

## COLLOQUIA. ROMANUL ÎN SPAȚIUL LITERAR EUROPEAN: ÎNTRE CREAȚIE ȘI RECEPTARE

CZU : 821.112.2.09`19`

**Romanul ca studiu conflictologic****al spațiului literar (Polemica Walser – Reich-Ranicki)**Nicolae LEAHU, *Universitatea de Stat „Alec Russo” din Bălți, Republica Moldova*

Nume de referință al prozei germane de după război, Martin Walser face parte din acea categorie de autori care reanimă, cu o ritmicitate programatică, dezbaterile literare și socio-politice din întreg spațiul germanofon. Mai mult, nu o singură dată intervențiile sale – asemeni celor ale lui Günter Grass sau Peter Handke, de unele idei ale cărora s-a delimitat, adeseori, cu fermitate – au provocat seisme polemice de proporții continentale. Critic acerb al drepteii, fără a fi un apologet al stângii, cu care simpatizează, totuși – cumva contrariant pentru condeierii din Est, fanatici ai unui (neo)liberalism incolor numai pentru că urăsc, istoricește, bolșevismul – încă înainte de Reunificare, Martin Walser este intelectualul pătimaș care nu se stânjenește să compare în fața publicului cu opinii ce nu măgulesc nici poza filantropă a potențailor, dar nici amestecul de lașitate și/sau indiferență în care somnolează clasa de mijloc. A o trezi, pe aceasta din urmă, la o viață socială activă (în care ar împărtăși răspunderea pentru mersul treburilor cetății), a-i tulbura comoditatea mic-burgheză (întreținută de halucinația galopantă a consumismului), a răvăși aerul stătut al populismului și mătasea de broască a compromisurilor, a denunța complicitatea antipopulară a clasei politice par a fi obiectivele majore ale operei (nu numai romanești) a lui Martin Walser.

Descinzând din vasta familie epică dostoievskian-faulkneriană, la care admiră forfota de lavă a conștiinței umane însetate de sens, și fiind înrudit, în teme, cu programul Grupului '47, în care va absorbi și va topi accentele de ironie ale unui John Updike (la adresa psihologiei ratării, de exemplu) Martin Walser se detașează de tradiția thomasmanniană a sondării obsesive a spiritului faustic sau a reminiscentelor genialoidale ale acestuia, mulțumindu-se cu evaluarea și rescrierea relativizantă a firimiturilor tragicului festin existențial al eroilor prozei moderniste. Proza walseriană insinuează că așa cum s-a dezvoltat decenii la rând, acaparată de viguroasa-i vînă experimentală, epica modernistă pare să fi pierdut – printre degetele gratuității gestului artistic? – lupta pentru integritatea ființei umane, împinsă de demonii unor proiecte sociale fantasmagorice în devastatoarea zguduire a celui mai dezastruos moment (1914-1945) al civilizației europene. Risipită într-o grămadă de „cioburi”, conștiința agentului creator al istoriei își va regăsi deci sursele doar aspirînd către o lume în care a fost reîntronat *omenescul*, adică ceea ce definește specia dincolo de rasă, etnie, religie, interese corporative sau umori egocentrice: capacitatea omului de a conviețui solidar cu semenii săi... Deși lui Octavian Nicolae i se pare că Walser respinge „posibilitatea de a descrie o lume monadică, ordonată” (Nicolae 1982: 19), scriitorul o are totuși mereu în vedere, gîndind-o,

**COLLOQUIA. ROMANUL ÎN SPAȚIUL LITERAR EUROPEAN: ÎNTRE CREAȚIE ȘI RECEPTARE**

aproximînd-o: este utopia lui, este *sensul* spre care se îndreaptă înfrigorat, debusolat, dezolat, tocmai pentru că știe că-i este inaccesibil: și lui, și „urmașilor urmașilor” săi. Totul este însă, în acest proiect artistic, *a nu renunța*, a izgoni – cheovian – slăbiciunea, *sclavul din om*, chiar în pofida previzibilului eșec. Scriitorul re trăiește, deci – pentru a cîta oară? –, ontodrama neîmpăcării omului cu sine și cu lumea.

*Moartea unui critic* (Walser 2005) pare să aibă la origine o rană – psihanalitică – străveche, mai exact, o apreciere scrisă cam în doi peri de Marcel Reich-Ranicki, vocea cea mai ascultată a criticii literare postbelice din Germania și autorul proaspăt dezvoltatului canon literar german, care, recunoscînd nu o singură dată talentul și imensele disponibilități artistice ale lui Martin Walser, avusese și sadica plăcere de a nuanța astfel în „Die Zeit”, încă în 1966: „Și totuși [lui Walser – n.n., N.L.], nu-i reușește aproape nimic...”, înalta sa cotație la bursa valorilor datorîndu-se „mai ales eșecurilor: indiferent dacă nereușita este totală sau parțială, gloria autorului crește...” Walser va fi citit aceste rînduri cu stupefacția lui Eugen Lovinescu, vehement combătut de către junele, în 1927, G. Călinescu: „Nu vrea să primească și-i e frică să gonească. Ar vrea să scrie despre fiecare scriitor că e mare și e mic, că place și nu place, că are și n-are valoare, pentru ca astfel să fie mereu oracol, mereu autoritate” (Călinescu 2008: 119). Ultimul cuvînt din aprecierea călinesciană traduce exemplar ținta reacției lui Martin Walser la necruțătoarea butadă (cineva ar zice... judecată) a lui Marcel Reich-Ranicki. Timpul și repulsia lui Walser față de modul cum înțelege Reich-Ranicki să-și exercite poziția de pivot al establishmentului literar german, înălțînd castele de nisip și risipindu-le capricios, cu o singură întorsătură de condei, au făcut ca *bulgărele de răceală* odată ivit să *crească* (asemeni „gloriei” invocate de Reich-Ranicki), să evolueze la dimensiunile romanului *Moartea unui critic*, o extrem de tulburătoare spovedanie a unui autor bruscat și ofensat în înseși temeiurile artei sale. O singură replică, oricît de nedreaptă, n-ar fi fost totuși suficientă pentru a nutri substanța emoțională a unui roman. Răspunzînd unui interviu al magazinului „Der Spiegel”, Martin Walser arăta imediat după apariția romanului că ceea ce îl agasează cumplit în viața culturală de astăzi este bagatelizarea actului critic, adică acea superficialitate scandalosă care se revarsă cu voioșie în lume de pe ecranele talk-show-urilor. Iar Marcel Reich-Ranicki „ține” și el unul – pînă în anul de grație 2001 – numit *Cvartetul literar*, căruia îi amplifică puterea de impact și cu rubrica sa permanentă din colosul mediatic „Frankfurter Allegemeine Zeitung”, dar și cu întreaga-i putere de influență asupra marilor case de editură și, de fapt, a unei însemnate părți a magistraturii critico-literare.

Rod al unei tensiuni polemice, tacite sau explicite, de cîteva decenii, nu fără – entre nous – reverențe și amabilități reciproce, relațiile dintre marele scriitor Martin Walser și temutul său *martor* Marcel Reich-Ranicki furnizează plasma prototipală a unei narațiuni antrenante, abil construite pe două paliere, ca anchetă judiciară și explorare particulară, cu momente de suspans și la fel de numeroase revelații asupra noului unghi din care sînt examinate, pe un teren neașteptat, relațiile *urmărit – urmăritor*,

---

**COLLOQUIA. ROMANUL ÎN SPAȚIUL LITERAR EUROPEAN: ÎNTRE CREAȚIE ȘI RECEPTARE**


---

*vânător* – *vînat* și, iarăși, cu totul imprevizibila – pentru idilicul, tradiționalmente, teren de joc al culturii – relație *călău* – *victimă*, fără putința de a se stabili însă unde începe și unde sfîrșește cutare componentă a binomului.

Abia ajuns la Amsterdam pentru o documentare, istoricul Michael Landolf, află din ziare că prietenul său (un afin spiritual mai degrabă, cum gîndește alteori), cunoscutul romancier Hans Lach a fost arestat, la München, sub bănuiala că l-ar fi omorît pe celebrul critic literar André Ehrl-König. Alte detalii, mărunte, dar irelevante, îi întăresc convingerea că, în acest moment de confuzie, este poate singurul om (mai tîrziu vom afla și de ce) care poate interveni întru demonstrarea nevinovăției lui Lach. Întorcîndu-se în grabă la München, el cere o întîlnire cu arestatul, dar, asemeni anchetatorilor, nu reușește să afle nimic despre cele întîmplate. Pentru că Lach tace. La plecare, acesta îi strecoară lui Landolf cîteva pagini manuscrise, conținînd un scurt jurnal al primelor 48 de ore de arest. Deși comportamentul lui Lach pare straniu, Landolf perseverează, inițiind o amplă anchetă de reconstituire a relației dintre Lach și Ehrl-König. Convorbirile cu comisarul Wedekind, profesorul și teoreticianul literar Silberfuchs, profesorul Wesendonk, poeta Julia Pelz (mult mai tînăra soție a editorului Ludwig Pilgrim), scriitorul Bernt Streiff, poetul și „daltonic” istoric al artei Rainer Heiner Henkel (și sora acestuia Ilse-Frauken von Ziethen), cu soția lui Lach, Erna, și chiar cu amanta acestuia, Olga Redlich, îi dezvăluie lui Michael Landolf imensa panoramă a înfumurărilor și serviciilor, a intrigilor și invidiilor ce domină viața literară germană a începutului de mileniu.

Coroborată cu lectura sau relectura cărților scriitorului (comisarul Wedekind, care-și împărtășește „descoperirile” cu Landolf, mărturisește că a citit toate „cele nouă romane” ale lui Lach, ba și cam tot ceea ce s-a scris despre ele), cu viziunea buclucașului talk-show, în cadrul căruia Ehrl König îi „desființase” romanul *Fete fără unghii la degetele de la picioare*, dar și cu alte dovezi (scrisori, casete, zvonuri, supoziții etc.), documentarea conturează pe larg acea stare de teroare și beție a puterii pe care o exercitase criticul asupra scriitorilor și editorilor, a universitarilor și ziarelor, a revistelor și juriilor literare, dar și a întregului sistem care deservește condiția de *marfă* a cărții și, poate chiar mai mult, însuși prestigiul cultural în postmodernitate.

Cu tot progresul anchetei lui Michael Landolf (un cărturar interesat preponderent de probleme de mistică, alchimie, Cabală și ordine teosofice), nevinovăția lui Lach nu numai că nu este dovedită, ci, într-un fel, este și penalizată, arestatul fiind internat în cele din urmă în spitalul de psihiatrie judiciară. O anumită relaxare a tensiunii narative, întreținută și de imposibilitatea Olgăi Redlich (între timp, însărcinată și pe cale de a se căsători) de a furniza fostului ei amant alibiul clarificator, începe să se prefigureze odată cu declarația Madamei Ehrl-König că ea și-ar fi ucis soțul, chiar dacă la solicitarea justiției nu este în stare să producă nici un fel de probe ale crimei comise. Noul val de ceață nu reușește însă să densifice confuzia, pentru că Ehrl-König *invie*, spectaculos, fără să fi murit, în *vocea* tinerei prozatoare Cosima von Syrgenstein, care declară

**COLLOQUIA. ROMANUL ÎN SPAȚIUL LITERAR EUROPEAN: ÎNTRE CREAȚIE ȘI RECEPTARE**

într-un interviu că André „s-a întors sîmbătă. De la Castelul Syrgenstein”. Cînd intră pe rol, în ziua înmormîntării editorului Ludwig Pilgrim, Ehrl-König va mărturisi, cu o seninătate dezarmantă, că în seara în care Lach îl amenințase cu răfuiala, el, curățînd parbrizul de zăpadă și gheață, pentru a se întoarce acasă, fu podidit de o hemoragie nazală pe care o opri cu pulovărul său galben, abandonat în curtea Vilei Pilgrim, după care urcă în mașina Cosimei, care nu frînă decît sus, pe munte, la Castelul Syrgenstein. Cît privește retragerea sa *din real*, fără a pune la curent autoritățile, criticul arată că a lăsat lucrurile să curgă în voie, pentru că începuseră să se asemene cu „o piesă cît se poate de binevenită despre adevăr și minciună în activitatea culturală”.

Povestea nu sîrșește însă aici, Martin Walser instrumentînd o nouă răsturnare, de această dată de tehnică narativă, care schimbă nu numai statutul naratorului, dar, odată cu el, însăși substanța narațiunii, proiectînd-o în orizontul *purei virtualități*: cum poate exista *altfel* o poveste care începe să fie așternută pe hîrtie abia la sîrșitul propriu-zis al romanului? Aici și aflăm cheia spre inima mărturisirii: reasumîndu-și identitatea, dedublată (și din considerațiuni de tehnică literară), Hans Lach i se adresează dublului său: „Michael Landolf, îți mulțumesc că mi-ai oferit o ascunzătoare [...]. Povestitorul și povestitul sînt una [...]. Și dacă unul dintre ei se lasă travestit, ca să poată spune cum se rușinează celălalt, atunci, acesta nu este decît obișnuitul teatru pentru a face posibile unele lucruri, și de care are nevoie orice manifestare omenească” (p. 178).

Cîtit și recitit, examinat și reexaminat sub „lupa” lui Michael Landolf/ Hans Lach, ipostaze ale aceluiași personaj narator (avînd una și aceeași soție, Erna, și îndrăgostindu-se de unele și aceleași femei), care povestește la persoana întîia, cu vocea unuia – în primele două părți ale romanului, cu a celuilalt – în partea a III-a, intitulată, cam banal, „Transfigurare”, un personaj bicefal, deci – indiciu al unei *dedublări* construite creator pînă în consecințele ei ultime –, André Ehrl-König ilustrează tipul criticului de succes a cărui notorietate s-a clădit pe instituția spaimei pe care o inspiră scriitorilor prin plăcerea de a dărîma public soclurile pe care el însuși le-a înălțat. Format la „școala” lui Rainer Heiner Henkel (RHH), un factotum cultural și un demon al culiselor mediatice, cu care convorbește telefonic, noaptea, elaborînd strategii și lovituri de teatru, criticul André Ehrl-König este un conglomerat de complexe convertite în tot atîtea metode de captare și administrare a puterii mediatice. Fiu al unui bancher din Nancy și al unei mame care l-a respins de mic, pentru că „semăna în totul” – vorba lui Topîrcănu – „cu-acel tată imbecil”, care o lăsase, cu un copil în brațe, la 17 ani, André Ehrl-König urăște-iubește literatura și literații cum își iubește-urăște propria-i mamă, insinuîndu-se sub pielea celorlalți cu subtilitatea *străinului* (are și – nu tocmai limpezi – origini evreiești) care face din adaptare și intrigă o tehnică de supraviețuire, mai mult, de *surclasare* mediatică și profesională a colegilor de breaslă. Odată poziționat sus-sus, în vîrful topurilor de audiență și eficiență economică, notabilitatea critică își pune masca incoruptibilității, dîndu-se neconținut drept victimă a înaltelor sale jertfe: „Ei

## COLLOQUIA. ROMANUL ÎN SPAȚIUL LITERAR EUROPEAN: ÎNTRE CREAȚIE ȘI RECEPTARE

da, Marătha – a suspinat el apoi către scriitoarea americană pe post de oaspete-surpriză al talk-show-ului în care demola cartea lui Hans Lach: n.n, N.L. – nici nu știți dumăneavoastă ră prin câte treci atunci când îți sacărfici viața pentru literatura germană” (p. 36). Demagogia „suferinței” pentru o „cauză” culturală își află, în *Moartea unui critic*, una dintre cele mai vehemente forme de demascare din câte au cunoscut modernitatea și postmodernitatea într-un secol care n-a dus lipsă nici de limbuți și nici de demascări. Să ne amintim măcar sloganul „Jos literatura, căci s-a prostituat!” Și critica așijderi! – sugerează Martin Walser într-un tîrziu, lăsîndu-i totuși o șansă să se reabiliteze, dacă-i mai stă – ehe-he! la vîrsta ei? – în puteri, înainte de a fi aruncată, ca desert, cățelandrilor Opiniei – așa-zis – publice sau corului pandemonic al comunicării gratuite: *fără* frontiere, *fără* reguli, *fără* scop și *fără*... *fără*, în definitiv.

Colecționar de Dr. h.c.-uri, de prezențe în felurite jurii, comitete și comiții, de epitețe și aprecieri lingușitoare, de atenții (Madame joacă la ruletă pe banii editurilor, fără „ca El să știe”, chipurile) și comisioane, Ehrl-König (în traducere din germană, *regele ielelor*, conotant al duhurilor feminine ale apelor, amniotice și stihiale) se vaietă pretutindeni că n-a fost ales de „nici o Academie”, că e revendicat abia de patru orașe europene ca să aibă și el încrederea că l-ar putea concura vreodată pe Homer, revendicat de șapte... Amenințați cu proscierea (ca Silberfuchs), cu anonimizarea sau izolarea în cercul refuzaților, scriitorii îi cerșesc binecuvîntarea și sprijinul. De exemplu, după ce-l numește „individ de rahat” (ca și Max Frish, de altfel), Heinrich Böll îi va strînge mîna „din toată inima”, cum comentează malițios Silberfuchs în încercarea de portret pe care o face pentru Landolf, iar Günter Grass îi va dărui desene.

Depunîndu-și mărturia, Julia Pelz observă că „Cel mai fericit om din această epocă a trebuit să moară, din cauza că cel mai nefericit nu putea să-l sufere” și că Lach, acuzatul, s-ar arăta demn de fapta lui numai dacă ar mărturisii. Ființă conformistă, dar neîmpăcată, „din același aluat” cu Hans Lach, Julia Pelz (cea care îl introduce în Vila Pilgrim pe romancier în acea seară în care acesta nu putea fi invitat acolo, pentru că, fiind în dezbateri în cadrul emisiunii *La Vorbitor*, nu trebuia – după ritualul impus de critic – ca realizatorul emisiunii să dea ochii în aceeași seară cu eventuala-i victimă) îi divulgă lui Landolf alte trăsături ale lui Ehrl-König, care, susține ea, „a transformat estetica într-o morală” a „plăcerii, a amuzamentului, a distracției”. Împărțind cărțile în *Bune* sau *Proaste*, criticul selectează pentru *lista* sa doar ceea ce-i place, ignorînd brutal valoarea intrinsecă a obiectului estetic. Adică: dacă-mi place, este, dacă nu, e-o eroare, o întîmplare nefericită în raza de acțiune a gustului meu. O concesie, sesizează Julia, făcută mulțimii, pentru că, așa cum „pedeapsa cu moartea a fost abolită, ăia au nevoie de astfel de lucruri”: de execuții.

Defilînd pe podiumul vieții literare cu un buchet de fraze născocite de RHH, Ehrl-König i se arată Juliei Pelz ca o întruchipare a unei agresivități superficiale și bolnăvicioase. Inventariîndu-i ticurile și butadele într-un dosar, Julia îi mărturisește lui Landolf că „ori de câte ori se ocupă de Ehrl-König, ajunge să se simtă ea prost față de

---

**COLLOQUIA. ROMANUL ÎN SPAȚIUL LITERAR EUROPEAN: ÎNTRE CREAȚIE ȘI RECEPTARE**


---

sine însăși”. Și aceasta pentru că Ehrl-König era figura care domina totul și care „îi făcea întotdeauna pe toți ceilalți să arate mai rău decât el. Chiar și atunci când lăuda, o carte sau un om, suna de fiecare dată în așa fel încît parcă îi făcea aceluia o favoare. EL lăuda! Așa că acea carte sau omul acela putea să se bucure cu adevărat că a ieșit atît de bine. Cu fiecare laudă, cu fiecare muștrare, devenea el însuși mai mare, mai puternic. Și ea nu era pregătită să facă față acestei creșteri. Ori de cîte ori se simțise cuprinsă de ostilitate împotriva lui, ea simțise că, în felul acesta, vota împotriva binelui, deoarece el întruchipa binele prin excelență, tot mereu în serviciul iluminismului, așa cum în afară de el o mai făcea numai Wesendonck, care, între timp, avea vizibile dureri de șale de atîta mers drept. Și ea era împotrivă. [...] Un personaj a cărui moarte o consideri ca fiind pe deplin justificată, asta ar fi realism. Asta este fraza ei. Cînd a citit fraza aceasta, l-a descoperit pe Hans Lach. Din momentul acela, în ea a început să sporească încrederea...” (pp. 70-71).

Schițat de aceeași Julia Pelz, portretul criticului este acesta: „El era puterea, și puterea era el. Iar dacă voiai să știi ce este puterea, atunci uită-te la el: ceva șurubărit la un loc, învîrteli de culise, ceva gol pe dinăuntru, vid, care nu rezistă decât ca amenințare, prin frica pe care o provoacă, prin forța ei distructivă. [...] Și toate astea în numele literaturii. În numele lui Lessing, al lui Goethe. Nu în numele lui Hölderlin. În privința asta, băiețelul lui de cor numărul unu a scris că era marele merit al lui Ehrl-König acela de a fi făcut curățenie în literatura germană și în istoria literaturii germane, înlăturînd tot ceea ce era întunecat sau pe jumătate înnoptat. Și l-a numit pe Hölderlin strămoșul acelei tradiții care pare a fi profundă, dar care nu este decât gîndire eșuată. [...] Un personaj a cărui moarte e considerată ca deplin justificată asta ar fi realism. Aceasta este fraza pe care o urmase ea. [...] Ehrl-König era o victimă. A puterii. Care a fost el” (pp. 71-72).

Suprimat mental, în ipoteză, de fraza pe care Lach i-o destinase în cartea *Dorința de a deveni criminal*, de fragila și saturniana Julia Pelz, care își însușește „verdictul” (format de curajosul *reîntemeietor* al noii etici literare! – de care ea se va îndrăgosti), dar și de Bernt Streiff, prozatorul regretînd în fața lui Landolf că Lach l-a eliminat „înaintea sa” pe criticul pe care el, de fapt, îl ucisese mult înainte („Da, în închipuire!”), Ehrl-König („tiranul”, „zeul ăsta de lut”, după Streiff), emană ură la fel cum focalizează asupra-i ura întregii comunități literare. Explicația, parțială, a acestei combustii a comunicării interumane o descoperim în spovedania lui Bernt Streiff: „Există oameni și mai lipsiți de succes decât mine, ăia mă consideră pe mine un om de succes. Și mă urăsc. Așa se face că știu cît e de plăcut să te urască lumea”. Și pentru că, autoevaluîndu-se, apreciază că scrierea unui *Necrolog provizoriu* ar fi prea puțin ca răzbunare, Bernt Streiff, autorul desăvîrșit al ignoratei de către Ehrl-König trilogii românești *Lalelele*, adaugă: „aș fi un laș, dacă nu aș spune că moartea aceasta nu mă întristează!” Certăți cu puțin timp înainte de „omor” cu criticul, pentru că fratele său, Pirmin, s-ar fi răsuflat că Ehrl-König își comandă încălțările tocmai unui pantofar

---

**COLLOQUIA. ROMANUL ÎN SPAȚIUL LITERAR EUROPEAN: ÎNTRE CREAȚIE ȘI RECEPTARE**


---

din Anvers, pentru a se înălța astfel cu încă 2,5 cm, Rainer Heiner Henkel deconspiră furios mașinăria succesului pe care o inventase spre propriu-i deliciu, arătând că – și el – își admiră și urăște deopotrivă creația: pe de o parte, pentru că Ehrl-König ar fi fost „un mare bărbat” („Unei secături nu i-aș fi slujit 34 de ani”), iar, pe de altă parte, pentru că, amețit de succes, criticul se blindase „împotriva oricărei sugestii”. Dovadă că, *devenind neascultătoare, creația trebuie ajutată să se autodistrugă* (genialitatea lui, exclamă Rainer Heiner Henkel, a fost aceea de a ajunge să-și creadă „absolut tot ce spunea”), conservând însă mitul perfecte funcționări a acesteia și în beneficiul inventatorului: „Răsturnarea tuturor valorilor (...), pe asta Ehrl-König a înfăptuit-o și nu tocmai fără colaborarea mea”, adică a „sufleurului”/ „dresorului”/ „biciuitorului”, cum mai este numit Rainer Heiner Henkel în lumea literară.

„Mort” prin absență, André Ehrl-König este „omorît” în contumacie de tot atâtea ori de câte revine în discuție. Oamenii nu-și iartă lașitatea, sugerează romanul lui Martin Walser, abătând furia acumulată în timp asupra idolului pe care îl divinizaseră public, solicitându-i protecția. Oare nu același lucru li se întâmplă și religiiilor, când îi fac pe filozofi să proclame moartea lui Dumnezeu? Este plata pentru umilință și neputință, pentru complicitate și ticăloșie, pentru acceptarea condiției de serv și pentru trădarea sinelui, a izvoarelor revoltei interioare.

Arestat, dar știind că nu el este ucigașul, Lach tace, *muțește* în fața revelației că cineva – cine-i eroul? – i-a luat-o înainte (cum gândește și Bernt Streiff), că și-a ratat nu numai opera, poate (cum lăsase să se înțeleagă și criticul în ultimul său talk-show), dar și misiunea de a-l fi eliminat – sigur că intelectualmente – pe tiran, curățind Scena Literară printr-un gest de exorcism pur și absolut: acesta și este romanul pe care l-am parcurs și care va începe să picure din pana lui Lach abia la sfârșitul narațiunii din *Moartea unui critic*. Or rănile spirituale cer doar tratamente pe potrivă: sensibile.

Tratat cu atenție de Ehrl-König, comentat adică, dar nu supralicitat, Hans Lach *alege* să se aibă de bine, vreme îndelungată, cu criticul, dorința sa de a rămâne pe *lista* acestuia fiind susținută când de reverențe politicoase, când de un entuziasm revărsindu-se spumos peste buza controlului critic (Siberfuchs îi mărturisește lui Landolf: „De fiecare dată, după ce se întâlnise pe undeva cu Ehrl-König, Hans Lach începea să-l ridice în slăvi”). Calculul produce monștri, pare să spună Martin Walser, pentru că odată instituit, mitul, pseudomitul cu atât mai mult, aspiră să-și cîștige autonomia, să și-o impună, să se universalizeze, orice încercare de a-i submina autoritatea fiind sancționată cu directitate sau cu o prudență vicleană. Supărat pe Silberfuchs, care-i sugerase că, făcînd parte din atâtea jurii, ar putea să se premieze el însuși, Ehrl-König parează: „Văd că nu mă luați în serios. Sînt nevoit să mă gîndesc bine dacă am să mai vorbesc vreodată cu dumneavoastră”). Conștient, prin urmare, și de *aportul* său la producerea balonului de săpun al autorității infailibile, Hans Lach își asumă integral vina, radiografiînd-o subtil în cartea sa *Dorința de a fi criminal*: câteva secvențe din numeroasele fragmente „inserate” în *Moartea unui critic*: „Cît de bine îi înțeleg eu pe

---

**COLLOQUIA. ROMANUL ÎN SPAȚIUL LITERAR EUROPEAN: ÎNTRE CREAȚIE ȘI RECEPTARE**


---

criminali. Chiar și numai din cauza necesității pe care ajung s-o exprime. Ei recunosc că nu au încotro. Nici eu nu am încotro. De aceea, totul, în mine și la mine, este atît de contorsionat”. Sau: „El este însetat de neomenie, din cauza că vrea să fie asemenea celor care l-au făcut astfel”; „Rușinea paralizază orice mobilitate a spiritului și a sufletului. Nu rușinea că ai făcut asta și asta – ah, această faptă e fructul cel mai copt, pe care l-a purtat vreodată un pom –, ci rușinea că imediat vei fi fost dus”, „Din fiecare gest și din fiecare impuls de care mai ești în stare acum, tot ce dă buzna în afară e mărturisirea. Și pentru asta îți este rușine. Că le livrezi mărturisirea”, „Pedepsirea. Titlu pentru autobiografia mea” (pp. 63-64).

Cronică a unui omor anunțat, oarecum parafrazînd și exploatănd titlul cunoscutului roman marquezian, *Dorința de a fi criminal* este o carte în carte, un produs al reflecțiilor unui creator care își demască lașitățile și compromisiurile, umiliința și lipsa de caracter, pentru a-și recîștiga dreptul la demnitate, mai mult: la puritatea originară. Julia Pelz, care îi citește lui Landolf aceste – și alte – secvențe din *Dorința de a fi criminal*, dezvăluie natura saturniană a gestului comis (doar în conștiință, să nu uităm!) de Lach, dar și rudenția lor de sensibilitate: „Cînd am citit asta, am știut că noi doi sîntem din același aluat, el și cu mine. Este ceea ce pune capăt beznei creștine. Saturn, dumnevoastră știți asta, este botezat cu pișat. E adevărat, tocmai de aceea, el a fost îmbrîncit în orice mizerie și-n orice abis, dar el rămîne, în orice rahat în care este aruncat, bunicul lui Apollo. Saturn este timpul dinainte de timp. Și de după el. Anti-utopia absolută. Încontinuu, el își mîncă propriii copii. Hans Lach este Christos chinuit, care nu se poate ajuta la început decît cu delir, după aceea cu fapta” (p. 65).

Cititor de elită, asimilînd organic ideile, formele, bruioanele cu relief care bîntuie Universul Cărții (de ex., în una din conferințele sale, Albert Camus, explicînd studenților americani „semnificația” lui Meursault, afirmă că acesta „este Christosul pe care îl merităm”), Martin Walser explorează martiriul conștiinței ultragiante, inventariînd rănile și frustrările, coborîșurile și abisurile în care gestică *textul*, locul de întîlnire al realului cu imaginarul, al convențiilor narrative cu trăirea, al pulsioniilor scripturale cu suferința.

Hans Lach, în concepția lui Walser, este *partea vizibilă*, dezvoltată a omenescului (cu toate elanurile, conformismele și încercările de a se adapta energiilor browniene ale contingentului), în timp ce Michael Landolf, ipostaza secundă (deloc întîmplător interesată de mistică, alchimie, Cabală și ordinele teozofice) a aceleiași personaj, este o sugestie a căutării originilor saturniene ale comportamentului uman. *Fire nestăpînită*, cum se autocaracterizează într-un moment de înseninare, Hans Lach/ Michael Landolf întruchipează imaginea ființei dezaxate ontologic, fluctuînd între luciditate și nebunie, între pasivitatea conformistă și revoltă. E omul. Cu părțile sale de lumină și beznă, cu urcușurile și coborîșurile sale. Nimic nu-l proptește locului, nici devotamentul soției, Erna, nici tinerețea seducătoare a Olgăi Redlich, nici setea de libertate și rectitudine a Juliei Pelz. Fugînd de lume și de sine într-un hotel din Innsbruck, pentru



## COLLOQUIA. ROMANUL ÎN SPAȚIUL LITERAR EUROPEAN: ÎNTRE CREAȚIE ȘI RECEPTARE

a-l pedepsi pe Ehrl-König în paginile unei cărți, el știe deja că va reveni la Erna, acasă, eliberat de rușinea umilinței de a nu fi fost el însuși, demnul și nestăpînitul, în fața tiraniei. Iar muzica lui Bartok, exersată cu atîta insistență de Erna, îi va reda (poate, finalul e deschis) farmecul elegiac al reaşezării vieții pe temeiurile ei originare.

Spunîndu-și, cu o răbdare teutonă, povestea (existențială și literară deopotrivă), Martin Walser creează portretul (colectiv) al aceluia animal marin care trăiește pe uscat și visează să zboare. Carl Sandburg întrezărise, întiul, în el poetul/ literatul. Ceea ce definește acest leviathan vanitos sînt instabilitatea dispozițiilor interioare, transformarea neconținută dintr-o stare în alta, prefacerea, substituirile de chipuri și de roluri, fascinația față de magia jocurilor dintre esență și aparență, *metamorfozele* – cu un singur cuvînt. Michael Landolf, sosia lui Hans Lach, să reținem, e un împătimit de mistică și alchimie, de Cabală și de ordinele teozofice. Cu puțin curaj, putem citi în toate aceste cuvinte *figurări* ale poetului, ale ordinii și dezordinii, mirajul vechilor sinteze bolborosind în cazanul *noii* sinteze. Postmoderne? Mai degradă. Nu visa și Ronald Sukenick un roman *care să se modifice pe măsură ce înaintează, asemeni unui nor!* „Moartea unui critic” probează un asemenea roman și ca tip de tehnică narativă, și ca substanță epică. În roman, *totul curge*, aluvionar și energic modelînd contradicțiile și spărgînd enigmaticele, imaginînd aliaje și dezagregări: este calea fluidității căutîndu-și tiparul. Și găsindu-l: între coperte.

Memorabile mai cu seamă contextual, personajele secundare ale romanului supraviețuiesc atît cît întrețin existența protagoniștilor: Ehrl-König/ Lach-Landolf. Mai degradă *martori* decît agenți ai istoriei, profesorii Silberfuchs și Wesendonck sînt încarnări ale contrariilor criticii universitare, întiul este lucidul care îi scrutează limitele (v. p. 48), în timp ce al doilea este conformistul care nu va încălca niciodată litera de tinichea a corectitudinii mediocre.

Asemeni *nestăpînitului* Lach, Julia Pelz este rebelul care cutează, păcătuiește, dar și trăiește. Însuși numele ei, Julia, e o sugestie a arderii, mocninde, eterne, saturniene (o mărturisește lui Lach, referindu-se la Ludwig Pilgrim: „Timp de douăzeci și unu de ani, ea a produs o iubire care nu există, dar care poate fi produsă, după aceea, ea există”, p. 189), pasionale (episodul Lach) sau accidentale (mitica relație cu Picasso). E liberă să iubească și să urască, să susțină sau să repudieze, încercînd însă, mereu, să respecte regulile jocului (după ridicarea ordinului de arest, cînd Lach se refugiază la vila ei din Canare, Julia îi cere acestuia: „Chiar dacă s-ar întîmpla să fim împreună în același pat, să ne vorbim după aceea cu dumneavoastră”). Tutuiala în public (inclusiv în spațiul culturii, zonă prin excelență a convențiilor), par să spună cuvintele ei, destramă haloul de mister al unei relații, o scoate nudă pe Ulița Mare. Produs al culturii, dragostea implică politețea, fiind o formă de comunicare rafinată, cum însăși literatura este reversul comunicării fruste, *vulgare*. Dar gestul critic? Dacă nu are o îngăduință complice („Am să fiu per tu cu tine în veci”, îi va spune Lach Juliei în avion, pe drumul de întoarcere, și i se iartă), dacă nu poartă însemnele *trăirii* (avînd acum

**COLLOQUIA. ROMANUL ÎN SPAȚIUL LITERAR EUROPEAN: ÎNTRE CREAȚIE ȘI RECEPTARE**

înțelegerea vieții, ea îi spune lui Lach că „totul poate fi mințit”, pentru că „A minți un lucru înseamnă a-l crea. Îl plătești cu tine însuși [...]. Să dai atât cât ai, iată idealul.”) și ale efortului de a discerne, el pur și simplu e nul; cel mult, este o prezentă absentă. Care face rău însă, pentru că distruge încrederea în capacitatea omului de a percepe realitatea. Emanând o putere care este „mai evidentă chiar decât frumusețea ei”, cum remarcă Landolf într-un moment, Julia Pelz ilustrează tipul poetei care își scrie opera cu aceeași discreție demnă cu care și-o trăiește.

„Imatur pînă la moarte, ca orice geniu”, cum îl caracterizează Lach descoperindu-l în spitalul de psihiatrie judiciară, Mani Mani este, la rîndul său, întruchiparea mitică a poetului damnat, „nebun”, generos, crispat în fața răspunderii de a-și comunica himerle. Nu se poate decide să întrerupă cititul pentru scris, arzîndu-și opera sub podul de pe care, mai tîrziu, se va arunca în neant. Respins de femeia pe care o iubește, Mani Mani este apostolul profunzimii („În afară de Dostoievski, totul e bun de aruncat la gunoi [...]. Dostoievski nu stăpînește nimic. El este stăpînit”, p. 147), al scarificiului în numele artei și al aspirației către absolut („eu am să scriu romanul definitiv despre Stalingrad”), al deciziilor extreme („În clipa de față lucrul la o operă, oricît ar fi ea de mare, îmi apare lipsit de sens, dacă el nu mă ajută să cuceresc o femeie”, p. 154). Cu însemnele grandomaniei hõlderlinian-nietzscheene („Eu vin imediat după Goethe”, „Sînt în stare să scriu precum bunul Dumnezeu în persoană”, „Operele mele tîrzii nu vor fi altceva decît lucruri citite în ochii lui Dumnezeu” etc.), Mani Mani reprezintă fragilitatea de cristal a ființei, din care *critica* urmează să capteze sunetul vieții cotropite de abisuri. Iar faptul că drumul său se întretaie doar cu cel al lui Lach (romancierul) și al Juliei Pelz (poeta) arată cît de departe este, uneori, critica de profundele zguduirii ale creativității, dar și de acele răsfrîngeri de solidaritate care îi apropie unii de alții pe creatori. O decădere din rang e critica – sugerează romanul –, dacă ea este doar spectacol sau, și mai rău, simplificare extremă a gustului (carte *bună* sau *proastă*). Iată de ce și așteaptă Julia Pelz „o noapte a Sf. Bartolomeu împotriva celor buni, a celor-mai-buni-și-mai-frumoși. Poate că atunci – asta, ca să visăm puțin – nu am mai lupta cu atîta brutalitate ca să ajungem printre cei-mai-buni-și-mai-frumoși”.

Un roman minuțios conceput, exemplar realizat, de necuprins într-o singură privire. Nu cunosc o altă carte în care critica literară să fi cunoscut mai bine rîndea, iar energiile conflictuale ale principalilor actori ai Scenei Literare să fi fost demascate cu o mai mare eficiență. ♣

**Bibliografie:**

- Nicolae, Octavian, *Un tînăr rebel la maturitate: Martin Walser*, prefață la volumul: Martin Walser, *Dincolo de iubire. Un cal hăituit*, București, Editura Univers, 1982.
- Walser, Martin, *Moartea unui critic*, traducere de Victor Scorodeț, București, Editura Alfa, 2005.
- Călinescu, G., „Eugen Lovinescu”, în *Modernismul literar românesc*, vol. 2, cuvînt introductiv, selecție, îngrijirea textelor și cronologie de Gabriela Omăt, București, Editura Institutului Cultural Român, 2008.

---

**COLLOQUIA. ROMANUL ÎN SPAȚIUL LITERAR EUROPEAN: ÎNTRE CREAȚIE ȘI RECEPTARE**

---

**Rezumat:** Articolul examinează datele exterioare ale polemicii Walser – Reich-Ranicki, pentru a le proiecta, ulterior, pe liniile de adâncime ale narațiunii din *Moartea unui critic*, mult disputatul roman al celebrului scriitor german. Animată de aprige tensiuni și de crâncene zguduiri interne, viața literară se dovedește a fi un spațiu conflictologic în care interesele meschine bruschează neconținut aspirațiile generoase și autonomia esteticului. Desprinsă din însăși fibra operei, concluzia e că adevărata creativitate va găsi întotdeauna o cale potrivită pentru a înălța contrariantele derapaje ale ființei umane la starea de *mîntuit azur* al artei.

**Cuvinte-cheie:** roman, conflictologie, spațiu literar, critică literară, tensiune polemică, dedublare, valoare estetică, imaginar, convenție narativă, dezaxare ontologică, creativitate.

### The novel as a conflictological study of the literary space (The Walser – Reich-Ranicki Polemics)

**Summary:** The study examines the external data of the Walser – Reich-Ranicki polemic, with application to the profound meanings of the novel *Death of a critic*, the controversial work of the German writer. Affected by keen tensions and deep internal convulsions, literary life has been always grasped as a conflictological space, within which mean interests impede the generous aspirations and the autonomy of aesthetics. The conclusion is that genuine creativity will always find a suitable way to pass beyond the usual side-slippings of the human being, up to reaching the condition of *blue saviour* of art.

**Keywords:** novel, conflict, literary space, literary critics, polemic tension, aesthetic value, imaginary, narrative convention, ontological unbalance, creativity