

BETWEEN HISTORY AND STORY (THE ADVENTURE OF REWRITING THE PAST CONTEMPORARY ROMANIAN LITERATURE)

Catrinel Popa

Lecturer, PhD., University of Bucharest

Abstract: This article will explore three of the most representative contemporary novels on historical topic published in Romania after 2000 – Dulcea poveste a tristului elefant (Diana Adamek), Viața lui Kostas Venetis (Octavian Soviany) and Manuscrisul fanariot (Doina Ruști). Starting from the assumption that such writings belong to a coherent and recognisable sub-genre (a category similar, in many respects, to the neo-historical fiction in vogue nowadays in the Anglo-Saxon area), we'll try to identify and analyse those peculiarities which turn these novels in "exoticized" representations of the past, intended not only to question – as historiographic metafiction did – the constructiveness of any kind of narration, but also to ponder on collective memory's unresolved legacies.

Key-words: neo-historical prose; exoticism; contemporary fiction; memory; Phanariot period

Dacă în spațiul anglo-saxon fenomenul cunoscut sub numele de *neo-historical fiction* a căpătat în ultima vreme o anvergură considerabilă, confirmând, pe lângă inepuizabila fascinație exercitată de epocile revolute asupra spiritului uman, necesitatea revizitării și reinterpretării trecutului, literaturile din estul Europei (și, în general, din regiunile afectate de „complexul periferiei”), nu au rămas nici ele indiferente la magnetismul pe care îl exercită diferitul, insolitul, exotitul. O demonstrează cu prisosință scrieri ca *Dulcea poveste a tristului elefant* (Diana Adamek), *Viața lui Kostas Venetis* (Octavian Soviany) și *Manuscrisul fanariot* (Doina Ruști), romane din care nu lipsesc strategiile de insolitare, de „exotizare”, când vine vorba despre resuscitarea atmosferei prea-tulburatelor secole al XVI-lea, respectiv al XIX-lea. Procedeele utilizate de autori ne trimit uneori cu gândul la voga realismului magic, alteori la *Monte Cristo* sau *Ivanhoe*, fără a ocoli însă reflecția implicată (inevitabilă, de altfel) asupra unor interogații de tipul: „Ce anume motivează, în zilele noastre, această întoarcere și reapropriere simbolică a trecutului?”, „Care sunt implicațiile utilizării unor practici discursive destinate să caute în trecut răspunsuri la problemele prezentului?” sau „Cum se explică tendința de a transforma trecutul în spectacol?”

Între “romance” și “novel”

Multe dintre romanele cu subiect istoric apărute în ultimii ani la noi și pe alte meridiane manifestă o evidentă aplecare către procedee și strategii discursive care seamănă izbitor cu cele caracteristice basmului sau producțiilor *fantasy* (literare sau cinematografice). Nu de foarte multă perspicacitate este nevoie pentru a constata că noul roman istoric își datorează popularitatea abilității cu care reușește să exploateze o înclinație definitorie pentru specia umană: aceea de a trăi prin procură întâmplări ieșite din comun, aventuri senzaționale, adeseori imposibil de conceput între limitele lumii date, de a explora, cu alte cuvinte, universuri care încalcă programatic principiile logicii binare și nu exclud transgresarea graniței dintre diferitele niveluri ale realului. Mai aproape de *romance* decât de *novel*, asemenea producții folosesc, de

obicei, un set de convenții caracteristice basmului, baladei, legendei sau mitului, putând fi plasate în relație cu ceea ce Norphrop Frye numea undeva aplecarea spre un feudalism arhaic sau al libidoului idealizat. Pe scurt, continuând o traiectorie generică al cărei punct de plecare poate fi descoperit departe în urmă, în romanele cavaleerești, în cântecele de gestă și în narațiunile eroice, noul roman de inspirație istorică mizează pe amestecul de miraculos și de verosimil, de invenție și de relatare factuală.

Rămâne, așadar, incontestabil faptul că apetența pentru mister și evenimente senzaționale, nevoia de poveste și de evaziune prin intermediul acesteia (definitorie pentru specia noastră, după cum au demonstrat de multă vreme, cu argumente solide, antropologii), reprezintă unul dintre principalele motive care au condus la succesul considerabil de care se bucură acest subgen în zilele noastre (dovadă, printre altele, că în anul 2009 a fost creat premiul *Walter Scott* pentru romanul istoric). Desigur, nu mai este nevoie să repetăm, succesul nu reprezintă întotdeauna o garanție a excelenței artistice sau a rafinamentului stilistic (de altfel multe dintre romanele neo-istorice contemporane nu sunt – la prima vedere – într-atât de sofisticate tehnic ca metaficțiunile istoriografice care le-au precedat), însă interesul manifestat din atâtea direcții față de noul avatar al venerabilului gen îi probează vitalitatea, arătând totodată că revizitarea trecutului reprezintă astăzi mai mult decât oricând o modalitate privilegiată (deși indirectă), de a încerca să ne înțelegem prezentul cu toate paradoxurile, crizele și impasurile sale.

Istoria ca spectacol

Că acest *trend* este simptomatic pentru lumea globalizată în care trăim o dovedește și numărul tot mai mare de studii teoretice consacrate fenomenului (Ann Heilmann, Mark Llewellyn, Elisabeth Wesseling sau Elodie Rousselot sunt doar câțiva dintre cercetătorii care au încercat, în ultimii ani, să conceptualizeze ceea ce începe să se contureze din ce în ce mai limpede ca un subgen de sine stătător).

Elodie Rousselot, de exemplu, a editat în 2014 un volum intitulat *Exoticising the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, în prefața căruia propune o interesantă grilă de interpretare a prozei istorice contemporane. Pornind de la premisa că am avea de-a face nu atât cu o tendință de încorporare a trecutului în prezent, cât mai curând cu strategii de acomodare reciprocă între cele două teritorii, autoarea demonstrează că modalitățile de re-construire sau de re-scriere a trecutului în proza istorică actuală sunt foarte asemănătoare strategiilor pe care le presupunea, cu precădere în literatura de călătorie, recursul la categoria exoticului. Ar fi vorba, în esență, de un demers similar de speculare a diferenței culturale (devenită mai accesibilă pe măsură ce este transformată în *performance*, în reprezentație). Întocmai ca în cazul exotismului, noul roman istoric ar urmări nu doar să descopere, ci și să creeze alteritatea, cu diferența că el nu mai operează, cum se întâmpla în însemnările de călătorie, pe orizontala spațiului, ci pe verticala timpului: “Din acest punct de vedere, susține Elodie Rousselot, conceptul de *exotic* ne pune la dispoziție o grilă relevantă prin intermediul căreia putem investiga rolul trecutului în romanul neo-istoric, cu deosebirea că dislocarea geografică definitorie pentru exotism este înlocuită în acest caz de distanța temporală. Exoticul înțeles în acest fel nu implică însă în mod necesar prezența unor ținuturi îndepărtate, a unor obiceiuri nefamiliare sau a unor personaje întruchipând figura străinului (deși în unele dintre romanele genului întâlnim toate aceste elemente). Esențiale devin, în primul rând, strategiile prin care trecutul ca atare este transformat într-un obiect insolit, și funcțiile pe care un asemenea construct al alterității le îndeplinește în noul roman istoric.”¹

¹ Elodie Rousselot, “Introduction”, în *Exoticising the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, Palgrave Macmillan, 2014, p.6 [trad. n., C.P.]

Cât privește critica și exegeza românească recentă, o atenție particulară acordă fenomenului (re)scrierii istoriei Doris Mironescu care într-un studiu din volumul *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în epoca romantică* constată că, după 2000 asistăm la o revenire în actualitate a temei istorice, reviriment cu atât mai surprinzător cu cât proza de acest gen nu mai îndeplinește astăzi vreo funcție de construcție sau de consolidare identitară, ci – dimpotrivă – urmărește mai curând o relativizare a reperelor considerate până nu demult imuabile – mituri fondatoare sau figuri canonice ale unei tradiții. În descrierea lui Doris Mironescu două ar fi funcțiile dominante ale acestor (re)scrieri: “o funcție critică, ce demistifică mitul trecutului ca fiind fabricat politic [...] și o funcție nostalgică, de identificare paradoxală a asemănărilor celei mai recente actualități cu o epocă îndepărtată, ceea ce conduce la o didactică a istoriei.”² Subscriu întru totul afirmației că ambele direcții presupun o importantă componentă metaliterară, dar cred – spre deosebire de criticul ieșean – că funcția “nostalgică” implică, dincolo de dimensiunea pilduitoare, de reflecția asupra limitelor relației prezentului cu trecutul, o importantă miză de natură estetică. Memoria însăși, ca mod de reprezentare, depinde – cum știm – în mare măsură de prezent, iar contaminarea nostalgică a trecutului reprezintă unul dintre numeroasele fenomene de distorsiune inerente procesului rememorării ca atare; această tendință naturală este dublată – fapt semnificativ – de estetizarea întâmplărilor și personajelor din epoci revoluate. Noul roman de inspirație istorică – la noi și pe alte meridiane – manifestă interes față de aspectele bizare, macabre, insolite din trecut pentru că doar dublată de spectacol (așadar de un soi de “estetică” a istoriei), „didactica” poate să stârnească interesul publicului actual. Nu încapе îndoială că acest tip de proză a reușit să câștige adeziunea unui număr considerabil de cititori tocmai datorită acelor procedee (împrumutate adesea din arsenalul literaturii de călătorie sau de aventuri), care accentuează insolitul și straniețea trecutului, transformându-l în cele din urmă într-un obiect ambivalent, capabil să stârnească deopotrivă fascinație și repulsie, adeziune și rezervă. Pe scurt, într-un spectacol ambiguu, așa cum se întâmplă, de pildă, în romanul Dianei Adamek, *Dulcea poveste a tristului elefant* (2011) unde personajul central – Rudolf, ciudatul om-elefant – se mișcă pe granița fragilă ce desparte istoria de poveste.

Ipostaze ale alterității

Romanul acesta a fost socotit, cu îndreptățire, basm, parabolă sau Bildungsroman cu tramă de poveste, fără ca vreuna dintre etichetele amintite să reușească să epuizeze pe de-a-ntregul sensurile unei narațiuni polifonice, destinată să satisfacă nevoia de mister, de sens adânc și de trăire prin procură, pe măsură ce țese o intrigă deloc simplă și nici săracă în subtilități estetice, menită – la limită – să pună în abis chiar iluzia eliberării din perimetrul circularității istorice, limitative și constrângătoare.

Plasată într-un preatuburat secol – al XVI-lea – narațiunea în centrul căreia se află Rudolf/ Roro, un cofetar neîntrecut, atins de o boală nemaîntâlnită, își poartă cititorii din Transilvania cnejilor Petrov, până la capătul celălalt al Europei, pe coasta lusitană cotropită de spanioli și de pe țărmul Britaniei până în strălucitoarea capitală a Imperiului Habsburgic. Încă de la primele pagini, cititorul – inocent sau avizat – este acaparat de aventura neasemuită a tristului om-elefant, monstru genial și întruchipare exemplară a Alterității, mesager ambiguu al unei istorii care se pierde în mit și poveste.

Poate părea surprinzător, dar în paginile cărții nu marea istorie capătă preeminență (deși sunt prezente destule personaje atestate documentar, de la împăratul Maximilian al II-lea, la arhiducele Rudolf, de la principesa Anna de Habsburg, la pictorul Arcimboldo), cât istoria micilor desfătări ale simțurilor și tensiunea marilor pasiuni interzise (din acest punct de vedere

² Doris Mironescu, "Spre secolul romantic. Memorie postcanonică în romanele anilor 2000", în vol. *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în secolul al XIX-lea*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2016, pp.257-283.

putem identifica conexiuni, pe firul intertextualității, nu numai cu *Călătoria elefantului*, a lui Jose Saramago, ci și cu *Ucenicul arhitectului* de Elif Shafak, roman nominalizat în anul 2015 la *Walter Scott Historical Novel Prize*). Asistăm în toate aceste cazuri la puneri în scenă spectaculoase, la elaborate scenografii ale măririi și prăbușirii unor lumi, toate menite să prefacă trecutul într-un veritabil spectacol în măsură să uimească, să încânte și mai cu seamă să satisfacă nevoia de evaziune a cititorului. Multe dintre aceste “reprezentări” reușesc să stimuleze, în plus, reflecția asupra mecanismelor reprezentării artistice ca atare, chiar și atunci când este vorba de artefacte făurite din zahăr și marțipan, asemenea celor plăsmuite de neîntrecutul patiser-vrăjitor Roro, deținător al tuturor tainelor și savorilor artei sale: “[A]tât e de năucitoare alcătuirea de pișcoturi și creme modelate sub formă de casă, nu însă una oarecare, ci în toate asemănătoare celei în care a trăit. Are două odăi la etaj, cu ferestre prin care se poate vedea mobilierul, iar jos o frizerie și o bucătărie, cu vatră și plită, din care ies flăcări de zahăr roșu, cu vase, castroane, lighenașe, ba chiar și câteva foarfeci și un brici cu lama plină de spumă albă. Féliz își ține o clipă răsuflarea și apoi inspiră, da, miresmele le recunoaște, sunt ale vaniliei și scortişoarei, ale caramelului și esenței de fragi, ale răzăturii de nucă, ale albușurilor bătute și coapte, ale pandişpanului și fondantului [...]”³

Macheta din pandişpan și fondant a casei din Camaret-sur-Mer în care Roro și unchiul Féliz locuiseră cândva, devine pretext pentru reflecția asupra efemerelor minunății ale artei (cea mai perisabilă dintre toate artele imaginabile, în acest caz particular), transformându-se într-o emblemă atipică a trecutului, a memoriei, a nostalgiei. Un spațiu ce închide în sine, ca într-o cochilie, ardoarea perfecțiunii și a dăinuirii prin desăvârșire, fascinația detaliului infinitezimal și mai cu seamă nostalgia unui timp pierdut, suspendat între iluzia și imposibilitatea întoarcerii.

Spre deosebire de Roro, Jahan, personajul central al romanului lui Elif Shafak, *Ucenicul arhitectului* învață să construiască – sub îndrumarea lui Mimar Sinan – case adevărate, poduri și moschei. Și nu este, nici pe departe, singura trăsătură care-i apropie pe cei doi. Atât patiserul Roro, cât și ucenicul arhitectului pot fi socotiți figuri exemplare ale alterității. Cel dintâi prin harul său ambiguu, de artist-vrăjitor și prin înfățișarea neobișnuită, de om-elefant (cu picioarele uriașe, acoperite peste tot de noduri, cu pielea invadată de cruste maronii, cu ciorchinele violaceu de negi atârându-i hidos deasupra nasului, ca un fel de trompă), cel de-al doilea prin asocierea cu mirajul depărtărilor (un sol plăpând, sosind, ca altădată Sinbad, pe o corabie, la curtea lui Soliman Magnificul și aducând pentru sultan un dar neobișnuit din partea șahului Indiei: un elefant alb, pe nume Chota. Cornacul și elefantul, legați printr-o afecțiune durabilă, străbat împreună marea istorie, sunt martorii domniilor a trei sultani – Soliman, Selim și Murad –, iau parte la bătălii (inclusiv împotriva ghiaurilor de pe malurile Prutului), asistă la scene pline de cruzime, la intrigi de harem și la procesiuni grandioase, fac față succesiunii năvalnice a întâmplărilor de tot felul, parcă decizi să se sustragă marșului implacabil al Istoriei. Dar aspectul cel mai interesant pe care îl au în comun cele două romane este, fără doar și poate, modul lor de a se raporta la trecut: istoria este privită, în ambele situații, ca alteritate absolută, iar reîvierea trecutului în ipostaza de reprezentare atrage atenția, fie și indirect, asupra caracterului factice, de construct, definitoriu pentru memoria postcanonică⁴, lipsită – după cum s-a observat – de sentimentul interior al necesității.

Spectaculoasa biografie a lui Kostas Venetis

³ Diana Adamek, *Dulcea poveste a tristului elefant*, Cartea Românească, București, 2011, pp. 80-81

⁴ Doris Mironescu preferă acest termen celui de „memorie postmodernă” (cu care este în parte sinonim), termen folosit de Pierre Nora într-un cunoscut studiu al său, *Entre Mémoire et Histoire: Les Lieux de Mémoire*. Ar fi vorba – simplificând foarte mult – de o simulare de gradul al II-lea a memoriei naturale, fenomen ce marchează sfârșitul unei „tradiții a memoriei”; fiind situată la uriașă distanță de ceea ce însemna altădată reîvierea trecutului, această memorie lipsită de sentimentul interior al necesității probează disponibilitatea nesfârșită a istoriei de a se lăsa manipulată. Teatralitatea rescrierilor ficționale cu subiect istoric poate fi mai bine înțeleasă dacă o privim din această perspectivă.

Cu o arhitectură savantă, amintind de cea a *Decameronului*, acoperind întinderea câtorva decenii din miezul secolului al XIX-lea, romanul lui Octavian Soviany, *Viața lui Kostas Venetis* (2011) este tributar, în bună măsură, aceleiași perspective asupra trecutului. Urmând firul contorsionat al confesiunii unui muribund, textul ne poartă din mahalalele Salonului până în capitala Imperiului Otoman, de pe malurile Bosforului pe cele ale Dâmboviței, din strălucitoarea capitală a Austro-Ungariei în atmosfera efervescentă a Parisului revoluționar și în cea decadentă a Veneției *fin-du-siècle*. Argumentul care justifică includerea acestei scrieri în categoria ce ne interesează aici nu este atât pretextul documentar și recursul la convenția misteriosului manuscris descoperit printr-o fericită întâmplare (nu poate fi ignorat totuși amănuntul că în “cuvintele de lămurire” din preambulul scrierii autorul își numește romanul “operă arhivistică”), cât mai cu seamă insistența cu care chestiunea autenticității este ridicată și subminată simultan. Pe de o parte, Kostas Venetis îi cere cu insistență iubitului său scrib să consemneze întocmai istoria pe care i-o relatează (“fără să lași deoparte nimic și fără să adaugi nimic de la tine” este o formulă repetată de Kostas cu insistența unui leitmotiv), povestitorul filozofând la răstimpuri și pe tema identității dintre “viața adevărată” și “viața scrisă” (“Tu ai în schimb datoria să mă ajuți cu condeiul, pentru care mâinile mele nu mai au destulă vârtute, iar dacă nu-mi așterni cuvântul pe hârtie întocmai [...], înseamnă că mi-ai luat și viața adevărată, și viața scrisă care până la urmă sunt una”⁵); pe de altă parte același povestitor strecoară când și când câte-o aluzie la falsitatea multora dintre aventurile relatate. Prin asemenea strategii pretenția adecvării la real este ironizată, iar verosimilitatea – deconspirată ca simplă iluzie. Delirul, coșmarurile, transa provocată de opiu – ingrediente adeseori amestecate în pasta povestirii – adâncesc, la rândul lor, ambiguitatea, zădărnici încercările cititorului de a discerne rememorarea de halucinație în țesătura întâmplărilor istorisite. Romanul lui Octavian Soviany vădește, așadar o propensiune definitorie pentru proza istorică actuală (pe care Doris Mironescu o numește “postcanonică”), aceea de a concilia spectaculozitatea cu specularitatea, gustul pentru senzațional cu cel pentru butaforie și artificial, intriga picarescă și reflecția asupra reprezentării realului ca atare. Pe de o parte pasiuni interzise, complexe oedipiene, aventuri senzaționale, lovituri de teatru, scene de tortură de o violență atroce, taine de nepătruns ș.a.m.d., pe de altă parte o foarte subtilă și discretă reflecție asupra memoriei, timpului, reprezentării artistice și răului în istorie. Nu trebuie deci să ne surprindă faptul că punerile în abis (realizate atât prin recursul la intertext, cât și prin acele proiecții onirice de care aminteam mai devreme), reduplicările de tot felul, într-un cuvânt, tot arsenalul de procedee autoreflexive (multe dintre ele gravitând în jurul venerabilului topos al lumii ca teatru), nu lipsesc din acest roman, după cum nu sunt absente nici scenele erotice insolite, amintind de inventivitatea Marchizului de Sade în materie. Nu întâmplător un pasaj din opera acestuia este ales drept *motto* al cărții: “Dacă povestașul nu devine amantul propriei sale mame din clipa în care aceasta l-a adus pe lume, atunci să nu mai istorisească niciodată”.

O bună parte din roman se petrece în Bucureștiul celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea unde moravurile fanariote n-au dispărut pe de-a-ntregul, iar viața politică nu duce lipsă de conspirații, intrigi, uneltiri, deasupra tuturor tronând figura malefică a lui beizadea Mihalache, cel ce supraveghează, ca o adevărată eminentă cenușie, toate cele întâmplate în palatul principelui, la conacele boierești sau prin cancelariile Europei; are iscoade pretutindeni, în beciurile agiei și în birturile sordide din mahalale bucureștene, pe străzile orașului sau în subteranele sale mizere. Este temut și ascultat fără crâcnire, iar groaza pe care o stârnește în jur e amplificată de legendele, bârfele și zvonurile țesute de imaginația târgoveților: „În palatul lui, ascuns în fundul unei grădini se petreceau multe lucruri înfricoșate despre care negustorimea din Podul Calicilor povestea mai pe ocolite la o cană de turburel [...] Era vorba de răcnete care se auzeau noaptea din dosul ferestrelor ferecate și de zornet de lanț ruginit, de umbre albe ce

⁵ Octavian Soviany, *Viața lui Kostas Venetis*, ed. a II-a, Polirom, 2013, p. 214

rătăceau printre platanii din parc la lumina luceafărului de dimineață și, mai cu seamă de fete de negustori, ba chiar de boieri, dispărute de la casele lor și găsite apoi cu burțile despicate – după ce petrecuseră preț de-o noapte în palatul lui beizadea Mihalache – prin lacurile de la marginea Bucureștilor.”⁶

Cartofor împătimit, „crud ca un lup” și „desfrânat ca o pisică sălbatică”, fost tovarăș de desfrâu al lui Cuza, eminență cenușie a Ministerului român de externe, beizadea Mihalache reprezintă înainte de orice o întruchipare a Răului absolut, aparținând aceleiași familii de personaje ca Messer Ottaviano sau Principele lui Eugen Barbu. Chiar înfățișarea temutului boier îi trădează natura malefică (singurul său ochi își schimbă, în chip misterios, culoarea – e când negru ca smoala, când de un albastru „rece ca gheața” – și știm foarte bine cum sunt explicate, în superstițiile și eresurile populare anomaliile fizionomice ale oamenilor „însemnați”); lui Kostas –nici el un neștiutor în materie de maleficii– chipul „străin de orice simțământ omenesc” al lui beizadea Mihalache îi recheamă în minte reprezentările iconografice ale diavolului zugrăvite în pridvoarele mânăstirilor grecești: „[Î]n timp ce îi iscodeam amănuntele chipului mi s-a năzărit dintr-o dată că recunosc în trăsăturile lui beizadea Mihalache semnele a ceva cunoscut, un ceva care îmi trecuse de nenumărate ori prin fața privirii, înghețându-mă cu fiecare prilej până-n afundul bojocilor [...] Închipuirea mea începu să lucreze: i-am pus la repezeală chiorului o pereche de coarne răscrăcărte în formă de seceră [...] Pentru o clipă m-a bântuit gândul că poate murisem în somn și sunt adus, ca urmare a strâmbătății mele din naștere, să plătesc, la tronul lui Scaraoțchi [...]”

Deși se poartă aidoma unui satrap oriental, beizadea Mihalache nu e totuși diavolul – după cum se convinge, în cele din urmă, Kostas, după ce descoperă că boierul citea ziarele (în pofida faptului că atmosfera pitorească în care se desfășoară intrigile pe care le țese ne trimite cu gândul la spațiul balcanic-oriental din *Kir Ianulea*), ci e doar “un mehenghi de bărbat uns cu toate alifiile”, față de care supușii nutresc deopotrivă fascinație și repulsie. Manoil (intertextualitatea onomasticii are aici rolul ei!), secretar și victimă a boierului, reprezintă cel mai concludent exemplu. Într-un moment de sinceritate, el îi dezvăluie lui Kostas împrejurările în care a ajuns complice la asasinarea lui Barbu Catargiu – protector și rudă îndepărtată a familiei sale – din pricină că s-a dovedit incapabil să se smulgă de sub teroarea hipnotică exercitată de maleficul lui stăpân.

Reședința lui beizadea Mihalache întrunește, la rândul său, atributele unui spațiu fantastic, în care cel ce intră pierde noțiunea timpului, lăsându-se copleșit de aromele îmbietoare, de bucatele îndestulate, de puterea rachiurilor și de multe alte feluri de ispite: “Totul era uriaș în cuhnia lui beizadea Mihalache: vetrele în care perpeleau la jăratice hartanele de mistreț și spinarea de căprioară; frigările pe care erau înșirați claponii îndopați și păunii umpluți cu fistic și cu migdale; oalele în care clocoteau umpluturile noastre grecești, drese cu măghiran și cu busuioc, rasolurile și tuslamalele; cuptoarele unde coceau pateurile de aluat fraged ca petala de trandafir, sarailiile și baclavalele.” Enumerarea varietăților creează – ca la Nicolae Filimon și la alți scriitori asociați, îndeobște, filonului balcanic – impresia de cantitate enormă, iar trecutul capătă savoare, culoare și un farmec aparte, nu cu totul străin de cufundarea în reverie, de pura delectare lexicală stărnită de înșiruirea felurilor de bucate, condimente, arome.

Din toate acestea ne dăm seama că autorul mânuiește cu abilitate toate acele instrumente capabile să creeze atmosferă, fiind în permanență conștient de potențialul iluzionistic al artei sale. La urma urmelor, trecutul nu poate fi recuperat decât prin “scamatorii” asemănătoare celor învățate de Venetis sub îndrumarea lui Aleppo Aleppi, fostul duce de Beaulieu. Doar astfel destinele angrenate în mecanismul marii istorii, personajele de culise sau scenele de streche colectivă (re)capătă, vremelnic, consistență și relief.

⁶ Ibidem, p. 178.

Un zăpă din epoca fanarioților

Plasat în epoca domniilor fanariote, romanul Doinei Ruști (*Manuscrisul fanariot*, 2015) întrunește suficiente trăsături ca să poată fi socotit un text reprezentativ pentru maniera în care se scrie astăzi proză istorică. Chiar dacă regăsim în paginile sale venerabilul topos al “eternului fanariot”⁷ (care a bântuit și continuă să bântuie imaginarul nostru colectiv), perspectiva este de astă dată una mai puțin sumbră decât în romanele care s-au ocupat până acum de lumea românească de la sfârșitul veacului al XVIII-lea și începutul celui de-al XIX-lea. De altfel autoarea vorbește într-un interviu despre intenția, asumată programatic, de a deconstrui acest stereotip negativ: “N-am mers pe rețete și pe mituri înrădăcinate. Nu m-a interesat că Mavrogheni a auzit coarnele cerbilor, ci că a pus pe picioare prima unitate de pompieri, că era un strateg preocupat să facă în Valahia o armată regulată. Tot așa, nu m-a interesat ce zic manualele de istorie despre Alecu Moruzi, anume că a făcut speculă cu cereale, îmbogățindu-se pe spinarea poporului român. Din punctul meu de vedere a avut o sumă de calități: a instituit măsuri de stopare a ciumei, a ridicat școli, a adus cărți, a întreținut dorința de libertate [...] Era mason din ordinul Sf.Andrei. De la el avem cele mai multe documente administrative, care dovedesc preocupare, viziune politică, grijă față de comunitate. Vreau să spun prin aceasta că istoria [...] este făcută din fapte bune și rele. A rămâne doar la acestea din urmă este un păcat, iar a le repeta la nesfârșit este chiar diabolic.”⁸

Ceea ce constatăm la lectura romanului e că domnitorii respectivi sunt simple personaje de fundal, abia menționate în treacăt (“Țara Românească era într-adevăr condusă de Nikos Mavrogheni, un marinar grec (...) Mavrogheni îi bătuse pe austrieci la Ostrovul Florentin, apoi la Cetate, unde avusese peste 10.000 de ostași. Însuși Gazi Hasan îi trimisese un escadron. Singurele noutăți care contaseră pentru lumea din han se legau de expediția lui vitejească.”), îndeplinind așadar o funcție întrucâtva similară faimosului barometru al lui Flaubert despre care vorbea undeva Roland Barthes: aceea de a semnaliza discret “Suntem realul!”

Prim-planul este ocupat, în schimb, de întâmplările vieții cotidiene de la sfârșitul secolului al XVIII-lea, cu iubirile, petrecerile, misterele, dramele și decepțiile sale. Intenția de a deplasa accentul pe mica istorie apocrifă se ghicește încă din prologul romanului în care sunt elogiuate virtuțile cu totul ieșite din comun ale capitalei Valahiei, locul unde, o dată intrat, îți dai seama că „toată viața ta de până atunci nu mai face doi bani”⁹. Orașul de pe Dâmbovița era renumit pentru frenezia cu care miresmele, miasmele, bârfele, nălucile, poveștile, glumele în doi peri și melodiile cu efecte hipnotice se îngrămădesc pretutindeni, pe străzile și în subteranele lui, pentru a răscoli simțurile și a hrăni închipuirea: „Pe străzile pavate cu lemn de stejar se răsucesc aburii căldărușelor argintii, în care fierb fără oprire elixirele, parfumurile și alifiile, căci orașul nu trăiește nici din munca pământului, nici după urma numeroaselor lui prăvălii, ci dintr-o aromă înnoită continuu, din acea răsuflare caldă care invadează toți porii și care face ca orice nou-venit să uite tot ce-a trăit, transformat pe loc în emir cu ochi de safir, în nabab cu trăsuri și palate, în guvernator, polcovnic sau măcar într-un conțopist din alaiul domnesc.”¹⁰ Acest spațiu subjugător – imensă scenă de teatru și centru magic al lumii – îl prinde în mrejele sale și pe tânărul Ioanis, fiul lui Bradu Milikopu, sosit tocmai de la Thessloniki pentru a se convinge cu ochii săi de farmecul capitalei valahe. Înaintea Maiorcăi, Bucureștiul este cel care îl seduce și îl transformă pe tânărul croitor: din clipa în care pășește pentru prima oară pe pavelele din lemn de stejar ale podului lui Lascăr, Ioanis, confundat de mahalagii cu valetul

⁷ Andreia Roman, “L’éternel phanariote: blâme ou séduction?”, în *La littérature face à l’histoire. Discours historique et fiction dans les littératures est-européennes* (coord. Maria Delaperrière), L’Harmattan, 2005, pp. 337-347

⁸ “Despre Manuscrisul fanariot. Doina Ruști în dialog cu Petru Țincoca”, <http://doinarusti.ro/> interviu. html, consultat 15 decembrie 2016.

⁹ Doina Ruști, *Manuscrisul fanariot*, Editura Polirom, Iași, 2015, p.6.

¹⁰ Ibidem.

fugar al consulului Hastatov, primește, o dată cu noul nume și o nouă identitate: devine Leun, robul iubirii pentru Maiorca și în cele din urmă rob pur și simplu pe domeniile boierului Dan Brașoveanu Doicescu.

Amorul aparent imposibil dintre vlašul din Thessaloniki și roaba țigancă a familiei Doicescu (o iubire ce sfarmă cutumele și normele, reușind – nu fără sacrificii – să triumfe în final), păstrează ceva din farmecul basmului Cenușăresei. Recursul la document vine să relativizeze granița dintre realitate și invenție, dar – spre deosebire de ceea ce se întâmplă în metaficțiunile istoriografice propriu-zise – nu mai are aici doar rolul de a „dedoxifica” o arhivă, ci și pe acela de a reflecta, aluziv și nostalgic, la perpetuarea unui anumit gen de inechitate socială, identificabilă, în forme ceva mai puțin scandaloase, până în prezent. Din acest punct de vedere perspectiva pe care ne-o propune Doina Ruști este comparabilă cu cea adoptată (în cod cinematografic), de filmul lui Radu Jude, *Aferim!* Aceeași problematică de ordin etic își face simțită prezența în subtext, provocând inevitabil destinatarul să reflecteze asupra moștenirii apăsătoare a trecutului.

În plus, sprijinită de document, povestea de dragoste reușește cu mai mult succes să emoționeze cititorul, întreținându-i totodată iluzia autenticității. Iată un fragment din textul manuscrisului ce a servit ca pretext ficțiunii, descoperit de scriitoare la Biblioteca Academiei Române și reprodus, atât într-o notă de subsol, cât și în facsimil, la sfârșitul romanului: “Adică eu, Ion *sinu* Radu Grecu, dat-am adevărat și credincios zapesul meu la cinstită mâna dumnealui jupânul Dan și-a cocoanei dumnealui, precum să știe că m-am legat printr-acestu zapes al meu, că fiindu eu om strein și șazăndu pă lângă curtea dumnealor ani șase, și nedându-mi mâna ca să mă căsătorescu într-altă parte, am cerut de a mea bună voe o fată dinu casă de la dumnealor, anume Neaga, fata Neculii țiganu, ca să o iau de soție. Și așa m-am legat cu dumnealor ca de la Sfetu Gheorghe până la Sfetu Dimitri să fiu slobodu să-mi agonisescu hrana vieții mele, dar soția mea să fie în curte, după cum sântu și ceilalți robi ai dumnealor. Iară de la Sfetu Dimitri dinspre iarnă până la Sfetu Gheorghe să fiu supus curții cu ceilalți robi dimpreună la rândul muncii ori la ce mă va pune și-mi va porunci [...]” (Doc. Nr.13/ MCDLXXXV, BAR)¹¹

Urmează un *post scriptum* sec, nu mai lung de cinci rânduri, din care aflăm că “Leun a murit rob. Copiii săi au fost de asemenea robi, până la moarte, iar nepoții săi au prins dezrobirea, devenind slugile lui Iancu Doicescu, moștenitorul tatălui său. În catastiful Bisericii Scaune e consemnată data morții, iar în dreptul numelui său stă scris: *grec, croitor, însurat cu Maiorca țigancă.*”

După cum constatăm, latura mai puțin luminoasă a istoriei secolului fanariot nu e cu totul absentă din roman, însă mizanscena, fundalul colorat pe care este proiectată povestea de iubire, măștile onomastice, predilecția pentru fals și verva mistificării nonșalante (antroponimele și toponimele sunt permanent modificate în capitala Valahiei, după fluxul capricios al propagării anecdotelor și legendelor), justifică fără doar și poate afilierea *Manuscrisului fanariot* la tradiția literaturii balcanice.¹² De balcanism ține atât senzualitatea molipsitoare, cât și presentimentul unei lumi inconștient-agonice, lăsând să se ghicească – sub poleiala scânteietoare a splendorilor baroce – temeri și anxietăți ancestrale.

Concluzie

Din toate cele spuse până acum ne putem da seama că, întocmai ca în metaficțiunile istoriografice, infuzia de imaginar joacă și în romanul neo-istoric (sau postcanonic) un rol

¹¹ Ibid., p.291

¹² De altfel Doina Ruști mărturisește, în același interviu, că una dintre intențiile sale a fost aceea „de a lăsa în urmă temele romanului românesc actual”, că „[i] s-a făcut dor de *Cocoșul roșu* al lui Bulatović, de simbolismul lui Pavić, de romanul istoric al lui Michel Folco și chiar de filmele franțuzești de capă și spadă” (“Despre *Manuscrisul fanariot*. Doina Ruști în dialog cu Petru Țincoca”, <http://doinarusti.ro/> interviu. html, consultat 15 decembrie 2016).

crucial, permițând viziunii asupra trecutului să se articuleze lacunar și selectiv, adeseori privilegiind detaliul, atmosfera, senzorialul, în contrast cu proiectul totalizant și omogenizator al marilor narațiuni, cu deosebirea că bricolajului ostentativ îi ia acum locul reflecția mai discretă asupra limitelor și riscurilor reprezentării. De prisos să mai insistăm asupra împrejurării că aventura re-scrierii trecutului rămâne în continuare grevată de câteva paradoxuri și contradicții ce țin atât de natura problematică a trecutului ca obiect de cunoaștere pentru noi în prezent, cât și de o serie de considerente de ordin etic. Dincolo de riscul – real – ca strălucirea decorurilor, senzaționalul intrigii sau splendoarea gratuită a detaliilor să adoarmă în cititor simțul responsabilității în raport evenimentele “reale” petrecute în trecut, rămâne evidentă preocuparea scriitorilor din epoca noastră pentru avatarurile alterității, pentru personaje și situații ce întruchipează tot ce poate fi socotit diferit, insolit, exotic. Trecutul se dovedește cu atât mai neliniștitor cu cât prezentul devine mai problematic, iar accentul se deplasează de pe problemele epistemologice pe cele de natură etică. “Cotitura istorică”¹³ a prozei publicate după 2000 este un fenomen strâns legat de aceste evoluții și asupra căruia merită să reflectăm.

BIBLIOGRAPHY

- Adamek, Diana, *Dulcea poveste a tristului elefant*, Cartea Românească, București, 2011
- Mironescu, Doris, "Spre secolul romantic. Memorie postcanonică în romanele anilor 2000", în vol. *Un secol al memoriei. Literatură și conștiință comunitară în secolul al XIX-lea*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, Iași, 2016, pp.257-283
- Roman, Andreia, “L’*éternel phanariote*: blâme ou séduction?”, în *La littérature face à l’histoire. Discours historique et fiction dans les littératures est-européennes* (coord. Maria Delaperrière), L’Harmattan, 2005, pp. 337-347
- Rousselot, Elodie, “Introduction”, in Elodie Rousselot (ed.), *Exoticising the Past in Contemporary Neo-Historical Fiction*, Palgrave Macmillan, 2014, pp.1-16
- Ruști, Doina, *Manuscrisul fanariot*, Editura Polirom, Iași, 2015
- Shafak, Elif, *Ucenicul arhitectului*, traducere din limba engleză și note de Ada Tanasă, Polirom, 2015
- Soviany, Octavian, *Viața lui Kostas Venetis*, ed. a II-a, Polirom, 2013
- “Despre *Manuscrisul fanariot*. Doina Ruști în dialog cu Petru Țincoca”, <http://doinarusti.ro/interviu.html>, consultat 15 decembrie 2016

¹³ Formula îi aparține lui Doris Mironescu și ar putea să pară discutabilă dacă am avea în vedere doar cele trei scrieri analizate aici; în realitate pot fi citate numeroase alte romane de acest gen, dintre care amintim: Răzvan Rădulescu, *Teodosie cel Mic* (2006); Filip Florian, *Zilele regelui* (2008); Simona Sora, *Hotel Universal* (2012), Simona Antonescu, *Fotograful curții regale* (2015); Bogdan Suceavă, *Republica* (2016) ș.a.m.d.