea că nimeni n-o mai poate opri („Suntem mai încâtușați decât dacă ne-am afla față în față sub stăpânire rusească”¹², declara la un moment dat Flavia, una dintre soțiile personajului central din romanul lui D. Micu), criticii și istoricii literari, fac abstracție de ceea ce cititorul aștepta să găsească în paginile lor, **nu-și mai pun problema adevărului** pentru că au alte scopuri.

Pentru E. Simion, de pildă, este vorba de **legitimarea propriei persoane și a grupului său**. D. Micu caută cu disperare explicația privind **eșecul său literar și izolarea** sa de către colegii de „breaslă”: „Nu sufăr pentru că sunt desconsiderat ori subestimat, ci pentru că sunt **pe bună dreptate**. Dacă aș avea certitudinea că e ceva de capul meu, dar nu sunt luat în seamă din anumite motive de natură a mă onora, ca independența de spirit, să zicem, «conspirația tăcerii» m-ar înălța în proprii ochi”, în timp ce pentru Ion Negoitescu din **Straja dragonilor** este mult mai importantă **clarificarea identității sale sexuale**. Cum „gravitatea” unor texte precum acelea de critică și teorie literară face imposibile astfel de **eliberări de angoasă**, după '89, criticii români găsesc un refugiu în scriitura diaristică, în eseu ori în romanul autobiografic.

Scrișul ca **stultitia**, așadar, ca stare de frenezie; neliniște care, dacă n-ar exista exercițiul scrișului, s-ar pierde cu fiecare zi. Scrișul ca **maskă** terapeutică.

Posibilitatea înțelegerii unor texte precum **Fata morgana**, **Se înnoptează. Se lasă ceață** o lasă însuși termenul **punere în abis**, preluat de la blazoanele gravate, mici embleme compozite. Cum prin această tehnică se poate include un blazon în altul, ajungându-se la definirea mai multor planuri (abîme-ul sugerează o imagine cu adâncimi), privitorul și cititorul nu au posibilitatea contemplării unei realități multiplanice, ei trebuie să

¹¹ D. Micu, **Fata morgana**, p. 628

¹² D. Micu, **Fata morgana**, p. 547

și-o creeze. Așa se explică fascinația pe care tehnica gidiană o exercită asupra criticilor-prozatori.

Texte literare (precum *Fata morgana*, *Se înnoptează. Se lasă ceață*) se sprijină pe convenții din ce în ce mai stăpânite: corespondența în *Se înnoptează. Se lasă ceață*, mise en abîme și autoficțiunea în *Fata morgana*. În realitate, aceste proze „neîncadrabile în vreo specie“, sunt clasificate de G. Genette, în *Ficțiune și dicțiune*, în funcție de proporția dintre ficțiune („capriciile imaginației“) și autobiografie („memorie involuntară“), în autoficțiuni adevărate (conținutul narativ este „autentic ficțional“ – așa cum se întâmplă în *Divina Comedie*) și autobiografii rușinoase (falsele autoficțiuni). Cea mai bună definiție a autoficțiunii, „genul“ literar la limita autobiografiei și a meta-romanului la care se „aspiră“ în *Fata morgana*, pare a fi cea a Mariei Darrieussecq: „narațiune la persoana I care se prezintă drept fictivă, dar în care autorul apare în mod homodiegetic cu propriul său nume, și unde verosimilitatea este o miză menționată prin multiple «efecte de viață».“

De ce criticii români recurg la astfel de scriituri sau de ce preferă introducerea unui alter-ego pe care-l ficționalizează (Petru Cosmovici în ultima creație a lui M. Zamfir, Trifu, în romanul lui D. Micu), într-o epocă în care memoriile, autobiografiile reprezentau o „modă“, este ușor de presupus. Tot mai puțin stăpâni pe realitate, într-o perioadă de confuzie a valorilor precum cea postceaușistă, sau știindu-și cititorii altfel (nu ne încumetăm să înțelegem angajarea la o astfel de scriere și dintr-un pariu cu sine sau cu colegii de breaslă, cu cei mai tineri mai ales, ultra-inițiați în aventura *romanului postmodern*), tipul aceasta de „roman“ (în care toată narațiunea se desfășoară în corespondența dintre cei doi protagoniști) îngăduia creatorului de literatură umplerea golului, dezvoltarea unor universuri referențiale compensative. Demascarea convenției este firească: „Sunteți sigur că nu scrieți în secret literatură? Sau că – și mai rău – n-ați publicat deja literatură sub pseudonim?“¹³ (Scisoarea 29 – Isabel Nogueira către Petru Cosmovici) sau „Mă gândesc – declară unul dintre «traducătorii» scriitorilor portugheze – să scriu un *roman postmodern*, un roman unde autorul să nu intervină deloc, să lase doar scrierile să vorbească.“¹⁴

Este așadar absurd să separăm fără rost într-un roman cu elemente de autoficțiune, precum *Fata morgana* sau *Se înnoptează. Se lasă ceață* (în acest din urmă „roman“ cele mai multe dintre scrisori sunt – chipurile! – expediate din Lisabona, oraș atât de drag autorului!), autobiografia autorului de ficțiune pentru că, pe măsură ce criza identității sporește printre indivizii unei societăți „în tranziție“ și „în derută“, precum societatea românească post-'89, este normal ca textele literare apărute s-o ilustreze, mai mult sau mai puțin acut, printr-o îndepărtare crescândă de reprezentarea realistă clasică – holistă – și printr-o apropiere concomitentă de individual (ceea ce poate primi o mulțime de nume: *sine*, *eu*, *subconștient*). În condițiile în care autobiografiile presupun constrângeri formale, deontologice și, nu în ultimul rând, economice chinuitoare, acest tip de *ego-proză*, ce mizează pe ficționalizare explicită, este văzut ca o descătușare mult râvnită în teritoriul imens al literaturii care le permite să vorbească despre ei, despre pasiunile lor etc.

Paradoxal, creația artistică, ca și adulterul, într-un alt plan (ideea posibilei comparații ne-a indus-o un roman al lui Mihai

Zamfir, *Educație târzie*) sunt și o șansă de a intra în anonim atunci când persona/modelul epuizează, pe principiul: „au mai pățit-o și alții/au mai încercat și alții“; după 1989 aproape toți criticii și-au încercat condeiul și în alte domenii decât în cel care constituia norma, creația critică; este o libertate (dar și un eșec) asumată/asumat; să scrii proză e trandy; a devenit azi un brand, pare la îndemâna tuturor (de la autoficțiune și alte ego proze la roman în roman). Este și o ironie/convenție asumată. E reconfortant să faci ce fac și alții, să te abați de la normă ca marea masă; nu mai surprinzi pe nimeni, ai șanse mai mari să fii chiar lăsat în pace (e o ignorare voluntară/ o autoizolare). Dacă peste modă se suprapun crizele glisării către vârsta a doua, atunci imboldul cronicarului român de a se lansa/relansa în ficțiune este perfect justificat. Așa s-ar explica răspunsul pe care eroul din *Educație târzie*, Sandi, îl dă soției indignate de comportamentul său promiscuu:

„– Ai ajuns... atât de... comun. Te-ai transformat într-un personaj din cele care se întâlnesc cu miile pe stradă. Un om între două vârste căruia îi pare rău că-i între două vârste și nu se gândește decât la asta.

– [...] înseamnă că am reușit, în sfârșit, să intru în anonimat. Nu mai sunt soțul model, tatăl model, intelectualul model, disidentul model...“ (p. 234)

Multe dintre subiectele care revin obsesiv țin însă de recuzita mai „gravă“ a personei. Toți resimt nevoia redefinirii criticii și a poziției criticului: D. Micu, de pildă, nu-i iartă pe „zoilii criticii“ care „nu scriu pentru cititori [...]“. Demersurile lor vizează satisfacerea unor interese de moment, ca împiedicarea cutăruia de-a obține un premiu sau o bursă, de a fi promovat în vreo funcție sau de a fi trimis în străinătate.¹⁵ În timp ce critica trebuie să implice „prin definiție participarea la o anume mișcare intelectuală, de epocă, de moment istoric.“¹⁶ O altă „obsesie“ este aceea a limbajului. Act demiurgic la Micu („limbajul aduce universul în subordinea omului“¹⁷), în pseudo-memoriile lui Manolescu este asociat întotdeauna cu nevoia vitală de a scrie și a citi: „Prima activitate pe care memoria mea o înregistrează, în care sunt subiect individual și orgolios, este scrisul. [...] M-am pomenit citind, așa cum m-am pomenit jucându-mă: înainte de a fi eu însumi.“¹⁸

Strigăt de exasperare intelectuală, însumare de antinomii sociale, creațiile criticilor sunt și embleme ale comunismului, văzut de Nicolae Manolescu drept „inversare malignă a capitalismului“¹⁹ și ale postcomunismului. Obsesia destrămării, sterilitatea alienantă, senzația acută de inutilitate și incompatibilitate socială, de ratare și anacronie caracteriza lumea literară de atunci. Criticii au fost „ațiși“ de cenzură nu doar în ipostaza lor de persoane, ci și în aceea de persona, prin restricțiile cenzurilor („se tăiau, în articole, termeni ca *altar*, *cruce*, *patrafir*, *înger*“²⁰), controlul publicațiilor din străinătate, inclusiv din U.R.S.S. („Cărțile și revistele ajungeau foarte selectiv la destinație, și, pentru a te abona la vreun periodic sovietic (la cele occidentale nu era posibil) pierdeai, la începutul lui decembrie, când se făceau abonamente, numai la poșta centrală, o zi de lucru“²¹).

¹⁵ D. Micu, *Fata morgana*, p. 566

¹⁶ D. Micu, *Fata morgana*, p. 42

¹⁷ *Ibidem*, p. 567

¹⁸ N. Manolescu, *Cititul și scrisul*, p. 38

¹⁹ N. Manolescu, *op. cit.*, p. 65

²⁰ D. Micu, *op. cit.*, p. 506

²¹ *Ibidem*, p. 507

¹³ M. Zamfir, *Se înnoptează. Se lasă ceață*, p. 65-66

¹⁴ M. Zamfir, *op. cit.*, p. 247