



MIHAIL DRAGOMIRESCU ȘI DIALOGURILE MORȚILOR: ÎN CĂUTAREA POPORULUI CARE LIPSEȘTE

Adrian Tudurachi

Abstract – Romanian critic Mihail Dragomirescu (1868-1942) chose to present his philosophical system in the form of dialogues of the dead. The book appeared in 1929 under the title Philosophical Dialogues. Integralism, and contains 44 numbered dialogues with 8 interlocutors. Other dialogues, however, had been published seven years earlier in the cultural and political press, covering topics related to polemics, critical debates, or even satire. The study focuses on the complex issues involved in the revival of an ancient genre invented by Lucian of Samosata and developed in the form of ephemera, pamphlets and colportage literature between the 17th and 18th centuries. The main question concerns the role that the dialogues of the dead play in problematizing a changing society in the context of post-World War I Romania. Emphasizing the significance of time and anachronism in the dialogues of the dead, the paper investigates, based on the reflections of Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman and Vinciane Despret, the elaboration of perspectives on the common and the imaginary deployment of a “People”.

Keywords: Mihail Dragomirescu (1868-1942), Dialogues of the Dead, Post-World War I Romania, Anachronism, Imaginary “People”

1. Mihail Dragomirescu (1868-1942) a ales să își prezinte sistemul filosofic sub forma unor dialoguri ale morților. Cartea apare în 1929, cu titlul *Dialoguri filosofice. Integralismul*¹, și conține 44 de dialoguri, numerotate, cu 8 interlocutori: Vasile Conta (m. 1882), Grigore Alexandrescu (m. 1885), I.L. Caragiale (m. 1912), Ion Trivale (m. 1916), Titu Maiorescu (m. 1917), Barbu Șt. Delavrancea (m. 1917), Alexandru Vlahuță (m. 1919), Duiliu Zamfirescu (m. 1922). Unii sunt autori din vârsta „clasică” a literaturii române, alții sunt congenerii lui Mihail Dragomirescu, iar

câțiva sunt foști colaboratori la *Convorbiri literare* și *Convorbiri critice*. Se mai vede, la o simplă parcurgere a listei, că figurile evocate în dialoguri, cu puține excepții, au dispărut relativ recent, în preajma războiului sau imediat după evenimentele care au remodelat viața socială și politică a țării. Mihail Dragomirescu se întoarce așadar spre o comunitate pierdută de puțină vreme. De ce era nevoie de vocea morților în acel punct al evoluției societății românești? Cum putea să contribuie la dezbaterea publică în România Mare mobilizarea unei forme care venea din antichitate și avea aspectul desuet al unei opere din literatura barocă? Și despre ce era vorba de fapt în dialogurile morților: despre vehicularea unor idei filosofice sau despre resuscitarea unor generații trecute?

Din punct de vedere istorico-literar, dialogurile morților apar în opera lui Mihail Dragomirescu înainte de *Integralismul*. Găsim primul articol scris în această formă într-un număr din decembrie 1922 al *Viitorului*. Textul se intitulează *În dumbrăvoile elizee* (în legătură cu feminismul cultural)² și abordează o problemă a zilei legată de prezența femeilor în „statul cultural”, concept prin care autorul *Științei literaturii* reclama un privilegiu al culturii române în fața celorlalte culturi „minoritare” din România Mare. Ulterior, alte câteva zeci de dialoguri ale morților vor fi publicate în *Ritmul vremii* și *Falanga* între 1926 și 1929. În volum, foiletoanele din *Viitorul* sunt editate în 1924, într-un capitol distinct al culegerii de articole *De la misticism la raționalism*³. În sfârșit, la câțiva ani după apariția eseului filosofic din 1929, Mihail Dragomirescu publică alte câteva dialoguri într-o serie resuscitată a *Convorbirilor critice* din 1935.

E așadar un interval lung, de 13 ani, în care această formă e exploatăată în mai multe contexte. Unele sunt despre viața literară, constituind o cronică a presei curente și a noutăților culturale. Se regăesc reacții la criticile lui E. Lovinescu, observații corozive despre premiile Academiei, comentarii – adesea polemice și satirice – pe marginea unor dezbateri din mediul universitar. Alte dialoguri abordează teme mai grave, legate de concepția culturii române și a instituțiilor ei, precum și pledoarii pentru politicile de naționalizare. Nu numai subiectele sunt diferite, ci și elementele din care acesta e compus. De pildă, lista de personaje se schimbă semnificativ în raport cu temele discutate. În dialogurile din primii ani, printre morții a căror voce e convocată se regăesc și figuri politice cum e I.C. Brătianu⁴, după cum în conversațiile cu

teme universitare apar Victor Babeș, Pompiliu Eliade sau Vasile Pârvan⁵. Mai târziu, în textele publicate între 1926 și 1928 în *Ritmul vremii*, apar clasici precum Eminescu și Creangă, omiși de dialogurile din *Integralismul*. Iar în foiletonul care comentează premiile Academiei, sunt prezenți filosofii greci: Socrate, Platon, Aristotel, Pericle⁶.

Dar diversitatea subiectelor e marcată cel mai bine prin geografia simbolică în care sunt situate întâlnirile postume. În dialogurile morților imaginate de Mihail Dragomirescu decorul e ordonat în funcție de o distribuție ierarhizată a profanului și sacralului, a fundalului mundan, respectiv celest, implicând diferențe importante de reprezentare a fundalului. Discuțiile polemice, cronica zilei și satira se situează „în preajma Stixului”, râul „urii”, care separă lumea viilor de infern, adică într-un spațiu de contact. De pildă, criticile la adresa Academiei sunt puse sub titlul *Lângă Stix*, iar pamfletul care vizează o grupare a universitarilor se intitulează *Între Stix și Empireu*. Mihail Dragomirescu alege cu grijă locul din inventarul mitologiei, poziționarea (centrală, marginală, intermediară), și uneori elaborează descrieri menite să dea concretețe spațiilor simbolice. Așa sunt reprezentările celui de-al doilea decor al lumii de dincolo, „dumbrăvile elizee”. Aici se poartă discuțiile despre cultura română și despre „statul cultural”, despre specificul național și despre politicile de românizare. E un loc în care se pot exprima preocupări naționaliste, iar arhitectura lui imaginară e lucrată cu elemente ale toposului idilic, un *locus amoenus*. Iată de pildă începutul unui dialog reluat în *De la misticism la naționalism*:

(Mai sus de Dumbrăvile Elizee)

Începutul scenei se petrece în mijlocul Dumbrăvii Neamului

Delavrancea: Ce frumoasă e dumbrava noastră pe aici, pe la mijloc! Șuvoaie de albastru pătrund printre argintii trunchiurilor, de zărim în depărtări pajiștele cerești și o parte din dumbrăvile celorlalte neamuri, ca prin ocheane fermecate; iar, în sus, cerurile adânci de peruzea parcă au mii de scări de raze pe care te poți ridica printre uriașele tulpine, până la frunzișul de aur ce scânteie în afundul înălțimilor⁷.

Indicațiile de poziționare în raport cu geografia lumii de dincolo nu sunt nici ele întâmplătoare. Așezarea în margine sau, dimpotrivă, în centru („în mijlocul”), marchează specificul subiectelor și aranjarea lor în gamă, mai aproape de contingent sau de transcendere, de realitatea amestecată sau de ideea ei purificată. Dacă centrul „dumbrăvii neamu-

lui” e rezervat românității, discuțiile plasate în margine îi vizează pe „minoritari”:

I.C. Brătianu: De aceea v-am și adus pe nesimțite în pajiștele de la marginile dumbrăvii noastre, pentru ca să fim auziți și de unii reprezentanți ai minorităților, care numai prin părțile acestea își plimbă, în zborul lor luminos, spiritele. De-aceia l-am atins ușor, ca să ne însoțească aici și pe Rosetti, care, într-o privință, a rămas mai credincios ideologiei tinereții decât mine⁸.

Ultimul decor, „în Empireu”, e rezervat dezbaterilor filosofice. Conceput prin tradiție ca un spațiu abstract, intens spiritualizat, acesta apare la Mihail Dragomirescu ca expresie supremă a detașării de mundan, a desprinderii de pasiunile politice, indiferent de natura lor, fiind asociat imaginar ascensiunii, plutirii, ridicării etc.:

Delavrancea: De mult nu ne-am mai întâlnit în plaiurile noastre empirice.

Caragiale: Vezi că plaiurile astea au acum un iz de filosofie integrală – dar, pe lumea asta strălucită, mai sunt și alte cerești ademeniri.

[...]

Maioreșcu: N-am nimic de zis, – și-ți mulțumesc de vorba dumitale bătrânească. Și, cum zic, multe ne-au fost preocupările, de când au venit printre noi făuritorii cei mari ai României noi... Dar acum parcă ne-a cuprins un dor să ne mai suim noi făuritorii cei mari ai României noi... dar acum parcă ne-a cuprins un dor să ne mai suim și în aceste înălțimi empirice și să ne aducem aminte de vechile noastre discuțiuni filosofice⁹.

[...]

Duiliu Zamfirescu: Se prea poate să vi se pară astfel. În plutirea noastră, e drept, ne-am depărtat mult de țărmi Stixului și nici cea mai mică boare pământeană nu se simte până aici; dar ne-am apropiat mult de tot de luminile înviorate ale Binelui, ce filtrează din pronia cerească, și suntem toți prinși în raza caldă a înălțării, a laudei, a adorării entuziaste, chiar fără fond.

Delavrancea: Ca să nu ieșim din drumul adevărului, trebuie să fim la deopotrivă depărtare și de mirosul Stixului și de mireasma Binelui. Iacă domnul *Maioreșcu* a și început plutirea spre seninătatea locurilor medii, care dă obiectivitatea supremă¹⁰.

Ceea ce trebuie însă remarcat e faptul că din perspectiva lui Dragomirescu aceste dialoguri ale morților, publicate de-a lungul a mai bine de un deceniu, fac parte dintr-o operă unică. Numerotarea textelor, așa cum e indicată în volumul de dialoguri filosofice, de

la 1 la 44, se continuă în publicistică. Când înregistrează secvențele, criticul folosește cifre care par să fie din aceeași serie: dialogurile cu numerele 72, 74, 75, 76, 77 apar în *Falanga*, cele cu numerele 50, 63, 66 în *Ritmul vremii* din 1929. Sunt urme ale unui alt volum de dialoguri, rămas nescris? Intenționa să cuprindă în *Integralismul* și alte secvențe, la care a renunțat? Prevăzuse un versant complementar, care să adauge la perspectiva strict filosofică o viziune a românității? Cert este că pentru criticul care numerotează în aceeași ordine dialogurile din tratat și pe cele din publicistică există o continuitate între filosofie și satiră, între teoriile înalte și aluziile pamfletare, între dezbaterea de idei și polemicile zilei. Satira și gândirea, critica socială corozivă și filosofarea sunt două fețe inseparabile. Ar fi o eroare să se vadă în dialogurile morților doar mijlocul prin care Mihail Dragomirescu încearcă să expună didactic niște teorii, ignorând sensibilitatea lui la „comedia” caracterelor: e un teatru aici, o resuscitare de figuri istorice sub un regim aparte, o punere în scenă care contează la fel de mult ca ideile vehiculate.

2. Există o ambivalență istorică și hermeneutică a dialogurilor morților: ele se înfățișează fie ca demers filosofic, fie ca gest critic. Această dublă fațetare a speciei determină atât înțelegerea acțiunii sale sociale, cât și instrumentele cu care e citită. Pe o primă filieră, dialogurile morților sunt legate de câteva nume, care traversează meteoric istoria culturii occidentale: Lucian din Samosata, Fénelon, Fontenelle, Ernest Renan etc.¹¹. Din această perspectivă, specia apare ca recurs excepțional la o tehnică de gândire care combină dialogul platonician cu fabulația. Ilustrată prin texte singulare și detașate de context, ea nu constituie propriu-zis o „tradiție”, cât corespondențe între autori aflați la mare distanță. Pe cea de-a doua filieră, dialogurile morților se exprimă cantitativ, sub forma unor practici discursive seriale. Aici numele autorilor aproape că nu contează. Sunt scriitori de mică importanță, uneori anonimi; sau, când autorii sunt cunoscuți, textele au caracter ocazional, strict determinat de contextul unei polemici sau al unei discuții publice. În spațiul francez sunt câteva intervale de productivitate crescută a speciei, între 1680 și 1710 sau între 1789 și 1795, constituind un corpus estimat de 200 de texte¹². Tot după model francez se publică și în spațiul german, între 1729 și 1734, după traducerea dialogurilor lui Fontenelle în 1727,

câteva sute, poate chiar mii de dialoguri ale morților¹³. De altfel, dimensiunea precisă a fenomenului nu poate fi just apreciată – pentru că textele au statut de efemeridă, alături de pamflete, de jurnalism sau de literatură de colportaj¹⁴. Evident, și detenta tematică a speciei se distribuie în funcție de aceste două filiere. Dacă practicile seriale ale dialogului se deschid prin mijloacele satirei și ale polemicii spre o critică socială, uneori cu aspect revoluționar, practicile singulare vizează idei, un principiu detașat al adevărului și al moralei, aflat „la zenitul conștiinței”. E, după formularea lui Bruno Clément, o „voce verticală” definită de înălțimea la care se poziționează pentru a înțelege lumea¹⁵. Dialogurile morților evoluează așadar între contingență și survol, între imediatețea zilei și contemplarea – sustrasă condiționărilor temporale – a realității.

La baza destinului istoric al speciei stă hibriditatea ei intenționată. În prefața unei ediții din opera lui Lucian din Samosata, Giorgio Agamben comentează această ambivalență, plecând chiar de la formulările scriitorului latin¹⁶. Ea constă în combinația dintre comedie și dialogul de idei: forma e hibridă în sensul în care asociază tensiunea ideatică a dialogurilor platoniciene cu libertatea dionisiacă a farsei.

En réalité, il n’y avait guère de liens ni d’amitié, à l’origine, entre le dialogue et la comédie – s’il est vrai que l’un travaillait tout seul à la maison, ou tout au plus en promenade avec quelques compagnons, alors que l’autre, vouée tout entière à Dionysos, fréquentait le théâtre, s’ébattait en bonne compagnie, suscitait le rire, lançait des railleries, marchait parfois au rythme de la flûte et, portée en général sur des vers anapestiques, s’amusait aux dépens des amis du dialogue en les traitant de penseurs, de songe-creux ou d’autres noms du même genre ; son unique intention étant de les tourner en ridicule et de répandre sur eux la liberté dionysiaque, elle les représentait tantôt marchant dans les airs et fréquentant les nuées, tantôt occupés à mesurer des sauts de puce, c’est-à-dire à disserter sur d’inconsistantes bagatelles. Le dialogue, quant à lui, organisait fort sérieusement ses réunions, philosophant sur la nature et la vertu ; si bien, pour le dire en termes musicaux, qu’il y avait entre eux deux octaves de différence, de la note la plus aiguë à la plus grave. Mais moi, j’ai osé unir et harmoniser ces deux éléments si discordants, malgré leur indocilité et leur répugnance à demeurer ensemble¹⁷.

Dacă Lucian insistă asupra caracterului artificial al acestui hibrid este pentru a marca inferioritatea lui atât în raport cu dialogul de idei, cât și în raport cu comedia. Dialogul de idei presupune niște poziții ab-

stracte, al căror referent e adevărul, personajele nefiind decât încarnări arbitrare ale unor idei puse în dezbatere. Dimpotrivă, comedia implică eroi determinați de caracterul lor, biografia lor fictivă explicând felul în care aceștia acționează și vorbesc. Prin combinarea celor două poetici într-o unică formulă, ambele dispozitive au fost dezlegate de necesitatea care le susținea. Dialogul morților a creat un cadru în care ideile nu pot fi raportate la valoarea de adevăr și personajele nu pot fi raportate la o origine. În acest sens, scriitorul latin își va caracteriza eroii ca figurine fără viață:

...quant à nous, qui paraissions devant la foule pour donner lecture de semblables déclamations, ce sont bien des images (*eidola*) que nous faisons voir, et je viens de dire qu'en gros nous les modelons dans l'argile, à la manière des fabricants de figurines ; mais, pour le reste, il n'y a en elles ni mouvement comme dans les vôtres, ni signe de vie¹⁸.

Concret, „lipsa de viață” traduce separația dintre voce și corp, faptul că ceea ce spune un personaj s-a eliberat de istoria, de identitatea și de materialitatea acestuia. Replicile pot fi atribuite, la fel de ușor cum pot fi dissociate de personajele care le rostesc. Peter Szendy, care se apleacă într-un eseu din 2007 asupra ventrilociei și asupra vocilor de „dincolo”, le situează într-o serie a derapajelor rostirii – accidente de vocalizare – definite prin distanța dintre voce și subiect: „la partition ou la répartition des voix dans et depuis l'antre où elles peuvent s'attacher à un corps dans l'exacte mesure où elles peuvent aussi s'en détacher”¹⁹. Problema pe care și-o pune e legată tocmai de fenomenul de desprindere a vocii de vorbitor, pe care îl numește „spațiere”. Ce intervine în această distanță care se creează între personaj și vocea lui? Nu e vorba doar de o manifestare a alterității, de un altul care vorbește în locul personajului²⁰. Ipoteza lui Szendy e că în acest interval deschis în marginile vocalizării operează un dispozitiv, o „mașină” care nu încetează să împartă și să redistribuie vocile²¹: altfel spus, o forță non-subiectivă, care se insinuează în spațiul creat de separația dintre voce și personaj, și lucrează continuu la rearanjarea și redispunerea acestei distanțe.

În raport cu „spațierea vocii” gândește și Giorgio Agamben potențialul speciei inventate de Lucian. Subliniind că vocea fără origine e o „apariție”, simplă emergență a fenomenului, observă că modul de funcționare al personajelor din dialogurile morților e similar eroilor din

prozele lui Kafka: figurile „apar” și se rostesc pe scenă așa cum într-o dimineață Gregor Samsa se trezește metamorfozat în gândac, fără cauze sau explicații. Ceea ce mi se pare demn de reținut e că în lectura distanței dintre rostire și subiect, Agamben angajează o dimensiune temporală. „Mașina” pe care o presupune Szendy e, în această interpretare, o forță a istoriei. De aceea eseul care prefațează ediția din opera lui Lucian se intitulează, în cheie teologică, *Îngerul aparenței*. Ca apariție, imaginea hibridă concepută de dialogurile morților nu trimite spre un trecut, ci spre un viitor – este un „anunț”, anticipare a unui orizont al mântuirii. Eroul care vorbește pe scenă fără să aibă proprietatea vocii sale e un „înger”, un mesager. El e definit de capacitatea de a se lăsa traversat de vorbele pe care le spune, pentru care nu e decât un vehicul provizoriu. Vocația lui nu stă în rostirea adevărului, ci în transmisibilitate: el pune în evidență calitatea mesajului de a trece în timp, de a supraviețui și de a chema, prin însăși această calitate, generația viitoare.

Si l'on prend au sérieux le programme de Lucien (et rien n'indique qu'il ne faille le prendre au mot), son œuvre se présente comme le lieu d'une expérience tout aussi originale et problématique que celle dont Benjamin a crédité Kafka, en écrivant que celui-ci avait abandonné la vérité (la chose à transmettre) par amour de la transmissibilité²².

Actualizând în acest context interpretările caracterului mesianic al textelor lui Kafka²³, Agamben e conștient că depășește proiectul scriitorului latin. Dar ține să marcheze faptul că prin hibridizarea dialogului platonician de idei s-a creat o capacitate de semnificare care nu trebuie ratată. „Peut-être la poétique de Lucien n'acquiert-elle son sens propre qu'une fois replacée dans cette perspective”²⁴. Poate că Lucian nu a vrut să opereze pe un asemenea plan: dar forma, odată inventată, își poartă prin istorie, ca potențial, disponibilitatea de a reprezenta un raport particular cu timpul și de a intra în dialog cu viitorul.

3. Supratema dialogurilor morților în opera lui Mihail Dragomirescu – în sensul în care stă deasupra subiectelor filosofice, polemice culturale sau politice – e timpul. Invocarea figurilor din secolul al XIX-lea sau din Grecia antică implică o problematizare a comunității contemporanilor și a compoziției ei omogene. Ea presupune, prin însăși premisa conversațiilor postume, că afacerile societății românești,

aspirațiile ei culturale și proiectul colectiv nu mai pot fi abordate din interiorul epocii, prin conlucrarea naturală a factorilor prezenți. Ea sfâșie iluzia unei concordanțe între timpul actorilor, timpul acțiunilor, timpul instituțiilor și timpul proiectelor – ceea ce Georges Didi-Huberman numea, într-o reflecție asupra anacronismului în istoria artei, o căutare a „consonanței eucronice”²⁵. În scenariul pe care îl implică dialogurile morților, răspunsul la dilemele politice sau culturale și cuprinderea nediscriminată a tuturor formelor de viață națională reclamă iruperea în prezent a unor instanțe eterogene, a unor „non-contemporani”.

Dacă citim dialogurile morților din perspectiva raportului temporal²⁶, ca dispozitiv de eliberare a dinamicilor anacronice, ele sunt definite de două dimensiuni²⁷. Prima ține de calitatea de „aranjament impur” al timpurilor, de aglutinare dizarmonică a diferitelor cronologii, fără ca un timp mai mare – adică o ordine istorică – să le organizeze. Georges Didi-Huberman numește prin „montaj” această alăturare strict compozițională de „fibre de timp amestecate”²⁸. Ea se răsfrânge în condiția personajelor care populează dialogurile morților. Apartenența lor la alte timpuri și la alte spații determină inaderența lor radicală: ei sunt non-contemporani cu epoca și, desigur, non-contemporani între ei. Nu există nimic în comun între Grigore Alexandrescu, I.C. Brătianu și Socrate. Chiar mai mult, eroii dialogurilor sunt inaderenți și față de timpul din care provin și, în cele din urmă, față de propria lor biografie. „Fibrele de timp” se amestecă și se dispersează chiar în cursul existenței lor. Invocarea unor personaje istorice nu antrenează atmosfera anilor 1840, 1880 sau 1900 în contemporaneitatea anilor 1920. Dialogurile nu implică o mișcare nostalgică de readucere la viață a unor epoci revolute – nici măcar a trecutului personal. Există o disonanță identitară sistematică pe care conversațiile postume o presupun și o marchează: personajele care au ajuns pe scenele lumii „de dincolo” s-au desprins de propria lor istorie, de gesturile caracteristice, de preferințe și de obișnuințe. „În viața asta a spiritelor, unde toți suntem unul ca altul, nu mai avem nici pasiuni, nici apetituri” spune Delavrancea în primul dialog, chiar din 1922²⁹. E o problematizare a continuității duratei personale, a schimbării și a detașării. „Aici suntem în Empireu și amor propriu nu încapă”³⁰. Capacitatea de desprindere de sine e asumată atât declarativ, prin numeroase apologii ale „înseninării” ca atitudine a-patică, afectiv neutră, dar și prin replici sau atitudini care nu o dată

se situează la antipodul profilului cunoscut al protagoniștilor acestor dialoguri. Convingerile filosofice ale lui Maiorescu, viziunea comică a lui Caragiale asupra lumii, gustul lui Ilarie Chendi sau preferințele literare ale lui Alexandru Vlahuță sunt repuse în joc în cursul dialogurilor pentru a fi nuanțate, abandonate sau schimbate cu totul. „Am fost noi poeți pe lumea cealaltă – afirmă Caragiale în *Integralismul* –; dar pe lumea asta ne-am făcut curat filosofi”³¹.

Cea de-a doua dimensiune a anacronismului ține de calitatea antropologică a acestui timp. Anacronic e ceea ce revine în virtutea unor resorturi emoționale, fundamental umane. „Fibrele timpului” se împrăștie și se reîmpletesc în cadrele experienței umane, în raport cu ceea ce mișcă și afectează subiectul. Această temporalitate a revenirii bruște a morților în prezent e determinată de poziționarea subiectivă în fața istoriei, de curenții de psihizare și de polarizare afectivă. Cum subliniază Georges Didi-Huberman, ceea ce „nu este tocmai trecutul” e memorie³². În dialogurile lui Mihail Dragomirescu, calitatea antropologică a temporalității se reflectă în construcția poziției de contemplare, strâns legată de o dinamică a reîntoarcerii și a reamintirii. În dispozitivul de anacronisme al conversațiilor postume nu e doar trecutul care irupe în prezent, e și prezentul care coboară în trecut. În acest sens trebuie citită fascinația criticului pentru copilărie. Autor al mai multor romane despre vârstele formării, cu o preocupare pentru literatura de amintiri a lui Creangă evocată inclusiv în dialogurile morților, Mihail Dragomirescu angajează un mit al copilăriei, indisociabil de accesul la viziunea „de dincolo”. A vedea societatea românească din perspectiva înaltă a Empireului, are ca arhetip reveria copilului culcat în iarbă care străbate cu privirea cerurile multiple și etajate. Privirea de sus, dată în lumea morților, se câștigă pe calea reamintirii și este, în mod esențial, un gest regresiv:

Trivale: Numai un lucru putuse să treacă prin sufletul acestui copil. Era de șapte-opt ani și-i plăcea să stea culcat în iarbă și să privească norii. Și, odată, nu știu cum i-a venit – desigur imponderabilii erau de vină – că, văzând de-asupra unor nori, alți nori, s-a întrebat cu frică: dar dincolo de norii de de-asupra ce-o fi? Dar și mai sus de-acolo, și mai sus, ce-o mai fi? Și i-a venit amețală, prinzând pentru întâiași dată, prin această reflecție, ideea infinitului în spațiu³³.

Ce timp creează astfel dialogurile morților? Vinciane Despret, autoarea unei reflecții recente despre practicile de re-semnificare colectivă ale morții, *Les morts à l'œuvre*³⁴, observă că invocarea morților produce o temporalitate specifică, definită de modul de „instalare” în timp: la mijloc. „Saisir le temps par le milieu”, a intra în timp prin miezul lui³⁵. Timp care se conectează la mijloc: nu timp concatenat, surprins la limitele lui, în punctele de schimbare, ci în „miez”, acolo unde nimic nu anunță trecerea spre altceva, printr-un punct de contact fără tranziție sau articulare – doar apariție, antrenare bruscă într-o altă istorie. Ca să explice această comunicare particulară de temporalități, Vinciane Despret recurge la o reflecție a lui Gilles Deleuze din 1979³⁶: un timp care nu e istoric, nici etern, ci intempestiv. Altfel spus, un timp ca punere în chestiune a imobilității (eternul) și a parcursului unidirecționat (istoria). Valoarea sa stă în capacitatea de a opera o deschidere: forța intempestivului se măsoară în efectul de ruptură și de inaugurare a pluralității. O spune și Georges Didi-Huberman la capătul analizei dedicate anacronismului: „el poate apărea în mod legitim ca o deschidere a istoriei, o complexificare salutară a modelelor sale de timp”³⁷. Prin punerea în scenă a morților se chestionează în același timp un parcurs și definitivarea lui.

Remobilizarea generațiilor trecute în acel moment postbelic, după crearea României Mari, angajează critica unei istorii care s-a închis prea repede. E vorba, desigur, de toți morții recenți, care înseamnă pentru Dragomirescu dispariția prematură a unei lumi; dar e vorba, la un alt nivel de adâncime, și de o nămplinire legată de proiectul colectiv și de parțialitatea lui. Dialogurile morților actualizează potențialități ratate, cu sentimentul că generațiile succesive au fost prea repede depășite, că s-a uitat deja ceea ce aveau de spus și că nici nu au reușit să spună tot. Nu revin fantomatic decât cei care nu au reușit să se exprime până la capăt, observa Laurent Demanze. Morții revendicați, rechemați sunt cei a căror voce a fost redusă la tăcere, de ei înșiși sau de urmași: „Il ne s'agit pas seulement de s'adresser aux êtres disparus, de rétablir un dialogue en dépit de la mort, mais aussi de transformer un mutisme imposé [...] en parole liberatrice, de donner corps de mots à ces paroles fantomatiques”³⁸. De aceea, un motiv al nămplinirii însoțește această dinamică intempestivă a morților: insatisfacția face parte din structurarea temporală a dialogurilor. Într-un foileton publicat în *Ritmul vremii* în 1928³⁹, Mihail Dragomire-

scu îi pune pe Ion Creangă, Titu Maiorescu sau Grigore Alexandrescu să își expună opera publică: rând pe rând, acești scriitori clasici vin pe scenă să povestească cum au contribuit la construcția culturii române, „actele istorice” pe care le-au realizat. Dar jocul reamintirii nu se limitează la relatarea unor episoade biografice puse în slujba interesului național (activitatea lui Creangă în ipostaza de militant liberal și de învățător – „Așa am putut eu lucra, cât un strop la apa Prutului, la ridicarea poporului”⁴⁰, acțiunile lui Titu Maiorescu din preajma războaielor balcanice⁴¹ etc.). Dragomirescu imaginează și un proces al nerealizărilor și îl pune pe Grigore Alexandrescu să își recunoască incapacitatea de a-i înțelege pe țărani („Egoism. Iată ce am fost eu! Un slujbaș amuzant și un egoist înrădăcinat”) într-un rechizitoriu aspru și consemnat de celelalte personaje. „Babacule, te făcuși singur cu ou și oțet”, constată Delavrancea⁴². În același fel, îl pune pe Titu Maiorescu să își recunoască îngustimea de vederi filosofice în raport cu gândirea lui... Dragomirescu însuși („Nu mă așteptam să-l văd reformând literatura prin filosofie! [...] Dar vreau să mă pedepsesc și eu nițel, ca și babacu, și să arăt că și eu am fost om”⁴³) sau pe Caragiale în raport cu ediția de poeme eminesciene („Caragiale a recunoscut că a greșit”⁴⁴). E o redeschidere de dosare istorice în dublu sens, atât ca multiplicare a traseelor în prezent, cât și ca reexaminare a unor trasee deja încheiate. Apariția morților operează o sfâșiere în țesutul temporal, care se întinde în mai multe direcții: în aceea a prezentului, rechestionat prin proiectele din trecut, dar și în aceea a trecutului, prin ancheta critică a potențialului nefructificat.

Ceea ce trebuie să ne întrebăm e de ce decalajul temporal și spațial dintre vocile convocate în dialogurile morților, care e o caracteristică tehnică a speciei, devine vizibil în gândirea lui Dragomirescu, constituind în jurul anacronismului o întregă constelație de imaginar. De ce revenirea în prezent a „fibrelor trecutului” pe panta memoriei este atât de importantă, încât destructurarea și recompunerea timpurilor constituie în sine un obiectiv, înaintea criticii sau a filosofiei. De ce, altfel spus, dialogurile morților angajează o meditație despre timp, nu doar un artificiu al montajului temporal?

4. Ca specie în cadrul culturii române, invenția lui Lucian din Samosata pune două dificultăți particulare: în primul rând, nu face parte din

familia formelor care constituie câmpul autonom al literaturii, așa cum se configurează pe teren românesc după 1870. La sfârșitul secolului al XIX-lea, poezia, epica sau teatrul trec prin procese de delimitare a naturii lor estetice în raport cu domeniile politicului, eticului și socialului. Or, dialogurile morților se angajează tocmai pe pragul dintre domeniile impure ale vieții, identificându-se prin capacitatea de a bascula între cunoaștere, polemică și critică socială. Ele se situează în afara „regulilor artei”, fiind din această cauză menite unui destin marginal într-o cultură în care procesele de autonomizare au ocupat – pentru mai mult de un secol – prim-planul scenei literaturii. În al doilea rând, spre deosebire de multe dintre literaturile occidentale, specia nu se manifestă cantitativ, prin ilustrări multiple într-un interval scurt de timp. Literatura română modernă apare după 1830, mult mai târziu decât moda apuseană a dialogurilor morților (secolele XVII – XVIII). De aceea, specia nu pătrunde ca gen de discurs, ci doar prin recurențe accidentale, care par orfane când se manifestă, fără înaintași și fără urmări. Așa e de pildă textul din 1818, *Starea Țării Rumânești pă vremea asidosiei*⁴⁵, pe care Iordache Golescu l-a construit ca dialog al morților cu funcție satirică: operă a unui intelectual singular, rămasă în manuscris, piesa a fost recuperată abia în 1910, la aproape un secol distanță.

Când interogăm funcția socială a dialogurilor morților în cultura română vizăm nu atât un gen de discurs⁴⁶, ci rețeaua imaginară pe care acesta o reprezintă: moartea ca angajament politic, ca model al unei acțiuni, ca imagine menită să justifice, să mobilizeze sau să reorienteze conduita durabilă a unei societăți. Spus simplu, moartea ca datorie lăsată celor vii. Vinciane Despret, în eseu pe care l-am evocat deja, propune o interpretare a morții ca punere în operă, analizând mai multe modalități prin care sunt prelungite morțile care afectează și marchează memoria unei comunități, dublând doliul cu gesturi și acțiuni. Moartea „pusă în operă” e cea care creează locuri pentru cei vii, care proiectează o geografie diferită pentru existență și trasează noi parcursuri posibile⁴⁷. Ca model al unei acțiuni, implică o dimensiune performativă: mortul care insistă – și persistă – e cel care se împlinesște prin actele pe care le fondează, prin prelungirile lui în spațiul practicilor. Ceea ce reține e că pentru Despret obiectul acestei performativități postume e socializarea și extinderea ei. Ca datorie lăsată celor vii, moartea oferă soluții de reu-nire în același timp insolite și necesare, propune, altfel spus, o reinvenție

a comunului. Eseista franceză reamintește o propoziție a lui Paul Klee, reluată de Gilles Deleuze: „C'est le peuple qui manque”⁴⁸. Poporul este cel care lipsește: și, în acest sens, ficțiunile morții indică locurile posibile în care o comunitate în deficit capătă șansa de a se reînființa.

Fascinația lui Mihail Dragomirescu pentru dialogurile morților poate fi privită astfel într-un context în care imaginația e corelată cu politicile „poporului pierdut”⁴⁹. Există o legătură între fantezia care invocă morții și repunerea în joc – prin revoluții, schimbări și critică socială – a felului în care societatea românească participă la orizontul „sensibilului”. Imaginația morții e simptomul unei nevoi de a gândi comunitatea într-un punct de criză. Și o vom găsi în aspirațiile de a proiecta o comunitate viitoare, în căutările unei comunități posibile sau în tatonările unei comunități reîncepte. Legătura dintre morți și popor se vede de pildă la Iordache Golescu, primul autor din literatura română care a folosit verbul *a revoluționa*⁵⁰, și care a încercat în pamfletele lui să aducă pe scenă figuri ale colectivelor (coruri, grupuri, adunări, procesiuni) într-un moment în care spațiul public nu exista. Dialogul morților din *Starea Țării Rumânești pă vremea asidosiei* dă voce unui colectiv incert, reunind în jurul celor patru personaje o mulțime încă imprecisă: „această comedie să înțelege că să arată într-o câmpie mare, plină dă morți, carii, strânși fiind pă lângă un foc mare, ascultă la cinci obraze ce vorbesc”⁵¹. Se vede, de asemenea, în bogata constelație a morții din poemele lui Goga. Versurile unui text precum *În mormânt la Argeș*,

Se-ntâlniră morții amândoi în față,
Osebiți la vorbă, osebiți la port,
Și încrucișându-și suflul lor de gheață,
Au văzut deodată că din altă viață
S-a desprins aicea fiecare mort...

publicat în volumul din 1916, *Cântece fără țară*, vorbesc despre morții migranți, despre desprindere și înstrăinare, fiind însă o imagine a întâlnirii dintre diferitele generații, adică o reprezentare a unei comunități, în ciuda non-apartenenței. Sau, în sfârșit, se vede în „mormintele” pe care Bлага le evocă în textul liminal al volumului din 1919, *Poemele luminii*, cu o atenție și o grijă inedite în literatura română a momentului: „căci eu iubesc și flori și ochi și buze și morminte”. În această enumerare care cuprinde ordinea viului (ochii) și a lumii (florile), mormintele

sunt menite să reprezinte comunitatea, figurând pluralitatea de voci postume care sedimentează „tainele” din memoria unei colectivități. Există recurs la ficțiunile morții în toate aceste proiecții literare pentru că, în diferite moduri, în Țara Românească din 1818, în Transilvania din 1916 și în România Mare din 1919, poporul lipsește. Și de fiecare dată regimul postum al existenței e chemat să deseneze locul încă vid în care acesta ar putea să se închege.

În acest sens, trebuie observat că proiectul dialogurilor filosofice din *Integralismul*, care era unul de redare a complexității și a pluralității lumii și o încercare de integrare a tuturor formelor realității într-o unică perspectivă de inteligibilitate, folosește cuvântul *popor* ca operator pentru a pune în contact planurile eterogene ale existentului și pentru a asigura cuprinderea lor nediscriminată. Pentru Mihail Dragomirescu, „popoare” se regăsesc pe mai multe paliere, pe cel al existențelor fizice, pe cel al entităților psihice și pe cel al creațiilor spirituale, organizând, pe fiecare în parte, rețele ample și totalizante de pluralități. În funcție de această licență terminologică, orice aglomerare de vietăți, oameni, sentimente sau idei constituie *popor* sau *poporațiune*:

Și când o masă de idei se leagă unele de altele și formează construcțiuni arhitectonice interioare în care gândul se plimbă în voie, dar trebuie să țină seamă de cerințele fiecăreia dintre ele: – ce sunt aceste idei decât corespondentul unui popor de pe fața pământului, cu milioanele de indivizi, care trebuie astfel cârmuiți, încât fiecare să se simtă mulțumit în asociațiune din care face parte?⁵²

Poporul nu e doar un model al asocierilor, e și un vehicul al corespondențelor între diferitele domenii ale realității, care îi permite lui Mihail Dragomirescu să transgreseze granițele disciplinelor, aspirând la o metaștiință. De aceea, noțiunea este identificată cu însăși noutatea filosofică a *Integralismului*, sistematicitatea, și apare pe nivelurile superioare ale reflecției. Cu poporul, înțeles ca instrument de cunoaștere, începe o reformă a înțelegerii caracterizată de comprehensivitate și deschidere spre toate formele realității.

Ceea ce e interesant în Sistematică este tocmai acest tot unitar care se numește sufletul unui copil ori a unui om matur ori a unui bătrân. Aceste toturi unitare, în care se împreună mii de idei, simțiri și impulsioni, am zis noi că corespund cu totul unitar ce se numește popor. Și, în elementul sistematic ce am descoperit, măcar ca perspectivă, în amintirile de

adineaurei, noi am simțit acel element corespunzător unui popor primitiv. Din acest punct de vedere, fiecare din noi a avut poporul său de idei, simțiri și impulsuni primitive, care au murit în sufletul nostru fără să le știe nimeni. Și e vorba, de aici încolo, ca psihologii să-și ia sarcina să provoace scrieri de acestea în care să se vadă sistemul sufletesc primitiv al unuia sau altuia. Numai așa se poate strânge un material prețios analog cu cel etnografic din lumea fizică. Și tot așa, acum, vorbind de corespondentul în lumea psihică a fenomenelor etnologice, trebuie să dăm atenție la sistemele intelectuale, afective și volitive ale omului din vârsta matură. Căci numai aceste sisteme cuprind miile de indivizi numite idei, simțiri și impulsuni integrale care formează o unitate ce se poate compara cu a unui popor în vârsta matură în care cultura și civilizația se întrunesc...⁵³

*

Cât percepem din ceea ce Vinciane Despret numea „operă” a morților? Specia datată și artificială a dialogurilor morților, ajunsă între paginile unei mici literaturi naționale doar ca o notă de subsol, confruntă cultura română cu o exigență de înțelegere. Cât citim și ce citim din ficțiunile morților? E o întrebare dublă, despre sensibilitatea noastră la prezențele spectrale pe care literatura le invocă și, mai ales, despre capacitatea lor de a deschide noi parcursuri. E vorba mai întâi despre „cât citim”: dacă știm să parcurgem toate arhivele pe care cultura română le constituie prin ficțiunile morții. Cultural, investiția în imaginația funerară ia forme multiple, rareori privite împreună și uneori de-a dreptul ratate – pentru că nu toate tentativele de prelungire a morții sunt recunoscute. Dialogurile morților ne arată că jocul, teatralitatea sau simpla convenție pot să ecraneze încercarea de imaginare a morții, cu toate posibilitățile pe care aceasta le deschide în proiecția unei societăți, și că pentru a recupera ficțiunile camuflate ale morții avem nevoie de strategii de interogare a arhivelor, și responsabilitatea de a o face. În al doilea rând, e vorba despre „cum citim”: dacă știm să identificăm în figurile spectrale dubla lor vocație, venind dinspre trecut, dar deschizând spre un viitor al comunității, posibile sau reînceptuate. Dialogurile morților angajează o chestionare a direcției privirii în constelațiile imaginare ale morții, problematizând doliul – care a slujit adesea ca argument al unei abordări univoce a reprezentării culturale a morților – simultan cu nevoia implicării unui popor imaginat.

- ¹ Mihail Dragomirescu, *Dialoguri filosofice. Integralismul*, Editura Institutului de Literatură, București 1929.
- ² Mihail Dragomirescu, *În dumbrăvile elizee (în legătură cu „Feminismul” cultural)*, în *Viitorul*, XIV, 1922, nr. 4435, 22 decembrie, pp. 1-2.
- ³ Mihail Dragomirescu, *De la misticism la raționalism. Cronice culturale*, Tipografiile Române Unite, București 1924, pp. 204-249.
- ⁴ Ivi, pp. 218 *sqq.*
- ⁵ Mihail Dragomirescu, *Între Stix și Empireu. D-ale „Universitarilor ambulănți”*, I, în *Falanga*, II, 1928, nr. 42, 1 iulie, p. 3.
- ⁶ Mihail Dragomirescu, *Lângă Stix. D-ale „Academiei”*, în *Falanga*, II, 1928, 41, 15 iunie, pp. 1-2; *Tot d-ale „Academiei”*, II, în *Falanga*, II, 1928, 42, 1 iulie, pp. 1-2.
- ⁷ Mihail Dragomirescu, *De la misticism la raționalism...*, p. 225.
- ⁸ Ivi, p. 218.
- ⁹ Mihail Dragomirescu, *Integralismul...*, pp. 337-338.
- ¹⁰ Ivi, p. 184.
- ¹¹ Pentru o bibliografie cuprinzătoare a numeroaselor titluri dedicate temei se poate vedea și Stéphanie Loubère, Delphine Reguig, *Bibliographie, in Littératures classiques*, 75, 2011, 2, pp. 217-230.
- ¹² Lise Andries, *Querelles et dialogues des morts au XVIIIe siècle*, în *Littératures classiques*, 77, 2013, 2, p. 133, 135.
- ¹³ Ricarda Sutner, *The Dialogues of the Dead of the Early German Enlightenment* [2016], Brill, Leiden 2022, pp. 6-13.
- ¹⁴ Nicolas Correard, *Entre distanciation philosophique et indignation pamphlétaire: le rire des morts face à l'actualité*, în *Pratiques et formes littéraires* [En ligne], 19 | 2022, mis en ligne le 20 janvier 2023, URL: <https://publications-prairial.fr/pratiques-et-formes-litteraires/index.php?id=421> [consultat în data de 1 februarie 2023].
- ¹⁵ Bruno Clément, *La voix verticale*, Belin, Paris 2012, pp. 228 *sqq.*
- ¹⁶ Giorgio Agamben, *L'ange de l'apparence* in Lucien, *Philosophes à vendre et autres textes*, tr. par Eugène Talbot, Payot & Rivages, Paris 2022, pp. 7-12.
- ¹⁷ Ivi, pp. 8-9.
- ¹⁸ Ivi, p. 8.
- ¹⁹ Peter Szendy, Laura Odello, *La voix par ailleurs. Ventriloquie, bégaiement et autres accidents*, Minuit, Paris 2023, p. 16.
- ²⁰ Este ipoteza avansată de Bruno Clément, *La voix verticale...*, pp. 43-76.
- ²¹ Peter Szendy, Laura Odello, *La voix par ailleurs...*, p. 29.
- ²² Giorgio Agamben, *L'ange de l'apparence...*, p. 3.
- ²³ O discuție recentă despre mesianism în opera lui Kafka în Georges Didi-Huberman, *Imaginer, recommencer*, Minuit, Paris 2021, capitoul 30, *Il est grand temps (Devant la porte)*.
- ²⁴ Giorgio Agamben, *L'ange de l'apparence...*, p. 12.
- ²⁵ Georges Didi-Huberman, *În fața timpului* [2000], tr. Laura Marin, Tact, Cluj Napoca 2021, p. 12.

- ²⁶ Raporturile temporale în dialogurile morților au fost puțin studiate, mai ales datorită aspectului de convenție al tehnicii de revenire în trecut. Efectele anacronismului au fost adesea abordate din perspectiva „paradoxului”, ca modalitate specifică de a spune adevărul mizând pe surpriză, mezalianțe, neașteptat. Despre dialogurile morților ca „gen al contrastelor” și despre formele paradoxului la Stéphane Pujol, *Le Dialogue d'idées au XVIIIe siècle*, Voltaire Foundation, Oxford 2005, pp. 211-218.
- ²⁷ Georges Didi-Huberman, *În fața timpului...*, pp. 33-39.
- ²⁸ Ivi, p. 36.
- ²⁹ Mihail Dragomirescu, *În dumbrăvile elizee (în legătură cu „Feminismul” cultural)...*, p. 1.
- ³⁰ Mihail Dragomirescu, *Integralismul...*, p. 305.
- ³¹ Ivi, p. 49.
- ³² Georges Didi-Huberman, *În fața timpului...*, p. 37.
- ³³ Mihail Dragomirescu, *Integralismul...*, p. 484.
- ³⁴ Vinciane Despret, *Les morts à l'œuvre*, La Découverte, Paris 2023.
- ³⁵ Ivi, p. 133.
- ³⁶ Ivi, p. 134.; Cf. Gilles Deleuze, *Un manifeste de moins*, în *Superpositions*, Minuit, Paris 1976, p. 96: „C'est au milieu qu'il a le devenir, le mouvement, la vitesse, le tourbillon. C'était l'idée de Virginia Woolf. Or le milieu ne veut pas dire du tout être dans son temps, être de son temps, être historique, au contraire. C'est ce par quoi les temps les plus différents communiquent. Ce n'est ni l'historique ni l'éternel, mais l'impestif”.
- ³⁷ Georges Didi-Huberman, *În fața timpului...*, p. 39.
- ³⁸ Laurent Demanze, *Les possédés et les dépossédés*, în *Études françaises*, XLV, 2009, 3, p. 22.
- ³⁹ Mihail Dragomirescu, *Dialogul LXIII. Grigore Alexandrescu, Ion Creangă, Titu Maiorescu, Vasile Conta, Mihail Eminescu, I.L. Caragiale, Barbu Delavrancea, Duiliu Zamfirescu, Alexandru Vlahuță, Ion Trivale*, în *Ritmul vremii*, IV, 1928, decembrie, 12, pp. 477-486.
- ⁴⁰ Ivi, p. 477.
- ⁴¹ Ivi, p. 486.
- ⁴² Ivi, p. 479.
- ⁴³ Ivi, p. 485.
- ⁴⁴ Ivi, p. 483.
- ⁴⁵ Iordache Golescu, *Starea Țării Rumânești pă vremea asidosiei*, în *Scrieri alese*, ediție îngrijită de Mihai Moraru, Cartea Românească, București 1990, pp. 18-36.
- ⁴⁶ Între abordările recente au fost și problematizări ale caracterului generic instabil al speciei dialogurilor morților și asupra capacității acesteia de a migra în alte forme (teatru, roman etc.), de a suporta transpuneri și fuziuni cu alte dispozitive formale, de a reapărea în contexte îndepărtate de cele inițiale ale producției sale (Nicolas Correard, *Les dialogues des morts : forme*,

genre ou module générique ?, în *Migrations des genres et des formes littéraires et artistiques*, 41e congrès de la SFLGC, équipe LLA CREATIS, Oct 2017, Toulouse, France. (hal-03762324).

⁴⁷ Vinciane Despret, *Les morts à l'œuvre...*, pp. 34, 38.

⁴⁸ Ivi, p. 127.

⁴⁹ Georges Didi-Huberman, *Peuples exposés, peuples figurants. L'œil de l'histoire*, 4, Minuit, Paris 2012, p. 204.

⁵⁰ Zamfira Mihail, *Terminologia social politică în Condiția limbii rumânești a lui Iordache Golescu*, în Iordache Golescu, *Scrieri alese...*, p. 421.

⁵¹ Iordache Golescu, *Starea Țării Rumânești pă vremea asidosiei...*, p. 18.

⁵² Mihail Dragomirescu, *Integralismul...*, pp. 365-366.

⁵³ Ivi, pp. 408-409.

