

Nicolae Breban și discursul despre sine în eseul politic postdecembrist

*Drd. Iuliana Anghel (Blănaru),
"Dunarea de Jos" University of Galati*

Résumé: Notre travail se donne pour but d'analyser l'essai politique de Nicolae Breban en tant qu'espace de la configuration du soi, à partir de la théorie de l'identité narrative proposée par Paul Ricœur, selon laquelle „le soi” révèle la dialectique de deux dimensions identitaires – d'un côté l'identité comme mêmeté, de l'autre – l'identité comme ipséité. Notre approche vise notamment l'essai politique *Spiritul românesc* în fața unei dictaturi (L'esprit roumain face à une dictature), écrit pendant l'exil de Breban en France. L'ipséité sera étudiée du point de vue des deux préoccupations constantes de l'écrivain – l'identité ethno-psychique et l'identité culturelle, configurées sous un régime totalitaire. La mêmeté sera analysée au niveau du style, des mises en abyme mythiques et de l'attitude critique. Tous ces aspects engendrent, à notre avis, un mythe personnel dont le modèle nous semble être le surhomme de Nietzsche.

Mots-clés: *exil, „identité ipse”, „identité idem”, altérité, fictionnalisation de soi*

Lucrarea noastră, reprezentând o primă etapă dintr-un demers mult mai amplu, își propune să analizeze configurarea sinelui brebanian construit și de-construit, nu în discursul epic, ci în cel eseistic înțeles ca dialog dintre memoria eseistului (mica istorie) și epoca sa (marea istorie). Am avut în vedere faptul că această formulă discursivă abundă în peisajul literar posttotalitar, deoarece face posibilă punerea laolaltă a preocupărilor constante ale epocii cum ar fi realizarea unei cronici a evenimentelor de pe marea scenă a istoriei, dublată de reflecții etice și politico-ideologice, configurarea unei istorii a mentalităților și a ideilor, toate acestea subordonate unui principiu de creație, adesea analizat în interludii metatextuale, miza fiind de data aceasta una estetică.

Un asemenea tip de scriitură actualizează, conform Alinei Crihană, atât problema raporturilor dintre autor / narator și „marea istorie”, cât și pe cea dintre istoria personală și punerea ei în povestire, acestea fiind preocupări constante ale hermeneuticii moderne a povestirii, ilustrate începând cu anii '80, de cercetările lui Paul Ricoeur. [Crihană, 2013: 38]. În acest dialog, apar efectele unui tratament fabulatoriu, deoarece temporalitatea narativă în literatura eseistică nu presupune doar o (re)configurare a evenimentelor într-un cadru temporal, ci și o „punere în

afectivitate” [Carcassonne, 2007, apud Crihană, 2013: 39]. Atât în marea istorie, cât și în cea personală, autorul-narator este dublat de ipostaza ficțională a unui personaj, devenit protagonist al ficțiunii identitare. Se relevă astfel, potrivit lui Ricœur, un joc al instanțelor narative -autorul real și personajul povestirii biografice- în termenii unei dialectici. De aceea, hermeneutul francez propune distincția între identitatea de tip *idem* („la *mêmeté*”) și identitatea de tip *ipse* („l’*ipséité*”). Prima se definește prin statornicie, bazându-se pe „o ierarhie de semnificații [...] între care *permanența în timp* constituie gradul cel mai ridicat”, iar cea de-a doua, prin schimbare, deoarece ipseitatea „nu implică nicio aserțiune privind un pretins nucleu neschimbător al personalității” [Ricoeur, 1990: 12-14, apud Crihană, 2013: 40]. În încercarea de a lămuri această a doua ipostaziere, demersul ricoeurian relevă „o dialectică complementară celei a *ipseității* și a identității de tip *idem*, mai exact dialectica *sinelui* și a *altuia decât sinele*. Potrivit studiului Alinei Crihană, conceptul în jurul căruia gravitează teoria ricoeuriană asupra „identității narative” este desemnat prin sintagma „l’*ipséité* du soi-même”, care „implică alteritatea într-un grad atât de intim, încât una nu poate fi gândită fără cealaltă [...]”. Astfel, identitatea narativă presupune sinele ca un altul. [Ibidem]

De altfel, oscilația aceasta între identitate și alteritate apare definită și într-unul dintre eseurile brebaniene – *Profeții despre prezent* –, în termeni de „aparență schizoidă” și „aparență paranoidă”. Încercând să configureze profilul creatorului, Nicolae Breban operează o dihotomie între „schizoidul” care se îndoiește de existența obiectivă a lumii, care se apucă să-și descrie priveliștile, devenite adevărate nu din cauză că sunt astfel, ci pentru că el, poetul, artistul, desenatorul sau chiar filozoful, este dăruit cu ceea ce se cheamă magie, un dar care nu face fericit pe nimeni și „paranoidul” care exacerbează importanța lumii, dar și propria importanță. Astfel „artistul-schizoid” și „artistul-paranoid” devin cele două fețe ale unei oglinzi „în care se reflectă neconținut și mincinos nu numai așa-zisa realitate, dar și ființa însăși” [Breban, 2009: 318-319], efectul fiind cel de ficționalizare a narațiunii identitare.

Aceste concepte devin operante în analiza eseului *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, publicat la Paris în luna mai 1989, scris într-o perioadă de cumpănă a scriitorului maramureșean. În anul 1971, prozatorul Nicolae Breban, care se bucura de numeroase privilegii din partea regimului comunist (redactor-sef adjunct al revistei „România literară”, membru supleant al Comitetului Central al PCR), se afla la Paris, fiind inclus în selecția oficială a Festivalului de la Cannes cu o ecranizare a romanului

Animale bolnave. În acest timp, devin oficiale tezele din iulie prin care Ceaușescu declanșează, după model maoist, o așa-zisă revoluție culturală. Scriitorul român, în ciuda poziției sale privilegiate, dezavuează public politica regimului din România, dând interviuri presei occidentale și demisionând din funcția de redactor-șef al „României literare”, gest evocat și de Dumitru Țepeneag în jurnalul său. Ca urmare a acestui act de disidență, autoritățile comuniste decid izolarea și marginalizarea sa. Scriitorul maramureșean refuză însă (auto)exilarea și, după o călătorie prelungită prin Franța și Germania occidentală, revine în țară. După acest moment de cumpănă, Breban se dedică scrisului. Din acest punct de vedere, perioada este fastă, deoarece acum apar creațiile care certifică valoarea estetică a prozei sale - *Animale bolnave*, *Bunavestire* (distins cu premiul Uniunii Scriitorilor, dar încriminat în cadrul plenarei CC), *Don Juan*. În perioada 1986 – 1989, fără a se putea vorbi de un exil propriu-zis, deoarece lipsește prigonirea explicită de către regim, locuiește mai mult timp în Paris alături de soția sa. Acesta este contextul în care se naște ideea acestei lucrări eseistice. Încă din *Cuvântul înainte*, se fixează dimensiunea cathartică a eforturilor scriitorului: „o carte, mărturisește acesta, poate fi și o formă a tăcerii, un exercițiu de înțelegere, o nevoie de a înțelege. Pentru întâia oară am vrut să mă înțeleg nu pe mine, eul meu derizoriu și pasager, ci comunitatea istorică din care curgeau bărbații familiei mele, o încercare aproape disperată, dar obligatorie în acei ani teribili” [Breban, 2006a: 19]. Mărturisirea autorului poate fi înțeleasă drept o încercare de configurare identitară, născută dintr-o profundă criză a ființei în contextul experienței totalitarismului. Autorul se folosește de un artificiu – cel al confesiunii în fața unor străini indiferenți și amabili, demers în cadrul căruia se produce dedublarea – *Je* devine un *Autre*. Beneficiind așadar de privilegiul perspectivei, autorul nu își propune să realizeze un studiu de filosofie a istoriei sau de sociologie culturală, în descendența lui Lovinescu, Iorga, Mircea Vulcănescu sau Cioran, ci o modalitate de a înțelege momentul: „noi, scriitorii, avem infirmitatea de a gândi scriind sau de a înțelege scriind, nimeni nu este atât de înțelept în lumea asta obosită încât să înțeleagă fără cuvinte” [Ibidem: 19].

Așadar, putem pleca de la premisa unui exil, mai degrabă unul *intra muros* și nu neapărat *extra muros*, din considerente anterior amintite. În cazul unui scriitor exilat, problema definirii de sine în relație cu un sistem axiologic tradițional, istoric, implicând temporalitatea, dar și prin raportare la condiția de auto-exilat, condiție care induce și aspectul spațialității, presupune coexistența a două identități, una pe care i-o impune lumea pe

care a ales-o și alta la care nu vrea să renunțe [Deciu, 2001: 46]. Identitatea, individuală sau colectivă, este indisolubil legată de cea problematica alterității, dând naștere unei imagini de sine care se pozitivizează în relație cu ceilalți. „Imaginile alterității, pe lângă faptul că însoțesc toate judecățile privitoare la Celălalt, provoacă diverse reflexe: de preferință sau de respingere, manii, fobii sau filii. Uneori reprezentările colective asupra celui alt devin clișee și sunt chiar mai tenace și mai persistente decât cunoașterea realității.”¹

Ca formulă estetică, lucrarea este reprezentativă pentru proza de idei speculativă, de factură eseistică, cu elemente memorialistice. Se poate lesne observa că Breban folosește și aici același principiu de construcție (noțiune pe care Florin Lazăr [2011: 91] o substituie celei de aglomerare, aglutinare, desfășurare) – cel al *papei rusa*, într-o scriitură cu multe paranteze, cu multe burți digresive, opțiune estetică ce poate fi percepută drept o formă de exhibare a orgoliului intelectual, una dintre constantele ce configurează „identitatea *idem*”. În comentariile autoreflexive, Nicolae Breban recunoaște că, adesea, demersurile sale sunt parazitare de numeroase paranteze, meteahnă pe care o convertește în calitate, considerând-o generatoare de autenticitate stilistică „Pentru mine, stilistica este gâfâitul autorului. Să se audă gâfâitul celui care scrie; e « gâfâitul » modului meu de a gândi” [Breban, 1997: 297]. Așadar despre ce *gâfâie* autorul în aceasta culegere de cozerii? Gâfâie polifonic, două fiind însă preocupările sale constante: politica, în relație cu fenomenul cultural, ambele fiind contrapunctate cu elemente epic-memorialistice. Iată cum alteritatea camuflează constantele identitare, într-un discurs pe alocuri revizuit, deoarece ne raportăm la cea de-a patra ediție a eseului, apărută în anul 2006.

În situații de criză, așa cum se definesc cele din perioada totalitară, problema identității etnopsihice devine una presantă, obsesivă, acută, mai ales într-un demers eseistic ce se folosește de artificii unei permanente raportări la celălalt – în cazul de față, străinul. De aceea, una dintre preocupările autorului este de a analiza constantele spiritului românesc într-o abordare cvasi-diacronică. Am putea să asemănăm acest demers cu cel al lui Sorin Alexandrescu, care vorbește despre *mitul identității*. Potrivit acestuia, geografia și istoria au plasat România între Europa centrală, Europa orientală și Balcani, făcând din ea o insulă latină și astfel se poate vorbi despre un *paradox al apartenenței*. Românii au fost nevoiți să-și creeze o identitate proprie în spațiul foarte strâmt rămas liber între cei trei coloși culturali; de aici, caracteristici precum tradiționalismul, scepticismul, dar și

o toleranță îmbibată de curiozitate față de *Celălalt*. Într-un demers similar, Nicolae Breban începe prin a remarca situarea milenară a poporului român în spațiul fricii, care, paradoxal, devine sursă a umorului. Consecința unei asemenea atitudini existențiale este lamentația ca formă de apărare, ca manifestare histrionică „nu pentru că astfel am înțelege nenorocirea în sine, ci pentru că astfel îi convingem pe ceilalți de adevărul tragediei noastre” [Breban, 2006a: 28]. Ca soluție salvatoare, eseistul propune o revizuire a cărților de istorie națională din care să fie eliminate neîncrederea față de vecini, vanitatea enormă a originii auguste, exacerbarea calităților extraordinare ale românilor și să fie prezente și greșelile și erorile comise, crimele și răzbunările rușinoase ca mijloc de educație etică și civică.

Cartografierea identității naționale are în vedere și faptul că aceasta se raportează la trei instituții reale, istorice – *Țăranul*, *Biserica* și *Cultura* –, toate trei, în percepția scepticului Breban, corupte, împinse să se autocalomnieze în apocalipsa totalitară, prin ideologizarea țăranimii, distrugerea instituțională și literatura proletcultistă. Estetul Breban identifică o formă de sublimare simbolică a atitudinii românești față de acest asasinat, în *Miorița* - baladă ce impune două atitudini: pasivitatea și bucuria în fața morții.

Modul de raportare a poporului român la tradiție, blestemul de a lua mereu totul de la capăt au făcut ca evoluția spiritului românesc să se realizeze nu prin creștere în spirală care asigură continuitate, ci prin ruptură, concept preluat de eseist din fizica cuantică. „Departate de a fi o frână în dezvoltarea și păstrarea instituțiilor noastre, ruptura, care ne este specifică se pare, este un mijloc de înaintare, dacă nu de accelerare, este un *modus vivendi*.” [Breban, 2006a: 51] Însușirea care îl face pe român apt pentru o asemenea metodă este mimetismul ce presupune, conform autorului, un instinct al alegerii modelului și perfecțiunea transpunerii sale. Pilduitor este Tristan Tzara care, asumându-și atitudinea și psihologia suprarealistă, a devenit un creator original pe acest teritoriu al contestării tradiției.

De asemenea, așa cum afirma și Sorin Alexandrescu, o altă constantă a „identității ipse” este ne-unitatea profundă a spiritului românesc creator, consecință a regionalismului în literatură. Se au în vedere zonele de influență: în Moldova – cea a Imperiului Rus, în Valahia – modelul turcesc și în Transilvania cel al Imperiului austro-ungar. Teoria este legitimată prin mărturia propriei existențe: născut în Maramureșul cedat odată cu Dictatul de la Viena, dintr-un lung șir de preoți greco-catolici, Nicolae Breban rememorează drama familiei sale – tatăl este închis

pentru că predica de la amvonul bisericii demnitatea națională, ceea ce va duce la fuga mamei sale și a copiilor în sud. Astfel, la 18 ani ajunge în București – centrul sudului românesc – unde istoria îl constrânge să trăiască un soi de exil *intra muros* de la Nord la Sud, un exil alienant, dar și formativ – o înstrăinare. Acestuia îi urmează cel politic – care-l împiedică să fie admis la Facultatea de Litere și de Arte din cauza originii sociale încărcate. Mai dur este resimțit, însă, cel regional deoarece, chiar și după 30 de ani, se simte străin față de spiritul marelui oraș. În matricea sa spirituală prevalează influența culturii germane, și nu cea franceză, specifică sudului: „Românii din sud, notează în altă parte eseistul, au fost mai degrabă critici, ironiști, cel mai mare spirit al deriziunii românești vine din sud și se cheamă Caragiale” [Breban, 2006a: 129].

Pasivitatea, ca atitudine existențială revelată în situații de criză, este analizată din perspectiva reprezentantului unei generații marcate de profunde prefaceri sociale. Este acuzată inexistența, în România ultimului secol, a unor mișcări contestatatoare ale căror lideri să vină de jos. În opinia eseistului, la noi nu numai liderii, dar și victimele vin de sus, „revoluțiile noastre au fost lovituri de palat sau intrigi ale unor grupuri de boieri influenți ce erau de conivență cu o putere străină sau alta” [Ibidem: 97]. Tezele din iulie 1971 – care vizau o minirevoluție culturală, devin astfel probe care certifică lipsa de reacție a intelectualității românești preocupate să-și caute modele în Europa Occidentală, când ar trebui să urmeze modelul unui romancier polonez, inițiatorul înființării unor comitete de ajutorare a familiilor muncitorești.

Identitatea culturală care definește spiritul românesc în fața unei dictaturi este marcată de reprezentări arhetipale cum ar fi donquijotismul lui Titu Maiorescu, revelat mai ales în „nechibzuința” de a vrea să revoluționeze gustul literar al momentului, ceea ce îl îndreptățește să protejeze un tânăr literat al epocii, bucovineanul Mihai Eminescu, în ale cărui prime versificații i se părea că surprinde un geniu posibil, un instinct al metaforei. Această opțiune îi scandalizează pe contemporanii săi, fiind chiar atacat în parlament că a înlesnit tânărului Eminescu obținerea unei burse la Viena. Opțiunea pentru filosofia idealistă germană într-o epocă în care Schopenhauer era ignorat și ridiculizat chiar și în Germania, este considerată de Nicolae Breban un alt act de curaj donquijotesco, având în vedere că geneza iraționalismului și a logicii culturale contemporane, care a dat nume și opere majore precum Barbu, Mateiu Caragiale, Arghezi, se regăsește *in nuce* în eforturile maioreștiene. Continuatorii adevăratului spirit eminescian, al reflexului cultural non-românesc sunt Cioran și

Nichita Stănescu, ambii cvasi-ignorați în țară. Poate că, indistinct, această configurare arhetipală este un mecanism compensatoriu de proiectare a „identității idem”, din perspectiva aspirațiilor constante ale prozatorului chinuit de ideea de vocație, de voința de putere dată de scriitură, de legitimitate a creației sale. Aceasta pare să fie unitatea de măsură pe care o folosește în analiza fenomenului cultural din perioada contemporană, realizând constant clivajul între marea istorie și mica istorie.

Eseistul, care a trăit dintotdeauna pentru literatură, tratează literatura ca pe esența spiritului românesc, ceea ce nu este chiar o exagerare sau, dacă este, este una productivă. Reacțiile literaturii la dictatura comunistă sunt considerate în eseu drept reacții ale spiritului românesc. În acest context, este schițată o teorie a aderării la autonomia esteticului ca formă de rezistență prin cultură față de regimul comunist care subordonase esteticul factorului ideologic, transformând actul creator într-un instrument de propagandă. Cu luciditatea specifică unui caracter puternic, Nicolae Breban înțelege că atitudinea generației din care și el făcea parte s-a configurat ezitant, din mers, cu multă improvizatie, dar și că a contat în cele din urmă în viața publică românească: „Lupta noastră, a celor câțiva care ne-am propus esteticul ca ideal a fost, desigur, confuză și inconsecventă, cu mult mai puțin categorică decât îmi apare mie azi [...], predominanța esteticului sau, mai bine; esteticul ca zonă majoră a socialului era nu o fugă de realitate, nici o apropiere de gratuitatea artei, ci o formă decisă de luptă, singura pe care am găsit-o noi atunci.” [Ibidem: 157]

Prin raportare la dublul arhetipal maioreșcian, laitmotivul eseului este, așadar, demisia intelectualității în epocă, trădarea acesteia: „Crimele, chiar și cele culturale, de conștiință, sunt făcute pe jumătate din neputință, pe jumătate din frică și clasa intelectuală a României a lipsit la apelul istoriei!” [Ibidem: 175]. Astfel, este blamat compromisul lui Mihail Sadoveanu în anii „obsedantului deceniu”, ilustrat de publicarea unei cărți celebre – *Mitrea Cocor* – prin care autorul legitimează procesul de colectivizare, deci furtul pământului după modelul sovietic, în încercarea de a demonstra că virtuozitatea literară poate salva orice temă, impusă și anostă. Cartea, foarte premiată în epocă, a făcut un mare rău literelor românești, impunându-se ca un model al noii literaturii angajate.

Același stigmat îl poartă și Petru Dumitriu, autor al romanului *Drum fără pulbere*, în care glorifică una dintre cele mai crunte forme de exterminare – pușcăria în aer liber care a fost Canalul Dunăre – Marea Neagră. Un alt exemplu, care ilustrează încă o dată oportunismul scriitorului în vremuri de restriște, este Mihai Beniuc care, cu coatele sale

virile, își face loc în noul „canon” al literaturii române prin texte precum *Pe muchie de cuțit*, roman ce denunță fascismul lui Lucian Blaga. Ceea ce acuză Breban nu e neapărat slugărnicia acestuia, ci entuziasmul gestului folosit drept model. Paul Georgescu, un alt „produs” al regimului, se salvează, potrivit eseistului, prin sprijinirea unei figuri a anilor '60 în jurul căreia avea să se coaguleze o întreagă generație – Nichita Stănescu –, căruia îi realizează pagini întregi de *laudatio*, din perspectiva luptei cu armele esteticului. Demisia intelectualității înseamnă, de fapt, lipsa de răspundere morală și de aici o cvasi-absență a disidenței românești. „Disidenții noștri, atâți câți au fost, sunt în general firi răsucite, în dezacord cu ei înșiși, ce uită adeseori, originea atitudinii și ideile lor și se răzbună pe primul venit.” [Ibidem: 99] De pildă, Paul Goma își compromite gestul disident de a iniția o mișcare ambițioasă, originală, prin publicarea unui roman – *Bonifacia* – apărut din nevoia de a se răzbuna pe un coleg din pușcăriile staliniste, Alexandru Ivasiuc, acesta apărând în roman ca un informator al securității. Cearta aceasta este percepută de către Breban ca o fugă din fața răspunderilor civice. Atmosfera culturală marcată de ingerințele cenzurii totalitare generează două tipologii: oportuniștii cu talent sau fără, victimele, cu talent sau fără. Este prezentată experiența tânărului critic literar Matei Călinescu, odată cu publicarea unei plachete de versuri ale lui Lucian Blaga, prima după luarea puterii de către comuniști, care a îndrăznit să laude pe filozoful, poetul, dar și pe martirul culturii, curaj care a fost clamat de mari scriitori ai epocii. Pentru un scriitor cu origini nesănătoase, un asemenea curaj avea să lase urme. De aceea, abținerea ca formă de salvare și de respingere a oportunismului ar fi o *aurea mediocritas*, acesteia adăugându-i-se și rezistența prin estetic.

Voința de putere a prozatorului transpare de nenumărate ori dintre faldurile istoriei povestite. Atitudinea beligerantă față de unii dintre contemporanii a căror atitudine o denunță explicit, trimite evident către constantele „identității idem”, asupra căreia vom reveni în finalul acestui articol. Orgoliul creatorului se revelează încă o dată într-o punere în abis de sorginte mitică, aducând în discuție mitul lui Femios – poetul miciei curți din Ithaca pe care Ulise îl cruță la revenirea sa, lăsându-se ademenit de rugămintea „Nu mă ucide! Eu n-am avut maestru ! În toată poezia mea, un zeu mă inspiră! Voi putea astfel să te cânt și pe tine ca pe un zeu...” În acest personaj, Breban vede un soi de arhetip al condeierilor care-și cer dreptul la existență, lașitatea aparentă ascunzând curajul împlinirii unei viziuni. Același Femios spune: „Numeroși și atotputernici, ei m-au forțat să cânt” –

iată o modalitate de a reprezenta în cheie simbolică scuza scriitorilor din Est cărora Cenzura le amputează cărțile.

„Identitatea idem” devine astfel rezultatul unui proces de ficționalizare a sinelui. Dincolo de încercarea aceasta de interpretare a „marii istorii”, poate fi detectată o istorie personală proiectată în mit – unul care amintește de cel al supraomului nietzschean. În eseistică, Nicolae Breban își păstrează opțiunile stilistice, psihologice și problematice din proza de ficțiune și astfel pare să capete coordonatele unui personaj fabulos dintr-un roman întrezărit în negurile imaginației și ale conștiinței, un personaj egal cu doctorul Minda din *Îngerul de gips*, altfel spus omul singuratic, luptător cu sine și cu toate stafiile sale, capabil de gesturi radicale, dar și de a-și asuma propriul destin, de a reintra în existență, nepăsător și chiar disprețuind deteriorarea imaginii sale, luptând parcă împotriva adaptării. Ca personaj al epocii, al lumii literare și al propriei biografii, Nicolae Breban cucerește încă o dată, exercitându-și seducția și în această ipostază (aparent) nonfictivă. Continuând inventarierea arhetipurilor, putem aduce în discuție imaginea frumosului Narcis, care nu e cu adevărat frumos decât în oglindire, în uimirea față de sine însuși. Aceasta nu este autoadmirație, ci mai degrabă revelația miracolului care nu se ascunde numai în lucrurile și în fenomenele din jur, ci în noi înșine. La o analiză a omului sub comunism, are revelația unei conștiințe sfâșiate, împărțite: „aveam o psihologie de copil, dar și una de nebun precaut.” [Breban, 2006a: 169]

Această abordare devine operantă și în lucrarea *Vinovați fără vină*, considerată de autorul însuși eseu („în spiritul eseului de față”), sau „lung excurs despre vină” [Breban, 2006b: 200, 234], care propune o lungă disertație despre paradoxul „unei vinovății fără de vină” atât prin raportare la marea istorie, cât și prin raportare la sine. Scopul cărții, ca și în cazul eseului anterior amintit, este unul explicativ, reflexiv și chiar cathartic: „Toate acestea le spun pentru a înțelege eu în primul rând de ce, încă o dată, noi, oamenii moderni, ne extirpăm din propriul trecut propriile noastre erori, chiar și crime” [Ibidem: 105] Dintre faldurile scriiturii care se așază pe mai multe niveluri, aceleași ca în eseu anterior – identitatea etno-psihică, identitatea culturală în diacronie și experiența individuală – se configurează portretul unui erou care se definește printr-o experiență exemplară, cea a asumării vinii. Eroul, din perspectiva „identității idem”, își dezvăluie constantele, reperabile la nivelul autoreflexiv și stilistic. Toate nivelurile converg către ceea ce eseistul numește „metafora lui Mitia”², înțelegând drept „asumarea unei vini niciodată comise” [Ibidem: 23]

Literatura legitimează astfel, de fapt, un arhetip al sfințeniei pecetluite prin înaltul simbol christic „al celui care ia asupra-și toate păcatele lumii” [Ibidem]. Acest act epic, prin extrapolare, este o punere în abis a existenței vinovate în totalitarism, aplicându-se „acelor indivizi și chiar comunități umane, care, în loc să discute la nesfârșit sau să producă dovezi și argumente ale nevinovăției de care-i acuză timpul, istoria și propriile lor acte, își asumă vina, nu ca semn de slăbiciune sau abilitate socială, ci ca un semn al unei alte forțe, al *puterii celeilalte!*” [Ibidem: 24]. Ceea ce se reia în carte, devenind un soi de metaforă obsedantă, dar și un „mit identitar” [Crihană, 2013: 137] este vina existențială, socială, ideologică, politică și nu una religioasă, creștină. „Dar ...vinovăția pe care noi, locuitorii secolului XX, am simțit-o și trăit-o, această vinovăție pare cu adevărat nouă, originală în istoria sentimentelor umane și sociale” [Breban, 2006b: 12], pentru că nu polysul, națiunea sau religia o legitimează, ci *ideea*. Și astfel eseistul aduce în discuție *teoria amoralității*, anticipată de către Dostoievski prin cazuistica personajului Raskolnikov, dar și de către Stendhal prin personajul Julien Sorel, ambii justificându-și crima prin apelul la un principiu, la o idee. Cele două universuri totalitare distopice care au marcat secolul XX – hitlerismul și comunismul –, s-au fundamentat pe „dreptul – și chiar obligația de a ucide în numele unei idei!” [Ibidem: 13]

Această culpabilitate *nouă, originală* este proiectată asupra *marii istorii*, astfel rezultând un proces de rejudecare „a erorilor majore și colective” [Ibidem: 49] din secolul trecut – legionarismul, prohitlerismul antonescian, comunismul și proceaușismul –, de fiecare dată eseistul acuzând nu lașitatea, ci „pasivitatea noastră” [Ibidem: 50]. Adaptabilitatea poporului român se naște tocmai din această pasivitate, dar și din viciile românești „de care nu scăpăm nici azi – corupția, trădarea, furtul și ipocrizia mieroasă” [Ibidem: 19]. Amărăciunea acestor constatări este diminuată prin apelul la situații faste din istoria neamului care au relevat abilitatea românilor *sub vremi*, cum ar fi dubla alegere a lui Al. I. Cuza, la 24 ianuarie 1859, ca domn al celor două țări române, prin care, parțial, s-a realizat unirea noastră etnică.

De asemenea, continuând procesul culpabilizării, se aduce în discuție construcția ideologică comunistă care s-a fundamentat pe ideea originii sociale nesănătoase, inventând *vina nașterii*, astfel justificându-se numeroasele crime împotriva umanității care au urmărit anularea unei clase sociale –burghezia. Sunt blamate și alte erori ale sistemului, rezultate din întinarea dezideratelor *noii societăți* – confiscarea idealului național, industrializarea, nivelarea diferențelor dintre sat și oraș, promovarea femeii

și alfabetizarea. Însă, tușele sumbre ale epocii sunt relativizate, ca de fiecare dată, prin asumarea unei atitudini optimiste care-i permite eseistului să inventarieze și binele camuflat în rău. În comunism s-a consolidat unitatea de neam a românilor, s-a diminuat ecartul dintre clasele sociale și s-a păstrat aproape intact teritoriul țării: „Dar, după cum spuneam, după veacuri de *disparitate*, de viețuire sub trei imperii antagonice și discrepante sub forma civilizației, a mentalității, unitatea tuturor Românilor s-a închegat simțitor sub dominația comuniștilor, probabil mai iute decât s-ar fi întâmplat acest lucru în vremuri normale. Ca și atenuarea diferențelor grave, prăpăstioase între elită și bază...” [Ibidem: 157]

În plan cultural, vina proletcultismului din epoca stalinistă este contrapunctată prin destinul generației șaiszeciste care își va asuma mișcarea de *rezistență prin cultură*: „Noi, scriitorii și artiștii, după o perioadă crâncenă de zece – cincisprezece ani, numită și stalinism, am beneficiat de acea semi-distanțare a aparatului politic de centrala moscovită, am publicat, unii dintre noi, texte de valoare, valide și azi și, cum aminteam, ne-am bucurat de un fapt unic în istoria unei culturi – complicitatea formidabilă, uimitoare și pentru colegii noștri din Apus, cu publicul larg. Care, la rândul-i, îndurând nu puține vexațiuni, umilințe și penurii, a avut acces, prin această instinctivă și puternică solidaritate cu noi – o formă de luptă, de rezistență și de speranță! – la arta și literatura înaltă, de calitate. În jurul revistelor și al teatrelor mai ales, sau la apariția, rară, a unor cărți realmente bune, se crea o mișcare inconfundabilă, valoarea, atunci, era – paradoxal, ar spune unii! – „răsturnată”, mai greu decât untul sau carnea, rare și ele sau chiar inexistente, „cântăreau”, în mediile cele mai diverse și „a-culturale”, cartea bună, un spectacol de teatru, o întâlnire cu scriitorii de vârf. Noi nici azi nu percepem bine ceea ce am trăit; și faptul că unii dintre noi am devenit „evenimente publice” a fost ca urmare a acestei unice solidarități cu publicul larg care, atunci, alerga după artă de calitate [...]” [Ibidem: 156-157]. Continându-și demersul valorizator, autorul trece din planul receptării în cel al creației care se bucură în epocă de „o vitalitate a forței de expresie”, dar și de „o anumită, specială vitalitate a artei, a credinței în artă” [Ibidem: 160]

Cu același gest de profund dispreț față de o eventuală deteriorare a imaginii sale, prezent și în eseul anterior amintit, eroul brebanian, camuflat între faldurile scriiturii eseistice, „maestru al jocului (de măști), actor demultiplicat în zeci de oglinzi ” [Crihană, 2013: 140], nu pregetă să proiecteze și asupra sa sentimentul culpabilității. Eul brebanian, într-un elan catabazic, coboară în *Hadesul* propriei conștiințe, pentru a mărturisi și

a se izbăvi în cele din urmă: „ poate și eu am o anumită vină în tăcerea sau calomniile care mă înconjoară [...]. Și această vină ar putea consta în aceea că nu am spus adevărul până la capăt” [Breban, 2006b: 214-215]. Acest traseu eroic este legitimat prin voința supraomului nietzschean de a se întări, de a ieși la lumină, tema vinei devenind, potrivit lui Marian Victor Buciu, una a lucidității: „Vina de acceptat, pentru absolvire, este cea individuală, nu colectivă. Vina colectivă trebuie asumată întâi individual. Așa face el însuși. După pilda evanghelică, admite să ridice piatra cel nevinovat, adică nimeni. Poți admite – trebuie să admiți – că ești vinovat, dar să nu învinovățești.” [Buciu, 2009 : 375-376]

Așadar, radiografierea spiritului românesc în fața unei dictaturi ar putea reprezenta doar pretextul care face posibilă revelarea „identității idem”, ținând seama de faptul că modul în care se configurează realitatea dezvăluie, potrivit lui Carmen Mușat, „efortul ordonator al unei conștiințe care selectează, pune în scenă și interpretează evenimentele” [2002: 180]. Astfel se produce, în opinia noastră, o ficționalizare a realității, demers justificat prin nevoia de configurare a sinelui în epoca posttotalitară, marcată de numeroasele valuri de revizuire. Ficționalizarea, decelabilă prin recurențele întâlnite în cele două eseuri, generează un scenariu narativ – cel al „rezistenței prin cultură” –, dar și configurarea eroului ca supraom, mânat de voința de a-și asuma destinul într-o lume distopică, surprins într-o călătorie la centru.

Note

[1] L.Trenard, *Mentalités et stereotypes*, Limoges, 1978, apud Simona Nicoară, Toader Nicoară, *Mentalități colective și imaginar social. Istoria și noile paradigme ale cunoașterii*, Presa Universitară Clujeană/ Mesagerul, Cluj-Napoca, 1996, pp. 199-200.

[2] Cel mai mare dintre frații Karamazov – ofițerul cu o viață dezordonată – este dus de către tatăl său la un monah cu aură de sfânt, Zosima și are parte de o experiență neașteptată atunci când sfântul, într-un gest de umilință și compasiune, se prosternă la picioarele sale, gest profetic ce anticipează drama viitoare. Nu peste foarte multă vreme, este acuzat de asasinarea tatălui său și trimis în Siberia să ispășească o pedeapsă pentru care nu se făcea vinovat, situație pe care o acceptă fără murmur.

Bibliografie

Alexandrescu, Sorin, *Le paradoxe roumain*, în *Identitate/alteritate în spațiul cultural românesc*, Ed. Universității "Alexandru Ioan Cuza", Iași, 1996, pp. 11-20
 Breban, Nicolae, *Riscul în cultură*, Polirom, Iași, 1997

- Breban, Nicolae, *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, ed. a IV-a, Ideea Europeană, București, 2006 (a)
- Breban, Nicolae, *Vinovați fără vină. Vinovăția românească*, Ideea Europeană, București, 2006 (b)
- Breban, Nicolae, *Profeții despre prezent. Elogiul morții*, Editura Polirom, Iași, 2009
- Buciu, Victor Marian, *Voința și puterea de creație. Opera lui Nicolae Breban*, Ideea Europeană, București, 2009
- Carcassonne, Marie, „Sens, temps et affects dans des récits de vie recueillis en interaction”, în *Vox Poetica*, 1/11/2007, URL: <http://www.vox-poetica.org/t/pas/carcassonne.html>
- Crihană, Alina Daniela, *Scritorul postbelic și „teroarea istoriei”. Dileme și (re)construcții identitare în povestirile vieții*, Editura Muzeului Național al Literaturii Române, 2013
- Deciu, Andreea, *Nostalgiiile identității*, Dacia, Cluj-Napoca, 2001
- Lazăr, Florin, « Nicolae Breban - o poetică a dublei temporalități », în *Steaua*, no 10-11, octombrie-noiembrie 2011
- Mușat, Carmen, *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*, Paralela 45, Pitești, 2002
- Ricœur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1999