

Marian Victor Buciu

Voința și puterea de creație

Opera lui Nicolae Breban

Editura Ideea Europeană
2013

Colecția: BIBLIOTECA IDEEA EUROPEANĂ

Coperta și colaj: Florin Afloarei

Lector: Aura Christi

Tehnoredactor: Carmen Dumitrescu

Editura Ideea Europeană

OP-22, CP-113, Sector 1, București,

Cod 014780, România

Tel/Fax: 4021-2125692; 4021-3106618

E-mail: office@ideeaeuropeana.ro

www.ideeaeuropeana.ro

Anul apariției: 2013

Ediție Digitală PDF

ISBN 978-973-1925-62-2

Copyright © 2013 Ideea Europeană

Această carte în format digital este protejată prin copyright și este destinată exclusiv utilizării ei în scop privat pe dispozitivul de citire pe care a fost descărcată. Orice altă utilizare, incluzând împrumutul sau schimbul, reproducerea integrală sau parțială, multiplicarea, închirierea, punerea la dispoziția publică, inclusiv prin internet sau prin rețele de calculatoare, stocarea permanentă sau temporară pe dispozitive sau sisteme cu posibilitatea recuperării informației, altele decât cele pe care a fost descărcată, revânzarea sau comercializarea sub orice formă, precum și alte fapte similare săvârșite fără permisiunea scrisă a deținătorului copyrightului reprezintă o încălcare a legislației cu privire la protecția proprietății intelectuale și se pedepsesc penal și/sau civil în conformitate cu legile în vigoare.

Cuprins

I. GÎNDIREA CREATOARE	6
1. Creația	6
2. Curente și poetici	8
3. Estetic și ideologic	10
4. Teme, probleme, obsesii	12
5. Scrisul, fraza, stilul	14
6. Realitatea și ficțiunea	16
7. Maeștrii	18
8. Teoria epică	23
9. Despre roman	24
10. Construcția epică	32
11. Personajul	33
12. Narațiunea, dialogul, descrierea	37
13. Eticul	38
14. Critica	38
15. Literar, social, politic	41
16. Ființa și tragicul	42
II. ROMANCIERUL	45
1. Sub cenzură	45
2. În libertate.	105
<i>Tetralogia Ziua și noaptea (1998-2007)</i>	123
III. NUVELISTUL	162
IV. DRAMATURGUL	170
V. POETUL	177
VI. ESEISTUL	182
<i>Riscul în cultură, 1997</i>	189
<i>Stricte amintiri literare (2001)</i>	193
<i>Fr. Nietzsche. Maxime comentate, 2004</i>	200
<i>Vinovați fără vină. Vinovăția românească, 2006</i>	203
VII. MEMORIALISTUL	207
<i>Confesiuni violente</i>	207
<i>Sensul vieții (Memorii I), 2003</i>	210

<i>Sensul vieții (Memorii II), 2004.....</i>	213
<i>Sensul vieții (Memorii III), 2006</i>	215
<i>Sensul vieții (Memorii IV), 2007.....</i>	218

Marian Victor Buciu, profesor doctor la Facultatea de Litere a Universității din Craiova, predă cursuri de istoria literaturii române interbelice, din perioada comunistă și postcomunistă, cuprinzând analize și sinteze ale unor curente și opere de mare interes artistic. A publicat în reviste numeroase cronici, studii și eseuri literare.

Volume: *Celălalt Arghezi. Eseu de poetica retorică a prozei*, 1995, Breban. *Eseu despre stratagemele supraviețuirii narative*, 1996, Ionesco. *Eseu despre onto-retorica literaturii*, 1996, E. M. Cioran – *Despărțirea continuă a Autorului cel Rău. Eseu despre onto-retorica Textului cioranian*, 1996, *Onto-retorica lui I. L. Caragiale*, 1997, Țepeneag. *Între onirism, textualism, postmodernism*, 1998, *Promptuar. Lecturi post-totalitare*, 2001, Dieter Schlesak, *un maestru german al evaziunii*, 2003, *Panorama literaturii române din sexolul XX*, vol. I, *Poezia*, 2003, *Zece prozatori exemplari. Perioada interbelică*, 2006, *Zece prozatori exemplari. Perioada comunistă*, 2007).

Autorul practică o hermeneutică personalizată – *onto-retorica* –, propunând un instrumentar conceptual propriu, de reorientare post-structuralistă și post-deconstrucționistă, în tradiția criticii europene, desfășurată riguros asupra ființei și limbajului textelor literare. Prin aceasta, interpretul dă curs unei dialectici interpretative, nuanțată până la detalii și relația infinitezimală, având drept scop cunoașterea identității retorice și poetologice a operelor. Prin critica literară, încearcă să descopere o cunoaștere „din urmă”, lucidă și pătrunzătoare, analitică, sintetică, evaluativă (canonică, ierarhizatoare) a literaturii, în limite con-textuale concentrice, clar precizate, de la individual la categorial și universal.

La Editura Ideea Europeană a publicat *E. M. Cioran - Despărțirea continuă a Autorului cel Rău*, ediția a doua, 2005, *Zece prozatori exemplari. Perioada interbelică*, 2006,

Dieter Schlesak, un maestru german al evaziunii, ediția a doua, 2007, iar la Euro Press Group:

Ionesco. Eseu despre onto-retorica literaturii, ediția a doua, 2007, *Zece prozatori exemplari. Perioada comunistă*, 2007, *Celălalt Arghezi. Eseu de poetica retorică a prozei*, ediția a II-a, Colecția Ediții definitive, 2008.

Precizare. În secțiunea *Romancierul. Sub cenzură* reiau volumul din 1996, într-o nouă structură. Sunt pagini dintr-o altă etapă stilistică. Mi-am îndreptat efortul spre actul dificil al reducerii repetărilor, în expunerea și comentarea unei opere deja vastă, fundamentată pe dialectică și principiul eternei reînțoarceri.

I. GÎNDIREA CREATOARE

1. Creația

Poate că mai presus de orice, Nicolae Breban este stăpânit de – și ajunge să stăpânească el însuși – *voința de putere creatoare*. Creația este, după Fr. Nietzsche, adevărata voință de putere. „Cât pot crea – atât exist”¹, iată relația definitorie și poate chiar sensul vieții, raliată adânc unei ontologii a artei literare. Scriitorul se teme cel mai mult de insuficiența voinței. Întotdeauna a fost îngrozit de un *succes de mâna a doua*². Un succes a fost faptul că în Franța i-au fost publicate „romane dificile” (160), într-un context literar și istoric defavorabil. Înclină spre o evaluare critică antumă și admite că partea cea mai bună a operei sale s-a edificat între 1975-84 (368). La „ora bilanțului”, știe că doar posteritatea decide și speră că va învinge și convinge prin viața creatoare lungă, sănătatea și energia „și a ideilor, după cum, sper, se vede!” (22) Pentru scriitor totul e discutabil, inclusiv el însuși. De aceea orice scriitor adevărat este anarhist, nu revoluționar³. Prin Lessing, Breban preia opoziția dintre spiritul creator nordic și sudic, englez-german și francez, căreia la noi i-ar corespunde Maioreescu-Eminescu vs Alecsandri⁴. El se înserează nordicilor, fiind atras de munți și nu de mare ori de câmpie. Nordic, ca Fr. Nietzsche, înseamnă „a spune *da*”, a nu te plânge (441).

Breban a crezut, alături de prietenii cu care s-a format, în individualitatea creatoare, aflată deasupra curentelor artistice și chiar deasupra contextului istoric. „Noi credeam cu un fel de disperare într-un lucru absurd: literatura mare sub comuniști...”⁵. Într-un interviu, a numit acest gând *utopie tangibilă*. Crede, se înțelege, în autonomia creației și a creatorului. Libertatea creatorului este considerată trans-morală, independentă de bine și rău.⁶ S-a simțit atras de Fata Morgana, care, pentru el, a fost Literatura, un ideal utopic. „...Ce m-aș fi făcut fără literatură?”, întreabă patetic acest vitalist. De tânăr a făcut un efort uriaș și supus („ca și sclavii...”, *Confesiuni violente*, 264) pentru scris. Creația este, în definitiv, drumul către sine. Întârziat în creație, Breban s-a aflat într-o lungă căutare a vocației. Solidar cu marii constructori Cantemir, Heliade, Iorga, Blaga, Călinescu. În creație, are „Obsesia unității!” (*Fr. Nietzsche*, 81), preluată de la, ori coincidentă cu înclinația lui Fr. Nietzsche: „eu crez în mod unitar” (82).⁸ Unitatea specificată este aceea între spirit și instinct, exprimată exemplar de romancierul D. H. Lawrence și psihanalistul C. G. Jung. Creația deplină

¹ *Sensul vieții (Memorii IV)*, Polirom, Iași, 2007:109. În continuare, în paranteze rotunde, notez paginile. Repet titlurile doar la reluarea citărilor.

² *Vinovați fără vină. Vinovăție românească*, Ed. Ideea europeană, București, 2006:124.

³ *Riscul în cultură*, Polirom, Iași, 1997. Citez după ed. a II-a, definitivă, Ideea europeană, București, 2007: 27.

⁴ *Sensul vieții (Memorii II)*, Polirom, Iași, 2004: 437.

⁵ *Confesiuni violente. Dialoguri cu Constantin Iftine*, Ed. DU Style, București, 1994: 293.

⁶ Fr. Nietzsche. Maxime comentate, postfață de Ion Ianoși, Ed. Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2004: 65.

⁷ *Sensul vieții (Memorii III)*, Polirom, Iași, 2006: 180.

⁸ S. Damian, *Despărțirea de realism*, în „ID” („Idei în dezbatere”), 1 iulie 2008: „Dacă s-au ivit și la el în itinerarul biografic dizarmonii, unele fisuri, ele nu s-au răsfrânt asupra creației.”

derivă din comunicarea gândului cu instinctul și nu din atomizarea sau antinomia lor. Instinct și idee se integrează mutual. Această integrare a fost pierdută și trebuie recuperată, într-o vreme, aceea modernă, a clivajului și închiderii prin specializare; pe scurt, într-un timp al incomunicării inteligențelor și înțelegerilor. Breban constată „imposibilitatea de a ne înțelege între noi, creatorii ce lucrează cu instinctul și metafora cu cei ce folosesc rațiunea sau silogismul” (11) și reabilitează instinctul, conferindu-i nobilitate și centralitate. Îl revoltă sintagma „joase instincte” și crede că instinctualul „trebuie văzut, interceptat și *trăit* ca o iluminare a ființei înseși” (11).

Înainte de artă există artistul iar înaintea ucenicului există maestrul modelator. Între maestru și ucenic se decide personalitatea creatoare. Breban admite relația, poate unicul element de context. „Scriitorul bun urmează o modă literară, nu reflectă nici măcar realitatea, ci reflectă pe maestrul de la care a învățat.” (*Confesiuni violente*, 272) Artistul trece prin cele două stadii, de ucenic și maestru, traiectul său fiind dependent de voința fixată, care este vocația sa. Esențiale ajung autocunoașterea fără mistificare, asumarea de sine integrală. Iată singura cale a unui creator pentru a deveni ceea ce este. Calitatea apare finală și nu primordială. Vocația determină talentul și nu acesta o descoperă. „Eu încerc să-mi fac din defectele mele un merit sau un model.” (344)

Puterile scriitorului stau în încrederea „paranoidă” în sine, în mesajul său, în *voința de creație* (309). A învățat și a observat că „nebulnia” concentrează energiile. Creatorul este definit, într-un mod elementar, ca agent al unei comunicări adresate. „Un creator comunică – și el trebuie să comunice cuiva.”⁹ Dar comunicarea nu se reduce la sterilizare și formalism. Noi, (post)modernii, notează el, „acționăm comunicarea, uitând de conținutul ei” (*Fr. Nietzsche*, 16). În acest sens neagă comunicarea: la Craiova, în Sala albastră a Universității, „am vituperat împotriva comunicării” (*Riscul în cultură*, 404).

Creatorul dă seama doar de arta pe care și-o însușește și o posedă. Se supune legilor estetice, care sunt și critice, axiologice, nu acelor morale. Justiția și morala afectează creația. Creatorul este stăpân și responsabil de capacitatea de creație, de operă, împărțind ea Dumnezeu față de creația universului. Creația adevărată este liberă, dar se controlează prin responsabilitatea artistică. „Creația nu se poate elibera de orice cenzură.” (*Confesiuni violente*, 244) N. Breban discută aici șase nivele ale cenzurii în literatură. Prin exercițiul vocațional mediat de lectură, Breban a ajuns o natură culturală, livrescă, estetică. „Literatura se naște din pasiunea lecturii. (...) Viața poate fi uneori un reper, un criteriu pentru literatură, dar niciodată o hrană, o sursă directă.” (311) A vorbit undeva despre „foamea maladivă de cărți” (*Memorii III*, 180). Și-a indus voința de a fi printre „vârfurile” creatoare, iar creația a considerat-o condiționată doar prin ea însăși. La el, voința de putere creatoare devine destin: „reușeam, cu eforturi inimaginabile, să ofer limbii și literaturii în care m-am născut, eu și antecesorii mei pe linie masculină, mostre de proză modernă sau înnoitoare, cum vreți, lărgind binișor aria tematică și mai ales problematică a romanului românesc...” (219), notează cu un orgoliu repetat, care devine o atitudine etică, privind „totul în stricta și ampla dimensiune umană, a Creației și a Demnității” (467).

Creația genială este posibilă doar în social, a susținut într-o dezbatere în „România literară”, atacată la Radio „Europa Liberă” (*Memorii II*, 122). Riscul fundamental al creatorului și al creației – atât în sens particular, cât și general – este acela de a ajunge sub nivelul de proiecție al concepției. Altfel spus: eșecul pragmatic. „Nu cumva suntem condamnați la o victorie de mâna a doua, la o izbândă acceptată și nu visată, la un compromis și nu la o veritabilă creație?!” (*Riscul în cultură*, 35) Creația presupune și asumarea ratării: „nu ratează *de fapt* decât cei care se realizează într-o zonă

⁹ O utopie tangibilă. Convorbiri cu Nicolae Breban, antologie de Ovidiu Pecican, Ed. Didactică și Pedagogică, R. A., București, 1994: 58.

majoră sau alta a creației artistice sau științifice” (*Memorii III*, 155). E miefient față de talent, redus la condiția unui ornament, definit ca o „podoabă” (*Fr. Nietzsche*, 24) sau geniu, „maimuțarea unui ideal”, potrivit lui Nietzsche (34). Refuză originalitatea, așa cum a fost înțeleasă prin avangardism ca „o panică a formelor.” (93). Nu crede în talent, ci în vocație. Iar vocația nu înseamnă să ai talent, cât teamă de ratare (*Riscul în cultură*, 58). Talentul și mitul sunt antinomice (55). N-a fost, ca alții, un talent precoce: „eram convins că nu am talent, că nu sunt vizitat de geniu” (59). Ce s-a petrecut cu el până la descoperirea vocației ca teamă de ratare? „Sunt nebun, îmi spuneam cu un fel de ușurare crispată, sunt steril, dizgrațios, impostor și nebun! Sunt un simplu maniac, un grafoman care nu face rău nimănui, doar lui însuși!” (59). Experiența l-a încredințat de ceea ce numește *valoarea de cantitate* (120). N. Breban este atras de gândirea de dreapta, nu progresistă, dar ciclică (dinamica eului, nu gândirea în spirală, dialectica, devenirea, transformarea), Heraclit, Hegel, Nietzsche. Nu vede nici o opoziție între gândirea ciclică și cea în spirală (*Fr. Nietzsche*, 80).

2. Curente și poetică

Cum înțelege Breban și cum își programează opera în raport cu unele curente sau poetici moderne? Aș răspunde că într-un mod ferm și flexibil. Temperament artistic romantic, scriitorul recunoaște că s-a „format esențialmente în spiritul clasicismului și romantismului german” (*Memorii III*, 59). Refuză insistent naturalismul. Înnoirile pe care le crede – nu fără unele ezitări – nefertile sunt: avangardism, textualism, experimentalism, postmodernism. Se distanțează adesea de suprarealism și chiar de postmodernism, curente pe care le circumscrie în decadența anunțată de Nietzsche. Dar F. M. Dostoievski, modelul său esențial de romancier, este afirmat și pentru că anticipează estetic modernismul sau „avangardismul” expresionist. În paralel, Dostoievski a reciclat și romanul foileton, de consum, suportând influența lui Eugène Sue cu *Misterele Parisului*. Are, deci, o mobilitate admirabilă, firească, naturală. Ea este proprie și altor ruși. Și la Gogol, primitivismul „este un tip de expresionism literar” (*Confesiuni violente*, 278). Ruralii noștri mari au „o incapacitate” și ratează citadinul. Expresionismul pare agreat de N. Breban care mai remarcă „ironia aceea păstoasă, pe care o dă expresionismul” (270) în romanul *Profesorul Unrat* de Heinrich Mann. Nu aderă la expresionismul caricatural al lui Lucian Pintilie – artist descoperit între asprimea nordică și deriziunea sudică – după I. L. Caragiale. Nu expresionismul Orbirii lui Canetti este remarcat, ci eseismul lui T. Mann din *Muntele magic*. Suprarealismul nu era neapărat necesar (*Riscul în cultură*, 66). Onirismul estetic al lui Dimov și Țepeneag este în grabă luat drept un alt suprarealism (52).¹⁰ Onirismul, indiferent de nuanțe – probabil nu și cel romantic? – i se pare în principal doar un mecanism previzibil.

Breban admite în mod critic modernitatea. Se înscrie între creatorii actuali (deci, moderni), dar nu între cei ai actualității, și respinge opțiunea modernilor de a înlătura mitul. De aceea, ajunge să numească postmodernitatea, ca deligitimatoarea a miturilor, cu un termen din vocabularul pamfletar tradiționalist al lui Iorga, „sarlatanerie”.

Pledează pentru arta clasică, greacă, redusă tematic, cu reguli stricte (*Vinovați fără vină*, 161), deși e format de cultura romantică germană. Cunoaște Franța și Germania, dar admiră îndeosebi romantismul muzical, filosofia și literatura în limba germană, nu doar romantică, dar și modernă. S-a

¹⁰ Laura Pavel, în *Antimemoriile lui Grobei. Eseu monografic despre opera lui Nicolae Breban*, ediția a II-a revăzută și adăugită, Ed. Fundației Culturale Ideea Europeană, București, 2004, dezvăluie în romane nu numai „*transpunerea metafizică abisală a unei antropologii și chiar teosofii textuale de tip manierist-postmodern*” (27), dar și „o presimțire abia a textualismului, unul, oricum, difuz și profund ontologizat” (47), „Un element de doctrină suprarealistă” (62) și „un fel de mimetism oniric” (94).

sincronizat și cu spiritul timpului său: „simt și creez într-un spirit modern, modernist” (179), cu toate (de)limitările exprimate repetat. Aspirația creatoare a lui Breban nu este, în esență, antimodernă. Modelul său de concepție, Fr. Nietzsche, un „mare constructor al modernității”, are o „modernă perspectivă asupra actului de creație” (Fr. Nietzsche, 110). Breban nu circumscrie modernitatea actualității istorice, dar actualității valorice și reprezentative. Admite un lanț creator, axiologic, mereu emblematic. Modernitatea înseamnă pentru el permanență. E modern îndeosebi ceea ce rămâne actual. Valorile de creație se înlănțuie, ele sunt verigi necesare. Prin Nietzsche, ni-i apropiem pe Shakespeare sau Dostoievski (110-111).

Breban nu e doar integrativ, fără a fi și disociativ. Nu totul se potrivește, se construiește, „ține”. Fr. Nietzsche i se pare primul modern care disociază eticul de ontologic, separă „spiritul pur de moralitate, adică de voința de a fi, punând accentul pe cel din urmă” (113), dar nu pentru a le dezintegra sau autonomiza, ci pentru a le ierarhiza. Nietzsche nu atât răstoarnă sau pervertește, cât nuanțează și convertește. Redirecționează integrarea umană și culturală și „prefigurează carența esențială a omului și culturii moderne: fisura între spiritual și material, alienarea profundă a omului contemporan...” (113). Dar ce înseamnă că le prefigurează? Le produce și le determină sau le intuiește și le semnaleză? Răspunsul este afirmativ sub ambele aspecte. N. Breban ne spune în ce mod îl consideră modern pe Fr. Nietzsche. El ajunge modern prin individualism și subiectivitate, dar modernitatea a escaladat barbaria, „lupta omului cu sine însuși” (43).

Integral este și timpul la care se raportează. Deși se contextualizează el însuși „azi, în modernitate și postmodernitate” (*Memorii III*, 389), scriitorul se prezintă încrezător nu în succesiune sau în schimbare ori transformare literară circumstanțială. El vede modernul într-un fel în care se dorește pe el însuși: ca emblematizare ireductibilă la prezent. „Pentru mine *modern* înseamnă reprezentativ.” (*O utopie tangibilă*, 148) Într-adevăr, ce ar putea fi mai reprezentativ sau mai exemplar decât rămânerea în actualitate? Poezia este modernă pentru că a putut să rămâne reprezentativă. Spre deosebire de poezie – constată și el, deloc singular, dar cu atât mai implicat personal – proza n-a ținut pasul cu (de)mersul exemplarității ori reprezentativității, căzând din modernitate.

Constată, alături de nu puțini alții, o criză generalizată a artelor (*Memorii IV*, 45), dar nu respinge experimentul în literatură. Doar îl circumscrie, fără a-l îngrădi, esteticului. De aici va veni refuzul avangărzii, avansată primejdios de mult în afara artei, până la părăsirea acesteia. Breban distinge „între experimentul necesar și experimentul ca tehnică absolută” (*O utopie tangibilă*, 81), îndepărtându-l, desigur, pe cel din urmă, pentru că împarte lucrul artistic, pe care el îl dorește întreg, nu secționat și nici despărțit. Pledează, aproape didactic, maniheist, pentru un experiment de conținut și structură, nu de formă. Experimentul necesar este impus în timpul sau în exercițiul funcțiunii artistice și nu înainte de acestea. Din această postură sau dispoziție cunoaște scriitorul „plăcerea (și curajul!) experimentului major” (53). În pofida totalitarismului și a cenzurii, în literatura română au fost posibile „nu numai grupuri sau falange literare, dar și un curent nou” (*Memorii II*, 261).

Nu este interesat de autenticismul literar (*Memorii III*, 392). Autenticitatea nu numai că nu prezintă realitatea, ea nici nu o reprezintă. În plus, ea nu este nici măcar prezentă în realitate, ci în ficțiunea care o simulează: „pentru un autor autentic, realitatea de fapt nu există ; ea trebuie inventată!” (Fr. Nietzsche, 46). Înțelege autenticitatea ca impersonalitate: poezii nu-și „exploatează” într-un mod „nerușinat”, spune Nietzsche, rușinea. Autentici, notează Breban, sunt exaltații Dostoievski, T. Mann, Fr. Nietzsche. Conservator și iraționalist în artă, încrezător în continuitate și nu în resincronizare (*Riscul în cultură*, 405), Breban crede că revoluția în artistică vizează aspecte minore, tehnice. „Inovația este, de altfel, periculoasă în artă!” (67) Rămâne și acum un refuznic și un temător de „extremismul” calmat și istoricizat de tip avangardist. Îi denunță, de altfel, pe „toți acei Tzara și Marcel Duchamp incapabili, pe ruinele artei clasice, să construiască o altă artă și care se ritualizează

ei înșiși...” (343).

Breban se regăsește de partea sincronismului, în opoziție cu autohtonismul, tradiționalismul, protocronismul. Fortând cuvintele, așa spune că el este un sincronist integral, nu unilateral, cu antene spre toate punctele cardinale ale literaturii. Dorește să dea și aici o corecție criticii – chiar celei a lui E. Lovinescu, respectat și urmat de el – și prozei românești. Semnalează, ca să nu spun că avertizează, influența predominant franceză, prea puțin rusă, asupra marilor prozatori români (*O utopie tangibilă*, 47).

3. Estetic și ideologic

Breban trăiește cu luciditate abisală un „vis estetic”. Urmează, așadar, și nu contrazice autonomia esteticului. Omul și cultura sunt artificioase, nu naturale (*Confesiuni violente*, 114). El crede că, în esență, literatura nu s-a schimbat niciodată de la Homer încoace. Romanticismul german redescoperă antichitatea greacă (*Riscul în cultură*, 64-65). Literatura tratează, artistic, sufletul uman, care nu se schimbă în timp. Polemic, afirmă că nu avem criterii de valoare estetică (178). Într-un fel cam prea esențialist, Breban nu crede în înnoirile estetice formale, retorice, stilistice. Procedeele rămân vechi descoperiri mereu actuale. Limbajul, figurile sunt din totdeauna un bun comun. El consideră că transformările reale sunt numai lingvistice (65). Imobilismul limbajului ajunge, însă, negat de el însuși, chiar după ce abia îl afirmase, devreme ce Breban consideră criza artei doar una de limbaj și nu de ființă (66). Dar *criza* este un termen și un fenomen neliniar iar aceste disociații nu devin la Breban observații, cât atitudini proprii. Fidel lui însuși, după modelul personajului Polonius și maestrului Nietzsche, el rămâne liber să disocieze și să asocieze conform naturii lui reflexive și imaginative.

Estetica, după el, apare abia odată cu realismul naturalist (39). Dar estetica apare înțeleasă ca „o re-descoperire a frăgezimii marii, clasice arte, o re-înviore a misterului transfigurării realului, un nou romantism.” (62) Romanticismul nu ar exista doar ca un curent într-o succesiune de alte curente, cât ca un *arhi-curent*, devreme ce se referă la un romantism conceput ca *sinteză* (62). În context totalitar, pledoaria pentru autonomia esteticului este, dacă nu eludată („literatura, cultura este un domeniu autonom”, *O utopie tangibilă*, 42), atunci ea ajunge ușor – circumspect – deturnată, în termeni apropiați considerabil de cei ai liniei de control ideologic: „nu trebuie să facem din estetică o citadelă, din izolare o aristocrație, din încifrare un limbaj!” (46). Generația sa, va spune în postcomunism, nu e perfect unitară, unii, ca N. Labiș sau Ion Gheorghe, au mers spre „social”. M. Sadoveanu, Camil Petrescu, M. Preda au făcut concesii „marxist-estetice” în operă, pe când Breban și prietenii săi au făcut concesii doar în cărțile de debut și articole (*Riscul în cultură*, 38). În comunism, lupta pentru „primatul estetic” s-a întremat între 1966-1968 (*Memorii II*, 272). Breban nu scoate esteticul din social. Esteticul „pur, absolut”, e „zonă autonomă și majoră a vieții sociale” (*Riscul în cultură*, 203). Socialul nu este, evident, socialismul, așa cum realismul estetic nu este rațional, armonios, proporțional. Fundamentul artistic rămâne irațional. „Un estetician german spunea că primul element al capodoperei este spaima. Uimirea, spaima, și apoi bucuria, catharsisul.” (416).

Explicând tinerilor lupta pentru estetic în comunism, califică esteticul de atunci o provocare și nu o lașitate (37). Breban susține că, în societatea monoideologică, esteticul a fost ideologia paralelă și chiar autonomă. „Provocarea estetică nu este decât încercarea de a găsi o ideologie a culturii. (...) Pentru a ne apăra în viitor de imixtiunea altor ideologii, nespecifice (religioase, științifice, politice, morale)...” (57). Realitatea estetică s-a constituit în opoziție cu cea politică. Plecând dintr-o irealitate, „exilații” în estetic au ajuns într-o altă irealitate, diferită, opusă, dar imediată. A fost un refugiu

existențial înainte de a fi artistic. Ca scriitori, „ne-am refugiat în estetic, în abisal, în metafora despovărată de social, am fugit de fapt într-o falsă oglindă...” (43). Fugeau în artă pentru a o apăra și salva. Fuga în artă era mai întâi fuga de artă: „fugind de artă, am regăsit arta” (45). Ei au urmărit emanciparea artei de moral, religios, politic.

Breban a fost martor și mărturisește cum, în Republica Federală a Germaniei, tentația și păcatul marxism-leninismului conduceau la judecata „finală” a autonomiei esteticului sub eticheta „evazionismului”. Estetica stângistă occidentală (Adorno, Sartre) „a făcut aproape aceleași greșeli ca și realismul socialist sau proletcultismul dezlănțuit al anilor cincizeci” (39). Breban apropie *realismul socialist* și *estetismul*, îndepărtându-le pe amândouă de realism (42). Dar artificiile estetiste de tipul O. Wilde (*Confesiuni violente*, 114) le aruncă pe ușă pentru a le primi pe fereastră.

S-a ferit să amestece politicul în estetic, atât în operă, cât și în promovarea ei, în realizarea *succesului managerial* (325). A ratat succesul la Paris cu *Bunavestire*, refuzând să dea declarații politice (14). Arta este politizată internațional, în feluri diferite. Esteticul trece printr-o perioadă de desconsiderare, de criză de receptare și chiar de creație. Cel venit din Est și determinat exclusiv artistic se autoexclde din actualul canon occidental. Occidentul nu recunoaște valoarea estetică a celor care au creat într-un context politic diferit, totalitarist. Hrabal, „un imens scriitor” (325), este mult mai puțin cunoscut decât Kundera. (O parte din critica literară românească, și din rațiuni interesate, de generație sau grup, după prăbușirea comunismului, s-a servit de ocazie și a preluat servil și în grabă această perspectivă.) Al treilea handicap recunoscut este inadecvarea psihologică la receptare: literatura sa e vitalistă, nu neagră ca a lui Kafka (33). La Paris i se cerea să-l înjure pe Ceaușescu. Ca și alți scriitori veniți din România, dar rămași în limba română, purta puterea țării de unde venea. Iată o dependență de neignorat a voinței și puterii de creație. Succesul lui Breban la Paris, unde stă mai mult acasă – nu departe de M. Kundera – și scrie, a fost că a rămas și a publicat acolo. „Parisul m-a speriat. E un oraș extrem de orgolios.” (342) Și Petru Dumitriu „a făcut greșeli de tact” cu stânga franceză și Radio „Europa Liberă” (325). Iar Cioran, nereamintește, a avut succes la bătrânețe, când s-a transformat contextul ideologic. Succesul de editare se depășește – când este meritat, pentru că operele sunt produse de adevărate personalități creatoare – fie prin concesii față de context, fie prin recontextualizări favorabile. Întrebarea este de ce nu se poate integra în momentul occidental actual, mult mai tolerant politic și mai neîncrezător cu arta politizată. E vina opereii sau a momentului, inocența axiologică rămânând, cred, exclusă? Răspunsul său oferă explicații care trimit mai cu seamă la o „politică” ajunsă *politizare* culturală: „continuă politizarea culturii și continuăm să ne boicotăm cultura” (356) Ceva – și nu cred că unilateral – nu s-a transformat pe măsura așteptărilor. Lipsa de cunoaștere și confruntare ar repeta cazuri de opere și scriitori de limbă română (de la destine tragice ca Blecher sau Holban, la exilați pedepsiți prin amânare ca Eliade), cărora li s-a impus prin neșansa traducerii în idiomuri intens frecventate un boicot sincronizant.

Programul său epic este unul estetic-ideologic; în sens metafizic, nicidecum politic, oricum nu în aspectul reductibil al mono-ideologicului: „eu, instinctiv, am ales «ideologia»: nu atât «existența» cât «supraexistența»” (*O utopie tangibilă*, 98) Acest program înglobează elemente ideologice (etice, filosofice și chiar religioase): tensiune, sinceritate, problematizare, profetism. Ideea este elementul central: idee-forță-axă-revelatoare (111). „Ideologia” nu se confundă cu ideea epică. Mai mult, ne spune el, nu ideea este importantă în roman (142). Nu numai ideile, dar și faptele (proiectate în derizoriu ca anecdotică) sunt reduse și intens reluate și folosite, uzate, până la exasperarea receptorului, fie el real, fie literar (din text și din afara sa, critic, cititor profesionist, sau de la alte niveluri: școală etc.)

4. Teme, probleme, obsesii

Breban este interesat de „marile teme ale omului” (*Memorii III*, 394), de temele „mari, universale” (*Memorii IV*, 511), avertizând cu convingere că „posed(ă) această unitate de motive, de obsesii” (390). Tema este generatorul scriptural, fie la limita dintre sens și non-sens, fie în cercul care le integrează. Având natură filosofică, lingvistică ori retorică, tema este definită într-un mod lax, ambiguu, cu o vădită și voită imprecizie, ce se dovedește ulterior, paradoxal, perfect adecvată structural cu natura creatoare și creația executată. „O temă ce e îndeosebi o idee, un fel de frază-metaforă, ceva ce poate fi și stupid și inteligent în același timp”, notează Breban, „această temă-idee devine rapid o structură epică” (*O utopie tangibilă*, 77).

Temele sau „subiectele” sale tematice, mai clare (cel despre tipologie) sau mai enigmatice și misterioase, sunt rulate, deoptrivă critic și autocritic, înainte de a fi (tran)scrise, oral: „peroram despre «scopurile provizorii», «conul de umbră», «cei doi timpi logici», «noua tipologie» și alte prețiozități” (12) Postura asumată, nu doar în context literar românesc, dar mai ales aici, este una de Don Quijote al romanului problematic: „Atitudinea mea în creație este și puțin ridicolă, tocmai prin faptul că îmi pun aceste mari probleme.” (59) Nu atât multele probleme, cât multa problematică și problematizare („problematică amplă, universală”, 59, „caut problemele mari, etern umane”, 99), îl pun dintru început într-o relație tensională – pentru el vital necesară – cu critica literară. Față de critică, prima secțiune a publicului, adoptă perspectiva formativă, paideică – prin urmare consecvent problematică și, evident, modernă – a lui Paul Valéry. Aceasta este atitudinea care permite scriitorului să creeze un public adecvat și nu să se lase creat de un public în general inadecvat: „criticii sunt puțin înspăimântați de acest spectru poate prea larg, care lor li se pare dezordonat și, poate, cvasi-diletant” (59) Își amintește adesea cum Paul Georgescu spunea că propune probleme „cumva false” (99). El însuși recunoaște că „unghiul meu problematic era «puțin fals”, dar „l-am încărcat de realitate” (99). Problema întoarce, așadar, spatele realității. Aparent, problema adoptă irealitatea, dar, iată că nu o face. Ceea ce urmărește Breban prin problemele obsesive, prin temele sale („temele mele sunt abstracte, teribil de abstracte”, 118) este să metamorfozeze realitatea, să o re-realizeze. Iată un program (post)romantic, foarte aproape de cel al unui poet vizionar. Prin obsesii, previne el, „încerc să propun mereu o nouă viziune, poate asupra unui motiv obsesional mai vechi” (65).

În raport cu temele, Breban devine selectiv și profund. El alege tema și o adâncește, o deconstruiește mai degrabă decât o construiește. Cum spune, preferă să epuizeze o temă (sau – sugerează el o substituție ori o echivalență – un ideal), nu să o conducă spre perfecțiune. I se pare necesar „a merge la capătul unei teme, al unui ideal” (*Fr. Nietzsche*, 15). Alegerea temelor majore i se pare un semn de maturitate a voinței de putere creatoare. Nu-și arogă o precocitate și nici o predestinare artistică. Disociază, aproape opozitiv, în cadrul culturii române, între asumarea unor teme mari (la Cantemir, Budai-Deleanu, Blaga) și interesul imatur, propriu creatorului precoce (la Cârlova, Bolintineanu, Labiș) (25). Temele majore, eterne, vechi și noi deopotrivă, sunt cele pe care le cunoaștem de la Homer și Virgiliu până azi. Abordarea lor rămâne deschisă. Nu putem spune „totul s-a spus”. Temele sunt repetate, nu și adevărurile lor (evenimente, sentimente) (*Vinovați fără vină*, 114). Temele mari, majore, sunt și „Temele grele”, și ele cer spațiu nu de tratate, de analiză, dar de corporalizare. Romanele sale sunt corpusuri de texte în sensul cel mai puțin abstract. Corpul, corporalizarea sunt fundamente ale creației sale, ale voinței sale de creație, după principiul circularității, îndepărtării și întoarcerii, al lărgirii – mai întâi – și adâncirii – mai apoi – a cercului, a cantității care produce calitate. Idealul său este, notează într-un moment, să publice 10-15 etc. mii de pagini (*Riscul în cultură*, 402).

Riscul – ratării – în creație începe cu tematica. În ultimul timp Breban a ajuns la „teme tot mai imposibile” (402). „Teme care, de fapt, nu sunt epice. De aceea îi și înțeleg pe unii cronicari care mă neagă.” (403). Scriitorii mari sunt cei care atacă teme majore, nu care scriu bine (*Confesiuni violente*, 147). Temele majore sunt „temele imposibile, foarte înalte” (148). Temele mari sunt enumerate și lămurite, parțial, în contexte și limite diferite. Obsesia fundamentală recunoscută este „eternul feminin”, femeia uriașă, *la géante (O utopie tangibilă*, 76). Breban notează că are două-trei teme obsesive în tot ce scrie.¹¹ Fidelitatea față de sine înseamnă această fidelitate tematică. Nu, subliniază el, idei și povești, ci teme obsesive! (162-164) Nu știe precis numărul temelor, dar se poate constata că el enumeră, repetat, mult mai multe, nu întotdeauna aceleași. Ca să le reducem, ar trebui să spunem că are două-trei teme obsesive, dar nuanțat subtematizate. Teme mari sunt și: „*tehnicul, politicul, comunicarea, crima*” (*Riscul în cultură*, 11, 286). Comunicarea este însă negată la Craiova, va spune într-o conferință la Timișoara. Crima la care se referă este aceea ideologică, politică, nu militară. Temele obsesive sunt legate de fracturarea memoriei (*Memorii IV*, 120). Marea obsesie recunoscută este: călău-victimă (bărbat-femeie, maestru ucenic) (390-1). O obsesie poate să însemne o scindare sau o dublare de ordin tematic. Marea obsesia provine, cum ne spune în altă parte, din două temepulsivuni, apărute în conștiința primă, a copilăriei: bărbat-femeie și călău-victimă sau maestru-ucenic (*Confesiuni violente*, 289). „Nu rareori, sclavul e cel tiranic, nu stăpânul.” (290) Personal, Breban nu se identifică cu stăpânul. În tinerețe a fost sedus de tema romanescă a răzbunării (*Memorii IV*, 103). Donjuanismul este o „pulsivuni descoperită târziu” (*Confesiuni violente*, 288). În *Memorii I* anunță, la început, teme ca: sensul vieții, viața zeilor, viața după moarte (9). Dar și: ură-iubire (preluare de la Fr. Nietzsche) (160), călău-victimă, stăpân-sclav (după Hegel) (161), din ultima derivând relația maestru-ucenic (170). O temă majoră, numită oximoronic *bucuria suferinței (Riscul în cultură*, 14), este dostoevskiană, creștină. Breban rămâne consecvent cu sine și nu e de mirare că, acum, face „elogiul morții”¹². Nietzsche și Dostoevski au două teme – de conștiință, psihologice – comune: amoralitatea și relația victimă-călău (*Fr. Nietzsche*, 116). Vinovația, o temă „veche și fundamentală”, este analizată și cu uneltele epicului în *Vinovați fără vină*, 114.

În romanul său *În absența stăpânilor*, sugestiile tematice provin din gândirea lui Fr. Nietzsche: vitalismul, afirmarea existenței, „a spune da vieții” (*Memorii I*, 249) și – prin personajul feminin E. B. – caracterul. *Îngerul de gips* redescoperă tema adaptării (58), „dezadaptarea ca o formă a adaptării”, „deconstrucția” unui destin uman (*Memorii II*, 309). *Don Juan și Pândă și seducție* „au aproape aceeași «idee epică»: cucerirea, seducția unei femei indiferente, cu refuzul, în final, al posesiei posibile!” (*Memorii I*, 241) Cel din urmă este „scris pentru publicul suedez și conținând critici aspre față de comunism” (241). Erosul domină seria de cinci romane care rescriu mitul cuceritorului începând cu *Don Juan (Memorii IV*, 119). Breban își numără nu mai puțin de opt romane pe aceeași temă (391). În *Drumul la zid* Breban dezvăluie „tema ontologică a viului” (*Riscul în cultură*, 403). Romancierul se referă la „miracolul Viului” (*Memorii IV*, 188), „viul ascuns, misterios” (123), „viața și viul”, omul, creierul în general (513). Breban crede în cercuri metafizice infinite: „existența noastră care este reală, e adevărat, este dublată, ca să zic așa, *pardosită* (de remarcat verbul lui Dimov din explicarea poeticii onirismului estetic-structural!, n. n.), suspendată sau acoperită, cu o cupolă, de o alta... și așa la nesfârșit.” (124) În tetralogia *Ziua și noaptea*, tema este cuplul maestru-ucenic (*Memorii III*, 158) sau călău-victimă (după Hegel: stăpân-sclav) (159).

¹¹ *Sensul vieții (Memorii I)*, Polirom, Iași, 2003: 250.

¹² „Contemporanul-Ideea europeană”, octombrie 2008.

5. Scrisul, fraza, stilul

Fraza ideatic-metaforică este echivalenta primului vers, numai că nu oferit de zei, cum pretindea P. Valéry, ci de conștiința creatorului – *primum movens* scriptural nu este la el exogen, ci endogen. „Plec întotdeauna de la idei, ca să ajung la «viață» și nu invers. Și uneori... ajung!” (*O utopie tangibilă*, 76) Marea dificultate a fost să-și descopere sau să-și inventeze un tipar, o matrice sau o paradigmă lingvistică, sintactică, o obsesie frastică. Fraza actuală, dezvăluie el, datează abia de la 28 de ani, de la a treia variantă a *Franciscăii* (68). Abia atunci a pus capăt „imposturii” și, devenind ceea ce era, corectându-și inhibiția până la – cum s-a dovedit în romanele din urmă – limita exhibiției, și-a descoperit postura stilistică și, în fond, creatoare: „păream inteligent și scriam dezlânat ca un cretin, păream cult și mă exprimam alandala, ca o varză” (68).

Breban posedă o matrice frastică, obținută după mulți ani de căutări. Fraza rămâne amprenta (re)cunoscută de un autor. Și aici are modele. Revoluția – aparentă, reală pentru masa cititoare – este tocmai stilistică, frastică. „Fraza lui Dostoievski i-a bulversat pe mulți.” (*Confesiuni violente*, 111) El modifică fraza, ca și Hortensia Papadat-Bengescu, ceea ce pentru *antimimesis* înseamnă transformarea realității însăși. Propune și impune „fraza melc” (*O utopie tangibilă*, 107), fraza răsucită, aidoma umanității, tipologiei și lumii sale constant vizate. Breban își definește fraza ca fiind întoarsă spre cititor și scriitor (68). Ei bine, este o frază de tip poetic, prozodic, vers însemnând în sens original tocmai „întoarcere”. Al doilea înțeles al frazei întoarse, dincolo de cel poetic, este de natură retorică: apropierea comunională cititor-scriitor. Să ne amintim că P. Valéry acorda cititorului o importanță creatoare egală cu a autorului: cel din urmă posedând în plus doar talentul expresiei artistice, ultima, fundamentala condiție de autor. Stilul rămâne primordial: „evoluția unui spirit este, în primul rând una stilistică” (108). Breban nu este un stilist nativ, ci unul construit. El devine ceea ce este: un nordic. Sudicii au limba, nordicii au problemele (109). Natura sa e reflexivă. Gândirea îi modelează expresia. În termenii săi, gândirea este stăpânul, maestrul, iar expresia, sclavul, ucenicul.

Breban susține, atât în concepție, cât și în exercițiul propriu-zis, un stil integrator. E un stil deschis peste limitele posibile, unitar și nu contradictoriu, o formă de baroc, rezultând din sinteza clasicului cu modernul, un stil clar și obscur sau clar-obscur, dacă îl primim în omogenitatea sa. Excesul ironic este și el asumat, fără a fi ocilită chiar și o „ironie dizolvantă, nimicitoare” (*Fr. Nietzsche*, 143). Conceptul de stil pe care îl admite este unul cuprinzător. Breban scrie, „vorbește”, când direct, când metaforic, alegoric, parabolic; când grav, când sarcastic. Breban, antiavangardistul, găsește stil și la avangardistul Marinetti (*Riscul în cultură*, 27). Claritatea clasică rămâne valabilă literar ca o normă eternă, indiferent de „înnoiri”. „Limbajul literaturii, spre deosebire de muzică sau filozofie, este necriptic...” (12). Desigur, în înțelegerea sa, și ce este ermetic ori hermetic este dezvăluit. Breban promite o calmare lexico-sintactică a frazei, un stil mai puțin violent, începând cu romanul *Bunavestire* (*O utopie tangibilă*, 107). Dar aceasta pare doar o promisiune contextuală, cu o mare doză de formalitate, destinată a nu-i afecta „formalismul” îndârjit, obsesiv.

Luciditatea și inspirația sunt echilibrate, se complinesc, la acest scriitor care se apropie de – dar nu se pierde în – realism și suprarealism. Din inspirație, la Breban, decurg „episoadele sau personajele secundare” (77). Cum scrie? Iată: „Repede, odată ce am întreaga structură a cărții în cap, repede și fără variante. Nu recitesc niciodată manuscrisul decât în corecturi, cine știe, poate «din silă» față de ce nu e «realizat»...” (77) Breban mărturisește că nu își corectează scrierile, recitește și modifică rareori. Oricum, nu-și rescrie cărțile. Doar primul roman face excepție: dar el a ajuns la a treia versiune pentru a fixa o frază, o construcție de ansamblu. O spune cu imprudență și sinceritate, dar și din calcul, față de sine și cititor. Nici aici nu se ascunde. Scrisul dintr-o bucată e ca omul dintr-o

bucată. Îl iei cum e, dacă e. Așa este și cu Breban, care mizează – estetic – pe etalarea (și a) defectelor, pentru ca autenticitatea, sinceritatea, să le transforme în calități sau măcar să le atenueze. „Greoii” ca un ardelean (nordic) (*Memorii IV*, 499), scrie „neîngrijit” (422-3), dar nu fără autocontrol: „am făcut din «defectul» meu o «armă»” (500). Scrie – așa spune – fără limită în repetare. Mai mult, desigur, decât recunoaște, la modul: „Vreau să mai explic o dată ideile expuse mai sus...” (46). Atinge o oralitate de o elementară esențialitate a sincerității: „Ha, ha, știindu-mă puțin «nebun», până la urmă «societatea» m-a lăsat în plata mea...” (265). Autorul acesta nu rescrie, el rămâne la prima țâșnire a cuvintelor. De fapt, nu a acestora, dar a gândirii instinctive, a suflului existențial transgresat întâi în frază și, până la urmă, în carte. Rezultă „paranteze care-mi parazitează nu numai editorialele, dar și romanele de «ficțiune», excesivele subordonate ale scrisului meu” (*Riscul în cultură*, 244). Înțelege că ele atrag astfel „neclaritatea”, dacă citim din perspectivă clasică, dar „aceste digresiuni, ocoluri și paraocoluri” exprimă „autenticitatea” (244). Iată modul său de a fi autentic, de a se interesa de autenticitate.

Mai curând la modul general, Breban notează că „stil e ritmul intern al ideii fiecărui autor” (407). Apoi, mai degrabă personal, autorul care visceralizează reflexivitatea notează că „stilistica e gâfâitul autorului” (408). Gâfâitul? Respirația, cea oboșită, grea, ultimă, înspăimântată. Aici se află norma autenticității scrisului său. Ce este ultim, jos, se află, în această concepție, foarte sus. Cu această măsură se verifică Breban în scris și, mult mai rar, în autolectură; alta decât cea simultană cu scriitura. El atrage atenția că „în *Don Juan* există fraze bălbâite” (408) și, dacă nu așa ști ce preț mic, dacă nu inexistent, pune pe suprealism, așa aminti că Gilles Deleuze numea limba poeziei lui Gherasim Luca *la balbutie*, va să zică *bălbăita*. Breban mărturisește că a recitat pagini din *Amfitrion* și a constatat că la sfârșitul volumului al doilea textul „scade până aproape de nonvaloare” (408). Gâfâitul auctorial, probabil, a dispărut, ieșind la iveală convenția, aspectul comun, impersonal. Atunci textul se destramă, ca orice țesătură uzată, uitată de atâta folosință. Criteriul de întoarcere la viața construită verbal este la Breban verificarea suflului unind, integrator, mentalul și scripturalul. Opera în ansamblu nu trebuie să se rupă, ci să *țină*. „Acesta e adjectivul suprem al valorii – dacă «ține»!” (408).

Breban nu se consideră inventiv, dar crede că are un larg acces la „diversitate stilistică” (*Memorii IV*, 391). Stilul, fraza sa lungă, problematizantă, greu cucerite – își recunoaște „stângăciile sau, dacă vreți, extravaganțele mele de limbaj” (*Memorii I*, 25) –, n-au rămas imobile. Dimpotrivă. Scriitorul și-a schimbat mereu stilul (340). Căutările, conduse de intuiția asimilată de la B. Croce, care credea că „expresia precedă intuiția” (196) au fost lente și cumpănite, reprimând orice exhibiționism, originalitatea străină, aderența la experimente ca dicteul automat, suprealist.

Breban ține să fie un scriitor secret, misterios, chiar cu prețul unei obnubilări a comunicării: „un text, un bun, un autentic text literar românesc nu numai cvasi-criptic pentru critica de întâmpinare, dar și pentru creatorul său. Fapt ce nu are legătură, totdeauna, cu valoarea textului, care ține în primul rând de critică, de formația și gustul ei momentan, ca și de gustul publicului, de «aerul timpului», cum zic francezii.” (250) Ca și pentru poetul oniric Leonid Dimov, între altele autor și al unui volum intitulat *Spectacol*, și pentru Breban scrisul devine la fel de *reprezentativ*: „scrisul, poemul, romanul sunt un spectacol, o spuneam cu toată seriozitatea” (*Memorii III*, 211). Scrisul devine la el o reprezentare a fericirii existențiale, un spectacol divers, policrom. I-a luat, spune el, enorm de mult timp ca să ajute publicarea paginilor „numeroase și pestrițe” (306).

Ne-am întrebat cum, să vedem și cât scrie. Marota cantității, ironizată, și din neînțelegere, de alții, devine acceptabilă dacă este văzută în sensul amplitudinii. „La noi se scrie puțin și se publică și mai puțin.” (*O utopie tangibilă*, 64) Literatura română, de numai două secole, dar și așa plină de discontinuități și nedesăvârșiri, de proiecte uzurpate sau abandonate, a fost mereu tentată de

reducere și complexată de conducere, edificare, extindere, creștere. Să recunoaștem poziția netipică, stânjenitoare dar necesară, a lui Breban, care visează să scrie și să publice zeci de mii de pagini.

Scrisul este construcție. „Și când vorbesc, și când scriu, la mine e un fel de înaintare cu ochișuri. E o căutare în mers, e construcție în mers...” (*Confesiuni violente*, 107). În alt loc spune că totul este gândit, construit mintal, înainte de a fi scris, dar că în construcția cărții scrisul provoacă gândirea. Aici sugerează că adoptă intenția textului, antrenând-o pe cea a autorului: „stilul devine totul. El mă duce și pe mine.” (108) Constatând că epicul este în esență digresiune (vezi M. Proust), el și recunoaște „verbiajul” (*Memorii II*, 235). Deși se observă el însuși cum trage româna spre franceză, crede în „curățenia și radicalitatea textelor mele” (64), dar constatarea aici este tematică și estetică, doar indirect stilistică. Stilul rămâne întregul, iar un astfel de stil, pe lângă adecvare, își adaugă forța impunerii. În acest mod citește declarația autorului: „m-a «interesat» în pozițiile mele românești mai ales expresivitatea” (*Memorii III*, 393).

Scriitorul acesta bulimic de scriitură, ca Iorga ori Sadoveanu, nu prea este de-al locului. Pare un utopic în spațiul românesc. El are, mai ales, utopia cărții. Programul său modern este, desigur, antimimetic. Scriitorul nu reprezintă prin scris (referentul, contextul, ca realității), ci prezintă prin text propriul context referențial, autonom. Breban se recunoaște, de altfel, ca o conștiință nefixată, dislocantă, de un utopism integral, în esență poetic. Pe el îl obsedează „cartea, utopia cărții (cf. cartea lui N. Manolescu: *Sadoveanu sau utopia cărții*, acesta fiind numit de Breban în esul scris pentru francezi, *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*, cel mai importat prozator român, n. n.), utopia prieteniei, utopia eternității prin creație, prin atingerea umană” (*O utopie tangibilă*, 18).

6. Realitatea și ficțiunea

Breban scrie cu gândul la oameni concreți (*Confesiuni violente*, 366), ceea ce înseamnă că păstrează legătura cu realitatea. Numele personajului său Grobei vine din realitate. Este numele unei familii din Baia Mare (*Memorii I*, 224). Scriitorul nu este, însă, un realist, în sens doctrinar. La el utopia nu este opusul, ci complementaritatea realității. Pentru Breban, și Kafka este un scriitor realist. Dar marii scriitori nu sunt realiști, supuși ai realității, ci vizionari, cu mari obligații față de real (*Memorii IV*, 374) Marii autori, afirmă el, nu pierd contactul cu realul, altfel spus, în sensul lui Hegel, cu realitatea produsă de idee (*O utopie tangibilă*, 20).

În context comunist, gândirea sa este, să spun așa, stilizată. Ea se expune (exprimă) cu atenția la linia sau limita admisă. Este o limită pe jumătate critică, pe jumătate necritică. Pentru ideologia comunistă, cea necritică era ultima vitală. Iată: „ocolirea” realului (mai mult aparentă), de către unii tineri, are și o cauză mai mărunță (!): reacția față de dogmatismul unor scrieri dintr-o perioadă...” (20). Breban reușește, în context, cu subtilitate, să atingă ambele ținte: să exprime și să se exprime: „Realul social este atât de puternic, la noi mai ales, încât există chiar acolo unde pare că nu există.” (20) El numai pare că face rabat de ordin (mono)ideologic. În fapt, nu-și uită programul literar, conform căruia literatura „parazitează” viața. Și nicidecum invers, cum dorea propaganda. Verbul *a parazita* în acest caz trebuie scris fără ghilimete. Literatura ajunge stăpâna, iar realitatea, sclava ei: „Pentru mine realitatea a fost totdeauna literatura mai mult decât viața...” (78) Breban este un livresc, un scriitor născut și modelat de lectură. Breban își atribuie „talentul sau drogul lecturii” (*Memorii IV*, 96). El poate spune: „Am citit într-adevăr enorm...” (*O utopie tangibilă*, 67). E format de o lectură critică, intens reflectată, așadar e format și de o lectură autocritică.

Exista, atunci când scria, o acoperire ideologico-estetică, în *realismul nețărnut* al lui Roger Garaudy. Apoi, uneori, Breban acceptă și el să gândească elementar, lărgind realitatea pentru a

integra fantasticul. „Bosch Hyeronimus și Kafka îmi par realiști pentru că au înțeles atât de bine o dimensiune fundamentală a realului, adică fantasticul.” (88) Nu fantasticul realității îl atrage, ci *realismul fantasticului*, deși îl recunoaște între maeștrii săi și pe Gogol. Oricum, realismul este ales ca limită. Suprarealismul, cât este în teoria și practica sa literară, este perfect controlat. De aceea, pe această cale – fără conexiuni cu literatura nonsensului, noul roman francez, *telquel*-ismul textualist francez – se apropie mai mult decât vrea să o recunoască de *onirismul estetic* românesc. În general, apropierea efectuate de el sunt intens reflectate. Ele, apropierea, sunt mai numeroase decât „identificările”. Tocmai apropierea dificile ajung provocatoare pentru creație. Dar Breban nu apare atras de realismul cu premisele lui primejdioase: îngustime, platitudine, superficialitate ori simplism. El este sedus de realul cu premise ademenitoare: extindere, profunzime, complexitate. Pentru creație, el are nevoie de perspective, de puncte de vedere. Creația este critică, pune totul în criză, se opune, neagă, se abate, distorsionează. Scriitorul procedează astfel de la început. Punctul original ajunge hotărâtor. Iată cum folosește Breban realitatea pentru a accede la realul artistic: „o aglomerare de elemente (infinite), «reale», în jurul unei afirmații «false»...”, „Astfel se creează realul din realitate.” (110) Breban nu este, nu poate fi, un realist adevărat, ci un falsificator de realitate. El bate monedă literară autentică pe falsificarea realității. Premisa sa este că realitatea însăși rămâne falsă. Falsificarea falsității conduce la autenticitate. Funcționează la el mereu principiul *À trompeur trompeur et demi*. Artistul conduce, nu se lasă condus. E stăpân în totul și sclav doar lui însuși.

Realitatea nu este cauză, sursă, pentru că ea este inexistentă (*Fr. Nietzsche*, 81). Nu apare ca un element primordial, ci secundar, produs al intelectului, în sensul lui Kant, citat de Breban: „Natura este posibilă datorită intelectului nostru.” (81). Tocmai de aceea romancierul refuză în mod constant naturalismul literar. Realitatea nu are autonomie, ci numai dependență. Ea „se naște din ficțiune” (47). Gândirea și simțirea sunt sursele realității sau, mai exact – în sensul lui Hegel, de asemenea urmat – realului, definit drept concretul ideii speculate. Ficțiunea, producătoarea *realității reale*, precizează Breban, nu există doar ca fapt, ci și ca simțire (46). În ficțiunea, abia ea, ajunge totul, posedă autonomie, voință și putere de a genera, de a fi, de a crea. Voința de creație este aflarea puterii de a fi, necondiționat sau autocondiționat. Puterea, posibilul, conjuncturalul se despart de realitate, imposibilitate, conjuncturalitate. În acest mod, lumea devine cu puțință. Breban îl urmează pe Nietzsche: „De ce nu ar putea lumea, cea care ne interesează ca atare, să fie o ficțiune?” (72). Realul, ficțiunea fac posibilă lumea ca o alcătuire de valori (62).

Breban pleacă în ficțiune, dar revine în realitate, în ceea ce numește, într-un fel simbolic-metaforic, Realitatea-Meduză (*Vinovați fără vină*, 100). Originea realității există, pentru Hegel, în idee: „Odată formulat conceptul, realitatea nu-i rezistă, îl urmează!” (19). Breban nu părăsește cu totul realitatea, o pierde numai pentru a o recâștiga. E, crede el, primejdioasă și inacceptabilă, vinovată, fuga de „realitate” (231), de realitatea care se face continuu, nu există în fixare, ci în devenire. Scriitorul nu alege să devină un evazionist din realitate. El crede că realitatea trebuie asumată: nu unilateral, dar multilateral; nu liniar, dar, cel puțin, și din perspectiva inversă. Părăsirea realității ajunge un mare semn de retardare și vinovăție: „fuga de realitate, de o anume realitate – fuga morală, psihică, este tipică ființelor în formare, a ne-vârștnicilor, dar și a celor pe care-i numim slabi...” (232). Breban este un modern care se desparte de modernii mincinoși, de cei care întorc cu totul spatele realității, abandonează explorarea realității, prin răsturnare sau oblicvitate. El caută realitatea ascunsă, misterioasă. Dintre filosofi și scriitorii români, L. Blaga îi rămâne printre cei mai apropiați.

Realitatea psihologică, abisală, coincide – iată un aspect paradoxal – cu realitatea istorică. Cele două realități, istorică și romanescă, nu sunt, așadar, inventate, dar cunoscute, înțelese, confruntate și înfruntate. „Maturitatea deplină, bărbăția se dovedesc nu numai pe câmpul de luptă, ci și în confruntarea realității celei mai adânci, cea istorică. A ființei noastre psihologice și istorice...” (89) Pentru Breban,

realitatea rămâne „o noțiune vagă, confuză, complet contradictorie” (*Memorii IV*, 88). Nu există realitate; viul misterios, iată realitatea (106). Realitatea este excepția (*Riscul în cultură*, 340). Breban imită natura („Imitați natura”, îl citează pe Hamlet), nu realitatea (*Confesii violente*, 280).

Breban este poet, în sensul că este imaginativ, deși se crede lipsit de inventivitate. El se abate, cu măsură, niciodată complet, de la realitate. Se asigură mereu „că nu am deraiat total în ceea ce privește «conturul realist» al creației mele” (281). Iată ce face: „eu nu fac decât să proiectez pe pânza goală a realității propriile mele fantasmе de tip realist” (281). Aduce realitatea spre sine, spre conștiința sa, spre limbajul acestei conștiințe. Ceea ce produce astfel este o „stilizare a realității” (281). El stăpânește o mare „capacitate de simbolizare a existenței umane în artă, nu în realitate” (282).

Arta lui Breban? „Pe mine mă interesează în realitate stilizarea și simbolurile” (282). Relația dintre stilizare și simbol? Primul este mijlocul, ultimul este scopul: „prin stilizare ajung la simbol” (282). Doar talentul puternic, ieșit din comun – pe cel obișnuit îl neagă – împiedică „spiritul creator să alunece spre schemă, spre simbol, spre acea concluzie superioară și abstractă care e simbolul” (283). Breban nu desconsideră nici temperamentul diferit sau opus, realist-naturalist. El adoptă estetica imitației adaptate și lărgite, încredințat că arta se înnoiește în perimetrul și parametrii vechiului, că ea moare și învie ca Osiris (*Memorii I*, 83). Scriitorul acesta este preocupat de sensurile *mimesis*-ului (261), de raporturile dintre viață și artă, îndeosebi de înțelegerea practică a faptului că „arta ne îndepărtează de viață” (82), potrivit unor matrice secrete, dar exacte, geometrice, ca „Labirintul și cercul...” (255) *Mimesis*-ul înnăscut („capacitatea românului de a prinde rapid tehnicile cele mai noi și modalitățile ultramoderne de adaptare la materiale”, *O utopie tangibilă*, 63) este nu atât blocat, cât suspectat și redirijat. Prin urmare, imitația este deturnată, în două direcții sau sensuri: în *antimimesis*, prin raport cu arta generală, și în *automimesis*, în raport cu arta personală.

Într-o societate bazată pe tiranie, realitatea echivalează cu autoritatea. Arta are autoritatea visului sau, la el, mai exact, a viziunii. Realitatea e schimbătoare, de aceea „să visăm o realitate care să ne dea dreptate” (*Memorii IV*, 104). Scriitorul dezvăluie o viziunea asupra realității sau a lumii. El este un „visător”, „fabricându-mi la nesfârșit propria mea realitate” (116-7). Breban se dezvăluie ca un vizionar aflat în căutarea prezentului și a prezenței, nu a trecutului, ca M. Proust (118). Ipoteza de lucru este ridicată de el la puterea conferită din conformism lucrului însuși. Incertitudinea surclasează certitudinea. Totul este posibil, prin voința și puterea de creație. Pentru Breban, un îndrăgostit de posibil, „posibilitatea este regina realității, primul ei chip, ca și al probabilității” (78).

7. Maestrul

Să reținem că, pentru voința și puterea creatoare ale lui N. Breban, maestrul sau modelul este o reprezentare deplină a *forței* (*Memorii III*, 137). Breban pledează adesea pentru nevoia de maestri. Nu se poate îndepărta de ei, ca un copil de mama lui ori ca un matur și bătrân de proprii săi copii. Îi caută în toate timpurile și tipurile de creație, îndeosebi în cea scrisă. Un proverb francez spune că se cuvine să înveți și de la dușmani. Să înveți de la oricine, important este să înveți. Condiția de învățcel este proprie omului, școlit și neșcolit, din Ardeal, provincie, nu-i așa?, pedagogică. Maestrul sunt necesari, nu în egală măsură, de la un moment la altul, unii conjunctural, alții mereu. Breban admiră disociativ, nuanțat, atent la limite, (in)compatibilități, antagonisme. Notează că Goethe îl respingea pe Kleist. Iar lapidarul, sinteticul I. L. Caragiale contrastează cu digresivul – ca N. Breban însuși, de altfel – M. Proust (*Memorii I*, 236).

Modelele devin un soi de alți „eu însumi”. De maestri se apropie până la identificare, fără

teama de a se pierde, dimpotrivă, cu certitudinea cunoașterii sau a *co-nașterii*. Poetul R. M. Rilke, de la care deprimă voința și puterea angelice (din versul „orice înger este teribil”, aflat în primele sale două elegii vineze – *Memorii IV*, 115), devine „seraficul nostru frate” (*Memorii I*, 216).

Recunoaște „geniala” carte *Călătoriile lui Gulliver* de J. Swift (*Memorii IV*, 99). Pe M. Proust și pe T. Mann îi citește în perioada de dizgrație trăită, civic și artistic, după 1971 (*Memorii II*, 312). Proust? „Marcel Proust, marele și inovatorul absolut al romanului european...” (*Memorii IV*, 467) a produs o revoluția stilistică (375). Opera sa, „marea capodoperă – și ultima! – a prozei moderne este *În căutarea timpului pierdut*, această epopee nici azi asimilată...” (373) Pe Thomas Mann îl admiră, chiar dacă el a fost admiratorul lui *Ulise* de Joyce, după care a crezut că nu se mai poate scrie roman (*Memorii II*, 318). Cu măsură, îi apreciază și pe „splendizii, fermecătorii prozatori sud-americani” (*Memorii III*, 271).

De la scriitorii ruși din secolul al XIX-lea, „exceleți maestri” (*O utopie tangibilă*, 31), învață creația de tipologie, dialog, atmosferă, apropierea de social, relația cu poporul. Gogol este „primul care sparge «linearitatea»” personajului de roman (35).

Față de Dostoievski este, la început, oarecum distant, probabil și dintr-o cunoaștere încă în curs și, ca orice nu s-a încheiat, temătoare, dar și din calculul de a nu provoca prejudecata critică de a folosi „modelul” pentru a îndepărta „copia”. De aceea previne că „asemănarea cu Dostoievski (...) este parțial falsă, lucru care se va dovedi după viitoarele mele cărți” (37). Înrudirea lor, mai notează aici, ar fi doar una de tip de nervozitate. Breban crede că Dostoievski a fost înțeles cu o mare întârziere, abia după al doilea război mondial (*Vinovați fără vină*, 105). S-a întâmplat astfel, atunci când a fost posibilă voința de înțelegere, ceea ce rămâne una dintre problemele umane majore. Dar Dostoievski este „dascălul nostru, al romancierilor moderni”, exemplar prin eroismul propus prin două tipuri umane: 1. al războinicului, și 2. al învățătorului rural (94). Opera lui Dostoievski, „magicianul artei și psihologiei noastre” (*Memorii IV*, 453), l-a „format” (285). Pe F. M. Dostoievski, Breban îl numea, printr-un personaj, în romanul său, *Don Juan, mare barbar, sfânt, ridicol (O utopie tangibilă*, 36). Îl vedea, așadar, ca pe un creator vital, spiritualizat, la modul ambiguu, patetic și ironic. Pentru Breban, el este nu numai romancier, dar și psiholog și profet (*Vinovați fără vină*, 152). Desigur, în primul rând un model de romancier, care nu se mărginește la roman, chiar în romanele sale. Nu-l părăsește, dimpotrivă, pe acest „scriitor creștin” (194), se va îndepărta de Fr. Nietzsche, în ipostaza sa anticreștină. Dar tema fundamentală a lui Dostoievski, suferința, nu este și una majoră pentru Breban. Despre „darul suferinței” la Dostoievski, Breban scrie și în *Memorii IV*, 477-482. Marea fidelitate a scriitorului român este motivată prin aceea că scriitorul rus n-a rămas la „umiliți și obidiți”, ci a trecut la *abisalitatea psihologică*. Omul dezechilibrat, abisal, ca psihologie, este tipul reprezentativ al lui F. M. Dostoievski: „opera sa romanească se află, după părerea mea, «dezechilibrată» și ca stil și ca „reprezentanță umană”, în sensul că bolnavii psihic, vicioșii din natură, sadicii sau monomaniacii prevalează în toată tipologia sa” (*Vinovați fără vină*, 106-7).

Într-un întreg capitol, *Un antic modern: Friedrich Nietzsche (Riscul în cultură*, 349-360), Breban schițează cartea despre comentariile la aforisme. Nietzsche, ne spune aici, este un constructor al modernității, radical, revoluționar, avangardist. Da, folosește și acest termen: avangardist. E actual – spusese în alt loc din acest volum că este chiar de viitor, ca scriitor profetic, împreună cu Dostoievski –, dar „actual” era Nietzsche îndeosebi când era citit în ascuns (57). Actual, modern, este egal cu ce este interzis. Breban îl apără pe Nietzsche – la care se referă, pe parcursul volumului, nu doar în acest capitol – cam în totul, chiar și în distincția disprețului (24). Ne prevenise că el îndeamnă la „a spune da vieții” (9) iar personajul său Zarathustra caută „noile valori” (15).

Nietzsche nu este perceput ca un antidemocrat. Pe la începutul cărții, fusese apărat de învinuirile politice aduse: nazism și comunism (16), doctrinele totalitare despre care s-a spus că le-ar fi sugerat.

Cele scrise despre supraom, veșnica reînțoarcere, prejudecata păcatului, trăirea în cerc (anticipare a retrăirii lui Proust), voința de putere sau dominare, *amor fati*, adică iubirea de destin, eul haotic trebuie înțelese în sensul afirmării vieții, a valorilor ei. Un singur punct rămâne despărțitor ca un zid: „Nu ne vom ralia în întregime la anti-creștinismul său...” (353). Această despărțire va rămâne și în comentariile la aforisme. Comentariul lui N. Breban din volumul *Fr. Nietzsche. Maxime comentate* nu este doar la obiect, el se răsfrânge și asupra subiectului, eseistului, mai dispus să se înțeleagă decât să înțeleagă. Maximele lui Fr. Nietzsche atrag nu doar comentarii, dar și autocomentarii. E aici și altceva decât condiția propriu-zisă a lecturii, care nu poate ieși din subiect.

Relația lui Breban cu Nietzsche este una critică, în sensul autorului nostru, și anume acela că o critică potrivită este elogioasă, admirativă. Opțiunea aceasta rămâne indiferent de circumstanțele exterioare criticii ori encomionului (de precizat: elogiul critic este critic, nu necritic!); „am avut nechibzuința de a-l lăuda în gura mare și de a-l cita în romanele mele în vremuri și în conclavuri dușmănoase...” (*Fr. Nietzsche*, 117). Breban oferă o lecție memorabilă de transvazare creativă și convinge că admirația conferă comuniune și totodată identitate. Iată-l arătând cum s-a identificat cu Nietzsche: „am lunecat vrând-nevrând în intimitatea reflexelor sale umane, asumându-le...” (122) Breban a fost atras de conștiința acestui „geniu profetic”, fără a rămâne cu totul insensibil la destinul său: a fost pedepsit tragic, „la nici 45 de ani”, pentru că n-a ales ce știa că *are* de ales de la sine (127-8). Geniul încearcă să descopere un ideal, căruia îi rămâne mereu inferior. Geniul este „înțeles” de Nietzsche ca fiind *măimățarea unui ideal* (34). Nici măcar geniul nu poate fi critic, nu poate înțelege. Poate de aceea elogiul ajunge mai onest, mai „înțelegător”. Critica există ca act de bunăvoință.

Nietzsche este, mai presus de orice, un orgolios prin obsesie și patimă creatoare (118-9) – ca Breban însuși – și nu un vanitos nesigur de el. Nietzsche apare înțeles așa cum este, contradictoriu și integrativ, ceea ce înseamnă: criptic și revelator, fragmentarist-aforistic (alături moralștilor francezi, 118) și sistemic, radical-extrem ori chiar respingător, dar și ademenitor sau cuceritor, conservator și neobișnuit de nou, cu gândul alergând dincolo de actualitate („gândește înaintea vremii”, 47) și punând viitorul și trecutul față-n față. Nietzsche trăiește izolat, dar într-o izolare puternic relaționată și opusă contemporanilor. E un critic adesea lipsit de elogi, iar uneori cu elogi deplasat. E mai curând un înțelegător și, tot mai curând, e un neînțeles, acest „filosof singuratec, vagabond, ignorat sau chiar disprețuit de congenerii săi, calomniat în timpul vieții și apoi!” (48).

Fr. Nietzsche a fost ceea ce numim azi un opozant politic. El nu s-a opus doar regimul prusac, care i-a acoperit glasul, dar oricărui tip de regim. A fost, prin urmare, un anarhist, întrucât „ideologia nietzschiană” (13) include „refuzul politicului și al politicianului” (140-1), opoziția filosofică, morală, religioasă. În lupta cu creștinismul, Hegel, Kant, Schopenhauer, el are mereu curajul de a-și fi fidel, de a parcurge întreg drumul previzionat, de a căuta și încerca să înțeleagă ce există între adevăratele cauze și adevăratele efecte. Își construiește curajul să cunoască și să rostească pentru a rostui. „Adesea, scrie Nietzsche, noi nu avem curajul să afirmăm ceea ce știm deja.” (115) El vrea să devină un martor și un mărturisitor de încredere. Fidelitatea altora, iată ipoteza sa, este efectul a cărei cauză există în credința în sine. Prin asumare morală și nu religioasă: pentru că morala individualizează iar religia generalizează, morala dezleagă iar religia – chiar etimologic – leagă, morala deconstruiește iar religia edifică.

Nietzsche nu este un spirit negativ, dimpotrivă, el este afirmativ, vitalist, spune *da existenței*, liniștește neliniștind. „Ciudat vitalist, ciudat maestru!” (48), exclamă Breban admirativ și deconcertat. Nietzsche este și un bizar modern, un modern-antimodern. Stă lângă om, cu el, și nu în împotriva lui, în tot ce este viață. E un umanist în căutarea și aflarea unui om unitar, integral. Umanismul său nu se desparte de individualism. Își așează axiologia pe individualitate, în opoziție cu Marx – notează N. Breban – care constată existența valorilor doar în social (77). Există la Breban și o scurtă perioadă,

cel puțin, în context totalitar, când înclină spre valorizarea socială, marxistă. Dar și în cartea de maxime nietzscheene comentate, el îi mai întinde o mână lui Marx, iată, nedreptățitul, falsificatul, după „un secol de marxism ideologizat și vulgarizat” (55). Declarat gânditor în partea drepte, Breban își „trădează” propensiuni și pulsioni reflexive stângiste.

Gândirea lui Fr. Nietzsche este numai la suprafață neordonată, în fapt are coerența sa. El dezvoltă „sistemul ascuns” (17), în zone reflexive greu accesibile. Nietzsche atrage – sau respinge – prin „pătrunderea radicală, abisală a gândirii sale” (11). Pare a fura gândirea trans-umană, dând-o oamenilor. De aceea îi apare lui Breban drept un „incitant Prometeu și anarhist al gândirii” (38). Un anarhist nu este rectiliniu, ci tocmai opusul căii drepte. Fiind primordial poet, și implicit filosof, un sofist (72), un maestru retorician deopotrivă de contemplativ și de activ, Nietzsche se contrazice. În principal, el își pune, din când în când – pentru a-și întoarce, perverti, încerca perspectiva inversă – spiritul deasupra trupului (28). La drept vorbind, rămâne greu de stabilit ce este original și ce este final la Fr. Nietzsche. La primul contact apare criptic, la următorul se dezvăluie, oferindu-și calea, metoda de descifrare, de ridicare a profunzimilor, pentru că el posedă în mod evident un „sistem cu cheie” (51). Nu cu o singură cheie, dar cu două, crede Breban: voința de putere și supraomul (52). Iată: o temă și un tip, o teză și un caracter, un ideal și un temperament.

Nietzsche este, mai ales, un „Grandios spectacol, grandios fenomen...” (145). Care are decăderile lui. Breban nu-l urmează în *Antichristul* și decizia de Wagner, în favoarea lui Bizet, nici în negarea lui Schumann și Brahms sau în elogiul – necritic – al medicului său prieten Peter Gast. Scriitorul nostru se explică: „noi nu-l putem urma în toate consecințele spiritului său răzvrătit, nostalgic și vizionar”, „împotriva lui Schopenhauer, Wagner, muzicii romantice, și „mai ales” a creștinismului (129). Îi reproșează și utopia: „Spiritul său utopic se trădează aici prin excelență...” (141). Textele postume i se par „uneori insuportabile” (145), dar concede că autorul lor nu trebuie judecat pe frază. Breban îi temperează „radicalitatea sa, uneori exacerbată, împotriva idealismului german...” (22).

Distantul și pateticul Fr. Nietzsche a iritat fără să fi simțit în vreun fel vinovăția (*Vinovați fără vină*, 42). El refuză creștinismul pentru că nu acceptă vinovăția. Nu suportă vinovăția și pe cei (cu excepția lui Beethoven) care și-au asumat-o, prin creștinism. De aceea n-a fost înțeles timp de un secol. Amoralitatea și nu anti-teismul îi configurează esența (43). N-a deranjat spunând că Dumnezeu e mort, dar pentru că a atacat mântuirea ca lipsă și nu ca prezență a eliberării și a fericirii dincolo de viața terestră. Și, să observăm, dacă eliberarea și fericirea nu se află *dincolo*, nu urmau să fie *aici*. Ca urmare, totalitarismele, surrogatele mitico-politico-religioase, toate rămân cauzale, se leagă, se „țin”. Ce nu te ucide te întărește, iată pe ce se sprijină autorul reflecțiilor din *Vinovați fără vină* (126).

Fr. Nietzsche, mult citat și care atrage prin *îndrăzneala adevărului* (*Memorii I*, 294), este considerat prea profetic ca să-l înțelegem cu adevărat (253). Breban are în comun cu el entuziasmul sau cel puțin aderența la existența trăită, *amor fati*, ca exortație de a-ți iubi destinul (253). Breban a citat mult din Nietzsche în romanele sale. El nu lipsește, probabil, din nici o carte a sa. Și în *Memorii* rămâne o referință așteptată: despre *Genealogia moralei*: ideea că binele e voința celui puternic iar răul a celui slab (*Memorii III*, 187), despre voință (246, 250-1), despre caracter (*Memorii II*, 117, *Memorii III*, 142, 352), despre caracter cu referire la romanul său *Animale bolnave* (*Memorii IV*, 263), despre cât adevăr îndrăznește un spirit (234), *idem* cu referire la *Îngerul de gips* (*Memorii III*, 330), despre veșnica întoarcere (*Memorii II*, 305, 402, *Memorii III*, 255), despre destin, *amor fati* (101), despre stăpânirea trecutului (*Memorii IV*, 473), despre „anti-christul numit Nietzsche” (119), „Nietzsche (care și-a îndurerat Mama, în primul rând soție de pastor, prin aceea că ataca bazele creștinismului!)” (295), despre criza omului tehnic de la Nietzsche la Heidegger (*Memorii III*, 74). Breban însuși notează că la el Nietzsche este „des citat” (*Memorii IV*, 475). Uneori, chiar în „memorii”, este comentat pe

larg (*Memorii III*, 53-55). Schopenhauer și Nietzsche nu sunt înțelepți, ci vizionari (*Memorii IV*, 262).

Departate de a-și disimula diletantismul filosofic, el îl recunoaște cu deplină politețe față de cititorul probabil obișnuit cu mistificarea (*Memorii III*, 80). Prima referință filosofică provine din categoria agreată a vizionarilor, singurii, în încredințarea sa, autori majori: „clarvăzătorul Parmenide” (*Memorii I*, 218). E, apoi, „obedient al acestor mari magiștri nemți” (*Memorii II*, 245): Fichte, Schelling, Schopenhauer, Nietzsche, Heidegger (244-5).

Kant este apropiat și apropiat, cel puțin declarativ, pentru idee, categorii apriorice, estetica transcendentă. Hegel îi este, primordial, într-un fel etnic, apropiat, ca șvab, originea lui însuși după mamă. Poate de aceea, presupune el, îl „înțelege” (*Memorii I*, 27). E stranie și misterioasă, mirabilă și, în definitiv, indenegabilă, această înțelegere sangvinică a... înțelegerii, cel puțin ca bază de pornire și întoarcere. Hegel, un pozitiv, optimist, vitalist, un „ameliorist” (218), în pofida a tot ce amenință ființa umană, este un exemplu de vocație urmată cu puterea voinței, de asumare, începând cu principiul neliniștii (*unruhe Prinzip*), „principiul esențial al umanității” (98). De altfel, Breban se mai referă la „*unruhe Prinzip*” hegelian, principiul neliniștii ce-l conduce de la tragic la sublim” (*Memorii II*, 248).

Misterul este contemplat filosofic prin Schelling sau Blaga (*Memorii IV*, 303). Breban recunoaște, onest, că a fost sedus și de filosofia materialistă, chiar și de Marx (*Memorii I*, 97). Amintește, în democrație, de utopiști, „visători sociali” comuniști, marxiști (*Memorii IV*, 128). Karl Marx este văzut ca un analist „scânteietor”, care s-a înșelat în privința capitalismului (129). Marx, încă discutat în Franța, nu e singurul vinovat (*Memorii III*, 35). Nu ezită să facă o analogie între marxism și pragmatismul american (*Memorii II*, 245). Iar în bulversarea istorică postcomunistă din România, Marx este invocat ca un criteriu rezonabil: „Nu, dle Marx, nu numai că nu e putem «despărți răzând de trecut», dar se pare că nu ne putem despărți deloc...” (*Memorii IV*, Polirom, 278).

La Thomas Carlyle, în *Cultul eroilor*, a descoperit o „carte unde mi-am regăsit și legitimat impulsurile mele tinerești și «nesăbuite»” (80). Precizează des că este vitalist, afirmativ, ca Nietzsche și Unamuno, împreună cu care spune „da existenței”, nu nihilist ca Pascal. Unamuno „un sfânt al literelor” (111), recunoscut drept maestru spiritual (*Memorii I*, 26), este citat cu *Sentimentul tragic al vieții* (*Memorii IV*, 197, 442).

Din literatura română, I. L. Caragiale este urmat pentru un gând, și doar parțial pentru operă: „voi spune ca și Caragiale că decăt să fiu modern și mic prefer să nu fiu modern, dar mare” (*O utopie tangibilă*, 34). Tot un fel de măestrii sunt cei ca Ibrăileanu și Lovinescu, ridicăți supereligos la rangul de „martiri ai literelor române” (*Memorii I*, 335). La fel va spune și despre Blaga în vremea stalinismului. Breban refuză avangardismul, dar se referă incidental la Urmuz, fără profit exegetic, dimpotrivă: „îl consider mai mult un poet alegoric decât un prozator” (*O utopie tangibilă*, 43). Romanul individului, la A. Holban, este găsit „foarte interesant” (48). Descoperă în el o fină și afină „tensiune a individualului, capabil prin risc asumat și consecvent...” etc. (49). La Hortensia Papadat-Bengescu, numită o dată cel mai mare romancier român, îl rețin la început generalități precum complexitatea gândirii ori proustianismul (49). Breban vorbește de dialog cultural și politic european în 1984, în miezul regimului național-comunist (50). Avem, afirmă el, romancieri mai talentați decât celebrii latino-americani (51). Când se referă la Liviu Rebreanu, observă că este mai bun ca nuvelist (51), când, cum știm, exegeza opereii autorului lui *Ion* recunoaște arareori autonomia artistică a nuvelistului.

Din exilul francez, E. M. Cioran este „un poet ce și-a căutat geniul într-o sintaxă străină și imperială” (*Memorii IV*, 9). Ionesco „dă o lecție magistrală avangardismului francez” (10). Petru Dumitriu i se pare „un spirit «blestemat», damnat, un uriaș talent” (10). Dumitru Țepeș este dat ca exemplu de scriitor român european care poate publica simultan volume la București și Paris.

Nevoia de măestrii vii, din viață, din afara bibliotecii, este și ea imperioasă. Maestru nu înseamnă pentru el numai cineva ieșit din comun, impus public, eventual universal. Dorin

Corcimariov, coleg basarabean la Liceul „Coriolan Brediceau” din Lugoj, mort tânăr, este cel care i-a revelat „nevoia de modele, de maestru” (*Memorii I*, 31). L-a fascinat până la a-l urma în aventura unei crime. Devine un simbol literar și mitologic. Magnetizant ca Krasotkin din *Frații Karamazov*, era, ca Stavroghin, din *Demonii*, distant, rece, disprețuitor (30). Îl numește „micul zeu” (39). Apare, cu numele real, în ficțiunea romanescă.

Oricine învață ceva are calitatea de maestru. Indiferent de moment și de loc al existenței. Pedagogul este așezat chiar mai presus decât creatorul (133). Trăim ca să învățăm, abia apoi pentru a crea. Voința de creație vine după voința de a fi și de a te educa și instrui. Acestea nu sunt obsesii monomaniacale, ci libere, sănătoase, uimitor înlănțuite și ierarhizate. Iar pe deasupra, fapt de reținut, aceste obsesii sunt diversificate. Maestrul este cel care imprimă și impresionează conștiința recunosătoare, în dublu sens, existențial și moral. În cazul lui Breban, memoria, reproductiv-imaginativă, a păstrat și transformat literar mai multe figuri pedagogice, dintr-un ansamblu calificat în mod predominant drept mediocr și steril. În aceste pagini pătrund Mia Pop, învățătoare în satul Recea, lângă Baia Mare, dar și la Lugoj, profesorii Aurel Pițu – al doilea pedagog-maestru, după Mia Pop – și Nicolae Lăpușneanu. Pe unele dintre aceste nume le cunoaștem deja din romanele sale. Numele profesorului de pian Willer apare și el în romanul *În absența stăpânilor*, printr-un personaj feminin, o pictoriță. Alfonz Vezoc, alt coleg „eminent”, fiu de canonic (122), apare în *Drumul la zid*. Monica și Lia, „prietenele tinereții mele” (51), sunt nume de personaje surori în *Animale bolnave*.

8. Teoria epică

Drept tensiunea epică (pe care crede că o mai are H. Bosch în pictură), Breban mărturisește că a deprins-o, ca multe alte ale meseriei de prozator, tot de la rușii secolului al XIX-lea (*O utopie tangibilă*, 35). Ea, tensiunea epică, pare a se defini printr-o mare capacitate – adesea derutantă prin trimiteri sau nominalizări – de integrare a unor elemente îndepărtate la extrem. Numai așa putem înțelege exortația unui autor, cunoscut drept unul fixat, monoman și reductiv, ca proza să învețe de la istorici (Iorga), critici, dar și reporteri (Geo Bogza sau Brunea-Fox) (38). Epicul se face, în acest fel, din orice. Nu materia, nici materia structurată, ajung hotărâtoare, ci altceva: structura finală, cu premise în structura frastică.

La începuturi, Breban este un adept și nu un critic al prozei care sondează conștiința. Se realizează perpetuării psihologismului în literatură. Încă o dată și încă o dată, ar spune, așadar, și nu – precum Kafka, integrat realiștilor profunzi – „Pentru ultima oară psihologie!”. Breban se va delimita ulterior, în felul său, spiralat, dialectic, prin apropieri distanțate, prin identificări critice, de plonjonul analitic și intelectual. Până atunci, a spus că „de la început m-am simțit atras de analiză, de introspecție” (40).

Intelectualist? Nu, el nu a avut această opțiune reductivă, pe care alții o găsesc fascinantă. Nu pierde sensul integralității creatoare, cum nici pe al celei existențiale, desigur. Breban caută și descoperă omul – creator – integral. Spațiul său de mișcare este vast, atât ontologic, cât și retoric. Ca metodă de creație epică, analiza sa este poetică, în sensul modern, retoric, activată de metaforă, trop analogic care îi permite artistului literar să fie „deplasat”, să extindă și să adâncească limitele materiale și semantice ale existentului sau *realității reale*. El evidențiată, de altfel, comentariul metaforic, și nu intelectual, la T. Mann și W. Faulkner (40).

Breban e un integrator și, totuși, un moderat, care știe că analiză înseamnă în greacă descompunere, la al cărei capăt, precum suprarealității, nu dorește să ajungă. Ca natura, el are oroare de vid. E interesat de analiza ca transformare, nicidecum ca aneantizare. În primul și în ultimul rând, rămâne atras de analiza – transformarea – omului. A celui recompus și nu descompus. În orice caz,

descompunerea nu este un scop, ci un mijloc. În acest... scop, devine chiar excesiv de prudent. Pare chiar neînțelegător cu un context cultural mai larg, european. Poate fi suspectat de un naționalism pe care el însuși avea să-l blameze ca inadecvat momentul istoric nfericit: „Într-o lume, azi, a analiticului excesiv, ce duce până la existențialism, structuralism și altele...” (46), se inflamează el, situându-se de partea omului, obnubilat până dispariție, datorită evoluției pretins nesăbuite a gândirii.

Despre analiză, N. Breban are un dialog cu N. Stănescu. Amândoi îndepărtează analiza de științele experimentale și chiar de filozofie, în general, nu doar de filosofii materialiste. N. Stănescu înscrie analiza în orizontul mitologic, al sensului fundamental: „mitul analizei, care se opune mitului cosmogonic” (73). Opoziția este deplasare sau substituție. Nu dezvolt acum consecințele. Trecând la Breban, el înscrie analiza în orizontul misterului: „proza de analiză care este o invenție – scuză-mi termenul – nu o invenție, o revelație” (73). Originea sufletului este aflată de Fr. Nietzsche în „conștiința încărcată” (Fr. Nietzsche, 42). Scriitorul român afirmă psihologia franceză, negând-o pe cea germană (50).

Breban refuză analiza, care înseamnă descompunere, el definindu-se ca un constructor, îndeosebi în roman. Dar în romanesc se transformă mai tot ce atinge Breban; în romanesc și poetic, în imaginar și ficțional. Nu analiza este deprinsă și aplicată, ci descrierea, cu mijlocele metaforei, ficțiunii, romanului (*Vinovați fără vină*, 64). Locul său nu este la *Proza de analiză*, nu ezită astfel să intervină (auto)exegetic. Sondajul abisal nu este considerat și analitic (64). Dar nu totul este abisal și nu totul cheamă sondajul. Breban analizează și el, dar nu rămâne la analiză, la „suprafața” – din perspectiva sa – pe care analiza o atinge. Nu trebuie să fim surprinși că specifică: „va trebui să analizăm” (107). Analiza nu este exclusă. Dar nu este nici privilegiată, transformată în panaceu. Ca trăitor în „infernul” comunist, se crede chemat „de a cerceta, contempla, diseca, privi, *analiza* (s. n.) și «pipăi» sub toate cusăturile ce am trăit” (117-8). Susține „analiza crudă, aspră” (169), dar constată că nici aceasta nu ajunge și că teatrul victimizării noastre turbură „propria noastră putere de judecată, de *analiză* și de percepție a realului” (109). Recunoaște în Proust, Joyce, Musil, Kafka pe „marii psihologi” ai romanului. Proza modernă (Dostoievski, Proust, T. Mann) „vrea discurs” (*Confesiuni violente*, 277), „autoanaliză”. Nu analiza, ci sinteza rămâne treapta înaltă a prozei (344). Breban nu este un analist cu mijloacele stilistice și retorice curat epice. El vine spre proză dinspre poezie: „analiza mea se apropie nu rareori de metaforă; metafora, instrumentul și privilegiul nostru, al celor care încercăm să înțelegem lumea, natura – ca și natura noastră interioară! – pe «altă» cale!” (*Memorii I*, 36)

9. Despre roman

Nicolae Breban a debutat într-un context literar naturalist și ideologic. Voia să scrie roman, într-o vreme când romanul dorit era cel propagandistic, reprezentat de Titus Popovici și alții la fel de oportuniști, dar mai puțin talentați. Contextul l-a îndepărtat de romanul social și ideologic (71). Dar cum se explică faptul că își uită începuturile literare, declarând: „n-am scris niciodată schiță, sau n-am publicat, vreau să zic, schițe” (*O utopie tangibilă*, 62)? Publicase schițe, avea să recunoască chiar mai mult, că predase un volum de proză scurtă, cu care ar fi debutat, ca și colegii săi de generație. După un deceniu steril de grafoman plat (*Memorii I*, 48), a debutat în literatură cu schița *Doamna din vis*, în toamna anului 1955, în „Revista studențească”, atunci înființată (303). Până la fragmentul de roman apărut în septembrie 1965, mai publicase timp de cinci ani câteva schițe în „Lucafărul” și „Gazeta literară” (*Memorii II*, 9). Într-un loc citim că publicase trei schițe și cinci recenzii (*Confesiuni violente*, 40), iar în alt loc, „vreo patru-cinci schițe neconcludente” (*Memorii I*, 52). Sunt niște schițe

„false, naive, pline de clișeele și poncifurile gândirii și culturii” (304). Au venit șase ani de tăcere. Nu-și găsise stilul, ajuns adesea excesiv de digresiv, dar „retorica mea orală, vioaie, expansivă” (306) atrăgea. A frecventat la început un cenuclu condus de poetul Florin Mugur, părăsit după împrietenirea sa cu Nichita Stănescu și Matei Călinescu și punerea lor sub protecția lui Paul Georgescu. Nu uită însă începuturile poetice, genul cu speciile cele mai scurte, în definitiv, al calității, în primul rând, apoi al cantității (voința sa obsesivă ridiculizată uneori). „Deși am scris și poezie, visul meu a fost din totdeauna romanul.” (*O utopie tangibilă*, 67)

În comunism, romanul românesc n-a fost totul, ci numai un tip de hibrid totalitar, ca regimul istoric însuși. N-a integrat cu adevărat alte forme de comunicare, decât în limite cenzurate. Străduința sa în acel context, fie detestabilă, lașă, fie admirabilă, eroică, a fost mai degrabă nevoită decât voită, nefirească decât firească. În general, însă, ea a însemnat o experiență artistică și istorică marcată de tensiuni singulare. Condiția hibridă a romanului este afirmată de Breban cu reproș disimulat: „Romanul românesc trebuie adeseori să suplinească istoriografia, filosofia, eseul, documentul, procesul-verbal, reportajul, poezia, drama, memoriile, actul de acuzare. Aproape totul.” (53) Breban a aderat și la opinia critică potrivit căreia 1968 era un „an de resurrecție a romanului” (60). El însuși contribuia la regenerarea speciei, într-o perioadă de simulacru a dialogului dintre societatea închisă și cea deschisă.

Întârzierea sa literară este o etapă în impunerea vocației lucide. „Norocul meu a fost simțul meu critic, autocritic, pavăza reală a unui creator, în dubla sa impostază: înainte și după succes.” (*Memorii I*, 51) Mobilul autodescoveririi a constat în capacitatea de a se identifica cu stilurile și personajele unor Stendhal, Dostoievski, Nietzsche (62). Imitația atrage emulația, ucenicia premerge măiestria. Se include între „geniile de mâna a doua” (37). Autocritic până la mazochism (împostură, iresponsabilitate, 39), se desparte lucid, învățând să se disece ca pe un cadavru (38), de perioada pre-uncenicii literare, a unei posturi improprii, rătăcitoare, necritice, în afara unor repere modelatoare.