

THE METAMORPHOSES AND THE MODELS' EFFECTS WITHIN THE EUROPEAN CULTURE AND LITERATURE BETWEEN THE TWO WORLD WARS

Doinița Milea, Prof., PhD, "Dunărea de Jos" University of Galați

Abstract: The theme of identity has become a constant presence in European Studies in the last decades, interwar Europe (as an intellectual construction), retroactively stemming analyses focused on the expression and exploration of subjectivity, drawing adherent/ non-adherent sensitivities at the impact with the hectic history, involving philosophical discourse, compensatory configuration of ideas, and the image of some problematic identities. The intellectual discourse of the twentieth century is a space of dialogue between great names that represented social, political and cultural areas in those times of historic tumult. The presence of philosophy, from Kierkegaard, through Nietzsche or Heidegger, Lenin or Papini as hallmark of the metamorphosis of culture in the first half of the twentieth century, is related to the many facets of the human identity crisis, also mirrored in the artistic forms, under the influence of the stream of consciousness and that of the constructions built upon the place and status of man. These perspectives intersected with the movement lines of science and art, the works of Freud, the father of psychoanalysis, which will determine the relations between authors and their works, a pretext for asserting their own concepts and values, by underlining the ideal of the supreme possibilities of the spirit, of the individual freed from morals and above them, modify the cultural and ideatic paradigm of the time, reconfiguring the expectations of a generation.

Keywords: identity, European Studies, 20th century intellectual discourse, identity crises.

Mediator virtual, literatura închide în ea, ca într-un „labirint”, o lume de idei ,de imagini care au marcat o epocă sau alta, idei capabile să structureze, să facă legături și să dea coerență unor modele culturale supuse tuturor variabilelor de sensibilitate intelectuală și morală. O linie imaginară unește, în ciuda diferențelor ideologice, un filozof romantic și vizionar, din sfârșitul secolului al XVIIIlea, ca Friedrich Novalis ,de un filozof ca Kirkegaard sau Nietzsche ori Heidegger, de Freud, întemeietorul psihanalizei ,de Lenin, nume recunoscute prin influența ideilor, a construcțiilor lor teoretice, asupra deschiderii intelectuale dintre cele două războaie mondiale, și implicit, asupra generațiilor de creatori postbelici. Imaginarul european se bazează astfel pe imagini consolidate, chiar saturate, de discursuri, ideologii, deja hibridizate, după cum remarca Jean-Jacques Wunenburger, într-o intervenție pe tema „Les imaginaires européens”

Mișcarea ideilor este revelatorie dacă urmărim influența lecturii lui Kirkegaard și a lui Nietzsche în cultura Europei Centrale, asimilarea filozofiei cu rol totalizant la Sartre sau Camus, punctele de incizie a teoriilor despre roman ale lui Georg Lucács sau ale lui Hermann Broch. Din urmă, Dostoevski este considerat un precursor, în textele lui fiind prefigurate idei ce vor marca parcursul multor revoltați ai epocii următoare, intermediare de asocierea cu Nietzsche: omul superior, puterea elitei gânditoare, voința de putere, morala sclavilor și morala stăpânilor. O carte, cum a fost **Un om sfârșit** cartea lui Giovanni Papini, 1912, înseamnă un punct de plecare pentru generații succesive. Avem însemnările lui Mircea Eliade

în **Memoriile** sale despre **Un om sfârșit** a lui Papini: „Citisem, ca atâția din colegii mei, **L’Histoire du Christ**, dar nu mă cucerise. Dimpotrivă, **Un om sfârșit** a căzut ca un trăsnet. Apăruse în traducere românească la „Cultura Națională” și o descoperise Haig Acterian. A insistat s-o citească. <<„Are să-ți placă?>>, mi-a spus. <<Seamănă cu tine...>>. Nu-mi putusem închipui până atunci că pot semăna atât de mult cu altcineva. Mă regăseam aproape pe de-a-ntregul în copilăria și adolescența lui Papini. Ca și el, eram urât, foarte miop, devorat de o curiozitate precoce și fără margini, voind să citească tot, visând să pot scrie despre toate. Ca și el, eram timid, iubeam singurătatea și mă înțelegeam numai cu prietenii inteligenți sau erudiți; ca și el, uram școala și nu credeam decât în cele ce învățam singur, fără ajutorul profesorilor. Mai târziu, am înțeles că asemănarea nu era totuși atât de extraordinară pe cât mi se păruse atunci; bunaoară, Papini nu avusese o copilărie de derbedeu, ca mine, nu fusese atras de științele naturale și de chimie, nu era pasionat de muzică. Iar eu nu voisem să scriu, ca el, o Enciclopedie și nici o Istorie a literaturii universale. Dar nu era mai puțin adevărat că precocitatea, miopia, setea de cultură, enciclopedismul și mai ales faptul că, întocmai ca și mine în roman, Papini vorbea de adolescență ca de o epocă a descoperirii intelectuale, iar nu ca o criză fiziologică sau sentimentală, m-au impresionat profund. Recitind **Un om sfârșit**, aveam uneori impresia că sunt doar replica lui Papini. Entuziasmului meu i-au urmat îndoiala, gelozia, furia la gândul că atâtea capitole din **Romanul adolescentului miop** vor fi socotite copiate sau cel puțin inspirate din **Un om sfârșit**. (...) Nu mă îndoiesc că **Un uomo finito** este și va rămâne un document excepțional, unic în toate literaturile moderne.” Analizând impactul acestui climat „care de la autonomia spiritului ajungea la reevaluarea tuturor valorilor, Sorin Alexandrescu (**Privind înapoi modernitatea**), urmărește două modele ilustrative pentru tineretul anilor 30-Eliade și Cioran. Pentru Eliade, fascinația față de superioritatea spiritului creator, obligă la o atitudine fermă manifestată în paginile numărului 100 a ziarului *Buna Vestire* („*O revoluție creștină*”) : „Mișcarea tinerească din 1927 s-a născut cu conștiința acestei misiuni istorice de a schimba sufletul României, subordonând toate valorile unei singure valori supreme: Spiritul”. Sorin Alexandrescu remarcă urmarea reflectării acestor idei în planul general al creației lui Eliade, prin retragerea în atemporalul valorilor atemporale ale spiritului („Spre o examinare filozofică a operei lui Eliade”). Aceeași atmosferă de generație care se simte marginalizată de social și de economic, va face din Cioran un „exilat al spiritului”, „un Cioran secret chinuit de istorie” („Portretul gânditorului ca tânăr exilat”).

În relația lor cu gândirea socială, politică și filozofică contemporană, formele literare dau naștere unui câmp de reflecție asupra condiției umane dinspre mecanismele puterii politice care o condiționează. Strategiile scriiturii confesive și ale povestirii de tip „cronică” generează și o imagine a lumii care apasă asupra eului intim, forțându-l să emigreze într-un exil interior, asumat de personaj fie la modul ironic, fie la modul tragic. Miturile singurătății individului sunt elementul de legătură între aceste romane ale condiției umane, punând în discuție și relația dintre realitatea istorică și cea fictivă.

Această mișcare a sensurilor pe care alegoria o permite este sugerată de Camus prin selectarea unui text de Daniel Defoe (**Jurnal din anul ciumei**), ca intrare în romanul său **Ciuma**: „Poți tot atât de bine să înfățișezi orice lucru care există cu adevărat, prin ceva care nu există.”

Ce anume dă liniile configuratoare ale opțiunilor ideologice sau de creație într-o epocă de intense transformări ale istoriei? În articolul „Generația”, Mircea Vulcănescu explică din mai multe perspective conceptul, găsind importantă și influența epocii în care s-a născut un anumit scriitor asupra formării sale, asupra mentalității și devenirii sale în literatură: „Cum vedem, nașterea unei generații nu e numai o problemă de vârstă și nici numai o problemă de influență istorică. Ci întâlnirea amândurora într-o psihologie vie”. Modele

formatoare interne „ Vasile Pârvan si Nae Ionescu” , dar și „ influențele modei din afară”. Enumerând influențele modelatoare pe care generația sa le-a suferit succesiv, (influenta misticismului orientalizant german din primii ani de după război, si a misticismului rusesc din emigratie, influenta maurasianismului francez si a neo-tomismului; influenta comunismului rusesc si a marxismului german; influenta fascismului italian si a national-socialismului german”),Vulcănescu se întreabă retoric :„Cum s-au putut amalgama aceste influente divergente, in sufletul unei aceleiasi generatii, e greu de spus”. Orientarea culturală care i se pare lui Vulcănescu de realizat, structurează într-un fel amestecul eclectic despre care vorbise :„Daca tineretul acestei țări nu reușeste ca, în această generație, să reducă idealurile omenesți centrifugale ale românilor din diferite colțuri ale țării într-un singur chip al omului românesc, în care să se recunoască românii de pretutindeni, ca într-un bun al lor; dacă tipul omului rusesc, dostoevskian și tolstoian al basarabenilor și omul latino-kantian al ardelenilor nu reușește să dea o sinteză vie cu omul bizantino-francez al celor din Vechiul Regat(...)unitatea politică a acestui neam(...), mi se pare amenințată”.

În **Fragmente critice** (IV), criticul Eugen Simion identifică câteva lipsuri în încercarea lui Mircea Vulcănescu de a prezenta generațiile care s-au succedat în istoria României,subliniind marile modele literare europene contemporane, în lumina cărora s-au format scriitorii români: „Aceste influențe sunt reale, dar mai sunt și altele, pe care, deocamdată, Mircea Vulcănescu nu le menționează. Lipsesc, de pildă, scriitorii și filosofii momentului. Gide începe să fie cunoscut și imitat pe la mijlocul anilor `20. Apoi Joyce și, în genere, romancierii anglo-saxoni. [...] Gide, Joyce devin modele epice, lângă Proust, Italo Svevo, Papini pentru noua generație de prozatori. Sunt descoperiți, tot acum, Kirkegaard si, prin tinerii filosofi care studiază în Germania, Heidegger”.

Milan Kundera, scriitor și eseist ceh în exil,în volumul **Testamente trădate** (1993, traducerea românească-Humanitas, 2008), a doua carte de eseuri scrisă în Franța, aduce în discuție testamentele trădate ale artiștilor (Kafka, Gombrowicz, Beckett, Fuentes, Rushdie), de către prieteni, critici, traducători, care sunt dublate de „trădări ale romanului”, adică ale genului romanesc, prin subordonarea lui eticului sau ideologicului, aducând și dinamica modelelor care ar putea prelungi analiza raporturilor artistului cu spațiul social de inserție :

„Imperiile totalitare, cu procesele lor sângeroase, au dispărut, dar spiritul procesului a rămas ca moștenire și el reglează conturile. Astfel sunt urmăriți de proces cei acuzați de simpatii pronaziste: Hamsun, Heidegger (toată gândirea disidenților cehi cu Potocka în frunte îi este datoare), Richard Strauss, Gottfried Benn, Drieu la Rochelle, Céline (în 1992, jumătate de secol după război, un prefect indignat refuză să-i declare casa monument istoric); Pirandello, Malaparte, Marinetti, Ezra Pound (luni de zile, armata americană l-a ținut ca pe o fiară într-o cușcă, sub soarele arzător al Italiei); Giono, Morand, Montherlant, Saint-John Perse (membru al delegației franceze la München, participant de aproape la umilirea țării mele natale); apoi comuniștii și simpatizanții lor: Maiakovski (cine-și mai amintește astăzi de poezia lui de dragoste, de incredibilele lui metafore?), Gorki, G. Bernard Show, Brecht (care a avut astfel parte de un al doilea proces), Eluard (acest înger exterminator care-și orna semnătura cu imaginea a două spade), Picasso, Aragon, Sartre (...), Malraux (acuzat ieri de a fi trădat idealurile revoluționare, acuzabil mâine de a le fi avut). Iată problemele ce m-au fascinat, când, acum vreo douăzeci și trei de ani, am scris **Viața e în altă parte**, în care Jaromil, un tânăr poet, devine servitorul exaltat al regimului stalinist. Am fost îngrozit când criticii, făcând totuși elogiul cărții mele, au văzut în erou un fals poet, un ticălos. Pentru mine, Jaromil era un poet autentic, un suflet inocent (...).”

Gradele de opoziție ale discursului literaturii și artei față de social – politic, va genera în comunitățile intelectuale din partidele comuniste ale Estului european, dar și al aderenților din occident ideea că literatura epocii are nevoie de reguli clare de apreciere, ceea ce în timp

va duce la victoria „modelului” de scriitură, când birocrațiile politice vor recomanda rețete („realismul critic”, „realismul socialist”, propus în 1932, acesta din urmă codificând sugestiile literare ale clasicilor marxismului ca și definirea artei progresiste și a artei revoluționare, direcții care au făcut ravagii în fostele țări comuniste - aspecte analizate de George Steiner, într-o serie de articole grupate sub titlul *Marxism and Literature*, 1958-1965).

„Societatea fără clase”, ținta expresiei „omului nou” „eliberat” de acea condiționare istorică, de clasă, este modelul utopic (al „literaturii proletare”) care va circula spre occidentul Europei (în 1948, în **Ou'est-ce que la littérature**, Sartre vorbea despre „literatura care va încheia dobândirea conștiinței de sine în societatea fără clase”), până la destalinizarea vârfurilor intelectuale, demarxizarea elitelor occidentale și nașterea fenomenului dizidenței ruse, care capătă proporții în anii '70. Autoritatea unor analiști de marcă ai fenomenului cultural, de orientare marxistă, ca Antonio Gramsci, Roger Garaudy, Georg Lukács, Lucien Goldmann, va sprijini circulația ideilor grefate teoretic pe corpul marxismului până înspre anii '60.

Opera filozofică a lui Sartre, imagine și ea a neputinței regăsirii de sine, a identității într-o lume a răspunsurilor imposibile în fața violentării condiției umane, este și ea o imagine a acestor idei în dialog. Singur, față în față cu ideea de „libertate”, „condamnat la libertate”, accentuând asupra răspunderii individului pentru „esența pe care și-o alege, omul sartrian este chemat să-și reevalueze critic situația, să cumpănească alternativele și opțiunile.” (**Ființa și Neantul**, 1943). Mutând căutarea realizării de sine în planul ficțiunii, influențat profund de ideile lui Heidegger, din aria raportului între neautenticitatea existenței umane, „a omului anonim”, a angoasei existențiale în fața Neantului (**Ființă și Timp**, 1927), Sartre construiește compensatoriu spații în care domină angoasa, neliniștea, sfâșierea interioară (romanul **Greata**, 1938, piesele de teatru **Muștele**, 1943, **Cu ușile închise**, 1945), și în care „Viața omenească începe de partea cealaltă a disperării”.

Sisif, altă proiecție eseistic – filozofică, aparținându-i lui Albert Camus (**Mitul lui Sisif**, 1942) este imaginea înstrăinării de sine, o ipostază a eșecului ireversibil, neputincios și dezarmat în fața sorții, imaginea acestui dialog intelectual interbelic, existențialismul, în care luciditatea omului începe cu absurdul și culminează cu tragicul. „Omul care nu-i nimic de la sine”, devine punctul central al dialogului ficțiunii lui Camus cu Istoria (**Străinul**, 1942, **Neînțelegera**, 1944), imaginea deplină a unei rupturi cu lumea (spațiul absurdului absolut) dar și a dialogului cu lumea „libertății interioare alege” care domină mijlocul secolului XX, legându-l de „angoasa” și „disperarea” lui Kirkegaard, revendicat ca precursor al existențialismului (**Conceptul de angoasă**, 1844).

Un manifest ca „**Pentru o artă revoluționară**” redactat de André Breton, Leon Troțki și Diego Rivera, în 1938, realizează o breșă în inima avangardei, separând intelectualii de stânga, sprijinitori ai ideii de revoluție sub impactul bolșevic (Aragon, Eluard sau Sartre, după schimbarea opțiunilor ideologice) – care în 1947 condamnă atitudinea lui Breton de a-și continua experiențele interioare „în marginea activității revoluționare”, socotit eretic față de dogma Revoluției.

Găsim în jurnalul lui Pierre Drieu la Rochelle (**Journal**, 1939-1945, Gallimard, 1992), publicat la 47 de ani de la sinucidere, lumea interioară a acestui scriitor care a colaborat cu guvernul de la Vichy și cu ocupantul nazist, care-și exprimă ideile atașate extremei drepte și în același timp o vedere pesimistă asupra destinului culturii Europei, în numele unui program de „purificare” a lumii impregnate de raționalism, de la Academia Franceză la Premiul Goncourt. Dezamăgirea îl face să vadă în Stalin noul stăpân al Europei, într-o confuzie de valori prin care-l alătură pe Lenin și Hitler lui Napoleon, Goethe sau Hegel. „L'homme de toutes les ruines”, cum singur se caracterizează, simte gustul amar al căderii unei Europe a

războiului și a forței: „cumplit de jignit de incapacitatea germană, de incapacitatea europeană” nu retractează, nu regretă nimic.

Căderile în capcanele politicului, absolutizarea unui „adevăr” subiectiv, îl transformă pe intelectualul secolului al XX^{lea} în victima propriei opțiuni, subjugat de demonia puterii unor ideologii extremiste (analiza fascinației „autorității tiranice”, pentru figuri de marcă a intelectualității europene: Heidegger, Michel Foucault sau Jacques Derrida, văzute ca modele de cazuri de conștiință, face obiectul cărții lui Mark Lilla – **Spiritul nesăbuit. Intelectualii în politică.**

Opțiunile politice ale artiștilor (incluzând aici și un Buzzati, d’Annunzio, un Junger – maestrul parabolei existențiale care au avut opțiuni de dreapta, sau un Thomas Mann, sau Neruda, toată generația intelectualilor francezi de stânga) permit analiștilor să opereze disjunții între biografia scriitorilor și creația lor, odată depășirea căutării explicațiilor operei, ca fenomen de creație în biografia strictă, dar lasă un spațiu larg formației intelectuale (lecturi, spații geografice și politice care le-au condiționat formarea, aderențe religioase și politice) Dar implicarea artistului în desfășurarea evenimentelor, generează o complicitate, care în cazul unui artist ca Thomas Mann organizează receptarea pe două niveluri: cel al parabolei, în cheia căreia se citește **Muntele vrăjit** sau nivelul aderențelor declarate, care reconfigurează percepția artistului dacă nu și a operei: „Geneza **Doctorului Faust sau Romanul unui roman**”, 1952 – „Aș vrea ca nimeni să nu se îndoiască de respectul meu față de acel eveniment istoric al timpului meu care este revoluția rusă. În acea țară ea a pus capăt unor situații anacronice ce nu se mai puteau tolera de multă vreme, a ridicat din punct de vedere intelectual un popor în mare parte de analfabeți, a umanizat nivelul de viață al maselor”.

Scena politicii europene se schimbă, distanța față de **Inima vrăjită** (1922-1933), față de vizita făcută de Romain Rolland lui Gorki în Uniunea Sovietică, era deja istorie. În capitolul *Ideologie. Utopie și politică* din **Eseuri de hermeneutică II**, Paul Ricoeur vede în ideologie o „justificare și un proiect” asupra lumii, care „disimulează”, „deformează” (având ca funcție particulară „dominarea”), spațiu al „unui schimb simbolic” în „structuri de personalitate”, devenind o grilă de lectură artificială și autoritară pentru un mod de a trăi al grupului dar și al locului său în istoria lumii. Mutând asupra intelectualului și asupra alegerilor și opțiunilor lui, din planul ideologiei, funcția devine una de „legitimare” și de „integrare” în planul realului (în timp ce utopia proiectează și legitimează „în afara realului”, printr-o funcție superioară de contestare și de acordare a unei „identități narative”).

Bernard-Henry Levy, în „Elogiul intelectualilor” (*Timpul*, 7/1996), vorbind despre *Mizeriile angajării* găsește un punct de plecare în „singurătatea faptului de a scrie”, de a depăși probleme personale, printr-o „filozofie de rezistență”. „Angajarea, în aceste cazuri (Aragon, Gide, tinerii fasciști parizieni), pare a fi o adevărată imagine a auto-pedepsirii”. Mai multe tipologii ale intelectualului „angajat” (după termenul lui Sartre), dublează intelectualul „penitent”: „Cel care visează să dispară și a cărui angajare este, prin urmare o formă de sinucid; mai există intelectualul unealtă. Cel care știe ce datorează lumii. Acesta își va privi angajarea ca pe o datorie de achitat. Mai există și intelectualul megaloman, cel care își închipuie că lumea este el. Că toată lumea e vinovată de toată nefericirea, de toate mizeriile lui. Și mai e intelectualul paranoic, cel care visând că Roma lui Virgiliu era și Roma sclavilor, că treptele templelor maiase erau scaldate în sânge omenesc, că chipurile lui Giotto ori **Le Roman de la Rose** erau contemporane cu Inchiziția și că el, intelectualul de azi trăiește în epoca lagărelor de concentrare, este înnebunit de gândul că întotdeauna artistul va fi dator să țină socoteala tuturor nenorocirilor lumii. Mai e și intelectualul care se angajează din prudență. Pentru a-și asigura spatele. Pentru a-și furniza garanții sieși și celor care s-ar putea interesa de activitățile sale clandestine și îndoelnice. Angajarea este alibiul său. Tributul pe care trebuie să-l plătească unei societăți o care o disprețuiește.”

Fantasmemele politice antrenând fanatici, dezamăgiți și opozanți, care au răvășit secolul XX, au dat naștere unui imaginar politic care înregistrează formele îmbrăcate de „pasiunile” marilor spirite ale veacului. Un fel de mister al răului, alimentat de comunism și de nazism, declanșează o patologie a universului spiritului, perturbă întregul echilibru al lumii politice, construind o atmosferă care naște țara subterană, imperiul apelor tenebroase, **Gulagul**, ca mărturie al lui Alexandr Soljenițin împletind artizani ai acestei zone acvatic malefice și nevinovați locuitori claustrați (într-un spațiu al terorii care are ca porturi spațiile carcerale sovietice dar și prin mișcarea în timp a alegoriei și lagărele naziste).

Proiecția de tip utopic construită de Ernst Jünger pe fondul unei alegorii dense a unei spiritualități superioare a unor cavaleri – călugări, reprezintă, la mijlocul secolului al XX-lea, o regândire a ideii de ordine superioară a unei lumi surprinse într-un moment de criză. Martor și protagonist al unei epoci istorice de mare violență, Jünger exaltă eroismul și nihilismul eroic, prin care se simte atitudinea sa de intelectual de dreapta. **Falezele de marmură** (1939) este opera considerată de unii analiști o „apologie a barbariei”, iar de alții o parabolă antitotalitară, exprimând un mesianism retrospectiv, o apologie radicală a eroismului războinic și a metafizicii, dar și o reîmprospătare a gândirii utopice.

Secvențele de jurnal publicate în **Grădini și drumuri** (1979) dau amănunte despre elaborarea cărții, pe care o vede ca „fără vibrații și fără rotire, de o mare fixitate, frazele făcându-și intrarea în conștiință precum luptătorii în arenă.”

Conceptele și ideile care străbat jurnalul lui Jünger vor construi textura ficțiunilor sale: „omul luptă totdeauna împotriva puterii timpului; „când trăim ca sfinții infinitul ne ține tovărășie”, „distanța care separă pe războinici de moarte, de onoare”, „destinul maselor în furtunile istoriei”, „transformarea interioară a omului”.

Jurnalul creionează o țară imaginară, un spațiu al întâlnirilor magice om – cosmos, patronat de timp: „Trecutul și viitorul sunt niște oglinzi și între ele radiază prezentul, insesizabil ochilor noștri. În moarte, însă, lucrurile se inversează: oglinzile se topesc, iar prezentul iese tot mai curat la lumină, până când se identifică, în clipa morții cu nemurirea.” Construcția ficțională realizată de Jünger este o lume a contrastelor: un declin și o dezordine universală, în care puterile morții le înving pe ale vieții, dublate de un efort ciclic de desăvârșire, de proiecție a unor spații ideale care să învingă prin puterea reveriei violența interioară a individului și a societății, timpuri ale restaurării sub impactul unor forțe de spiritualitate cathartică. Este o scriitură organizată în două registre: pe de o parte povestirea pe care naratorul tinde să o autentifice, iar pe de altă parte povestirea care „lucrează” împotriva vocii naratorului, punând în evidență dereglări interioare și fantezme ale lumii interioare din personalitatea autorului concret, a cărui voce secundă iese la suprafața textului neliniștită, scindată, dar nu mai puțin autentică decât scriitura sa.

În același sens va opera Mario Vargas Llosa cu mecanismul ficțional al utopiei în **Războiul sfârșitului lumii**, 1981, văzând în literatură un mod de a simboliza eșecul căutării paradisului, dar și mijlocul ideal de a oferi cititorului lumile la care nu are acces. La Llosa, imaginația eroică și utopică exprima, prin devalorizare, dureroasa asumare a realității. Universul construit de povestirea parabolic – distopică a lui Jünger practică și un fantastic – halucinatoriu, care dezvoltă lumi ficționale de coșmar: fiare crunte, câini provenind din violentele istorii ale supunerii indienilor de către spanioli,

Volumul lui Kundera- **Cortina.Eseu în șapte părți** (Gallimard, 2005) este o reflecție asupra formei romanești, un eseu asupra lumii cărților centrale ale conștiinței culturale europene, autori care au funcționat/funcționează ca model (Balzac, Kafka, Broch, Musil, Dostoievski), sau ale spațiului sud-american (Sábato, Fuentes), pornind de la Don Quijote, ca piatră de temelie a scriiturii moderne. Eseul lui Kundera este o lecție de roman și un argument

în favoarea romanului, ca modalitate de a îngloba toate celelalte forme discursive, pentru a surprinde umanitatea în totalitatea ei. Eseul pune în discuție și raportul de forțe culturale care se manifestă în interiorul Europei. *Le Rideau* („perdeaua”, „cortina”) este în egală măsură linia de demarcație între autentic și non-autentic în spațiul estetic, între realitatea exterioară și realitatea ficțiunii, între textul romanului și presupuzițiile istorice, literare, culturale care îi apar lectorului (lecturii): „„O cortină magică, țesută din legende, atârna între noi și lume. Cervantes l-a trimis pe don Quijote în peregrinare și a sfâșiat cortina. Lumea i s-a arătat cavalerului rătăcitor în toată goliciunea comică a prozei sale. Aidoma unei femei care se fardează înainte de a pleca grăbită spre prima ei întâlnire, lumea - când aleargă spre noi în clipa când ne-am născut - este deja fardată, mascată, preinterpretată. Iar conformiștii nu vor fi singurii care vor fi trași pe sfoară; rebelii, dornici să-și exprime opoziția față de tot și toate, nici nu-și dau seama cât sunt ei înșiși de docili; ei nu se vor revolta decât împotriva lucrurilor interpretate (preinterpretate) drept demne de a stârni revolta. [...] Căci noua artă a pătruns în lume tocmai în urma gestului lui Cervantes de a sfâșia cortina preinterpretării; gestul său distructiv se răsfrânge și se prelungește în fiecare roman demn de acest nume; e pecetea care conferă identitate noii arte.”

Discuția despre modelele literare dau naștere mereu la o rediscutare a criteriilor canonice.

Când vorbește despre canon, H. Bloom (**Canonul occidental Cărțile și Școala Epocilor**), își ia măsura de prevedere de a motiva alegerea „celor douăzeci și șase, din sutele de autori, a ceea ce odată era considerat canonul occidental”. El definește scriitorii canonici („adică influenți în cultura noastră”), subliniind atât ideea de valoare estetică („mai mult o sugestie kantiană decât o realitate”) dar și ideea de reprezentativitate („să reprezint specificul național prin personalitățile cele mai importante (...) Scriitorii reprezentativi sunt acum Freud, Proust, Joyce, Kafka. Ei sunt personificarea spiritului literar al epocii, oricare ar fi el”.

Într-o altă carte, **Anxietatea influenței. O teorie a poeziei**, Harold Bloom completează ideile canonului occidental, o teorie a influențelor pe care le exercită cărțile unele asupra altora, descriind literatura ca o rețea intertextuală, teorie care a îmbrăcat forme diferite și la Umberto Eco ori Borges. Există scriitori „slabi”ca Oscar Wilde, spune el, care nu stau în vârful canonului pentru că au „anxietatea influenței”. „O operă canonică puternică nu poate exista în afara procesului influențelor literare”, iar „scriitorilor contemporani nu le place să li se spună că trebuie să se întrecă cu Shakespeare și cu Dante, dar tocmai această luptă a fost pentru Joyce provocarea la valoare – la o eminență împărtășită doar de Beckett, Proust și Kafka, dintre autorii occidentali moderni.

Si Mario Vargas Llosa în romanul **Rătăcirile fetei nesăbuite** (2006) , înregistrează schimbarea atmosferei canonice :„Moravurile s-au mai liberalizat, dar din punct de vedere cultural, o dată cu dispariția unei generații cu adevărat ilustre – Mauriac, Camus, Sartre, Aron, Merleau – Ponty, Marlaux – s-a constatat o oarecare stagnare; în locul creatorilor, maître à penser, au apărut criticii, mai întâi structuraliștii ca Michel Foucault și Roland Barthes, apoi deconstructiviștii, de tipul lui Gilles Deleuze și Jacques Derrida, cu retorici arogante și ezoterice, tot mai izolați, prin intrigile lor cucernice și mai distanțați de publicul larg a cărui viață culturală s-a banalizat cu vremea.”

Pe fundalul tulburărilor de ape critice pe seama canonului și a dezertărilor succesive de la albia sa formalizantă, de natură să structureze altfel exegeza asupra scrisului ficțional, Virgil Nemoianu (**O teorie a secundarului. Literatură, Progres și Reacțiune**, 1989) își începe analiza asupra raportului dintre „esențial (central) și secundar”, dintre „progres și reacțiune”, ca mecanism de „înțelegere a literaturii fără iluzii, în conflictele sale (scandaloase sau benefice) cu istoria”, cu o întrebare – titlu: „*Este literatura întotdeauna reacționară?* ”, urmată de o scurtă inventariere a ieșirii din „centru” spre secundar (ca „alienare, dispersare,

imperfecțiune, disperare, etc.”). Marii scriitori ai secolului XX sunt considerați reacționari din punct de vedere politic, și pe bună dreptate. Mulți dintre ei au exprimat idei conservatoare și chiar s-au plasat pe pozițiile curentelor fasciste: Pound, T.S. Eliot, Jeats, Faulkner, D.H. Lawrence (...) Heidegger, Benn, Thomas Mann, Céline, Giradoux, Claudel, Saint-John Perse, Borges, Gombrowicz. Alții au preferat să respingă lumea modernă cu totul, astfel încât atitudinea lor a fost și mai radicală: Kafka, Beckett, Ionesco, Giono. Mai sunt și cei care fie au găsit de cuviință să-și modifice pozițiile stângiste inițiale, fie au ajuns să le regrete: Dos Passos, Malraux, Camus, Maiakovski, Esenin. O ultimă categorie sunt cei ale căror vederi de stânga par a stârni unele suspiciuni, căci le-au asigurat în mod convenabil, un maxim de autoritate socială și succes: „Șolohov, Sartre, Böll, Grass, Arghezi”._Nemoianu așază opțiunile artiștilor dincolo de valoarea și funcția creativității artistice, pentru că „Literatura și arta nu intră în tiparul ordinii umane: ele țin de iraționalitate și aleatoriu, iar surpriza, refuzul și dispersiunea fac parte din însăși esența lor. Acolo unde scriitorul reacționar se luptă cu disperarea și pesimismul, cu haosul și lipsa de încredere, cel progresist acceptă senin rolul de instrument al istoriei și se lasă pradă banalității și superficialității (...).

Să amintim dialogurile despre viața cărților, plasate pe fondul memoriei culturale, care reconfigurează discursul intelectual al unei epoci, din *Greața* lui Sartre, în care un personaj citește cărțile dintr-o bibliotecă în ordine alfabetică, inventarul de „capodopere” ale literaturii din toate timpurile, abordate parodic, din **Gog** al lui Papini, sau înregistrarea modelelor momentului în „întâlnirile” lui Gog („O vizită lui Freud”, „O vizită lui Lenin”, „O vizită lui Knut Hamsun”). Canonul modernizator de spații narative din **Abaddon Exterminatorul**, de Ernesto Sábato, 1974, peste timp înregistrează schimbarea atmosferei culturale după război, în tot atâtea parcursuri evaluative abordate ironic, dar având în centru ideea renașterii literaturii în spațiul estetic. Canonul occidental contemporan dialoghează cu un alt tip de selecție canonică. Sincronizarea și chiar detașarea de modelele europene, apar în cartea lui Sábato, într-un capitol numit „Ideile lui Quique despre Noul Roman” care propune un dialog între generații și modele guvernatoare: „Din clipa în care vulgul a putut să-i citească pe Joyce și Henry Miller în spaniolă și și-a dat seama că aceștia au lăsat ușa deschisă, s-a produs o reînviore generală (...) O infinitate de moștenitori rahitici ai lui Joyce, zămislighi din legături consanguine (...); îți pregătești un rezumat cu inovațiile literare pe care urmează să le trimiți de acolo (din capitala Franței).”

Din același spațiu sud-american care îl va trimite pe Jorge Luis Borges, Mario Vargas Llosa, peruanul devenit celebru cu mult înainte să fi primit premiul Nobel, 2010, pentru literatură, propune într-o carte-eseu **Adevărul minciunilor**, 1990, o călătorie prin acele texte literare care suportă eticheta de „adevăr al trăirii”, putând ființa ca modele de idee și de scriitură, în același timp: începe cu Thomas Mann și nuvela sa **Moartea la Veneția**, pe care Llosa o vede alături de **Metamorfoza** lui Kafka sau **Moartea lui Ivan Ilici** a lui Tolstoi: ideea dominantă este acel ceva “misterios în text care-ți scapă și la o lectură mai atentă...un fond obscur și violent, aproape abject care are de-a face atât cu sufletul protagonistului cât și cu experiența comună a speciei umane... tentația abisului... un simbol ambiguu și contradictoriu, golit de conținut, făcut de nerecunoscut de epoca noastră ”.

Alături de Veneția lui Mann, trăiește în paginile lui Llosa, Dublinul lui Joyce, acoperit de “sordidul și griul metafizic” pe care turistul nu-l mai regăsește pentru că “el n-a descris orașul în ficțiunile sale, ci l-a inventat”.

Sunt note de lectură, observații de detaliu, asociații – a trăirii scriiturii de către Flaubert și de către Joyce și mai ales cele două fețe ale Dublinului: cel real, efemer și Dublinul povestirilor, curățat de imperfecțiuni.

Alte însemnări de lectură se opresc asupra romanului lui Hermann Hesse – **Lupul de stepă** – văzut prin prisma schimbării de paradigmă: redescoperirea lui Hesse după moartea sa (1962) de către o generație protestatară sub semnul muzicii Beatles.

Cartea lui Hesse, scrisă după război (1927) este văzută ca o lume simbolică în care estetica expresionistă construiește pe tehnica cutiilor chinezești – cu povestiri înlănțuite - o lume a introspecției, spațiu de exil, în care atât autorul cât și Llosa la o relectură se regăsesc într-un “teatru magic” populat de “nemuritori”. Lumea la care aderă Llosa, recitind cartea, este aceea a căutării perfecțiunii morale prin transformarea lumii reale în magie și fantezie pură: punând problema receptării cărții lui Hesse, Llosa argumentează teoretic legătura dintre intenționalitatea autorului și “adâncurile cele mai secrete ale personalității autorului” care permit ca generații ulterioare să descopere altceva în operă, identificându-se cu laturi nevăzute ale ei.

Deși traseul lecturilor traversează predominant lumea romanului de limba engleză (Joyce, Virginia Woolf, Scott Fitzgerald, Faulkner, Huxley, H. Miller) totuși inițiatorul de modele selectează și lumea lui Elias Canetti, realizând apropieri de Kafka, din perspectiva statutului de scriitori evrei de limbă germană. În alt sens, însă, Llosa remarcă cu finețe o disociere în universul ficțional. Kafka și lumea sa absurdă închide un anume patetism al singurătății, în timp ce creaturile lui Canetti, din romanul **Auto da fe** (1936), sunt crude, morbide, împiedicând cititorul să se lase emoționat în fața “coșmarului realist”. Intrarea în universul prozei lui Canetti se face prin citarea mărturisirilor autorului privind geneza operei, pe care Llosa le comentează în sensul inconsistenței lor: “Afirmările unui romancier despre propria lui operă nu sunt întotdeauna edificatoare; ele pot chiar induce în eroare, fiindcă textul și contextul sunt greu de diferențiat pentru el, iar *autorul tinde să vadă în ce a făcut ceea ce își propusese să facă* (însă cele două lucruri pot să coincidă sau pot diferi, adesea, în mod considerabil)”.

Este interesant că Llosa revine obsedant la considerații teoretice prin care amendează luări de poziții auctoriale și în egală măsură prin ceea ce s-a numit “critica creatorilor” propune modele, comentează și se autocomentează.

Referindu-se la lumea ficțională de limbă germană, Llosa pune textul lui Canetti în același plan cu **Moartea lui Virgiliu** lui Hermann Broch sau de **Omul fără însușiri** al lui Musil, asociate din perspectiva efortului cititorului de a sesiza sensul lor profund și cheile simbolismului complicat. Pentru a da coerență demersului lectorului, Llosa se reîntoarce la autocomentariul autorului: “M-am gândit într-o zi că lumea nu mai poate fi creată ca în romanele anterioare, adică din perspectiva unui scriitor; lumea se dezintegrase și numai având curajul de a-i reprezenta dezintegrarea, puteai oferi o imagine verosimilă a ei”.

Câțiva ani mai târziu, Mario Vargas Llosa în **Scrisori către un tânăr romancier**, 1997, inventariază modelele literare care constituie (ca și în orice jurnal intim) începutul formării de sine: Faulkner, Hemingway, Malraux, Dos Passos, Camus, Sartre – „panteonul particular”, care alimentează „vocația” artistului (aspect al creației care apare deja în dialogurile platonice). Ancorarea în modelul existențialistilor oferiți ca modele presupune și discuția despre „libertatea omului de a alege” ceea ce-i va configura esența, condamnarea la libertatea actului alegerii, de care vorbește Sartre („O liberă alegere” ca și „drogul” generației Beat).

Schimbarea de paradigmă socio-politică și culturală, de după război, nu schimbă radical viața cărților. Pastile-pastilă la cărți celebre, create de Umberto Eco, romancier născut dintr-un teoretician al literaturii, care, într-un anumit fel, analiza cu anticipație romanele pe care urma apoi să le scrie, trec insesizabil prin ironie – parodie, practică cu un „plaisir du texte”, recuperator al modelelor de scriitură ca în Jurnal sumar, 1992 ((Rapoarte de

lectură către editor): „Kafka Franz. Procesul. Cărțulia nu e rea, este un roman polițist cu anumite momente á la Hitchcock; de exemplu, crima din final, care va avea publicul său. Însă arată de parcă autorul ar fi scris-o sub cenzură. Ce sunt aceste aluzii imprecise, această lipsă de nume de persoane și de locuri? Și de ce protagonistul este pus sub acuzare?”

Misterioasa flacăra a reginei Loana ,2004, cartea aceluiași autor, are o deschidere care invită la o lectură a literaturii prin literatură. „Așa a început totul” - este o deschidere împrumutată din romanul lui Céline – **Călătorie la capătul nopții**, care ar putea crea o linie de organizare a sensurilor fie în direcția dată de titlul metaforic, „capătul nopții” (prezent într-un fel în „soarele negru” al finalului), fie în direcția romanului în formă autobiografică. Sfârșitul cărții – „De ce soarele se face oare negru?„, poate propune un joc intertextual cu trei trimeri suprapuse: la soarele negru din imaginea lui Dürer, la cel din poezia lui Nerval, **El Desdichado**, sau, de ce nu, din cărțile de tarot. Amintirile personajului, puternic creatoare de atmosferă, vin dinspre cărți: corespondențele lui Baudelaire, alături de „culcatul devreme” al lui Proust, vocalele colorate ale lui Rimbaud, metamorfozele lui Gregor Samsa al lui Kafka, „iubirea ce rotește sori și stele” a lui Dante, **Pisicile** lui Baudelaire, „marchiza care a ieșit la orele cinci”, generând o „bibliotecă” a textului care acoperă narațiunea propriu-zisă, tinzând să devină autonomă : „Doctorul m-a întrebat care fusese primul lucru care-mi trecuse prin minte când mă deșteptasem din somn. Am scris : Când Gregor Samsa se deșteaptă într-o dimineață, se pomeni transformat în patul său într-o gănganie uriașă”.

Orizontul de așteptare, născut din aspectul de scriere-confesiune este susceptibil să orienteze lectura pe liniile deschise de gen, dar structura complexă, dialogul între strategiile formei biografice, care presupun autenticitatea scriiturii și afirmarea ficțiunii ca lume concurentă a realului, cu estomparea frontierelor prevăzută în pactul ficțional, intră în concurență cu strategiile intertextualității (citatul, aluzia, pastisarea, parodiarea etc.), derutând cititorul. Orice carte, care-și dublează sensul cu comentarea gestului scriptural, trece în metaliteratură și marea literatură revine sub efectul „esteticii nostalgiei” căci întrebarea asupra identității de sine se transformă în întrebare asupra timpului, istoriei, societății, asupra spiritelor care au marcat lumea și oamenii, așa cum au rămas în literatură .

Bibliografie de referință

- Alexandrescu, Sorin, **Privind înapoi modernitatea**, București, Univers, 1999
- Bloom, Harold, **Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor**, București, Univers, 1998
- Bloom, Harold, **Anxietatea influenței. O teorie a poeziei**, Pitești, Paralela 45, 2008
- Eliade, Mircea, **Memorii**, volumul I, București, Humanitas, 1991
- Levy, Bernard-Henry, în „Elogiul intelectualilor” ,*Timpul*, 7/1996.
- Llosa, Mario Vargas, **Adevărul minciunilor**, București ALLFA, 1999
- Lilla, Marc, **Spiritul nesăbuit. Intelectualii în politică**. Iași, Polirom, 2001
- Nemoianu, Virgil ,**O teorie a secundarului. Literatură, Progres și Reacțiune**, București, Univers, 1997.
- Simion, Eugen, **Fragmente critice**, IV, București, Univers Enciclopedic, 2000.
- Vulcanescu, Mircea M. „Generație” în *Criterion*, an.I, nr.3-4, 15 noiembrie-1 decembrie 1934.

Wunenburger Jean-Jacques, „Mitul Europei, Europa miturilor”, Supliment *Observator Cultural*, nr.45-46, ianuarie 2008