

Istoria ca literatură: Ivo Andrić, o perspectivă (II)*

Andi MIHALACHE**

Dacă trecutul o ia razna, cum ne vom duce adevărul până la capăt? Răspunsuri prea sigure nu avem. De aceea, articolul de față se ocupă, într-o foarte mică măsură, de Ivo Andrić. Și se adresează, cu precădere, cititorului român. Pleacă de la scriitorul iugoslav ca să-i aducă în scenă pe mulți alții, buni ilustratori ai confluențelor dintre veridic și verosimil. Nu dăm, așadar, verdicte asupra operei lui Andrić, mărginindu-ne să propunem niște simple note de subsol, sperăm utile unei noi evaluări a operei sale. Sau, dacă nu sună prețios, să propunem un cadru conceptual care să aducă proza lui la o nouă realitate. Atât și nimic mai mult. Critica literară rămâne în seama celor care se pricep la asta.

Poate că titlul ar fi trebuit să conțină formula *literatura ca istorie* și nu *istoria ca literatură*; deși, ficționalizarea istoriei și istoricizarea ficțiunii sunt două ipoteze de lucru la fel de tentante. O explicație? Andrić nu reconstituie trecutul după tipicul narativ al unui istorisitor. Nu în detalii exterioare și cursive, ci în sondaje pe sărite, dar de profunzime. Povestea unui personaj nu e chiar paralelă cu povestea altora. Dar nici nu decurge neapărat dintr-o istorisire precedentă. Putem spune, mai curând, că fiecare poveste se dezvoltă prin analogie cu celelalte. Astfel, Andrić nu restaurează, ci doar citează acele trecuturi din care pionierii genului, de felul lui Walter Scott¹, s-au inspirat spre a consacra romanul

* Studiu realizat în cadrul parteneriatului de cercetare *Relații culturale, politice și diplomatice dintre sârbi și români (sfârșitul secolului XIX – mijlocul secolului XX)*, desfășurat în anii 2023-2024. Prima parte a acestui studiu a apărut în *Artă, școală și politică națională. Prinos închinat profesorului Ion I. Solcanu la împlinirea a 80 de ani*, editori Petronel Zahariuc, Adrian-Bogdan Ceobanu, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2023, p. 413-459.

** Institutul de Istorie „A. D. Xenopol”, Academia Română, Filiala Iași; mihalache_emanuelandi@yahoo.com.

¹ „În limba engleză romanul este desemnat prin termenul *novel*. Walter Scott distingea, la 1800, între roman (*novel*), în care evenimentele sunt adaptate ordinii umane comune și condiției sociale moderne, și *romance*, unde accentul cade pe neobișnuitul întâmplărilor relatate; alte limbi europene nu preiau însă distincția terminologică (germanul *der Roman*, italianul *romanzo* etc.), dar în română există disocierea teoretică între roman (definit de realismul modern) și «romanț» (miraculosul premodern). [...] Cu Walter Scott, romanul intră, decis, în paradigma național-istorică și emancipator-demofilă, liberală a realismului. Atitudinea naratorială, mult mai liberă anterior, lasă loc unei atitudini deterministe, în care auctorialitatea își asumă condiția unui *deus absconditus* și a unui *deus ex machina*. Tot la Walter Scott, proiectat în istoria Scoției (*Rob Roy* ș.a.), noul realism

istoric. Andrić nu studiază însă o epocă, ci trăitorii din ea. Proza lui nu are ambiții de frescă, conjugând în schimb o multitudine de instantanee. *Literatura ca istorie* preia câte ceva din cele întâmplate cândva, dar cu scopul de a multiplica personajele, acțiunile și consecințele acestora; ceea ce nu denaturează neapărat faptul concret, conferindu-i, adesea printr-un supliment de semnificări, o stabilitate mai mare în memoria culturală și, cu puțină șansă, și în imaginarul social. O carte stârnită de Ivo Andrić se preocupă, datorită lui, de feluritele figuri ale obiectivării într-o lume definită, întâi de toate, de subiectivitatea creatoare. În opera andriciană, omul nu-și rezolvă destinul; pentru că ar fi prea împovărat să creadă că are unul. Totodată, nici nu se acomodează cu sine și nici nu-și dă pace deloc. Continuă să ia istoria așa cum aceasta i se impune, nedându-i însă un aspect de soartă. Viața e o constatare. Ivo Andrić nu contopește ficționalul cu irealul, nici imaginația cu minciuna. Chiar dacă majoritatea întâmplărilor vin din închipuirea scriitorului, fără a fi existat aievea, ele nu contrazic acele date empirice cu un grad sporit de general-valabil. Evident, nu se conformează multor adevăruri de conjunctură, dar se subsumează, fără efort, unui adevăr de durată: transistoric, imemorial, iconic. Andrić își îngăduie astfel să sacrifice adevărul circumstanțial de dragul aceluia sapiential. Transportate în real, ficțiunile sale influențează, la rândul lor, imaginea Balcanilor, preluând scheme explicative caracteristice, de obicei, istoricilor. Andrić nu literaturizează istoria ca să facă din ea o cronică romanțată a trecutului. Ficționalizând, el extinde contururile unor epoci, înzestrând personaje imaginare cu latențele acelor reale. Scriitorul nu speculează în marginea istoriei; dimpotrivă, o pune altfel sub reflectoare; și anume, prin mărirea cadrului referențial în care se consumă faptele narate: inițial extrem de restrâns, prin relatări docte și cronologii stricte, acesta este expandat prin procedee literare; istoria își recapătă astfel exemplaritatea (nu și popularitatea, nu în Bosnia), câștigând un public mai numeros decât acela al tratatelor de specialitate².

istoric reunește imperativul specificității (culoarea locală) și al verosimilității documentare. O versiune americană a romanului lui Scott se află la James Fenimore Cooper, care își înscrie romanul în orizontul mitului civilizator al «ultimei frontiere». Liberalismul egalității și demofilia domină romanul de familie al lui Charles Dickens”. Vezi *Dicționarul general al literaturii române*, vol. 6, P–R, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2016, p. 975.

² De altfel, a trecut deja multă vreme de când se tot discută despre „transferul” unor ipoteze de lucru din teoria istoriei în teoria literaturii: „Există coduri de descifrare, ansambluri de valori specifice numite *orientări interpretative*. Un viitor program de cercetare ar trebui să le repereze la întretăierea dintre opiniile generale și literare, pe de o parte și tradiții, pe de alta. Metoda folosită ar putea face apel la: a) istoria mentalităților și, dacă nu, b) la istoria civilizațiilor și la istoria socială, și c) la cercetarea sincronică a modurilor de viață”. Vezi Stéphane Santerres-Sarkany, *Teoria literaturii*, traducere de Cristiana-Nicola Teodorescu, București, Editura Cartea Românească, 2000, p. 130. Lucrurile nu sunt chiar atât de simple, abordări mai realiste evidențiind binomul *istorie – literatură* într-o manieră mai aplicată și mai apropiată literaturii: „Istoricii literaturii nu-și fixează dinainte anumite obligații pentru lucrarea lor, adică nu precizează, nu dezvoltă și nu reiau anumite noțiuni în scopul propriului lor demers. Istoria literară, așa cum o cunoaștem, se sprijină pe o serie de supoziții, pe un ansamblu de propoziții prealabile, comune autorului și cititorului, pe care se întemeiază

Nu ne interesăm de Ivo Andrić cu aplombul unui critic literar. Rândurile care urmează aparțin unui cititor oarecare. Astfel, scrierile sale sunt chestionate prin intermediul altor creatori de ficțiune; fiecare dintre ei venind cu o delimitare care ne permite să-l situăm pe Andrić, observând mai mult ceea ce el nu este decât ceea ce, cu siguranță, a fost. În ancheta noastră ne ghidăm după trei tipuri de atitudini față de istorie, semnalând acele noduri narative în care sesizăm: a) *reiterarea*, multiplicarea fidelă a unor percepții prin care ne arătăm loialitatea față de istorii-model, canonizate și exemplare pentru noi; b) *reactualizarea* trecutului, aducerea lui la zi, neîncetata acomodare cu un context în continuă înnoire; c) *reinventarea* unei epoci, adică născocirea unui interval de timp rupt de orice legături cu un trecut originar ori subsecvent; de aici substituirea unor reprezentări³ tradiționale cu altele scornite, mimându-se însă, tot la nivel imagistic, că respectiva juxtapunere nu a avut loc; reinventarea poate fi, acolo unde se exagerează, un avatar al uitării. Prinsă între aceste regimuri ale istorizării, ficțiunea ce ofertă are? Se străduiește să pară totuna cu realitatea sau sfârșește prin a construi o alta, în funcție de criteriile după care validăm adevărul curent sau, poate, un adevăr ideal? Sunt dileme pe care nu le vom elucida, însă le vom diminua, punându-ne cercetarea într-un cadru extins, al regimurilor ficționalizării în istoria culturii, dar și într-unul restrâns, legat de contorsiunile acelor istorii chemate să devină literatură. Prinsă între „focuri” încrucișate, opera lui Ivo Andrić va căpăta noi mize, ieșind din sechestrările de sens pe care uitarea sau corectitudinea politică i le-au impus. *Inserându-se în reprezentările noastre despre cele ce-au fost, literatura lui poate influența perceperea celor ce vor fi cândva, intervenind astfel în comunicarea dintre trecut și prezent; este doar una din modalitățile prin care ficțiunea creează realitate.* Chiar și așa, subiectul nostru e doldora de ezitări și ipoteze, istoricii confundând și acum ficționalizarea cu falsificarea⁴. De aceea, nu dăm verdicte, propunând doar câteva chei

asertiunea și care fac inteligibil unuia ceea ce scrie celălalt. [...] Operațiunea care se desfășoară în această istorie, ca în toate celelalte, se apropie de relatarea unei psihoterapii. În cursul acesteia, pacientul este ghidat să re-codifice și să re-structureze istoria vieții sale în așa fel încât să schimbe semnificațiile anumitor evenimente pentru el, dar și însemnătatea lor pentru ansamblul evenimentelor existenței sale. În același fel, istoricii încearcă să re-codifice ansambluri istorice prealabil codificate pentru a le re-articula și a le face să apară altfel sub o altă lumină, dându-le alte configurații și alte semnificații. La acest proces concură strategiile de scriitură, operațiile narative, pe scurt retorica și figurile sale, dar și naratologia, modalitățile și opiniile ei. *A scrie* istoria literară este una din problemele cel mai rar evocate. Trebuie totuși să constatăm că o anumită concepție despre istorie determină scriitura și că aceasta o poate deturna pe cealaltă” (Clément Moisan, *Istoria literară*, traducere de Maria Ivănescu, București, Editura Cartea Românească, 2000, p. 39, 131-132).

³ „Reprezentarea însă nu este o repetiție a realului, ea este mai întâi o aducere în prezență [...]. Ceea ce artistul primește sau exprimă în opera sa este fără îndoială esențial, el relevă o realitate care este independentă de aparențele sensibile [s.a.]” (vezi Florence Begel, *Filosofia artei*, traducere de Georgeta Loghin, Iași, Institutul European, 2002, p. 26).

⁴ „Dificultatea esențială căreia trebuie să-i facă față orice teorie a ficțiunii nu este doar a spune ce nu face un discurs de ficțiune, ci a propune o explicație a funcționării lui pozitive (care înlocuiește actul de referință la obiecte «reale»). [...] Discursul de ficțiune se definește prin

de lectură⁵. După cum se vede, certitudinile se lasă așteptate mult și bine, după cum o remarcă și Peter Burke în 1992:

Istoricii, ca și sociologii și antropologii, obișnuiau să susțină că lucrează cu fapte și că textele lor reflectă realitatea istorică. Această afirmație s-a prăbușit sub asaltul filozofilor – indiferent dacă se poate spune sau nu că ei „oglesc” o schimbare mai largă și mai profundă de mentalitate. Acum este necesar să considerăm că istoricii și etnograful lucrează la fel de mult pe tărâmul ficțiunii ca și romancierii și poeții, cu alte cuvinte, că și ei produc „artefacte literare” în concordanță cu regulile de gen și de stil (chiar dacă sunt sau nu conștienți de aceste reguli). Studii recente despre „poetica etnografică” au analizat opera sociologilor și antropologilor ca o construcție textuală a realității, comparând-o cu opera romancierilor. [...] În cazul istoricilor, principala provocare vine din partea lui Hayden White, care și-a acuzat odinioară colegii de breaslă că trăiesc în secolul al XIX-lea, în epoca sistemului de convenții literare cunoscut sub denumirea de „realism” și că refuză să experimenteze forme noi de reprezentare. Efectele unei de șoc ce a urmat acestei afirmații încă nu au trecut (deși a fost făcută încă din 1966). Ca și teoreticianul literar Nothrop Frye, White mai susține că istoricii – ca și poeții, romancierii sau dramaturgii – își organizează relațiile despre trecut în jurul unor intrigi recurente sau *mythoi*. [...] De exemplu, [...] relatarea lui [Leopold von] Ranke conține astfel un element ficțional sau creativ ireductibil. Documentele sale nu i-au arătat când să-și înceapă relatarea sau când să și-o încheie. A pretinde, așa cum a procedat Ranke – și așa cum mai procedează încă mulți istorici – că scrii, nici mai mult nici mai puțin, „ceea ce s-a întâmplat cu adevărat” înseamnă a cădea victimă a ceea ce un antropolog (introducând cu eleganță folosirea de către istorici a termenului „mit” împotriva lui însuși) a numit de curând „mitul realismului”. Cu alte cuvinte, granița dintre realitate și ficțiune care părea stabilă odinioară a fost erodată în așa-

denotația nulă: astfel, elementele lingvistice având, în discursul de tip factual, o funcție denotativă (descrieri definite, nume proprii, demonstrative, deictice etc.) sunt, într-un discurs ficțional (cel puțin în majoritatea cazurilor), denotativ vide. [...] *Este vorba despre o exigență necesară, dar nu suficientă în definiția ficțiunii, deoarece altminteri toate enunțurile false (sau mincinoase) ar fi enunțuri ficționale. Nici măcar afirmația că toate enunțurile false din textele literare (în sensul estetic sau instituțional al termenului) sunt enunțuri ficționale nu poate fi acceptată: într-o operă literară de tip descriptiv, de exemplu o autobiografie, o denotație nulă ar trece drept fals sau minciună, nicidecum drept un enunț ficțional. De altfel, rare sunt povestirile în care toate enunțurile sunt denotativ nule: atracția romanului istoric rezidă în modul în care acesta strecoară enunțurile descriptive printre cele cu denotație nulă, acestea din urmă constituind cadrul global al povestirii.* [...] Astfel, o aserțiune a cărei denotație este nulă, citită literal, poate deveni adevărată (adică poate denota) într-o lectură metaforică. Don Quijote fiind inexistent în lumea reală, orice aserțiune despre el este falsă din punct de vedere literal, dar, metaforic vorbind, numele propriu poate fi aplicat cu îndreptățire unui mare număr de bărbați; același lucru se poate spune despre acțiunile donquijotești (s.n., A.M.)”. Vezi voce *Ficțiune* în Oswald Ducrot & Jean-Marie Schaffer (coord.), *Noul dicționar enciclopedic al științelor limbajului*, traducere de Anca Măgureanu, Viorel Vișan & Marina Păunescu, București, Editura Babel, 1995, p. 242-243.

⁵ „Ficțiunea postmodernă sugerează că a rescrie sau a reprezenta trecutul în istorie și ficțiune înseamnă, în ambele cazuri, a-l deschide spre prezent, a-l împiedica să devină concludiv și teleologic”. Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, traducere de Dan Popescu, București, Editura Univers, 2002, p. 180.

numita epocă „postmodernă” în care trăim. Alternativ, de-abia acum remarcăm că granița a fost dintotdeauna deschisă. În această zonă de graniță descoperim scriitori atrași de ideea așa-numitului „roman nonficțional”, cum ar fi *Cu sânge rece* (1965), al lui Truman Capote, sau *The Armies of the Night* (1968), al lui Norma Mailer, despre un marș de protest către Pentagon, subintitulat *Istoria ca roman/Romanul ca istorie*. Descoperim, de asemenea, romancierii care includ documente (decrete, tăieturi de ziar etc.) în textul povestirii lor sau care investighează trecuturi alternative, ca în *Terra Nostra* (1975), a lui Carlos Fuentes; sau alții, care își construiesc narațiunea pornind de la dificultatea de a cunoaște adevărul istoric, ca Mario Vargas Llosa în *Historia de Mayta* (1984), în care naratorul încearcă să reconstituie cariera unui revoluționar peruan – poate în vederea unui roman, poate pentru a reproduce „o foarte liberă istorie a acestei perioade”, cu ajutorul unor dovezi contradictorii. [...] Pe de altă parte, un grup restrâns de istorici, sociologi și antropologi au răspuns provocării lui White și au experimentat „nonficțiunea creativă”, cu alte cuvinte, tehnicile narrative preluate de la romancierii sau creatorii de filme. Istoricul Golo Mann, de exemplu, unul din fiii romancierului Thomas Mann, a scris o biografie a generalului din secolul al XVII-lea, Albrecht von Wallenstein, pe care a descris-o ca „un roman prea adevărat”, în care a adaptat ultimele luni din viața eroului său, când generalul, bolnav și amărât, pare să fi avut în vedere ideea de a trece de partea adversă. Oricum, notele de subsol ale lui Mann sunt mai convenționale decât textul său. [...] E regretabil că majoritatea istoricilor de profesie (nu pot vorbi în numele antropologilor și sociologilor) au fost până acum reticenți în a recunoaște poetica muncii pe care o desfășoară, convențiile literare pe care le respectă. [...] E la fel de regretabil că White și adepții săi, ca să nu mai vorbim de naratologi, nu s-au ocupat încă serios de întrebarea dacă istoria este un gen literar sau un mănunchi de genuri proprii, dacă posedă forme de narațiune proprii și o retorică și dacă, de fapt, convențiile sale nu au (cu siguranță că au) reguli ale relației dintre afirmații și dovezi, ca și reguli de reprezentare. Ranke, de exemplu, nu scria ficțiune pură. Documentele nu numai că îi susțineau narațiunea, dar îl și constrâneau ca narator să nu facă afirmații pentru care nu avea dovezi. Lucruri asemănătoare se pot spune despre sociologi și antropologi. Indiferent dacă folosesc documente sau își construiesc afirmațiile în întregime pe interviuri, conversații și observații personale, ei urmează o strategie de cercetare ce cuprinde criteriile de credibilitate, reprezentativitate etc. Ceea ce ar trebui să discutăm (mai mult decât vechea dilemă dintre realitate și ficțiune, știință și artă) este, așadar, compatibilitatea sau conflictul dintre aceste criterii și diferitele tipuri de texte sau retorici. Totuși, această zonă de mijloc, a „ficțiunii reprezentării realității” (masca imparțialității, pretenția de a cunoaște lucrurile din interior, folosirea statisticilor pentru a impresiona cititorul etc.), se află de-abia la începutul unei investigații sistematice⁶.

Demitizarea nu înseamnă să ridiculizezi ori să condamni o personalitate sau o epocă anume a istoriei. Presupune să rechemi la viață oameni sau vremuri, eliberându-le din anchiloza omagierilor sau a criticilor nesfârșite, care schematizează trecutul, îl sărăcesc și-l vulgarizează. Ce aducem nou? Cu siguranță nimic

⁶ Peter Burke, *Istorie și teorie socială*, traducere de Cosana Nicolae, București, Editura Humanitas, 1999, p. 151-155.

în domeniul criticii literare. Mizăm însă pe repunerea operei lui Ivo Andrić într-un ambient teoretic susceptibil s-o reintegreze printre modalitățile actuale de a ne sonda prezentul. Cum anume? Cu participarea unui trecut la puterea a doua: acela preponderent medieval, din proza andriciană, dublat de inerenta paseizare a scriiturii lui Andrić, odată cu dispariția marelui prozator la 13 martie 1975. Tratată astfel, literatura va redeveni un *actor* al istoriei, părăsind ipostaza de *produs* sau *ricoșeu* al acesteia. Și va dobândi, în viitoarele interpretări, acea autonomie cultural-cauzală de care e mereu văduvită acum, prin comentariile tipizate, voit sau inconștient stângiste, care o valorizează, îndeosebi, ca „reflectare” a societății. Și dacă ne este greu să ieșim din acest orizont, există totuși soluții de compromis. Ele provin din transferarea atenției de la istoria ideilor la sondajele punctuale, zise și „arheologice”, dar vizând mai degrabă „suprafețe” textuale, nu neapărat „adâncimi”:

Descrierea arheologică se adresează practicilor discursive la care trebuie raportate faptele de succesiune dacă nu vrem să le stabilim într-un mod sălbatic și naiv, adică în termeni de merit. La nivelul la care se plasează descrierea arheologică, opoziția dintre originalitate și banalitate nu este, așadar, pertinentă: între o formulare inițială și fraza care, ani sau secole mai târziu, o repetă mai mult sau mai puțin exact, ea nu stabilește nici o ierarhie de valoare; și nu face o diferențiere radicală. Ea caută să stabilească doar *regularitatea* enunțurilor. În acest caz, regularitatea nu se opune neregularității care, în marginile opiniei curente sau ale textelor celor mai frecventate, ar caracteriza enunțul deviant (anormal, profetic, retardat, genial sau patologic); ea desemnează, pentru orice performanță verbală, oricum ar fi ea (extraordinară sau banală, unică în genul ei sau repetată de mii de ori), ansamblul condițiilor în care se exercită funcția enunțiativă ce îi asigură și îi definește existența. [...] Orice enunț este purtătorul unei anumite regularități, de care nu poate fi disociat. Nu trebuie, prin urmare, să opunem regularitatea unui enunț neregularității altuia (care ar fi mai puțin așteptat, mai singular, mai bogat în inovație), ci altor regularități ce caracterizează alte enunțuri. Arheologia nu caută, prin urmare, invenții; ea se arată insensibilă față de momentul (emoționant, nu încapă îndoială) în care, pentru prima dată, cineva a fost sigur de un anumit adevăr; ea nu încearcă să restituie lumina acestor dimineți de sărbătoare. Însă nu face aceasta pentru a se ocupa de fenomenele medii ale opiniei și de cenușii a ceea ce toată lumea, într-o epocă, poate să repete. [...] O descoperire nu este cu nimic mai puțin regulată, din punct de vedere enunțiativ, decât textul care o repetă și o difuzează; regularitatea este la fel de operantă, de eficace și de activă deopotrivă în cazul unei banalități, și în acela al unei afirmații insolite. Într-o astfel de descriere, nu poate fi admisă o diferență de natură între enunțurile creatoare (care aduc pe lume ceva nou, emit o informație inedită și sunt, într-o anumită privință, „active”) și enunțurile imitative (care primesc și repetă informația, rămânând așa-zis „pasive”). Câmpul enunțurilor nu reprezintă un ansamblu de plaje inerte separate de momente fecunde; este un domeniu activ de la un capăt la celălalt⁷.

⁷ Michel Foucault, *Arheologia cunoașterii*, traducere de Bogdan Ghiu, București, Editura Univers, 1999, p. 178-179.

Răspunsuri vor veni din multe direcții, fiecare dintre cititorii acestui studiu putând să opteze pentru oferta mai potrivită gusturilor sale. Îi vom sprijini, punându-le sub ochi, ipotezele unei cărți de acum învechite pentru literați, dar prea puțin cunoscută istoricilor: *Mimesis*, a lui Erich Auerbach. Și vom selecta numai câteva glose ce rezonează cu preocupările slujitorilor lui Clio:

Dacă admitem că epocile și societățile nu trebuie apreciate în funcție de valoarea aspirațiilor lor absolute, ci de fiecare dată în funcție de propriile premise; dacă prin aceste premise socotim nu numai pe cele naturale, ca solul și clima, ci și pe cele spirituale și istorice; dacă se trezește deci înțelegerea pentru acțiunea forțelor istorice, pentru caracterul incomparabil al fenomenelor istorice, ca și pentru continua lor mișcare internă; dacă viața fiecărei epoci ajunge să fie considerată unitar, fiecare epocă apărând ca un întreg, a cărui esență se oglindește în fiecare din formele ei de manifestare; dacă, în sfârșit, își croiește drum convingerea că ceea ce e important în evenimente nu poate fi cuprins în cunoștințe abstracte și generale și că nu trebuie să căutăm materialul lor numai pe culmile societății și în vechile drame eroico-fantastice, ci și în artă, economie, cultură materială și spirituală, în profunzimile vieții populare cotidiene, fiindcă abia acolo poate fi sesizat ceea ce e specific, ceea ce e pus în mișcare de forțe interne și e universal valabil: atunci trebuie să ne așteptăm ca aceste cunoștințe să fie transpuse și în prezent, care la rândul său trebuie să pară neasemuit de specific [...]. Până spre sfârșitul secolului al XIX-lea operele cele mai importante care încercau să prezinte la modul serios îndeosebi teme din societatea contemporană au rămas limitate la semifantastic sau semiidilic, sau cel puțin la cadrul îngust local; ele prezintă tabloul aspectelor economice, sociale și politice ca un tablou în repaus. [...] Tratarea serioasă a realității cotidiene, ridicarea unor mai mari grupuri umane cu nivel social inferior la rangul de subiect al unei prezentări problematic-existențiale pe de o parte, încadrarea personajelor cotidiene comune și a faptelor în fluxul general al istoriei contemporane, fundalul agitat istoric pe de altă parte – iată, după părerea noastră, bazele realismului modern, și e natural ca forma largă și elastică a prozei romanești să se fi impus tot mai mult pentru o redare atât de complexă. [...] Spre a reveni la scriitorii moderni, care preferă să epuizeze banale fapte cotidiene în marginile câtorva ceasuri sau zile decât să întreprindă descrierea exhaustivă și cronologică a unui ciclu de viață complet, să observăm că și acești scriitori sunt mânați (mai mult sau mai puțin conștient) de considerentul că e curată zădărnicie să cauți a fi într-adevăr exhaustiv în zugrăvirea unui ciclu de viață exterior și prin aceasta să revelezi esențialul; acești scriitori se tem chiar să impună vieții, subiectului lor, o ordine pe care ea însăși n-o conține. Cine prezintă ciclul complet al unei vieți omenești sau al unui ansamblu de evenimente desfășurate într-un larg spațiu de timp, de la un capăt la altul, taie și izolează arbitrar; în fiecare clipă viața este de mult începută și în fiecare clipă continuă să se scurgă spre viitor; iar personajelor zugrăvite li se întâmplă mult mai multe lucruri decât ar putea scriitorul să redea vreodată. Pe când ceea ce se întâmplă câtorva personaje în decurs de câteva minute, ore sau zile e de sperat să poată fi redat cât de cât complet; ceea ce corespunde ordinii și tâlcului vieții, care purced din viața însăși; acea ordine și tâlmăcire ce se încheagă în personajele care ne întâmpină în conștiința, în gândurile lor, mai discret chiar în cuvintele și actele lor; căci în noi are loc fără întrerupere un proces de formare și explicitare, al cărui obiect suntem

noi înșine; ne străduim mereu să explicităm și prin aceasta să organizăm viața noastră cu trecutul, prezentul și viitorul ei, mediul, lumea în care trăim, încât ea dobândește pentru noi o formă integrantă care, firește, se schimbă mereu, mai mult sau mai puțin repede și radical, după cum suntem nevoiți, înclinați și capabili să ne însușim noi experiențe. [...] Același lucru a fost încercat pretutindeni [...], firește nu peste tot cu aceeași pătrundere și măiestrie, și anume accentuarea faptului banal, fără scopul de a servi planul general al acțiunii, ci valorificându-l în sine însuși; și astfel s-a revelat ceva cu totul nou sau elementar: *plenitudinea și adâncimea de viață a fiecărei clipe căreia omul i se dăruiește fără premeditare*. Ceea ce se cuprinde într-însa, indiferent că e vorba de fapte lăuntrice sau exterioare, atinge în mod cu totul personal pe cei ce trăiesc clipa și tocmai din această cauză răsfrânge ceea ce e elementar și comun tuturor oamenilor; căci clipa banală este comparativ independentă de formele contestate și oscilante care împing la luptă și deznădejde; ea decurge sub ele ca viața zilnică. Cu cât mai mult o fructificăm, cu atât mai mult iese la iveală ceea ce e elementar și comun vieții noastre; cu cât mai mulți, cu cât mai diferiți și cu cât mai simpli sunt indivizii care trăiesc asemenea clipe, cu atât mai eficace iese la lumină factorul comun [s.n., A.M.]⁸.

Încheindu-și argumentația cu ideea că nu mai există popoare exotice, Auerbach e cât se poate de nimerit pentru o carte-florilegiu, care doar reper-toriază câteva din opiniile despre veridic și verosimil, cu o mică predilecție, ce-i drept, pentru imaginile despre trecutul fostei Iugoslavii, așa cum răsar ele în opera lui Ivo Andrić. Fragmentele din cartea lui Auerbach ne pot clarifica, destul de convingător, rolul pe care literatura îl are în acutizarea unei conștiințe istorice: fără evidențierea, prin procedee artistice, a acelor „borne” factuale ori sociale care dau pregnanță unei perioade, deosebind-o de altele, nu am putea vorbi de *cultură istorică*⁹. Și aceasta cu atât mai mult cu cât literatura nu e cu desăvârșire obedientă închipuirii, și nici istoria nu refuză o anumită doză de literaturizare; provenită și aceasta din suprapunerea reprezentărilor despre trecut: ale documentului, ale cercetătorului, ale publicului său¹⁰.

⁸ Eric Auerbach, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, traducere de I. Negoșescu, Iași, Editura Polirom, 2000, p. 410, 447, 498-499, 501-502. Dacă e să identificăm în peisajul românesc o concepție oarecum consonantă și întrucâtva contemporană cu aceea a lui Eric Auerbach, ne vom îndrepta spre Tudor Vianu: „Faptele istorice sunt uneori opere ale omului, altele sunt reacții care se păstrează ca o amintire a umanității, intrate în circulația ei morală, dar fără să se fi cristalizat în rezultate autonome, adică fără să fi produs opere. Nu toate faptele istorice sunt opere, dar toate operele sunt fapte istorice. Toate operele sunt moduri de realizare de sine a umanității, chipuri în care aceasta își proiectează scopurile ei generale, creând cadrele diriguitoare de viață, spațiu lor social”. Vezi Tudor Vianu, *Filosofia culturii și teoria valorilor*, ediție îngrijită de Vlad Alexandrescu, București, Editura Nemira, 1998, p. 509.

⁹ Pentru detalii despre cultura istorică, vezi Andi Mihalache, *Trecutul ca text: idei, tendințe, controverse*, Iași, Editura „Alexandru Ioan Cuza”, 2017, p. 107-152.

¹⁰ „[...] față de tot ce ne înconjoară, și chiar cu privire la noi înșine, nu avem decât reprezentări. Întreaga epopee a cunoașterii e o luptă neîncetată pe care o ducem pentru ca aceste reprezentări să corespundă cât mai îndeaproape cu realitatea lucrurilor. Am reușit – prin observație și experiment – să apropiem considerabil reprezentările de realități, și e de presupus că, în continuare, le vom aduce și mai aproape. Oricât de imaginar ar fi modul în care «vizualizăm» structura atomului

În fond, nu degeaba vorbim despre științe exacte¹¹ și despre discipline umaniste¹².

Peste decenii, teoriile lui Auerbach vor fi ridicate la un alt nivel, al autonomiei factorului cultural față de condiționările politice, economice și sociale, de către Jean Starobinski. Promovând analiza psiho-socială a literaturii, savantul elvețian subliniază, pe de o parte, imposibilitatea de a separa cu totul creația artistică de contextul ei social și mental, aceasta având cu lumea din jur niște „raporturi de inerență”; dar Starobinski adaugă, pe de altă parte, drept completare

(pareă prea asemănătoare cu un sistem solar în miniatură), cert este că i-am deslușit corect funcționarea; centralele nucleare ascultă de noi. La fel, putem anticipa fără greș punctul din spațiu unde un corp ceresc se va afla, indiferent când, în viitor. Ce simplă e fizica – și cât de încălțită e istoria! Să nu ne facem iluzii: n-o vom stăpâni niciodată. E mult prea complicată, infinit de complicată, și cu întorsături neașteptate. O singură ființă umană prezintă o mai mare complexitate decât întregul univers fizic. Dar omenirea întreagă, în întreaga ei evoluție? [...] În toate cele, nu doar în istorie, relația noastră cu lumea trece prin filtrul reprezentărilor. Inclusiv propria noastră persoană: existăm, în mod obiectiv, dar suntem percepuți subiectiv și multiplu; identitatea fiecăruia dintre noi se definește printr-o sumă de reprezentări. Istoria nu e defel o excepție; e însă un caz «agrat», un caz-limită. Mai întâi, «nesfârșitul» ei; totul până la urmă e, într-un fel sau altul, istorie. Apoi, prin faptul că nu mai există, este pierdută în timp. Nu o putem reconstitui prin investigație directă, ci doar indirect, prin mărturiile pe care ni le-a lăsat și care ele însele nu sunt realități pure, ci tot reprezentări (un document care relatează un fapt nu trebuie confundat cu faptul însuși). Cu alte cuvinte, istoria este o reprezentare prin reprezentări, o reconstituire «de gradul doi» (vezi Lucian Boia, *Un joc fără reguli. Despre imprevizibilitatea istoriei*, București, Editura Humanitas, 2016, p. 7-10).

¹¹ Chiar în planul științelor exacte au apărut destule îndoieli: „Una din definițiile «științei» este următoarea: *e un proces prin care se formulează enunțuri pertinente, a căror valoare de adevăr se stabilește doar prin dovezi furnizate de observații.* [...] Punctul slab al definiției este acela că nu ne spune de cât de multe dovezi avem nevoie și nici ce calitate trebuie să aibă acele dovezi. Ne confruntăm aici cu «problema inducției». Desigur, cu cât strângem mai multe dovezi, cu atât cunoașterea noastră devine mai solidă, dar, până la urmă, cine decide care dovezi sunt de încredere și care nu? Cum putem ști dacă am acumulat suficiente dovezi încât să putem avea încredere că o anumită afirmație este adevărată? Ei bine, totul depinde de scopul cu care strângem dovezile și de prețul pe care am putea să-l plătim în cazul în care am lua o decizie greșită pe baza acestor dovezi” (vezi Jim Al-Khalili, *Bucuria științei*, traducere de Alexandru Babeș, București, Editura Humanitas, 2024, p. 69).

¹² „Matematica, fără îndoială, este o știință – doi plus doi fac patru, oriunde s-ar face calculul, în România, în Rusia sau în Brazilia. Și fizica este o știință – legea lui Arhimede, de exemplu, este aceeași în toate școlile din lume. Spre deosebire de matematică, de fizică, de chimie sau de biologie – care sunt științe cu rezultate verificabile –, Istoria este o disciplină a interpretării și ea diferă deseori de la un istoric la altul, de la o țară la altă țară. [...] Cred că cea mai bună definiție este aceea că Istoria este o poveste savantă. Istoria, ca disciplină a cunoașterii, are la bază o metodologie, dar nu are unități de măsură și nici rețete sau grade de comparație precise. Este inutil să-ți pui problema cine a fost mai genial ca strateg, Alexandru cel Mare sau Napoleon? La fel, care imperiu a fost mai mare, cel Roman, cel Otoman, cel Bizantin? În fața acestor curiozități, profesioniștii zămbesc, de regulă. Istoria nu este un campionat de gimnastică sau de box, în care să vezi care echipă sau care erou ajunge mai sus în clasament. Desigur, toți istoricii vor să descopere adevărul – dar, spre deosebire de matematicieni sau de biologi, istoricii ști bine că adevărul lor va fi mereu contestat sau reinterpretat de alți istorici. Morala acestui fapt este aceea că, precum viața noastră, Istoria rămâne mereu o carte deschisă, cu pagini care se scriu și se rescriu în permanență” (Adrian Cioroianu, *Este Istoria, ca atare, o știință?*, în idem, *Nu putem evada din istoria noastră. Cea mai frumoasă poveste*, vol. II, București, Editura Curtea Veche, 2016, p. 17-19).

de ultimă instanță, ipoteza constituirii unui text în afara impulsurilor exterioare lui, pe care teoreticianul nu le neagă, însă le pune la o anumită paritate cu determinările necuantificabile și inaccesibile cercetătorilor:

Tratată ca un simptom de către psihologi, ca un produs social sau cel puțin ca un semn raportându-se la structura globală a societății, opera de artă este relativizată, privată de izolarea ei magică. Relații nebănuite ies la iveală, apar semnificații care se întretes între operă și „mediul” ei, între operă și „inconștientul” autorului ei. [...] Aceste metode ajută la înțelegerea operelor, arătând că acestea trimit cu necesitate la altceva decât la ele însele – la o realitate extraliterară al cărei indiciu, uneori involuntar, sunt. [...] Cum se vede, modelul stabilit în majoritatea explicațiilor psihologice și sociologice face obiectul supus explicației produsul unui sistem causal situat în afara lui. Nimeni nu poate pretinde, în fond, că opera literară se naște *ex nihilo*; ea este întotdeauna *precedată*; dacă nu e preformată, este măcar prefigurată în conștiința autorului ei și în momentul istoric. Dar de la această prefigurare până la realizare, trecerea nu se face în mod automat. [...] Eroarea ce trebuie evitată – și nu e întotdeauna evitată – este de a face opera identică, coextensivă, omoloagă cu condițiile puse în lumină: ea ar fi astfel o simplă redundanță, un pur reflex, formularea manifestă, la un grad de evidență sau de simbolizare mai vizibil, a unei realități deja în întregime preexistentă. Dacă opera nu se naște *ex nihilo*, ea își instaurează totuși propria-i ordine *mai înainte* de tot ceea ce a impulsionat-o; ea poartă încă în sine acest impuls, modificat însă, exploatat în folosul unei realizări originale. [...] Societatea nu e prezentă doar la nivelul originilor operei, ci și la nivelul destinatarilor săi; s-a spus, pe bună dreptate, că opera poartă în sine și chiar creează imaginea cititorului, a publicului său (actual sau virtual). Într-atât încât societatea – sistemul raporturilor umane dintr-un moment anume – nu este numai acel ceva din care opera provine, ci și acel ceva la a cărui constituire ea contribuie: adeseori, o imagine nouă a societății traversează opera și se anunță în ea în chip difuz. [...] Literatura nu este o excrescență facultativă a realității sociale; este o practică specifică, având același statut, dacă nu chiar același stil și aceeași anvergură, ca și alte practici (schimburile economice, tehnicile, științele), alăturându-li-se acestora pentru a constitui totalitatea complexă a momentului istoric. [...] În legăturile lor cu societatea, operele scrise de oameni în viață nu pot evita să dea în vileag discordiile și contradicțiile: istoricul va fi tentat să urmărească în profunzimea operelor liniile de demarcație, opozițiile ce separă grupurile umane sau reprezentările asupra lumii de la care acestea se reclamă. Ceea ce presupune că lectura și tabloul conflictelor sociale s-a realizat și că s-a adus acest rezultat în interiorul domeniului literar. Observăm în ce constă riscul: procedeul prelungește *imaginea interpretativă* a unei societăți într-o interpretare a operelor ce au luat naștere în cuprinsul ei. Este vorba astfel de o interpretare ridicată la pătrat, în care erorile și simplificările unei prime lecturi interpretative a societății se vor vedea multiplicat în aplicarea lor la lectura textelor. [...] Cu toate că un text nu poate evita să nu conțină *ceva* din societatea în care ia naștere, nu putem trage concluzia că acest element joacă neapărat rolul principal și determină sensul textului respectiv; pe de altă parte, cu toate că societatea anturează și traversează opera, ar fi abuziv să afirmăm că opera nu se îndepărtează de aceasta măcar în parte¹³.

¹³ Jean Starobinski, *Gesturile fundamentale ale criticii*, traducere de Angela Martin, București, Editura Art, 2014, p. 130-134.

Ideea că societatea nu oferă doar un impuls inițial operelor de orice fel, situându-se, dimpotrivă, și în postura de creație (imagistică) a acestora, ne-a convins să optăm pentru ipoteza literaturii care face istorie și nu invers. Și ca să fim și mai expliciti în acest sens, reproducem aici două fragmente din jurnalul Virginiei Woolf. Ele datează din 6 septembrie 1939 și din 30 mai 1940, cu alte cuvinte din perioada celui de-Al Doilea Război Mondial, când Anglia se străduia, mai întâi, să facă față bombardamentelor germane pentru ca, mai apoi, să cunoască amărăciunea retragerii din Franța, aliata deja învinsă:

Caietul acesta îmi servii ca să acumulez notițe, primele semne de viață. Și repet pentru a suta oară – orice idee este mai reală decât orice cantitate de mizerie a războiului. Și pentru ce suntem făcuți. Și singura mea contribuție – acest mic clipocit de idei – este focul meu de pușcă pentru cauza libertății. Așa îmi spun. Așa dau viață unei născociri – unei fantasme; recuperez semnificația unui lucru din exterior, ceea ce consolidează ceața, inexistentul. [...] Aseară raidul a scăzut de la un raid peste Southwark, Portsmouth, Scarborough la o încercare de atac asupra Coastei de Est, fără daune. [...] Astăzi, pe când mergeam pe lângă iazul Kingfisher [...] am văzut primul tren spital, plin, dar nu funebru, ci greoi, de parcă n-ar fi vrut să le zdruncine oasele; era ceva – nu știu care e cuvântul potrivit – trist și afectuos, profund și intim – îi aducea înapoi cu grijă pe răniții noștri prin câmpiile verzi la care presupun că se uita cineva. Nu-i vedeam. Iar capacitatea de a vedea în imaginație îmi lasă întotdeauna o impresie foarte puternică de ceva parțial vizual, parțial emoțional, pe care nu o pot sesiza când ajung acasă, deși mă pătrunde peste tot – trenul lung și greoi care se târâște încet, cenușiu ca un cadavru, trist, își duce povara grea peste câmpii. A alunecat foarte tăcut în depreziunea de la Lewes. Imediat deasupra capetelor au apărut avioanele, ca niște cârduri de rațe sălbatice [s.n., A.M.]¹⁴.

Ca să fim mai aplicați, vom da un exemplu din amintirile lui David Lodge. Acesta își recapitula marile momente ale biografiei sale intelectuale, subliniind capacitatea realului de a iniția ficțiunea:

Cât am stat în cabana aceea, mi-am adus pe veranda de lemn o masă și un scaun cam șubrede și am lucrat câteva ore pe zi la prima versiune a romanului *Răcane*, nu ți-e bine!, scriind pe niște foi galbene și liniate cu un stilou cu cerneală, așa cum obișnuiam pe atunci și încă o vreme după aceea: scriam toată cartea de mână, de la început până la sfârșit, cu multe corecturi și tăieturi, după care o dactilografiam, folosindu-mă de această etapă pentru a o revizui. M-am apucat de *Răcane*... în primăvară, conștient de proverbiala provocare numită „al doilea roman” și de faptul că ar fi fost bine să îl am gata pregătit înainte de publicarea celui dintâi. De-acum trecuse destul de mult timp de când făcusem armata ca să mă pot detașa de ea și, pe de altă parte, destul de puțin ca să mi-o amintesc suficient de clar. *M-am hotărât să folosesc în roman un narator la persoana întâi, ca să-i dau un ton documentar,*

¹⁴ Virginia Woolf, *Jurnalul unei scriitoare*, traducere de Anca Irina Ionescu, București, Editura Herald, 2019, p. 408, 428.

de poveste autentică. Principala problemă de structură era să elaborez o poveste care să acopere cei doi ani de serviciu militar, însă fără să mă împotmolesc în plictisitoare rutina repetitivă, care era principala sa caracteristică. Partea cea mai dramatică a acestei experiențe era șocul brutal al inițierii în viața de armată. După aceea, existența fiecărui soldat se măsoara întotdeauna prin reducerea lentă a numărului de luni, săptămâni și zile pe care le mai avea până să scape de ea. *Soluția aleasă de mine a fost să îl pun pe Jonathan Browne, naratorul din roman, să își reamintească zilele instrucției de bază într-un șir de episoade retrospective, plasate în cadrul temporal al ultimei săptămâni de armată, timp în care e prezentat și caracterul anodin al slujbei sale de acolo* [s.n., A.M.]¹⁵.

Un personaj central al cărții pomenite mai sus ne familiarizează cu o realitate socială, dar punându-ne, mai întâi, în contact cu experiența personală prin care romancierul filtra faptul evocat. Literatura nu ne permite să asediem adevăruri circumstanțiale, însă ne ajută să așezăm cele analizate într-un cadru mai cuprinzător, înțelegându-le astfel mai bine.

Vom trece în revistă cât mai multe opinii despre adevăr și ficțiune, subliniind modul în care cea din urmă colonizează realul și, surprinzător, îi fortifică istoricitatea, nu o detemporalizează. Și reușește acest lucru prin succesive regresii în același trecut, pe care ni-l redă, însă mereu altfel, în funcție de gradul implicării cititorului în atmosfera cărții. „Cum poate o ființă ce trăiește în istorie să înțeleagă istoria, la modul istoric?”, se mira Paul Ricoeur¹⁶. Un posibil răspuns aflăm în proza lui Ivo Andrić: cu toate că romancierul introduce personaje și acțiuni fără acoperire în realitate, el se încadrează totuși în arealul de sens pe care istoricii l-au atribuit unui eveniment, unei epoci, unei personalități. Proza lui nu explică, nici nu reface riguros un *puzzle* istoric; ne ajută însă să înțelegem, reșezând anumite lucruri, de altminteri cunoscute, într-un context și mai larg, care le resemnifică și le clasicizează, transformându-le în locuri comune, de mare notorietate. Și dacă ne gândim la resemnificări, să vedem ce-ar fi, în general, semnificația. Să deschidem, așadar, un volum postum, necunoscut mai bine de șase decenii – *Discursul filosofic*, scris de Michel Foucault în intervalul iulie-septembrie 1966:

Odată ce discursul filosofic a optat pentru analiza fenomenelor și interpretarea semnificației lor, *funcția sa critică nu mai poate să se exercite printr-o reducere a aparenței, ci printr-o cercetare a determinărilor inconștiente*. Căci *semnificația fenomenelor, dacă își are locul în plenitudinea lor, dacă populează ceea ce e manifest în ele, nu se dă nemijlocit unei lecturi imediate*: ea are nevoie, pentru a apărea, de o analiză specifică, la capătul căreia se descoperă sensul sau structura formală; dar ele se descoperă ca fiind deja prezente, prescriind în secret legea fenomenelor, impunându-le aspectul, conținutul, înlănțuirea lor. *Semnificația nu*

¹⁵ David Lodge, *Născut într-un ceas bun. Memorii (1935-1975)*, traducere de Radu Pavel Gheo, Iași, Editura Polirom, 2016, p. 344-345.

¹⁶ Paul Ricoeur, *Conflictul interpretărilor. Eseuri de hermeneutică*, traducere de Horia Lazăr, Cluj-Napoca, Editura Echinox, 1999, p. 9.

definește, asemenea originii, un raport inaugural cu adevărul; ea nu aduce la lumină o formă absolută de certitudine, pornind de la care toate celelalte cunoștințe ar putea să fie judecate, ci demonstrează, dimpotrivă, în ce fel fenomenele se supun unor legi, dintre care unele absolut generale, iar altele particulare: și doar în interiorul acestei legalități poate ceva precum adevărul să apară. Semnificația nu deschide spațiul absolut și nelimitat al adevăratului; ea definește, din contră, limitele fundamentale între care o experiență a adevărului se poate constitui. A regăsi semnificația deopotrivă prezentă în fenomene, dar exterioară conștiinței în care ele se dau, înseamnă deci a defini limitele experienței – limite care nu trebuie să fie doar bariere, ci și forme constitutive [s.n., A.M.]¹⁷.

Ce desprindem din spusele lui Michel Foucault? Adevărul nu e ostil creativității de vreme ce aceasta omologhează realități nu neapărat veridice, cât mai ales convingătoare; și, deloc neglijabil, colocviale. Astfel, jurnalul lui Denis de Rougemont se deschide acolo unde autorul zice:

E periculos, e greu să gândim rezonabil. Adevărul nu poate exista printre noi decât sub forma unei implicări personale. Trebuie să știi să ascuți acest mutism formidabil. [...] Căci ideile se nasc pur și simplu dintr-o voință ce există în om de a căuta în orice adevărul. Dacă decizi că nu mai există adevăr, atunci într-adevăr lipsești gândirea de resortul ei creator. [...] Adevărul omului se află în dialog. În exprimarea lui, în întrebările sau răspunsurile date altor oameni reali. Monologul nu e decât o suprimare artificială a condițiilor concrete, sociale sau spirituale, care sunt cele ale fiecărui om real. [...] Există dialog până și în singurătatea mea, sau în aceste pagini, de îndată ce *altul* mă face să reacționez¹⁸.

Am reprodus aici gândurile unui diarist remarcat prin accentul pe care îl pune pe comunicarea cu *celălalt*, noi concentrându-ne pe reacția cititorului la un text care îl face să creadă că scriitorul i se adresează în special lui. Ajungem astfel la ceea ce Louise M. Rosenblatt numește teoria *tranzacțională a operei literare*, marcată de întrepătrunderea codificărilor culturale pe care atât autorul, cât și publicul său le investesc în redactarea, respectiv în lectura unui roman:

Fiecare gen, fiecare tip de text (de exemplu, sonet sau odă, roman polițist, roman picaresc, roman psihologic) impune cititorului propriile categorii de convenții – respectiv, din momentul în care cititorul își setează o așteptare sau alta, poziționarea lui, detaliile la care reacționează, modul în care își controlează răspunsurile vor fi diferite. [...] Memoria joacă un rol important în acest proces de selecție, de sinteză și de organizare. Mă refer nu doar la simplul rol general deținut de amintirile lingvistice și de amintirile unor situații de viață pe care cititorul le aduce în text, cât la rolul memoriei de a-l determina pe cititor să mențină viu în timpul lecturii ceea ce el deja a extras din text. În orice moment, el poate să intervină cu orice

¹⁷ Michel Foucault, *Discursul filosofic*, traducere de Ciprian Mihali, București, Editura Trei, 2024, p. 157-158.

¹⁸ Denis de Rougemont, *Jurnalul unei epoci (1926-1935). Țăranul de la Dunăre. Jurnalul unui intelectual în șomaj*, traducere de Emanoil Marcu & Vlad Russo, București, Editura Humanitas, 2018, p. 119, 236-238.

stare mentală, o penumbră a „amintirilor” a ceea ce a fost anterior, gata să fie activate de ceea ce urmează, oferind un context în care mai multă semnificație va putea fi derivată. A conștientiza – mai mult sau mai puțin explicit – repetițiile, ecourile, rezonanțele, repercusiunile, legăturile, efectele cumulative, contrastele sau elementele neașteptate constituie matricea mnemotehnică în care se structurează emoția, situația, personajul, intriga – pe scurt, matricea în care este recreată o operă de artă [...]. Iar curiozitatea, ca dorință de a afla ce urmează, este prezentă în lectura unui roman complex cauzal și încărcat de valori. [...] Concentrându-ne asupra cititorului, am ajuns în mod arbitrar să pornim de la ideea de text ca un dat. De regulă, relația dintre autor și cititor este studiată din punctul de vedere al scriitorului. Problema acestuia este să găsească acele cuvinte prin care el speră că îi va putea comunica cititorului semnificația intenționată. Chiar și acel autor care declară că scrie fără să se gândească la vreun potențial cititor, scrie de fapt „doar pentru el însuși” – în ipostaza de cititor. Autorul trebuie, mai mult sau mai puțin conștient, să-și creeze imaginea cititorului căruia i se adresează. [...] Doar un cititor implicat într-o tranzacție cu textul poate sintetiza părțile într-un „întreg” sau într-o structură care constituie o operă de artă. Cititorul recurge la propriul său rezervor de experiențe anterioare de viață; el știe la ce să se aștepte când citește un roman sau o poezie sau o satiră. Dar trebuie să folosească tot ceea ce aduce în text și să construiască un principiu unificator al răspunsurilor sale, prin raportare la modul în care sunt dispuse indiciile verbale oferite de text. [...] În loc să ne gândim la structura operei de artă ca la ceva static, inerent textului, trebuie să vedem situația dinamică în care cititorul, în mișcarea de du-te vino cu textul, percepe și stabilește o anumită relație între diferitele segmente ale experienței sale. [...] Romanele tradiționale, care oferă cititorului indiciile așteptate prin secvența narativă, necesită totuși asamblarea elementelor, amintirea episoadelor și a detaliilor anterioare, conștientizarea aluziilor, o privire înapoi pentru a percepe structura întregii experiențe de lectură¹⁹.

Scriind despre Ivo Andrić, ne referim, din punctul de vedere al teoriilor istoriei, la *efectele*, multiplicare în timp, ale unor *cauze* puține, dar autoritare, mereu în vigoare. Unde am vrea să ajungem în fond? Să precizăm concepția acestui studiu și metoda de lucru²⁰ utilizată la scrierea lui. Pe scurt, concepția aparține filozofului Mircea Florian, preocupat de recesivitate ca structură a lumii²¹. Ea a fost pusă în aplicare de Virgil Nemoianu, prin teoria secundarului.

¹⁹ Louise M. Rosenblatt, *Cititorul, textul, poemul. Teoria tranzacțională a operei literare*, traducere de Florentina Sâmișăian & Andrea Ghiță, București, Editura Art, 2023, p. 127-129, 165, 193, 199-200.

²⁰ Reflectând asupra dictonului „cunoaște-te pe tine însuși”, Michel Foucault glosa în jurul raporturilor dintre subiectivitate și adevăr: „Metoda este o formă de reflexivitate ce permite a se stabili care e certitudinea ce va putea servi drept criteriu pentru oricare adevăr posibil și care, pornind de aici, pornind din acest punct fix, va înainta din adevăr în adevăr până la organizarea și la sistematizarea unei cunoașteri obiective”. Vezi Michel Foucault, *Hermeneutica subiectului. Cursuri la Collège de France (1981-1982)*, traducere de Bogdan Ghiu, Iași, Editura Polirom, 2004, p. 439-440.

²¹ „Cuvântul recesiv (*recidere* = a veni pe urmă) relevă existența unor dualisme, în care raportul factorilor nu este de coordonare, ci de subordonare, în sensul cel mai obiectiv al acestui

Iar concretizarea cercetării noastre e inspirată de criticul literar Nicolae Manolescu, convins că autonomia esteticului are istoricitatea lui. Luându-le pe rând, ne oprim, mai pe larg, la contribuția lui Virgil Nemoianu:

Cu luxurianța lui vegetală, secundarul reprezintă ceea ce istoricul încearcă să stăpânească și să organizeze, fără prea mult succes. Eterogenul răspunde cu o neașteptată fertilitate, pe de o parte, iar pe de alta invadează miezul însuși al istoriografiei: gesturile și formele gândirii istorice depind, inevitabil, de împrumuturile din însăși sfera secundarului (de metafore și de tropi, de exemplu). Nu este de mirare, deci, că, dintre toate textele științifice, numai textele istoriografice sunt susceptibile de a reveni la literarul pur. [...] Unii au mers până la a sugera că istoria este ficțiune. Mai potrivit ar fi să spunem că opoziția dintre literatură și istorie este identică aceleia dintre nedeterminarea operei literare [...] și presiunea istorică înspre fixitate, precizie și coerență. *Nedeterminarea literaturii împinge cu brutalitate înapoi spre un moment care întotdeauna precede actul istoric în mod nemijlocit. Ironia face ca această opoziție să presupună, totodată, din partea literaturii, mai multă înțelegere a istoriei și o mai profundă identificare cu ea, deoarece nedeterminarea reîncepe să funcționeze imediat după actul istoric – pe de o parte în interpretarea sa, pe de altă parte în posibilitățile actorilor propriu-zis. Literatura devine semnificativă din punctul de vedere al istoriei și înrudită cu istoria în măsura în care i se opune și nu i se supune. [...]. Ea încearcă să recupereze ceea ce este abandonat și demonetizat – limbaj, tipologii umane, idei – și le*

termen. Un factor este *dominant*, primar, celălalt este *recesiv*, secundar. [...] Există un termen «mai tare» decât altul, însă termenul «recesiv» nu are o semnificație «mai slabă». [...] Consemnăm că recesivitatea nu înseamnă că al doilea termen este dedus din primul, ca și cum finitul ar fi derivat din infinit sau infinitul din finit, multiplul din unul sau unul din multiplu. [...] S-ar putea chiar ca termenul recesiv să fie considerat superior ca tot ce se ce sprijină pe altul, ca tot ce se ridică pe piedestalul ridicat de ceva ce există mai înainte și astfel aduce în lume o nouă tate. [...] Raportul recesiv nu are nici sensul de *derivare*, de producere a celui de al doilea termen de către primul. [...] În nici un caz derivarea reală nu face din derivat o existență inferioară, degradată. [...] Ne-am gândit să exprimăm caracterul specific al recesivității printr-o comparație care acordă fiecărui termen un fel de întâietate alternativă, fără a le considera prin aceasta echivalente. [...] Recesivitatea este factorul tulburător, neliniștea lumii, asimetria cosmosului. [...] Recesivitatea dezvăluie în structura lumii o stranie inegalitate, o asimetrie profundă: un factor pare a fi anterior, celălalt vine «după», e recesiv. Totuși, raportul recesiv nu este un raport de înainte – după, un raport temporal, căci polul dominant nu este înainte nici temporal, nici logic, nici axiologic. Cei doi poli sunt simultani și nu pot fi considerați ca o succesiune temporală, logică, axiologică. Legătura lor este necesară. Unul se opune celuilalt și prin aceasta îi recunoaște co-prezența. [...] Factorul recesiv nu este «subordonat», «dependent», «secundar» din toate punctele de vedere, ci el promovează o nouă asimetrie din adâncul lucrurilor și vieții omenești. [...] Nu există o «evoluție» a polului dominant spre polul recesiv, ci o evoluție în orbita fiecăruia din cei doi poli, cu posibilitatea răsturnării lor. [...] Un lucru poate fi afirmat cu siguranță. Viitorul nu va garanta niciodată triumful unui factor asupra celuilalt în dualismul recesiv. Chiar în paradis, unde perfecția ajunge dominantă, pe când în lumea noastră domină imperfecția, chiar și acolo perfecția va avea alături, ca o umbră, imperfecția: deci chiar și în lumea spiritelor corpul va fi prezent transfigurat, ca factor recesiv” (Mircea Florian, *Recesivitatea ca structură a lumii*, vol. I, București, Editura Eminescu, 1983, p. 55, 71, 72, 73, 75, 76). Din faptul că există cauze prime și altele secunde nu rezultă că, în istorie, am avea efecte plasate fix în aceeași ierarhie. Factorul dominant și cel recesiv au, fiecare, consecințe care îi particularizează, obligându-i să-și regleze neconținut asimetriile în continuă reșezare.

reintroduce în ecuație cu gesturi hotărâte, deconstructive, tulburând mulțumirea de sine a progresului ordonat și sistematic. [...] Părerea mea este că nu ar trebui să privim nici înainte, nici înapoi, ci lateral, ori de câte ori este posibil. Concentrarea pe secundar impune, în primul rând, o atitudine digresivă, o mișcare ocolită, o exprimare indirectă și recurgerea la blânde viclenii. Devierile temporare, tihna manierată, oprirea asupra detaliilor, absurditatea capricioasă a artiștilor și evazionismului, hoinăreala visătoare pe poteci lăturalnice și multe alte strategii de întârziere contribuie, toate, la o schimbare digresivă a mișcării înainte, care nu poate și nu vrea să îi blocheze acesteia calea, dar care ar putea, eventual, să o influențeze decisiv. [...] Pentru a folosi o metaforă marțială, ființa umană se angajează nu într-un război total cu principalul, ci în raiduri de gherilă, al căror scop este de a stânjeni și încetini înaintarea dușmanului, nu de a-l zdrobi. Cel puțin la fel de important este gestul recuperator – reveniri și repuneri în drepturi, scurte întoarceri pe propriile urme, frecvente și iuți zig-zag-uri și alternări între trecut și prezent, schimbări vremelnice și jucăușe de perspectivă, acestea fiind tot atâtea moduri de a răspunde presiunilor progresului, ușor de realizat și surprinzător de eficiente (sau, mai curând, rentabile?) în atenuarea acestor presiuni. [...] O conștiință a secundarului ne îndeamnă să tratăm aceeași situație în chip cu totul diferit. Ea va încerca să ne implice nu în operații de anvergură, ci în numeroase mici recuperări, acțiuni locale și modificări. [...] Recesivitatea se menține (și) prin conștiința recesivității. Reacțiunea pură este o formă de progres, indiferent de direcția sa. Ea poate fi numită „progres” în virtutea relației ei simetrice cu acesta și pentru că împrumută viteza, precizia și energiile simplificatoare (deci, entropice) ale progresului. Prin contrast, recuperările locale și tensiunile secundarului par a pleca de la premisa că mediile aflate în schimbare și direcția schimbării nu prezintă cine știe ce importanță, cu condiția ca în fiecare mediu să fi rămas suficientă complexitate cât să permită existența unui minim spațiu vital sau opțional, pentru manevrabilitate. [...] *Starea cea mai naturală a omenirii, voi continua eu, este aceea de imperfecțiune.* Ororile ultimelor secole și ale câtorva dintr-o istorie mai veche, au fost, în mare măsură, rezultatul goanei după perfecțiune și triumf. *Acceptarea rațională a imperfecțiunii este dificilă, dar nicidecum imposibilă; ba chiar se poate dovedi interesantă și surprinzătoare, în felul ei. Alți gânditori, reflectând pe marginea literaturii, au încercat să explice natura conservatoare a acesteia fie prin tendințele ei ordonatoare și organice, fie prin atracția altor vremuri și a privirilor retrospective.* [...] Prin modul special în care știe să subsumeze unității multiplicitatea și texturile locale, arta diferă net de progres. Trecutul este, și el, un aspect important al dezbaterii. Conducătorii și eroii din Evul Mediu și din Antichitate erau mici de statură, urâți, adeseori diformi: așa îi prezintă „Tapiseria de la Bayeux”, așa îi arată scheletele descoperite, așa lasă să se înțeleagă dimensiunile armurilor. În plus, acești conducători erau ticăloși și nestatornici, cruzi, suspicioși și irascibili. Aveau puțini adepți, succesele și faptele lor de arme erau mediocre, scopurile erau meschine. Puse față în față cu asemenea realități și realizări, marile epopei și drame ce le sunt închinată par lăudăroșenii deșarte și lingușeli caraghioase. Valoarea marilor opere literare este dată de altceva: de timpul scurs de la evenimente. [...] *Trecutul este văzut ca trecut, iubit ca trecut, și instalat ca atare, cu sfidătoare bravură, în fața prezentului și a viitorului. Asemenea forme de reacțiune sunt inerente actului literar și armoniilor sale, dar ignoră cealaltă față a reacțiunii, și anume truda ascunsă și inepuizabila tentație a*

secundarului [...]. Departe de a se sprijini pe energii constructive și armonizatoare, secundarul își găsește expresia artistică prin intermediul dezordinii, al relaxării, al indolenței. Aliații săi sunt neglijența, toleranța, tergiversarea, iar forța și-o trage din lipsa de energie și de scop. Ca secundar în societate și în istorie, literatura este un imbold spre înfrângere și, deci, spre înnoire. Din moment ce orice progres își merită numele strict la început, reiese că oprirea înaintării ulterioare nu poate fi altceva decât o strategie benefică și o condiție pentru un nou început de progres [s.n., A.M.]²².

Cum s-ar aplica teoria recesivității/secundarului la spațiul sud-est european? Știind, încă de la lucrarea lui Fernand Braudel, *Timpul lumii*, că trăim pe un continent cu ritmuri inegale de evoluție, ne vom întoarce în zilele noastre, când se vorbește de o Europă cu două viteze de dezvoltare. Numai că, în contextul actualului război din Ucraina, România, o țară balcanică – cum s-ar spune, de mâna a doua –, joacă un rol de prim rang în această criză; fie și pentru că are cea mai lungă graniță cu statul vecin aflat în dificultate. Tot așa, spațiul iugoslav era evaluat și el depreciativ, până la proba contrarie. Atentatul de la Sarajevo (28 iunie 1914) forța mâna marilor puteri, manifestându-se drept cauză ultimă (de suprafață, nu de profunzime) a Primului Război Mondial. În asemenea împrejurări, realizăm importanța covârșitoare – deși episodică – a înapoiatului, a refractarului, a incompletului în istoria dominată, îndeobște, de țările însemnate ale Occidentului. Marile cicluri seculare nu își schimbă cadența, însă unele evenimente dau recesivului/secundarului șansa de a provoca unele rupturi: chiar dacă ele nu sunt de durată lungă și se limitează la cauzalități cu rază scurtă de acțiune.

Din perspectiva teoriilor cuantice, relațiile cauză – efect în trecut ori acelea dintre Orient și Occident, în perspectivă, necesită unele reformulări:

Cea mai semnificativă „revoluție cognitivă” a secolului XX aparține mecanicii cuantice, a cărei presupuziție fundamentală afirmă că lumea este un întreg coerent ce nu poate fi analizat în termeni de realitate separabilă, așa cum afirmă fizica clasică, atomist-newtoniană. Lumea apare astfel ca o „țesătură” dinamică de evenimente aflate în interacțiune, în care fiecare parte e conectată cu toate celelalte din univers, astfel încât o acțiune exercitată asupra părții se va exercita și asupra întregului, și invers, orice parte suferind influența tuturor evenimentelor ce se petrec în întreg – *nonseparabilitatea cuantică*. Dat fiind că partea nu poate fi separată de întreg, atunci fundamentul lumii nu poate fi partea, „cărămida ultimă”, ci întregul. [...] Chiar dacă atât fizica clasică cât și fizica cuantică folosesc legi probabilistice, deoarece în ambele teorii există „variabile ascunse”, necunoscute, care ne împiedică să facem predicții exacte, diferența este uriașă. Astfel, dacă în fizica clasică variabila ascunsă reprezintă întotdeauna un mecanism *local*, probabilitatea de producere a evenimentelor fiind determinată de un sistem local, în sensul că proprietățile și comportarea părților determină comportarea întregului, în fizica cuantică situația se inversează complet, aici variabila ascunsă reprezentând un mecanism *global*, în care, dimpotrivă, „întregul determină comportarea

²² Virgil Nemoianu, *O teorie a secundarului. Literatură, progres și reacțiune*, traducere de Livia Szász Câmpeanu, București, Editura Univers, 1997, p. 206-217.

părții” [...]. Noțiunea de interconectare globală a fost evidențiată de Niels Bohr și Werner Heisenberg, la sfârșitul deceniului al treilea al secolului XX, și reprezintă modelul cel mai acceptat al așa-numitei interpretări de la Copenhaga a teoriei cuantice. Existența acestor conexiuni sau interconectări globale, precum și rolul fundamental al probabilității nu au fost niciodată acceptate de Einstein, ele reprezentând principala obiecție a disputei dintre Einstein și Bohr în anii '20, obiecție exprimată de Einstein prin celebra metaforă „Dumnezeu nu joacă zaruri”, exprimând credința fundamentală într-o lume obiectivă, exterioară, constând din elemente independente și separate spațial, guvernate de legi deterministe, în opoziție cu replica, nu mai puțin faimoasă, a lui Bohr: „Nu-i putem noi dicta lui Dumnezeu cum să guverneze lumea”, exprimând credința într-o lume unitară, nonseparabilă, bazată pe conexiuni globale și legi indeterministe²³.

Din citatul abia încheiat, desprindem două premise ale interpretării istorice. În primul rând, omul căzut în timp devine sediul unei conștiințe scindate, una a separării de acel tot din care făcuse parte și prin care se autoexplica. Deținând numai viziuni fragmentare asupra sa, omul își vede trecutul în mod trunchiat, factorii evolutivi luați în calcul neavând o rază de acțiune prea mare. În al doilea rând, Istoria nu se dezvoltă în trepte imperturbabile – lăsându-i pe unii jos și pe alții păstrându-i sus –, tendințele ei fiind spiralice, adică neregulate și discontinue. Astfel, evoluțiile istorice aflate în partea de „jos” a spiralei vor lua cândva locul fenomenelor situate momentan în partea ei de „sus”; și tot așa, fără a putea pronostica, din punct de vedere cronologic, cum vor merge exact lucrurile. Istoricii nu-și permit prognoze, dar nu-și interzic să creadă în unele potențialități.

Dacă aceasta ar fi concepția care ar putea patrona cercetarea romanului istoric din Balcani, să nu neglijăm modalitățile de a le pune la treabă. Autor al *Istoriei critice a literaturii române*, Nicolae Manolescu își prezenta metoda de lucru, una vădit intertextuală, bizuindu-se pe explicarea unui autor prin intermediul altuia. Astfel, el invoca teoriile lui Hans Georg Gadamer²⁴, pe tărâmul istoriei, pentru a le conecta la ipotezele lui Hans Robert Jauss²⁵, preocupat de estetica

²³ Ramona Ardelean, *Eul și fragmentarea conștiinței umane. O explorare din perspectiva fizicii cuantice, filosofiei și psihanalizei*, Iași, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2019, p. 229-232.

²⁴ „Științele spiritului se alătură [...] modurilor experienței ce se plasează în afara științei: experienței filozofiei, experienței artei și experienței istoriei înseși. Toate acestea sunt moduri ale experienței în care se vestește un adevăr ce nu poate fi verificat cu mijloacele metodice ale științei. [...] Experiența tradiției istorice se întinde dincolo de acea parte a ei ce poate fi investigată. Ea nu este adevărată sau neadevărată doar în sensul asupra căruia hotărăște critica istorică – ea mijlocește permanent un adevăr ce pretinde *participare*” (Hans Georg Gadamer, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Marcel, Larisa Dumitru, Gabriel Kohn & Călin Petcana, București, Editura Teora, 2001, p. 12-13).

²⁵ „Experiența estetică este prezentă cu aceeași eficiență în previziunea utopică și în recunoașterea retrospectivă. Ea desăvârșește această lume imperfectă nu doar avansând alternative ale unei experiențe viitoare, ci *conservând totodată experiența trecută, care s-ar fi risipit de mult fără acea forță de iluminare a literaturii și artei*, ce o transfigurează până la a o monumentaliza. [...] Pe latura receptivă, experiența estetică se diferențiază de alte funcțiuni al universului practic *prin temporalitatea ce o caracterizează*: ea prepară o «mouă viziune» și, prin intermediul acestei

receptării. Și sublinia nu atât istoricitatea unui fenomen literar, cât mai ales ezi-tările acestei istoricizări; adică modalitățile, revocabile, prin care ficțiunea se înscrie în timp fără a-și da, prin aceasta, o vârstă definitivă:

O primă încercare de a rezolva aporiile o datorăm lui H. G. Gadamer, care, în *Wahrheit und Methode* a tăiat nodul gordian, dacă pot spune așa, identificând pur și simplu realitatea istorică și înțelegerea istorică, orizontul „actual” cu cel „tradițional”. Pentru Gadamer, tradiția nu e o sumă de opinii și judecăți succesive, ci un tot organic și potențial, care este reactualizat în mod necesar în fiecare nouă judecată. „Noi trăim într-o permanentă stare de surescitare a conștiinței noastre istorice”, spune Gadamer în *Introducerea* la opera sa, atrăgând atenția că ceea ce se transformă ne reține mai puternic decât ceea ce rămâne neschimbat (este o lege a spiritului uman). [...] Scriitorul, ca și cititorul, este preorientat și noi avem acces la orizontul acesta prin normativele de gen, prin vecinătatea altor opere și prin opoziția dintre ficțiune și realitate. [...] În fond, literatura este istorică pentru Jauss în trei accepții: ca relație cu procesul istoric general (singura accepție luată de obicei în considerare de istoria literară tradițională); ca receptare a operelor într-un interval temporal anumit (diacronie); ca sistem contextual la un moment dat (sincronie). În concluzie, Jauss pariază pe puțința de „a lumina dimensiunea istorică a fenomenelor literare prin secțiuni sincrone”;

cu alte cuvinte, prin crearea unei

[...] „noi istorii literare”, care conține o multiplicitate de secțiuni sincronice în diacronie [...]. Istoria literaturii este și istoria acestei ștafete intertextuale, prin care axa diacronică se proiectează pe axa sincronă. Fiecare operă modifică (fie și imperceptibil) ansamblul de opere. Mai vechea idee călinesciană, pe care am preluat-o și eu pe vremuri, a lecturii inverse într-o istorie critică a literaturii, poate fi amendată după cum urmează: dacă istoria literară nu urcă pe firul cronologic al operelor, din trecut spre viitor, căci nu poate face abstracție completă de prezent, ea nici nu-l coboară pur și simplu; mai degrabă, ea citește fiecare operă în legătură cu toate celelalte, care o preced sau care îi succed; încearcă să sesizeze ecoul (profund sau superficial) al fiecărei opere în corpul (istoric constituit) al literaturii; sugerează felul în care acest corp se modifică în timp (teribil de încet) prin influențele sutelor de impacturi suferite. Acesta este cel de al doilea înțeles acceptabil pe care-l putem da istoriei critice la două mâini: ea comportă o re(valorizare) și o (re)interpretare permanentă a fiecărui text și a literaturii în întregul ei, ca interglosare infinită. Prin această prismă, întreaga noastră cultură este o suită de teme cu variațiuni²⁶.

funcțiuni revelatoare, se află la originea desfătării momentane; trimite către alte lumi, fantastice, și elimină constrângerile cronologice; anticipează experiența viitoare și creează terenul propice al acțiunii posibile; mijlocește recunoașterea trecutului reprimat, conservând astfel timpul pierdut. Pe latura comunicativă, experiența estetică îngăduie atât tipica distanțare de rol a spectatorului, cât și identificarea ludică cu ceea ce ar putea sau ar dori el să fie [s.n., A.M.]” (vezi Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, traducere de Andrei Corbea, București, Editura Univers, 1983, p. 54-55).

²⁶ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008, p. 10, 11, 13. Dat fiindcă că, la 23 martie 2024, ne-am despărțit de

Ne întoarcem întruna la aceleași cauze, spre a „cupla” prezenturile cele mai noi la trecuturi foarte vechi. Este un recul aparent, în virtutea căruia progreselor prea rapide și poate șocante dintr-o regiune li se impune un ritm mai lent și mai calculat și, prin aceasta, stabilizator, într-o altă zonă. Să fie Occidentul îndrăgostit de viitor, iar Orientul un sceptic din vocație? Mai explicit ni se pare Michel Foucault care, într-un curs susținut la Collège de France, la 24 martie 1982, venea cu nuanțări utile nouă și, îndeosebi, cu ideea de prezentificare a viitorului:

[...] nu despre un viitor, cu diferitele lui posibilități, deschise, este vorba aici. Ne oferim toate posibilitățile sau pe cele mai rele, în orice caz. Nu este vorba de un viitor cu incertitudinea lui, ci de a ne pune față în față cu tot ce poate să ni se întâmple, ca trebuind obligatoriu să ni se întâmple. Și, în sfârșit, nu este vorba de un viitor în derularea timpului, cu incertitudinile sau, oricum, cu succesiunile lui. *Nu este vorba de un timp succesiv, ci de un fel de timp imediat, concentrat într-o clipă, care trebuie să ne facă să considerăm că toate aceste nenorociri ale lumii, care oricum ni se vor întâmpla, sunt deja aici.* [...] Nu se pleacă de la prezent pentru a se simula viitorul. Se oferă întreg viitorul pentru a fi simulat ca prezent. Este vorba așadar de o anulare a viitorului [s.n., A.M.]²⁷.

Acest citat se continuă cumva într-o altă carte, mai sus menționată. Aici, el sesiza că filosofia și literatura au justificări de sine asemănătoare:

[...] un fel de autorizare pe care discursul filosofic și-o oferă pentru a avea acces la adevărul care se manifestă în el. În mod curios, chiar această funcție se regăsește în literatură. Desigur, nu sub forma unei explicații discursive, ci ca indicație – uneori directă, alteori în diagonală – a raportului între ceea ce este povestit și vocea care rostește povestirea; nu există ficțiune care să nu spună, într-un fel sau altul, cum s-a deschis către un discurs care îi este nu doar punctul de manifestare, ci și locul însuși al nașterii. Se întâmplă ca această funcție de justificare să fie foarte aparentă, până la a căpăta, în raport cu povestirea, o autonomie și aproape o putere de comandă: ea formează un soi de povestire secundă care devine repede, în ordinea derulării textului, o povestire în aparență primă; este însărcinată să arate modul în care istoria principală – fie pentru că a fost ascunsă prea departe în timp,

marele critic, îl cităm în continuare cu un fragment din interviul acordat Ioanei Revnic: „[...] ceea ce îmi plăcea cel mai mult să fac, din postura de profesor, era un experiment prin care încercam să îi dezvăț pe filologi de un anume fel de a citi literatura. [...] Deschideam la întâmplare o carte cu poezii, citeam un poem și îi întrebam pe studenți *ce facem cu acel text necunoscut*. Se repezeau să îmi răspundă că trebuie căutate simbolurile. Atunci le explicam că, de fapt, *mai întâi* se citește textul, *a doua oară* se citește textul și *iar* se citește textul. Abia după lecturi repetate urmează analiza a ce *se vede cu ochiul liber* în text și descoperirea a ceea ce există *dincolo de text*. Nu le impuneam modele în ceea ce privește receptarea acestuia, le propuneam – cel mult – metode (și acelea cu valabilitate restrânsă) de a-l judeca. Nu le spuneam că o scriere se citește numai într-un anumit fel, ci, din contra, că e bine ca aceasta să fie citită în diferite moduri [s.a.]” (Ioana Revnic, *Dresură de lei*, București, Editura Curtea Veche, 2011, p. 67-68).

²⁷ Vezi Michel Foucault, *Hermeneutica subiectului...*, p. 449.

fie că a fost prea îndepărtată în spațiu, fie, în fine, că a fost ascunsă de vreun mister – a putut ajunge la cunoștința povestitorului: astfel, Cervantes descifrează istoria lui Don Quijote de pe vechi hârtii pe care le-a descoperit la un neguțator și nu poate raporta episoadele care au fost roase de șoareci. [...] Se poate, de asemenea, ca justificarea povestirii să fie într-un totul inaparentă: aceasta pare spusă de o voce anonimă și atotputernică, ce-și arogă dreptul de a parcurge toate vremurile și toate locurile, de a străbate toate conștiințele. La începutul *Educației sentimentale*, care nu indică nicăieri de-a lungul textului vreun raport între povestire și vocea vorbitoare, se menționează în stilul unui istoric data primului eveniment [15 septembrie 1840], locul (cheiul Saint-Bernard), exterioritatea povestitorului în raport cu personajul său (perceput ca un tânăr amestecat în grupul călătorilor); aceste însemnări, precum și toate celelalte de același fel care jalonează textul, funcționează ca justificări ale povestirii lăsate deschise de către povestitor: acesta își definește accesul la poveste ca percepție de către un subiect invizibil, ca privire asupra lucrurilor și chipurilor de către o prezență suplimentară și necesarmente nevăzută, ca atenție mobilă în timp și spațiu [...] *Don Quijote* readuce ficțiunea la puterea unică a discursului. În loc ca acesta să-și găsească reperele într-un spațiu fictiv deja desfășurat, el și numai el face să scânteieze în interiorul cuvintelor sale himerele ficțiunii. Schimbarea se manifestă în textul lui Cervantes în mai multe feluri. Mai întâi, prin extrema meticolozitate cu care Cervantes se prefacă că își împrumută povestea dintr-un vechi pergament care nu ar fi fost el însuși decât transcrierea unui manuscris arab. Căci trebuie să arătăm că, dacă *Don Quijote* are antecedente care se pierd în noaptea vremurilor, asta nu se datorează existenței imemoriale a eroului, dinastiei sale arthuriene sau troiene, nici tradiției aposto-lilor, ci pur și simplu unor texte: texte scrise într-adevăr pe foi, căci unele dintre ele au fost mâncate de șoareci, împiedicând astfel ca istoria să fie povestită în totalitatea ei. [...] Opera lui Cervantes este figura primă a ceea ce putem numi discursul modern al ficțiunii. În secolul al XVI-lea încă, discursul fictiv se raporta la personajele sale, la aventurile lor, la episoadele istoriei, pe scurt: la „conținutul” său ca la un dat care i-ar fi fost exterior. În acest sens, el era profund anonim, recitativ și repetitiv. Avea ca funcție să spună, să repete după atâția alții ceea ce se petrecuse într-un timp deopotrivă apropiat și îndepărtat, familiar (pentru că poate fi spus în întregime) și inaccesibil (pentru că nu avem nici un reper comun cu el); se dădea pe sine însuși ca act pur și simplu de recitare. Subiectul vorbitor, timpul și locul povestirii înseși nu erau definite decât printr-o voce care rămâne în spatele a ceea ce enunța, astfel încât această voce albă, al cărei subiect, al cărei prezent, al cărei aici nu erau niciodată în povestea însăși; rămânea, în raport cu el o realitate deopotrivă fără nume și transparentă, dar ireductibil exterioră²⁸.

Lectura ne permite o mai lesnicioasă așezare în timp a faptelor derulate de un roman; însă regula succesiunii *mai întâi X, ulterior Y* nu ne îndeamnă să confundăm distribuția progresivă a semnificărilor motivate temporal cu o simplă aranjare a celor povestite într-o ordine strict cronologică. Am avansat ideea *literaturii ca istorie* tocmai pentru a susține că ficțiunea romanescă nu subminează neapărat adevărul epistemic. Dimpotrivă, îl pune în discuție, îi găsește

²⁸ Idem, *Discursul filosofic*, p. 56-58, 101-103.

mereu noi valențe, îi dă mai multă greutate mnemonică: astfel, trecuturi de obicei volatile prin entropia lor sunt mai puternic ancorate în imaginația cititorului, mai temeinic stabilizate în memoria lui²⁹.

Înainte de a convoca alte voci agreate momentan, nu am vrea să-l ignorăm pe unul dintre „refuzații” zilelor noastre. Cu toate că Theodor W. Adorno le pare unora indigest ca exprimare, iar altora nefrecventabil ca ideologie, o parte din observațiile sale ne pot fi încă utile. Mai ales că nu obosim să criticăm omul, neabținându-ne să-i parafrazăm ideile:

Conținutul de adevăr al operelor de artă, de care depinde în cele din urmă calitatea lor, este fundamental istoric. Raportul său cu istoria nu este atât de relativ, încât el însuși și calitatea operelor de artă să varieze pur și simplu în funcție de timp. Desigur, o astfel de variație are loc, iar operele de calitate pot deveni, de exemplu, caduce în cursul istoriei. Totuși, conținutul de adevăr și calitatea nu eșuează în fața istorismului. Istoria este imanentă în operele de artă și nu un destin exterior lor, o estimare fluctuantă. Conținutul de adevăr devine istoric prin faptul că, în operă, se obiectivează conștiința veridică. [...] Limbajul este inamicul particularului și, totuși, este orientat spre salvarea acestuia. [...] Arta trebuie să aducă în limbaj conținutul său social latent: să se adâncească în sine pentru a se depăși. [...] Dar ce ar fi arta ca istoriografie, dacă s-ar debarasa de memoria suferinței acumulate? [s.n., A.M.]³⁰.

Adorno avea o predilecție pentru corelarea unor aspecte contradictorii ale esteticii, căci le împăca pe calea dialecticii marxiste. Trecând anii și matricile doctrinare schimbându-se, ceea ce în opera lui părea prea direct determinat social devenea indirect influențat în manieră culturală. Îl includem pe Adorno în investigația noastră pentru a avertiza că simpla înlocuire a factorului *social* condiționar economic cu un factor *cultural* autonom din cale afară nu ne scutește de recăderi în încăpătoarele buzunare ale materialismului istoric. Ne rămân, totuși, frazele rediate mai sus, fie ca mirări fecunde, fie ca ipoteze de lucru.

²⁹ *Literatura ca istorie* îndeplinește un rol important în stabilizarea reprezentărilor noastre despre trecut. Ea se implică în modul cum alegem și perpetuăm imagini despre acea istorie prin care ne explicăm existența. Este ceea ce deducem și din reflecțiile de ordin estetic rămase de la Walter Benjamin: „Oare plăcerea cu care privim imagini nu se hrănește, în genere, dintr-o obidă sumbră contra cunoașterii? Privesc un peisaj: marea se întinde lină, ca o oglindă, în golful său; pădurile urcă, precum o masă nemișcată și mută, spre vârful muntelui; *sus se găsec ruinele deteriorate ale unui castel, întocmai așa cum erau ele și în urmă cu nenumărate secole*; cerul lucește, fără nici un nor, într-un albastru veșnic. E idealul oricărui visător. [...] Orice zbor al unei păsări care îl traversează, orice pală de vânt care îl înfioară, orice apropiere care îl atinge îi dezmint iluzia. În schimb, orice depărtare îi reface numaidecât visul, orice zid de nori îi dă și lui sprijin, și orice geam aprins îl face din nou să mocnească. *Iar cel mai desăvârșit i se pare când izbutește să dezarmeze mișcarea însăși, transformând vântul într-o simplă rumoare sau fâlfâitul păsărilor în impresia statică a unui cârd. Bucuria visătorului e să oprească astfel natura sub chipul unor palide imagini, iar darul poetului e tocmai s-o înghețe* – apelând-o cu un nume nou – sub farmecele sale [s.n., A.M.]” (Walter Benjamin, *Stradă cu sens unic*, traducere de Christian Ferencz-Flatz, Cluj-Napoca, Editura Tact, 2014, p. 137).

³⁰ Theodor W. Adorno, *Teoria estetică*, traducere de Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble & Cornelia Eșianu, Pitești, Editura Paralela 45, 2005, p. 272, 291, 369, 370.

History as Literature: Ivo Andrić – a Perspective (II)

(Abstract)

Keywords: historical novel, literary fiction, cultural memory, Balkans, symbolic geographies.

This paper approaches Ivo Andrić's work from an ordinary reader's perspective, rather than from that of a literary critic. Thus, the Yugoslav novelist's writings are interrogated through other fiction authors. By using the strategy of delimitation, one can better place Andrić in the proper context, highlighting what he is *not* rather than what he *was*. In his research, the author is guided by three types of perspectives on history, displayed in its narrative construction: a) *reiteration*, i.e., the faithful multiplication of perceptions through which we show our loyalty to model-histories, which become canonised and exemplary; b) the *re-actualisation* and 'updating' of the past, the incessant adjustment to a perpetually changing context; c) the *reinvention* of an era, i.e., the creation of a period purportedly cut off from all links with an original or subsequent past; hence, the substitution of traditional representations by recently invented ones, while mimicking – again at an image-related level – that this juxtaposition did not take place; reinvention thus becomes – when it is exaggerated – an avatar of oblivion. Caught between these regimes of historicity, what does fiction have to offer? Does it strive to imitate and look like reality, or does it end up constructing another reality, depending on the criteria by which we validate the current truth or, perhaps, an ideal truth? I will not elucidate these dilemmas but only mitigate them by placing my research within a comprehensive framework (i.e., the fictionalisation regimes in cultural history) and a narrow one (relating to the contortions of those histories destined to become literature). Caught between these 'crossfires', Ivo Andrić's work acquires new dimensions, escaping the semantic constraints imposed either by oblivion or by political correctness. By penetrating our representations of what was, his literature influences the perception of what will be, thus having an impact on the connection and communication between past and present; it is just one of the possible ways for fiction to create reality.