

CRITICĂ & ISTORIE LITERARĂ

www. cartearomaneasca.ro

Editura CARTEA ROMÂNEASCĂ
București, Calea Victoriei nr. 115, sect. 1

© 2008 by Editura Polirom

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României :

SORA, SIMONA

**Regăsirea intimității: corpul în proza românească interbelică
și postdecembristă / Simona Sora.** – București:

Cartea Românească, 2008

ISBN : 978-973-23-2850-7

821.135.1.09

Printed in ROMANIA

Simona Sora

Regăsirea intimității

Corpul în proza românească
interbelică și postdecembristă



CARTEA ROMÂNEASCĂ
2008

Pentru Claudiu și Dora

„Jadis, l'homme écoutait avec stupeur le martèlement régulier qui lui parvenait du fond de sa poitrine et se demandait ce que c'était. Il ne pouvait se considérer comme identique à une chose aussi étrangère et inconnue qu'un corps. Le corps était une cage et, à l'intérieur, quelque chose regardait, écoutait, s'effrayait, pensait et s'étonnait; ce quelque chose, ce reliquat qui subsistait, déduction faite du corps, c'était l'âme. [...] Depuis que l'homme peut nommer toutes les parties du corps, le corps l'inquiète moins. Chacun sait aussi désormais que l'âme n'est que l'activité de la matière grise du cerveau. La dualité de l'âme et du corps fut dissimulée derrière des termes scientifiques et n'est, aujourd'hui, qu'un préjugé démodé qui fait franchement rire.“

(Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*)

„...printr-un perete noi nu avem puterea de a vedea... și, în general, nu putem vedea nimic în sufletul omului, care se ascunde și el înăuntrul corpului, ca după un perete, se sustrage, se fofilează și, în definitiv, poate că nici nu există.“

(Nicolae Manolescu, *Alesul*)

Această carte era de puțin timp încheiată când, printr-un program de rezidență al Institutului Cultural Român de la Paris, am avut răgazul s-o pregătesc pentru publicare. În luna cît am stat la Paris, într-o mansardă a Palatului Béhague (aparținînd, pe vremuri, contesei de Béarn, despre care actualii locatari cred că ar bîntui grădina sub forma unui corb – și, într-adevăr, era unul ce mă supraveghea de deasupra intrării principale de cîte ori mă așezam în fața computerului), mai mult am tăiat decît am scris. Intimitatea cu propriul text, la recitare, e un bun criteriu de folosire a foarfecei electronice. Pentru această pauză de respirație trebuie să-i mulțumesc dnei Magda Cârnelci, directoarea ICR Paris. De asemenea, trebuie să le mulțumesc: dlui Eugen Negrici, a cărui constantă ironie „intimistă” m-a ajutat mai mult ca orice încurajare, dnei Adriana Babeți, pentru incredibila solidaritate „amazoniană”, dnei Elena Zaharia-Filipaș și dlui Gabriel Coșoveanu, pentru prețioasele sugestii de lectură. Fără îndoială, anul în care am rescris varianta academică s-ar fi prelungit nedefinit fără hotărîrea Editurii Cartea Românească de a o publica. Le sînt recunoscătoare, și din acest motiv, dlor Nicolae Manolescu, Mircea Mihăieș, Silviu Lupescu și, în mod special, dnei Mădălina Ghiu, a cărei combinație de acribie și umor mi s-a părut una dintre cele mai bune variante de „intimitate cu cartea”.

Simona Sora

Capitolul I

INTIMITATEA – O TEORIE A LECTURII

Ca un glonte la gura țevii...

Fight Club, filmul lui David Fincher, începe – altfel decât cartea lui Palahniuk – cu un soi de odisee spațială, câteva secunde pe un ritm de vals, continuînd apoi cu un rock demential. O micro-cameră cu vedere panoramică pare eliberată haotic într-un spațiu stelar cu galaxii și nebuloase vii, noduri, sfori, cavități, ziduri moi și enorm de mult vid. Privirea n-are cum să țină ritmul, mai ales dacă vrea să se oprească, să numească. Și ce vede? O cădere liberă, dramatic-euforică, a unui abur plasmatic-luminos într-un ocean negru, o alunecare fatală printre recifuri de corali, cu blocaje „definitive” și eliberări instantanee; un platou pe care se adună ceva neliniștitor, ca să se elibereze apoi fără nici o greutate și fără vreun scop, prin interstiții tubulare, printre stînci curbate ce se dezintegrează într-o ploaie stelară de forme inumane.

În viteză, nu vezi nici camera, nici „obiectul” urmărit de ea, iar dacă o iei metodic (cu ce scop?), pe secvențe, nu mai vezi decât niște instantanee distorsionate de *fotoshop* ieftin, cum poți găsi uneori prin expoziții (zise infernale) de fotografie contemporană. Doar dacă, nemodificînd viteza căderii și nesegmentînd nimic, privești iar și iar, lucrurile încep să se clarifice, deși vezi de fiecare dată altceva. În prima secvență din filmul lui Fincher *se moare*. Un ochi globular (altui decât cel triumphiular, al metafizicii) privește dinăuntrul unui corp omenesc această cădere inevitabilă, care e, pînă la urmă, orice moarte. Și vede un abur luminos (poate iluzia irizată a ochiului care privește) adunîndu-se de pe un platou cărnos (cornos?), ezitînd o fracțiune de secundă, pe o frîntură de vals și apoi luînd-o la vale prin capilare și dendrite, prin cavități musculoase și cuști osoase, eliberîndu-se euforic și chircindu-se în aluviuni cilindrice, liber să cadă și constrîns s-o ia doar pe acolo, prin carcasă, *pe unde se iese*.

De căzut cade însă în sus (deși, sus-jos nu au prea mare importanță), dar acest lucru nu-l aflăm decît prea tîrziu, la sfîrșitul secvenței de un minut, cînd *se iese* realmente afară, în adevăratul întuneric sau la o lumină suficient de neutră pentru ca aburul luminos să devină una cu aerul. Un nou platou, străpuns de țepușe (acum e clar că e pielea unui bărbat – poate craniul, poate barba de două zile), transpirat, adrenalinizat; o picătură gigantică, glomerulul groazei, ne duce mai departe, prin tranșeele geometrice ale unei țevi de pistol, afară, cu adevărat dincolo, undeva unde filmul e pe sfîrșite sau abia începe și unde se articulează fraza care nici ea nu e a lui Palahniuk: „Oamenii mă întrebă tot timpul dacă îl cunosc pe Tyler Durden“. E cheia vieții-cărții-filmului care tocmai începe sau se sfîrșește, o cheie genial folosită și de un alt scriitor din secolul răstrecut. La Palahniuk, întrebarea dură a lui Stevenson: „Cine sînt eu?“, devine demență curată: „Cine moare și cine ține pistolul?“; „Cine bate și cine încasează?“; „Cine face săpun și a cui e grăsimea din care se face săpunul?“. Răspunsul (unul pentru toate întrebările metafizice sau relativiste) rezumă încleștarea corp la corp, pe viață și pe moarte a două personaje din aceeași persoană: Jack, comis-voiajorul, un Dr. Jekyll pasionat de mobila IKEA, și Tyler Durden, un Mr. Hyde al vremurilor noastre, într-o *intimitate totală* care e, pe rînd, identificare, luptă și răscumpărare.

1. Ce este intimitatea?

Vrînd, nevrînd, chiar numai pentru a vedea *ce nu e intimitatea*, pentru a reconstitui o tipologie a intimului, pentru a-i descoperi intimității contradicțiile și paradoxurile, pentru a-i vedea mai bine patologiile și metamorfozele, ar trebui să pornim – pe cît posibil – de la pulverizarea ei actuală. La fel cum, pentru a reconstitui – în literatură – „rezonanța intimă“, *reveria* și *aura* intimității, am putea pleca de la antipodul lecturii (care e lentă, desfășurare, imaginare a „indeterminării“ dintre cuvinte), poate de la film, de la „dinamita zecimilor... de secundă ale cinematografului... care a aruncat în aer universul nostru concentraționar“¹. Ar fi, în fond, destul de liniștitor dacă am putea geometriza, cît de cît, o noțiune pe cît de eterogenă pe atît de evanescentă ca intimitatea, dacă am putea-o considera, așa cum face unul dintre puținii ei poeticieni, o

1. Walter Benjamin, „Opera de artă în epoca reproducerii mecanice“, în *Iluminări*, trad. de Catrinel Pleșu, Editura Idea Design&Print, 2002, p. 125.

alegere estetică, un curent literar sau, pur și simplu, „un pol constant al dinamismului imaginar”². Intimitatea este însă eterogenitatea însăși; ca posibilitate de regăsire de sine, interiorizare, *ensimismamiento* – cum spune, sugestiv, Ortega y Gasset –, intimitatea e una dintre condițiile fundamentale ale omenescului, dar și o șansă a literaturii, în măsura în care interioritatea se poate verbaliza:

„...această facultate miraculoasă pe care o posedă omul de a se elibera o vreme de înrobirea sa de către lucruri implică două capacități foarte deosebite: una, capacitatea de a da uitării mai mult sau mai puțin lumea din jur, fără riscuri fatale; alta, faptul de a avea unde să se adăpostească, unde să stea după ce iese virtual din lume. Baudelaire exprima această facultate cu *dandyism* romantic și căutat atunci când, întrebat fiind unde ar prefera să trăiască, el răspunde: «Oriunde, numai să fie în afara lumii!» Lumea e însă exterioritatea totală, acel *afară* absolut, care nu admite nici un alt afară dincolo de el. Unica exterioritate posibilă în raport cu acel *afară* este tocmai *înăuntru*, un *intus*, intimitatea omului, *sinele* său, alcătuit îndeosebi din idei”³.

După premiera filmului *Matrix* s-a scris îndelung despre descențrarea subiectului în era digitală, despre exteriorizarea radicală a sentimentelor celor mai intime, despre „interpasivitate” sau despre „categoria stranie a subiectivului obiectiv”⁴. *Fight Club* – mai degrabă ecranizarea lui Fincher decât cartea lui Palahniuk – a adus, în schimb, o reinteriorizare patologică, o subiectivitate redundantă care se anulează, sub ochii noștri, pînă la pulverizare. Paradoxal, cu vechea și romantica temă a dublului interior ne aflăm mai aproape ca oricînd, în acest film, și mai ales în debutul lui extrem, de fatalitatea interiorizării, de intimitatea ca *realitate radicală* a lui Ortega y Gasset. Privind lent vârtejul interior din *Fight Club*, nu-ți amintești cartea lui Palahniuk, ci scepticismul interbelic al lui Ortega, după care *viața este trasă asupra-ne ca un glonte la gura țevii*. *Ensimismarse* – a se interioriza, a se intima – este o condiție a vieții personale, transmisă, în diferite forme, modernității radicale:

„...viața nu ne-am dat-o noi, ci ne-o găsim exact cînd ne găsim pe noi înșine. Deodată și fără a ști cum anume și nici de ce, fără un anunț prealabil, omul se descoperă și se surprinde obligat să existe într-un

2. Daniel Madelénat, *L'intimisme*, PUF, Paris, 1989, p. 13.

3. José Ortega y Gasset, *Omul și multimea*, trad. și note de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, București, 2001.

4. Slavoj Žižek, *La subjectivité à venir*, trad. François Théron, Flammarion, Paris, 2006.

domeniul nepremeditat, neprevăzut, în cel de acum, într-o articulație de circumstanțe foarte strict determinate.[...] Provizoriu și ca să înlesnim înțelegerea, acel domeniu nepremeditat, acea circumstanță foarte strict determinată în care ne găsim totdeauna când trăim, să-l numim lume. El bine, acea lume, în care trebuie să fim când trăiesc, îmi îngăduie să aleg în interiorul ei acest loc sau altul unde mă aflu, dar nimănui nu îi este dat să aleagă lumea în care trăim: este totdeauna aceasta, cea de acum. Nu putem alege nici secolul, nici perioada sau data la care avem să trăim, nici universul în care avem să ne mișcăm. Trăirea sau împrejurarea de a fi viu ori, ceea ce e totuna, împrejurarea de a fi om nu îngăduie pregătire, nici încercare prealabilă. Viața este trasă asupra-ne ca un glonte la gura țevii⁵ (s.m.).

Ce este, așadar, această intimitate, această autenticitate obligatorie, și în ce măsură ar putea ea deveni (cu eterogenitatea, laxitatea, dar fundamentala ei necesitate) un model de teorie și practică a lecturii, prin punerea față în față a două constelații românești din două perioade de clară „regăsire a intimității”, așa cum va încerca acest eseu? În ce măsură ar putea fi intimitatea, cu iluziile ei cu tot, un concept mai cuprinzător – înglobînd nu doar ideile, ci și „corpurile” literaturii – decît acelea de autenticitate sau sinceritate, care au monopolizat mare parte din reflecțiile teoretice interbelice sau postmoderne? În fine, în ce fel poate intimitatea literară privilegia ordinea estetică sau poate urma o logică a ordinii ficționale?

2. Cîte feluri de intimitate?

Putem, desigur, defini intimitatea din punct de vedere filozofic și spiritual, istoric și sociologic, psihologic/psihanalitic sau antropologic. Am putea relua, cu destul folos, tipologiile intimității, dintre care cele mai practice sînt, fără îndoială, cea a psihiatrului canadian Edward Waring⁶, cea a lui Willy Pasini⁷ sau cea catastrofistă a

5. José Ortega y Gasset, *op. cit.*, pp. 42-43.

6. După Edward Waring, există cinci tipuri de intimitate: intelectuală, spirituală, afectivă, corporală și sexuală, *apud*. E. Waring și J. Reddon, *Journal of Clinical Psychology* nr. 39, 1983, pp. 53-57.

7. Tipologie inversă, pornind de la „bolile intimității” (personalitatea borderline, perversii, stucturile transparente, obsesiivii raționaliști cu aversune pentru imaginar și poetic, anxioșii și seducătorii compulsivi) pentru a defini intimitatea ca pe o „puternică individualizare și o siguranță de sine susceptibile de a face să coexiste și să dialogueze între ele diferitele părți ale personalității” – în Willy Pasini, *Éloge de l'intimité*, trad. din italiană de Marie-France Brouillet, Payot, Paris, 2002.

lui Robert Neuburger⁸. Oricum am lua-o însă, am ajunge, în final, la diferite accepții date aceleiași eterogenității interioare, „dimensiunea ascunsă”⁹ care le cuprinde, în doze diferite, pe toate celelalte.

Ce ne interesează în acest eseu va fi intimitatea literară (cu cei doi versanți ai ei: intimitatea imaginară – din interiorul operei literare, restituită ca autenticitate asumată și prin diverse proceduri „autenticiste” de construire a prozei – și intimitatea lecturii), felul în care aceasta aduce în prim-planul romanului o dublă mișcare antagonică: pe de o parte, o mișcare de interiorizare, de coborâre în străfundurile sinelui redescoperit, și, simultan, o mișcare de exteriorizare, de expunere a interiorului, prin insistența pe „trupul trăit”, pe corporalitate, pe secretul intimității. „Corpul interior”, al cărui corpus va fi expus în cel de-al doilea capitol, este, poate, imaginea cea mai exactă a acestui corp configurat în intimitate și expus în roman, în jurnalul intim, în film sau mass-media. Intimitatea „funcțională” (ca teorie a lecturii, mai ales) de care avem nevoie în acest preambul nu se poate lipsi însă de nici una dintre accepțiile intimului, deși în măsuri diferite. Regăsirea intimității în două dintre epocile noastre literare „calde” (1933 și 1989) va însemna, pe rând: construcție de sine, interiorizare, rezonanță intimă cu celălalt și regăsire în „corpul iubirii”, ratarea retragerii și a expunerii, eșecul intim.

3. Intimitatea cu sine, intimitatea cu Celălalt

Nu degeaba s-a spus că revenirea la valorile interiorității s-a bazat întotdeauna pe „stratagemile perioadelor reci”, adică pe modalitățile de punere în ecuație a intimului cu extimul, a interiorului cu exteriorul, a sinelui personal cu „corpul social”. Revigorarea, la începutul anilor '90, a valorilor intimității a avut în spate, fără îndoială, diferite feluri de „dezintegrare a iluziilor intimității”, mai

8. Robert Neuburger, *Les territoires de l'intime. L'individu, le couple, la famille*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2000. Pentru Neuburger, intimitatea – personală, de cuplu, familială, având fiecare cite trei componente: spațiul fizic, spațiul psihic, domeniul de competență – este o limită care nu trebuie depășită.

9. V. Edward T. Hall, *La dimension cachée*, Seuil, Paris, 1971 (titlu original: *The Hidden Dimension*, 1966). Antropologul american, preocupat mai ales de structura experienței culturale, este cel care stabilește sistemul distanțelor la om: distanța intimă (15-40 cm), la care întreg sistemul perceptiv e perturbat, viziunea deformată, vocea folosită altfel; distanța personală (45-75 cm); distanța socială (1,20-2,10 m); distanța publică (3,6-7,5 m).

cu seamă nevoia antimodernă și antiraționalistă de a „gîndi împotriva sinelui”¹⁰, la fel cum, la 1930, *La Belle Époque* putea să i se pară lui Ortega y Gasset „o perioadă a prostului gust prin excelență”¹¹. Începută în *Syllogismes de l'amertume*, revolta lui Cioran împotriva „freamătului ininteligibil... desuet sau vulgar”¹² descoperit de privirea comună în intimitatea altcuiva e nuanțată în eseu „împotriva sinelui”, într-o manieră abruptă, non-dualistă, pe care e placată „onorabilitatea revoltei”, redescoperită mai târziu și de Julia Kristeva. Intimitatea pe care o va accepta Cioran va fi eterogenitatea primordială a intimității cu sine, incomunicabilă celuilalt și fără legătură cu „superstiția eului”, pusă în relație cu ritmul trepidant al vieții moderne, dar și cu *stilul*:

„Mai mult decît stilul, însuși ritmul vieții noastre are ca fundament *onorabilitatea* revoltei. Refuzînd să admitem identitatea universală, considerăm diferențierea indivizilor, eterogenitatea, drept un fenomen primordial. Or, a te revolta înseamnă a postula această eterogenitate, a o concepe, într-un fel, ca anterioară apariției ființelor și lucrurilor. Dacă opun unitatea, singura veridică, multiplicității, obligatoriu mincinoasă, dacă, altfel spus, îl consider pe *celălalt* o fantomă, revolta mea se golește de sens, deoarece, ca să existe, ea trebuie să pornească de la ireductibilitatea indivizilor, de la condiția lor de monade, de esențe circumscrise. [...] Filozofia modernă, instaurînd superstiția Eului, a făcut din acesta motorul dramelor și placa turnantă a neli-niștilor noastre. [...] am vrut să fim *subiecți*, și orice subiect înseamnă smulgere din pacea Unității”¹³.

Analiza gassetiană a intimității cu sine și cu celălalt, din 1957, cu rădăcini în conferințe și volume anterioare¹⁴, are adesea accente mai degrabă utopice decît sociologice. *Ensimismarse* (a se interioriza, dar într-un fel radical, printr-o reală „schimbare de domiciliu simbolic”) înseamnă, pentru Ortega y Gasset, primul pas către transformarea ulterioară a alterității în intimitate :

10. E.M. Cioran, „A gîndi împotriva-ți”, în *Ispita de a exista*, trad. de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 1992. În franceză, titlul eseului lui Cioran din 1956, „Penser contre soi”, exprimă mai bine ideea de mai sus, sinele (interior) nefiind eul (construct social, pragmatic).

11. José Ortega y Gasset, *op. cit.*, p. 9, nota 1, despre faimosul imperativ al lui Nietzsche: „Trăți în pericol”.

12. E.M. Cioran, *Syllogismes de l'amertume*, Gallimard, Paris, 1952, p. 13.

13. E.M. Cioran, *op. cit.*, pp. 14-15.

14. Mai ales *Meditaciones del Quijote*, Ediciones Cátedra, 1914; *Historia como sistema*, Oxford University Press, 1935; *Ensimismamiento y alteración. Meditación de la técnica*, Espasa-Calpe, Buenos Aires, 1939.

„Din această lume interioară [omul] reurcă la suprafață și se întoarce în cea exterioară. Dar se întoarce în calitate de protagonist, se întoarce cu un *sine însuși* pe care mai înainte nu îl avea... nu spre a se lăsa dominat de lucruri, ci spre a le conduce, spre a le impune voința și intenția sa, spre a-și realiza în acea lume exterioară propriile idei, spre a modela planeta după preferințele intimității sale. [...] Omul umanizează lumea, îi injectează propria-i substanță ideală, o impregnează cu ea, și ne putem imagina că într-o bună zi, cindva în adincul timpului, acea teribilă lume exterioară va ajunge să fie atât de saturată de om, încît descendenții noștri se vor putea preumbla prin ea așa cum noi ne preumblăm azi mental prin intimitatea noastră -, ne putem imagina că lumea, fără a înceta să fie lume, va ajunge să se transforme în ceva asemănător cu un suflet materializat și că, precum în *Furtuna* lui Shakespeare, rafalele de vînt vor sufla stîrnite de către Ariel, spiridușul Ideilor“.¹⁵

Ortega elaborează, începînd chiar din prima sa carte, o teorie a intimității, o *theoria* (în sens etimologic, de contemplație) în care interiorizarea, acel *ensimismamiento*, se opune perturbării din lumea animală, dar și „bigotismului culturii“, „aberației intelectualiste“ care vede cultura (și intimitatea) ca pe ceva suprapus vieții, un ornament, ceva adăugat și nu condiția ei de posibilitate. Interiorizarea este, prin urmare, singura garanție de aflare, regăsire și păstrare a umanității omului. Modelul în trei pași al vieții active (o „teorie a acțiunii“ *sui generis*) preconizat de Ortega y Gasset în 1939 (și reluat apoi) este unul biografic, de elaborare interioară conștientă:

„Există, așadar, trei momente diferite care se repetă ciclic de-a lungul istoriei omenesci sub forme tot mai complexe și mai dense: 1. omul se simte pierdut, naufragiat printre lucruri: este *perturbarea*; 2. omul, cu un efort energetic, se retrage în intimitatea sa pentru a-și forma idei despre lucruri și posibila lor dominare: este *interiorizarea*, acea *vita contemplativa* despre care vorbeau romanii, acea *theoretikòs bios* a grecilor, *theoria*; 3. omul se cufundă din nou în lume pentru a acționa în ea conform unui plan prestabilit: este *acțiunea*, *viața activă*, *praxis*-ul. Așa stînd lucrurile, nu se poate vorbi de acțiune decît în măsura în care ea urmează a fi guvernată de o *contemplație prealabilă* și, *viceversa*, *interiorizarea nu este decît un mod de a proiecta acțiunea viitoare*“¹⁶.

La distanță de jumătate de secol, triadei gassetiene a vieții active îi va răspunde (prin asumarea teoriei personaliste a lui Mounier, dar și a teoriei justiției propuse de Rawls) modelul *ethosului* elaborat de

15. José Ortega y Gasset, *op. cit.*, pp. 23-24.

16. *Ibidem*, pp. 25-26.

Paul Ricoeur în forma stimă de sine – sollicitudine pentru celălalt – grija pentru prezervarea instituțiilor juste, care va avea în vedere, în primul rînd, „instituția limbajului“, privită ca o instituție fiduciară (bazată, așadar, pe încredere) de distribuție a sensului¹⁷. Ricoeur va prelua, în densa sa analiză, atît punctul de vedere personalist a lui Mounier asupra dialecticii între persoană și comunitate, cît și analiza lui Lévinas despre exterioritate, „figura celuilalt“ și alteritate, toposuri care circulă de multă vreme și în eseistica românească, ca un bun comun, al cărui împrumut nu mai trebuie mărturisit. Trecînd triada etică a persoanei prin diferitele ei aspecte lingvistice, practice și narative, Ricoeur va regăsi identitatea de sine a personajului literar în dialectica între două forme identitare: *mêmeté* și *ipseité*. Dacă prima presupune coerența personajului unei istorii de la începutul la sfîrșitul acesteia, ipseitatea înseamnă discontinuitate, dizolvarea identității și a persoanei, care nu mai rămîne „aceeași“ decît în felul (exterior) în care o promisiune se menține actuală prin cuvîntul dat. Fenomenologia hermeneutică a lui Ricoeur ne interesează aici în măsura în care, la începutul anilor '90, filozoful francez redefinește un *ethos* al persoanei („dorința de a avea o viață realizată – cu și pentru ceilalți – în instituții juste“¹⁸) transferabil, prin intermediul timpului și limbajului, în zona narațiunii literare. Pentru Ricoeur – exegetul lui Freud, dar și unul dintre ultimii filozofi sistematici ai vremurilor noastre – persoana este o aspirație etică, marcată de grija de sine, grija pentru „celălalt“ și grija menținerii instituțiilor (printre care și instituția limbajului sau cea a narațiunii), dar, în același timp, marcată și de responsabilitatea pentru pulverizarea acestora.

4. Intimitatea omului interesant și criza existențială

Într-un eseu din 1950, fenomenologul și psihiatrul spaniol Juan José López Ibor, discipol al lui Ortega y Gasset, analiza felul în care corpul a pătruns în sfera intimității.¹⁹ Pornind de la inflația egotistă și autobiografică occidentală de la mijlocul secolului trecut, López

17. Teoria celor trei triade – etică, practică și narativă – va fi schițată de P. Ricoeur în articolul „Approches de la personne“, *Esprit* nr. 160, 1990, pp. 115-130 și reluată pe larg, într-o desfășurare fără precedent pentru teoria sinelui, în *Soi-même comme un autre*, Éditions du Seuil, Paris, 1990.

18. Paul Ricoeur, art. cit., p. 107.

19. Juan José López Ibor, *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1952.

Ibor consideră „adevărul interior” (care definea, de la Rousseau la Gide, intimitatea psihologică cu scop moral) o fantasmă a eului propriu și a „mitului personal” răspunzătoare într-o mare măsură de „eșecul sincerității” și de mutarea accentului, odată cu jurnalele și contra-jurnalele lui Gide, pe *autenticitate*. Nu întâmplător, în centrul acestei mutații de pe *sinceritate* (niciodată sigură, adevărată, mai degrabă un construct autojustificativ) pe *autenticitate*, care a marcat decisiv, pînă azi, nu doar psihologia și filozofia eului, ci și romanul modern de analiză, stă (după filozoful spaniol, dar și după o întreagă tradiție interdisciplinară deloc contaminată de autonomia esteticului) o mișcare freudiană, de revizuire a instanțelor eului.²⁰

Pentru fenomenologul-psihiatru, esențială în această formulare freudiană mult analizată de filozofii identității²¹ este stabilirea condițiilor de posibilitate ale definirii eului. Înclinat să judece dintr-o perspectivă clinică, López Ibor observă că unul dintre bolnavii săi și Ortega y Gasset, maestrul său, ajung, în situații foarte diferite, la aceeași concluzie: locul în care vrem să fixăm o dată pentru totdeauna Eul s-ar putea să fie un loc gol, un loc în care „ceva” la care nu avem acces deplin (sufletul) vine în contact intim cu „alt-ceva” incontrollabil intelectual (corpul propriu). Actualizarea acestei întime comuniuni între suflet și corp este – pentru fenomenologul spaniol, dar și pentru o întreagă tradiție literară – ruptura, „criza existențială”.

Nu întâmplător am reluat aici un punct de vedere asupra intimității personale situat la intersecția mai multor zone umaniste, dar și a mai multor concepții asupra eului literar. De acord cu Alfred de Vigny, după care analiza psihologică din romanul modern provine din confesiunea creștină, dar respingînd psihologismul ca autojustificare construită, López Ibor (ca, de altfel, și Ortega y Gasset sau Unamuno, înaintea lui) consideră *criza existențială* drept momentul în care eul (implicit personajul literar) capătă substanță. Eul flotant, multiplu, inexistent în masca *personei* devine funcțional, executiv²², se fixează pe traiectoria unui destin necesar. Conversiunea religioasă

20. De cîte ori, într-un discurs critic sau teoretic, academic sau eseistic, intervine un concept freudian, urmează o pauză de justificare. Poate pentru că freudismul, dar și cele cîteva biblioteci care s-au scris ca răspuns la acesta, provoacă (la noi, ca și la alții) o reacție ofensiv-defensivă, o asociere reflexă cu zonele abisale ale conștiinței (critico-teoretice), așadar o ieșire din sfera conceptualului și o intrare în cea a instictualului.

21. Paul Ricoeur, Jean François Lyotard, Jean-Luc Nancy ș.a.

22. „Eul are un caracter executiv” – spune Ortega y Gasset, apud. Juan José López Ibor, *op. cit.*

este exemplul cel mai spectaculos, dar și „convertirea” mundană a lui Rimbaud sau criza lui Gauguin.²³ Importantă pentru subiectul care ne interesează nu e doar această „pătrundere a corpului în intimitatea personală”, cât definirea categoriei *interesantului* printr-o astfel de zonă charismatică. Pentru Ortega y Gasset, ca și pentru López Ibor sau Kierkegaard, această zonă inconștientă a personalității (umane în general, dar mai ales a omului dotat cu destin) este cea care atrage. Intimitatea împărtășită, atrăgătoare, convulsivă, de care vorbeam la început, se cristalizează la întâlnirea dificilă, dar spectaculoasă, între aceste două tipuri de inconștient dezvăluit – între un mistic și Dumnezeu, între o mare carte și criticul său, între un sceptic incurabil și imaginea neantului :

„Există ceva în el [omul interesant] care deșteaptă în noi o stranie rezonanță. Nu felul său de a gândi, nici de a se purta, ci măsura în care gândurile sale și felul de a fi sînt manifestările unei anumite forme de intimitate presimțită. Asta seduce, intimitatea în sensul ei amplu, de viață interioară trăită și de inconștient viu și tumultuos. Mănunchiul instinctiv al acestei părți a inconștientului este cel care atrage... Pe deasupra acestei infrastructuri plutește alta mai purificată. Intimitatea omului interesant ni se oferă însă ca o perspectivă a abisului”²⁴.

Între viața banală și criza existențială, între forțele raționale ale supra-eului (prudența și cumpătarea) și cele ale inconștientului extins (libidoul și agresivitatea), viața care merită trăită este, pentru López Ibor, viața ca destin, viața aceea pe care Valéry o vedea, într-o carte postumă²⁵, ca fiind totalitatea propriilor opere. Dar, adaugă umanistul spaniol, „cele mai autentice intimități a omului îi aparțin propriile opere, ca și propriul corp”. *Viața ca destin în perspectiva morții* – iată tema mării literaturi și a criticii literare care se respectă, subiect gassetian reluat de López Ibor în eseuul său despre „penetrarea corpului în sfera intimității”, la începutul secolului trecut, mai târziu decît ne imaginăm azi.

23. „Fiind, din punct de vedere psihologic, o criză sufletească, criza existențială scapă purei analize intelectuale. Se ajunge astfel la o zonă de clar-obscur în care nu se poate atinge ghemul eului, dar care îl face oarecum transparent. Acest ghem este ceva ce există, iar pentru a exista se mișcă, însă nu ca un punct în spațiu, ci ca un moment în timp” – Juan José López Ibor, *op. cit.*, p. 38.

24. *Ibidem*, p. 46.

25. Paul Valéry, *Histoires brisées, Oeuvres II, La Pléiade*, Paris, 1950.

5. Al treilea inconștient

Spațiul intimității personale este, așadar, radical redefinit în 1923, odată cu elaborarea de către Freud a unei noi psihologii a eului, prin introducerea unei noi instanțe – alături de Eu și Supra-Eu –, numită, în românește, Se²⁶. Momentul este important, atât pentru mutarea decisivă, în psihologia abisală, a accentului de pe pulsivitatea erotică pe cea (mai nobilă!) de moarte, dar și pentru ceea ce López Ibor numește „penetrarea corpului în sfera intimității”²⁷. Este o amplificare a inconștientului care va cuprinde de acum și spațiul somatic, biologic al eului, în care guvernează „principiul plăcerii”, în vreme ce Eul este supus principiului realității, iar Supra-Eul conștiinței morale. Fundamentală însă, în opinia psihiatrului spaniol, nu este schema tripartită, criticată de el însuși și comparată cu alte modele (cel al lui Rothacker, de pildă), ci concluzia freudiană care unifică cele trei straturi ale eului: „...*supra-eul* este noua structură în care se află depozitată conștiința morală. Nu ceea ce vrem să fim, nici ceea ce sîntem în realitate, ci ceea ce trebuie să fim. Însă – și aici se află punctul nodal – pentru Freud, ceea ce trebuie să fim, *supra-eul*, este o pură proiecție a Se-ului”²⁸. Cu alte cuvinte, eul ideal este proiectat de Se-ul pulsional²⁹, la mijlocul reprezentării ternare a dinamicii vieții psihice aflîndu-se Eul, situat, în topologia freudiană, „în primul rînd sub influența percepției”.³⁰

26. Reelaborarea acestei a doua topici freudiene a început în 1915 și s-a cristalizat între 1920 și 1923. Termenul Se (în germană Es, în engleză Id, în franceză Ça, în spaniolă Ello) este preluat de la Georg Groddeck, care a scris o carte pe acest subiect (provenind de la pronumele neutru german al persoanei a treia singular), și desemnează „un ansamblu de conținuturi de natură pulsională și de ordin inconștient”. Groddeck preluase termenul de la profesorul său Ernest Schweininger, care îl moșteneva, se pare, de la Nietzsche. Se-ul este așadar, în cea de-a doua topică freudiană, „inconștientul, considerat drept rezervor pulsional (de viață și de moarte) neorganizat, asimilat unui adevărat haos, loc al pasiunilor neîmplinzite” (Élisabeth Roudinesco, Michel Plon, *Dicționar de psihanaliză*, trad. de Matei Georgescu, Daniela Luca, Valentin Protopopescu, Genoveva Teleki, Editura Trei, București, 2002).

27. Juan José López Ibor, *op. cit.*, p. 32.

28. *Op. cit.*, p. 32.

29. Într-o traducere românească din 1992, Se-ul acesta rebarbativ e denumit *Sine*.

30. „Eu-I și Se-ul”, în Sigmund Freud, *Opere III. Psihologia inconștientului*, trad. de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2000.

În acest articol fundamental pentru înțelegerea dinamicii vieții psihice, text care a marcat – direct sau polemic – toate scrierile ulterioare despre „locul” intimității, Freud utilizează trei termeni: conștient (Cs), preconștient (Pcs) și inconștient (Ics), aflate în schimburi permanente și imprevizibile. Noutatea față de definițiile anterioare ale inconștientului o aduce tocmai această dinamică, mișcare a reliefului psihice abisale care ajunge la un „al treilea inconștient”, parte a Eului, nerefulată, diferită atât de inconștientul latent (Pcs), cât și de cel refulat. La baza acestui „psihoid”, figurat de Freud ca o elipsă mișcătoare, e „locul” prim al lumii interioare, care, în evoluția individului, ajunge să negocieze cu lumea exterioară printr-un „avocat” adaptat deopotrivă celor două lumi: Supra-Eul.

Ce ne interesează aici – mai mult decât redefinirea psihologiei freudiene (cu înțelegere, modestie, și un bun-simț ce le-a lipsit multor discipoli și contestatari freudieni) – e tocmai negocierea, de-a lungul mai multor faze de evoluție normală sau de regresie maladivă, unui *loc* și unui *timp* pentru viața interioară, pentru „visul manifest” care definește „activitatea fantasmatică” a scriitorului. Cum se va vedea, în diferitele abordări ale intimității în literatura română interbelică sau postdecembristă, va fi vorba strict despre concepția lui Freud în această privință și nu despre psihanaliză în general sau despre adecvarea metodei psihanalitice în analiza literaturii. Este o restrângere pe care o practică, de pildă, și Paul Ricoeur în eseul său despre consistența interpretativă a discursului freudian văzut ca o arheologie a subiectului³¹.

Localizarea intimității și calitatea temporală a acesteia (lentoare în anumite epoci, *flash* și *sacadare* în altele), dar și reprezentarea propriului corp de către „eul conștient” sînt indici importanți pentru o privire transversală asupra intimității în diferite epoci literare. Metaforele aerodinamice și astronautice ale intimității la diferiții ei analiști pornesc, în feluri diferite, din elipsa freudiană în care „individul este alcătuit dintr-un Se psihic, necunoscut și inconștient, peste care se suprapune Eul, situat superficial și care se dezvoltă din sistemul P (de percepție) ca dintr-un nucleu”³². La Willy Pasini, într-o carte de-acum clasică, buna intimitate – spre deosebire de pseudo-intimitatea fuzională, confuzională sau simbiotică – aduce cu un avion Concorde „cu geometrie variabilă,

31. Paul Ricoeur, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, trad. de Magdalena Popescu și Valentin Protopopescu, Editura Trei, București, 1998.

32. Sigmund Freud, „Eu-I și Se-ul”, ed. cit., pp. 229-230.

capabil să se adapteze la altitudine, presiune, condiții meteorologice³³. Julia Kristeva, într-o carte dedicată – destul de insurgent, pentru zona de care ne ocupăm – „revoltei intime”, vede intimitatea propusă de teoria freudiană, pornind încă din *Interpretarea viselor* (1901), prin așezarea inconștientului sub dominația conștientului și prin premisa structurării primului ca un limbaj, avînd propria gramatică și retorică. Odată cu cea de-a doua topică freudiană – de care ne ocupăm aici doar în măsura în care ea precizează un loc și un timp pentru intimitatea personală –, Freud „a introdus limbajul (rezervat spiritului) în domeniul sufletului astfel încît odată cu intervenția inconștientului freudian, pulsunile și senzațiile au devenit nu reductibile la limbaj, ci tributare limbajului, accesibile limbajului prin limbaj. Departe de a fi echivalente cu limbajul, pulsunile inconștiente sînt, totuși, ființe psihosomatice și intraverbale – *trans-verbale* – [...] descifrînd o altă logică³⁴.

Al treilea inconștient este, pentru Freud, în articolul său inovator din 1923, o parte a Eului, același Eu care mediază reprezentarea *interioară* a propriului corp, pe lîngă cea *perceptiv-exterioară*. Despre această nouă înțelegere a „corpului interior” va fi vorba în partea a doua a acestui eseu. Pînă atunci, trebuie spus că topica freudiană schițată mai sus aduce mai mult decît simpla pătrundere a corpului în zona intimității. Succesivele aproximări ale vieții psihice ajung în acest moment la acceptarea unei eterogenități de fond a intimului, adică o localizare a lui cînd în zona pulsională a Se-ului, cînd în zona inconștientului latent (pre-conștient, asociat unei reprezentări verbale), cînd în cea a inconștientului dinamic al refumatului, cel mai adesea în abisurile fantasmatică ale „lunii interioare”, în acea zonă aflată, după o anumită vîrstă, sub coordonarea Eului Ideal, a Supra-Eului:

„Idealul Eului este, așadar, moștenitorul complexului lui Oedip și, prin urmare, expresia celor mai puternice tendințe, a celor mai importante destine libidinale ale Se-ului. Prin constituirea sa, Eul a reușit să domine complexul Oedip, dar în același timp, s-a subordonat el însuși Se-ului. În timp ce Eul este în primul rînd reprezentantul lumii exterioare, al realității, Supra-Eul i se opune ca avocat al lumii interioare, al Se-ului. Conflictele dintre Eu și Idealul Eului reflectă, în ultimă instanță, opoziția dintre real și psihic, dintre lumea exterioară și cea interioară³⁵.

33. Willy Pasini, *Éloge de l'intimité*, trad. din italiană de Marie-France Brouillet, Payot, Paris, 2002, pp. 103-104.

34. Julia Kristeva, *Pouvoir et limites de la Psychanalyse. La révolte intime*, cap. „L'intime: du sens au sensible”, Fayard, Paris, 1997, pp. 92-93.

35. Sigmund Freud, art. cit., pp. 237-238.

Mai târziu, între 1938 și 1940, Freud va numi direct instanța paradoxală a Supra-Eului o lume interior-exterioară, eterogenă și schimbătoare, *sediul al intimului*, în măsura în care „continuă să joace rolul unei lumi exterioare pentru Eu, deși a devenit o parte a lumii interioare”³⁶. Loc al intimității, al treilea inconștient va fi și sediul acelor activități fantasmatiche scriitoricești, guvernate de joc (al cărui opus nu e seriozitatea, ci *realitatea*, spune Freud) și de necesitate – de astă dată o necesitate narativă, acel „caracter necesar” al narațiunii de care vorbește, printre alții, și Llosa. Al treilea inconștient este, astfel, rezervorul „eurilor parțiale, întruchipînd în mai mulți eroi tendințele contradictorii ale vieții... sufletești”³⁷. Viziunea pe care o aduce intimitatea freudiană este o refacere radicală a dihotomiei suflet-spirit, în care „sufletul și corpul devin părți integrante ale intimului, acesta apărînd de-acum dual : pe de o parte, ca o *multiplicitate de sisteme de reprezentări translingvistice*, iar pe de altă parte, ca *plăcere (jouissance)*”³⁸. Definiția psihanalitică a intimității, esența intimului, ar fi tocmai „această continuitate eterogenă”³⁹ între corp, suflet și spirit.

6. Spațiul și timpul intimității

Proiecția interiorității în exterior, domesticirea spațiului din afara eului propriu, înseamnă tot o luare în posesie imaginară în care *extimul*, cu gradele lui de îndepărtare, este structurat după modelul *intimului*. În *Poetica spațiului*, Bachelard reconstituie o adevărată psihologie a casei printr-un studiu fenomenologic al valorilor intimității. Problema centrală i se pare poeticianului aceea de a regăsi, în interiorul propriului eu, semnele unui non-eu protector, sufletul casei, urma sa mnemică și emotivă : „Am putea oare reconstitui, pe baza amintirilor din toate casele în care am găsit adăpost, a tuturor caselor pe care am visat să le locuim, o esență intimă și concretă care să justifice valoarea singulară a tuturor imaginilor noastre de intimitate protejată?”⁴⁰ E vorba, desigur, mai ales de prima casă,

36. Sigmund Freud, *Compendiu de psihanaliză*, cap. „Lumea interioară”, trad. de Daniela Ștefănescu, prefață de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2005, pp. 213-215.

37. Sigmund Freud, *Eseuri de psihanaliză aplicată*, cap. „Scriitorul și activitatea fantasmatică”, trad. de Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 1999, p. 95.

38. Julia Kristeva, *op. cit.*, pp. 93-94.

39. *Ibidem*, p. 94.

40. Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007, p. 23.

de „casa onirică“ a copilăriei, sit al vieții noastre intime, săpată fizic în propriul corp, dar și de casele nelocuite vreodată, casele imaginate, citite, proiectate ca „ființe verticale“ deșteptînd, obscur, o „conștiință a verticalității“ sau ca „ființe concentrate“ în sine coagulînd o simetrică, pe orizontală, „conștiință a centralității“. ⁴¹

Topoanaliza lui Bachelard nu e, astfel, decît un studiu psihanalitic al peisajelor vieții intime – spațiu paradoxal, căci „în miile sale de alveole... conține timp concentrat“⁴². Timpul intimității este un non-timp, în măsura în care spațiul eterogen (interior) al intimului este un spațiu imaginar. Dar el mai e și un timp greu de măsurat, un timp subiectiv, în care trecutul, prezentul și viitorul se amestecă, uneori indiscernabil. Sf. Augustin definise deja „imaginea interioară“ ca viziune și memorie structurate în reprezentare, iar în *Jurnalul mișcărilor interioare*, Ignațiu de Loyola numise spațiul vieții interioare un spațiu-timp, înainte ca Freud să vadă acest timp al intimității în raport cu fantasma scriitorului și cu elaborarea acesteia în scris :

„Raportul dintre fantasmă și timp este extrem de important. S-ar putea spune că o fantasmă are legătură cu toate cele trei timpuri, cu cele trei momente importante ale procesului nostru imaginativ. Aceasta pornește de la o impresie actuală, de la un prilej oferit de prezent, capabil să trezească una dintre dorințele puternice ale persoanei; apoi se întoarce în trecut, la amintirea unei trăiri mai vechi, de cele mai multe ori infantile, cînd dorința respectivă a fost împlinită; în sfîrșit, creează o situație viitoare care reprezintă împlinirea acelei dorințe, adică reveria sau fantasma care poartă în sine atît urmele evenimentului care a prilejuit-o, cît și pe cele ale amintirii“⁴³.

Spațiului intimității, situat în afara lumii (exterioare), sub cele trei straturi (auto)protectoare ale eului, i-ar corespunde „cel de-al treilea cer“ al lui Swedenborg, sub semnul căruia își așază, polemic, Mircea Mihăieș eseu despre intimitate⁴⁴. Pesemne că intimitatea, fie abordată pieziș, prin psihanaliză, fie abrupt, prin mistică, ajunge,

41. *Ibidem*, pp. 31-35.

42. *Ibidem*, p. 27.

43. Sigmund Freud, art. cit, p. 92.

44. „Chiar dacă faimoasa distincție a lui Swedenborg privitoare la cer («Există trei ceruri, foarte deosebite între ele : intimul sau cel de-al treilea; mijlociul sau cel de-al doilea; ultimul sau cel dintîi. Interiorul omului se află și el organizat într-o ordine asemănătoare : există o parte intimă, una mijlocie și una exterioară.») funcționează perfect, scriitorul de jurnal se proiectează inconștient în cel de-al treilea cer“ – Mircea Mihăieș, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, cap. „Al treilea cer“, Editura Polirom, Iași, 2005, pp. 85-86.

dacă se merge destul de departe, la acea parte profundă și unificatoare a existenței. Acest eseu se va ține, totuși, în zona teoriei și practicii lecturii, deși drumurile deschise de (nu rara) întâlnire între pozitivism și neant sînt pe cît de neașteptate, pe atît de puțin frecventate azi.

7. „Versiunea subtitrată a intimității” și eurile experimentale ale literaturii

Într-un număr al revistei franceze *Autrement*⁴⁵ dedicat intimității – preluat de atunci de către toți teoreticienii domeniului –, intimitatea este, înainte de orice, *intimite cu sine*. Pentru Baudrillard, intimitatea ține de imaginar, nu de adevăr sau realitate, de o ordine estetică, simbolică, a elaborării, reprezentării și scrierii *secretului intimității* – un secret care, în fond, nu poate fi (și nu trebuie) spus, nici decriptat, ci doar semnalat ca atare. De acord cu cei mai mulți dintre poeticienii intimității, Baudrillard fixează apariția intimismului literar la sfîrșitul secolului al XVIII-lea, odată cu încheierea „vîrstei de aur a seducției”, din care recuperează nu doar farmecul (pierdut în zilele noastre), dar și o „morală a profunzimilor”, ținînd de credința în existența unei esențe interioare prețioase. Pentru filozoful francez al seducției, intimitatea pare a contura „o sferă vrăjită, care ar fi cea a subiectului, cu sentimentele sale, cu gîndurile sale, cu discursul său interior; în realitate însă, intimitatea este un joc de oglinzi, de dedublări și de complicitate cu sine însuși și cu cineva sau cu ceva diferit”⁴⁶. Intimitatea ar fi, înainte de orice, o elaborare imaginară a unui *sine* multiplu și multiform, mai apropiat de revenirile și vultele literaturii decît de imaginile artelor vizuale, o formă subtilă pe care n-o expui și n-o faci să „circule”. Prin urmare, nu promiscuitatea ar fi prima amenințare la adresa intimității, ci transparența totală, adevărul gol-golul, bransarea la fluxurile media – noua „versiune subtitrată a intimității”, din care face parte, oricît de bine lucrată ar fi surpriza finală, și filmul lui Fincher, *Fight Club*: în interiorul care ni se etalează în fața ochilor cu viteză supersonică nu mai e loc decît pentru intimitatea cu propria, iminenta moarte.

Redescoperirea intimității, la începutul anilor '90, a fost adesea pusă în legătură cu fenomenul de *cocooning*, revenirea la sfera

45. *Autrement* nr. 81, 1986 – „L'intimité”.

46. Jean Baudrillard, „La sphère enchantée de l'intime”, în *Autrement* nr. 81, 1986, pp. 12-15.

privată. Willy Pasini, practician al intimității, glumește pe seama retragerii acasă și a redescoperirii valorilor intime de către așa-numiții *yuppies* americani care, după *crash*-ul financiar de pe Wall Street, nu și-au mai putut plăti ieșirile la restaurantele *cool*. Pentru psihiatrul italian cu cabinet la Geneva, începutul anilor '90 a însemnat o clară revenire la valorile personale, simultană cu trecerea ideologiilor în plan secund, o valorizare a emoțiilor și o repliere spre interior, vizibilă în afișarea jurnalistică a vieții personale, dar și în literatură, unde autoficțiunea și accentul pe intimitatea sexuală au migrat dinspre paraliteratură, canonic infrecventabilă, spre un nou canon literar *soft*, dar ubicuu. „Boom-ul” intimist al anilor '90 va prinde, astfel, nu doar zona publicitară sau media, ci și o nouă literatură ai cărei eroi revin în Ithaca pierdută a propriului cămin, în forme extreme, precum eroul lui Jean-Phillippe Toussaint din *La salle de bain* (1985) care își mută „domiciliul simbolic” într-o cadă, unde citește, doarme și trăiește. O formă radicală de revenire la sine i se pare lui Pasini și procedura auctorială schizoidă a lui Romain Gary care venea la Geneva, la începutul anilor '80, într-un apartament secret, unde scria romane sub numele Émile Ajar, un *tînăr* autor imaginar ce deborda de imaginație și care va lua, pentru a doua oară – dacă putem considera că e vorba despre același scriitor – Premiul Goncourt, cu romanul *La vie devant soi*. O procedură inedită de a inversa, din perspectiva sinelui intim, timpul trecut implacabil⁴⁷ cu cel viitor, nelimitat, al unei noi vieți imaginare...

„Noua afectivitate” a anilor '90 îi pare lui Baudrillard, dimpotrivă, un „simulacru ideologic” care aduce în prim-plan nu atât valorile pierdute ale interiorității, cît modelul acestora, explorat de media și de industria publicității. „Versiunea subtitrată” a intimității e, pentru Baudrillard, doar un model de simulare în masă, lipsit de aura originalului⁴⁸, o lume-simulacru, mimînd moda interiorizării și

47. Willy Pasini e de părere că teama de îmbătrînire, angoasa timpului irecuperabil, se vede cel mai bine la Romain Gary (care, se pare, i-a fost nu doar prieten, ci și pacient), în romanul din 1975, *Au-delà de cette limite, votre ticket n'est plus valable*.

48. Modelul lui Baudrillard e interesant și în măsura în care readuce în actualitate un reflex din analiza lui Walter Benjamin despre receptarea operei de artă în „epoca reproducerii mecanice”: „ceea ce este atins în epoca tehnicilor reproducerii este «aura». Este vorba de un proces simp-tomatic, a cărui semnificație depășește domeniul artei. Am putea generaliza astfel: tehnica reproducerii desprinde obiectul reprodus din sfera tradiției. Prin multiplicarea exemplarelor, substituie un fenomen de masă unui eveniment care nu s-a produs decît o dată. Deoarece permite obiectului reprodus să se ofere văzului sau auzului în orice împrejurare, îi conferă actualitate. Aceste două procese duc la o zdruncinare a realității

ajungînd astfel la pseudo-autenticitate, la o copie a copiei distribuite „în masă” pe toate canalele: „Inversul intimului nu este publicul, ci publicitarul. În această lume, refăcută «à l’image de», există imagini, dar nu mai există imaginar; secretul și scena originală sînt pierdute. Sîntem astfel în plină halucinație. A mediatiza intimul constituie un paradox; a practica intimitatea cum am face jogging înseamnă a ne bransa”⁴⁹. Pentru cartograful „societății de masă”, intimitatea va rămîne de ordinul *frumosului*, așadar al esteticului, o noțiune mai degrabă „încărcată de trăire” decît un concept sau o noțiune teoretică, o zonă de întîlnire privilegiată – mai întii cu sine, apoi cu celălalt – din care au fost, în prealabil, eliminate „violența exteriorității, a obiectivității, a adevărului”⁵⁰, un spațiu în care împrejurările exterioare (perturbatorii, cum ar zice Ortega y Gasset) sînt elaborate după o altă logică, domesticite în raport cu alteritatea, adaptate la scara persoanei unice și irepetabile care e orice ființă umană.

Și pentru Alain Finkielkraut, intimitatea literară de la începutul anilor '90 e un clar „regres în raport cu posibilitățile literaturii care se exprimă cel mai bine atunci cînd și-a tăiat cordonul ombilical cu autobiografia”⁵¹. Cele două moduri perdante de a scrie literatură i se par a fi, lui Finkielkraut, „efuziunea subiectivă” și „literatura devenită propriul obiect”, prin urmare atît autobiografia incontinentă, cît și textualismul asezonat milenarist. Contraexemplul său la modelele învingătoare la începutul anilor '90 ar fi cărțile lui Kundera, mai ales *L’Insoutenable légèreté de l’être* (unde și Willy Pasini descoperea un model al intimității veritabile) sau *Jacques et son maître*⁵². Va fi și unul dintre argumentele acestui eseu, atunci cînd va pune față în față – încercînd să reconstituie două modele alte intimității literare mai ales la nivelul receptării (la apariție și în prezent) – momentele literare 1933 și 1989. Mai evident și cumva mai la îndemînă (căci mereu retorica refuzului e mai atrăgătoare

transmise – la o zdruncinare a realității – care este contrapartea crizei actuale și a reînnoirii actuale a omenirii. Ambele sînt într-o strînsă corelație cu mișcările de mase care se produc astăzi. Cel mai eficace agent al lor este filmul” – *op. cit.*, p. 110.

49. Jean Baudrillard, *art. cit.*, p. 15.

50. *Ibidem*.

51. Alain Finkielkraut, „Épanchements subjectifs”, în *Autrement* nr. 81, 1986.

52. „Kundera este pudic nu în ceea ce scrie, nu există subiecte pe care să le considere interzise, ci în măsura în care nu abordează aceste subiecte sub perspectiva unică a propriului «eu». Există o mulțime de «euri» posibile cu care imaginația romancierului, capacitățile sale de cunoaștere pot investi ceea ce el numește «egouri experimentale»...”, spune Finkielkraut în *art. cit.*, p. 195.

decît cea admirativă) ar fi fost, desigur, să punem în ecuație producția *soft* a epocii interbelice românești, chiar cea a anului 1933 (gen *Maidanul cu dragoste* de G.M. Zamfirescu, *Golia* de Ionel Teodoreanu, *Jurnalul unei femei gravide* de Sonia Vladimир, *O iubesti?* de Mihail Sorbul, *Amor încuiat* de I. Peltz, *Femeia de ciocolată* de Gib Mihăescu ș.a.), și producția autoficțională care a invadat, după 2000, rafturile librăriilor. E posibil ca în compostul unei epoci, în „arta culinaristică”, să se poată citi mai limpede defectele și tendințele acesteia, precum și cele ale orizontului de așteptare public. În eseu de față însă – unde nu revărsarea de sine, efuziunea și inflamările literare ne interesează, cît centrarea de sine, elaborarea autenticității literare, eventual *secretul rămas secret*, chiar după împlinzirea prin interpretare –, am preferat aerul rarefiat al „profesioniștilor” literaturii, nu neapărat pe cel al canonului și nu neapărat pe cel al „capodoperelor” (cîte or fi ele), ci pe acela al scriitorilor care, chiar atunci cînd ratează o carte, *știu foarte bine ce e literatura*. Intimitatea, cu jocul său de oglinzi paralele, ar putea să fie una dintre cele mai bune grile de lectură pentru a privi – din perspectiva anului 2008 – atît romanul interbelic (sincron sau nu cu cel european, analitic cînd și cînd), cît și pe cel imediat postdecembrist care se prelungește, în paralel cu alte direcții, pînă în prezentul nostru literar.

Transformarea intimității – despre care va fi vorba în această carte ce pune în ecuație două momente literare (1933 și 1989) semnificative pentru modificarea concepțiilor asupra eului intim și a spațiului său de desfășurare – pornește, desigur, din alte zone decît cea a literaturii. Deloc întîmplător, biologul englez Desmond Morris punea în legătură, într-o carte celebră⁵³, îngustarea spațiului intimității cu psihologia behavioristă, mai ales cu metoda lui Watson, psiholog american foarte influent la începutul secolului al XX-lea. Rezumată în fraza pe cît de hazardată, pe atît de des citată: „Nu din interiorul nostru, unde nu există nimic, ne putem dezvolta...”, psihologia watsoniană a marcat – în științele umaniste, dar mai ales în viața socială a începutului de secol – o renunțare la eul intim și la căutarea (împlinirea) intimității înnăscute. Cu umor și siguranță, Desmond Morris ironizează comportamentul inhibat-prescriptiv al începutului de secol, răspunzător nu doar de „sindromul copilului martirizat”, dar și de o întregă simptomatologie nevrotică (reluată, în variate ipostaze, în literatura vremii) sau de

53. Desmond Morris, *Le couple nu* (trad. Fernand Malaval), Grasset, Paris, 1972 (titlul orig.: *Intimate behaviour*, 1971).

punerea în funcțiune, la mijlocul secolului trecut, la scară socială, a unor „substitute de intimitate”⁵⁴ sociale (așa-zisul *body-biz*), inanimate (obiecte), autocentrate sau literare. Să recunoaștem, e forma cea mai uzuală de intrare (prin identificare, literalitate, „plăcere”) în literatură. Spre deosebire însă de toate celelalte forme de intimitate care *încredințează* ființa omenească în raport cu ceilalți, lăsându-i în continuare intact spațiul libertății proprii, spațiul literar articulează eul propriu (scriitor sau cititor), îl pune în condițiile unei forme de cunoaștere creative, prin limbaj, iar în rare cazuri, îl modifică substanțial, îi dă eului acea substanță existențială pe care o caută în zadar teoria și filozofia.

8. „Intimitatea dezvăluită”

La fel cum, pentru Desmond Morris, suprapopularea lumii de azi a subminat, paradoxal, posibilitatea veritabilă a intimității, pentru unul dintre cei mai importanți sociologi contemporani, „transformarea intimității” ține de tendințele globalizante ale modernității, putînd fi analizată „în termenii construirii mecanismelor de încredere”, relații „strîns legate de o situație în care construirea sinelui devine un proiect reflexiv”⁵⁵. Interesante, pentru subiectul care ne preocupă aici (constituirea unui alt mod de intimitate personală – și mai ales literară – prin asumarea corporalității), sînt însă două aspecte: pe de o parte, *înlocuirea sincerității prin autenticitate* (în relația de prietenie, modificată esențial, după Giddens, de mutația dinspre încrederea personală spre încrederea postmodernă în „sistemele abstracte”); pe de altă parte, *descoperirea de sine ca un proiect reflexiv* al modernității radicale. Nu sînt acestea punctele centrale ale transformării identității, după Giddens⁵⁶, dar ele sînt cele mai semnificative pentru modificarea „spațiului literar”. Prietenia – subiect atît de puțin studiat sociologic, însă atît de intens frecventat literar (de la *Iliada* și epopeea lui Ghilgamesh la *Iosif și frații săi* și *Ferdidurke*) –, fie că era instituționalizată (frățiile de singe, tovarășii de arme) sau nu, se baza, după Giddens, „pe valorile

54. *Ibidem*, p. 277.

55. Anthony Giddens, *Consecințele modernității*, trad. de Sanda Berce, Editura Univers, București, 2000, p. 108.

56. Pentru un rezumat al transformării intimității din punct de vedere sociologic, v. Anthony Giddens, *op. cit.*, p. 117, iar pentru comparația între „postmodernitate” și „modernitatea radicalizantă”, care depășește cadrele cărții de față, fiind totuși foarte interesantă pentru terenul transformării pe care o descriem aici în spațiul personal și literar, v. *ibidem*, p. 141.

sincerității și onoarei“. Preschimbarea, odată cu „modernitatea radicalizantă“, a onoarei în loialitate (sprijinită pe afecțiune), iar a sincerității în *autenticitate* mută decisiv accentul de pe codificarea exterioară a unor relații intens personalizate pe personalizarea unor relații construite reflexiv, prin (auto)cunoaștere și (auto)dezvăluire.

Redescoperirea de sine în vremurile noastre are, pentru Giddens, o semnificație explicabilă în termenii încrederii personale: „Încrederea la nivel personal devine un proiect la care «lucrează» părțile implicate și aceasta reclamă un proces de *deschidere a individului către celălalt*. [...] Relațiile sînt legături bazate pe încredere, unde încrederea nu este dată dinainte, ci se clădește, unde activitatea implicată cere un *proces reciproc de auto-dezvăluire*“⁵⁷. S-a spus că, printre sociologii britanici ai intimității influențați de psihanaliză, Giddens este susținătorul „poziției optimiste“ asupra intimității, Ian Craib fiind adeptul celei pesimiste; după acesta din urmă, nu doar adulții care nu au reușit să-și construiască convenabil sentimentul de încredere în mecanismele realității, ci și toți ceilalți ajung, fatalmente, la sentimente contradictorii – căutare și teamă, dorință și respingere – în privința intimității⁵⁸. Situată la mijloc între poziția optimistă (asupra intimității ca încredere de bază și securitate ontologică) și cea pesimistă, Lynn Jamieson, profesoară de sociologie la Universitatea din Edinburgh, așază în centrul vieții personale (și al „povestirilor publice despre viața personală“) o intimitate dezvăluită („*disclosing intimacy*“) centrată mai degrabă pe sine decît pe corp.⁵⁹ În fond, Jamieson spune – în „thrillerul“ ei intimist deja clasic – tot o poveste optimistă, privind spre viitor, a intimității văzute ca o „asociere apropiată, în care protagoniștii dobîndesc o evidentă familiaritate și în cadrul căreia se împărtășește o cunoaștere reciprocă și aprofundată“⁶⁰. Această definiție sociologică este însă, și ea, modulată psihologic și literar, făcînd un pas decisiv (pentru subiectul care ne interesează în părțile aplicate ale acestui eseu) de la „empatia“ interpersonală, întemeiată pe „imaginarea celuilalt“, spre „încredere“ (*trust*), componentă esențială, alături de corporalitate și libertate, în definirea intimității literare. Este aici o altă transformare a intimității, mai subtilă, de la „empatia tăcută“ (definitorie, după Jamieson, pentru intimitatea premodernă, nedezvăluită) la „încrederea“ postmodernă, esențială

57. Anthony Giddens, *op.cit.*, p. 115.

58. Ian Craib, *The Importance of Disappointment*, Routledge, Londra, 1994.

59. Lynn Jamieson, *Intimacy. Personal Relationships in Modern Societies*, Polity Press, 2002 (prima ediție: 1998).

60. *Ibidem*, p. 8.

pentru acea *disclosing intimacy*, definită de autoarea britanică prin cvartetul însumat: cunoaștere, înțelegere, simpatie și implicare emoțională (reciprocă) a sinelui profund.⁶¹ Ideea codificării intimității ca „program de înțelegere” îi aparține, fără îndoială, sociologului german Niklas Luhmann, cel despre care s-a spus că ar fi „singurul geniu în viață în domeniul științelor sociale”. În binecunoscuta sa carte din 1982, *Liebe als Passion: Zur Codierung von Intimität*, Luhmann vede regăsirea intimității ca pe un program de înțelegere și acomodare progresivă (și imprevizibilă) cu celălalt, un program de „prelucrare a dezamăgirilor” (*processing of dissappointments*) bine codificat într-un sistem ternar.⁶²

Cum apare însă acest soi de „intimitate afișată” a vremurilor mai noi în „povestirile publice despre viața personală” – prin extensie, în literatura dezvrăjită pe care o citim azi? Avînd extrem de clară conștiința separației între aceste povestiri (*public stories*) și „viața așa cum e ea trăită”, Jamieson remarcă modelarea profundă a identității personale tocmai prin acțiunile conjugate de spunere-respunere-scriere-citire ale acestor povestiri (numite la alți teoreticieni „discursuri” sau „ideologii”) despre viața personală. Ele devin, cu timpul, adevărate „stereotipuri ale identității”, construite literar și deconstruite academic, influențînd apoi din nou – în cerc vicios – viața privată. Prin urmare, nu neapărat „intimitatea dezvăluită” sau „versiunea substituată a intimității” (Baudrillard) despre care a fost vorba mai sus sînt chestiunile de fond ale transformării actuale a intimității, cît mai degrabă povestirile despre intimitate din discursul public și literar, fără legătură directă, cel mai adesea, cu realitatea trăită.

Nu vom intra mai mult pe terenul socio-filozofic al încrederii, deși trebuie să recunoaștem importanța sa decisivă atît în relațiile interpersonale ale vieții, cît și în cele ale „spațiului literar”. În

61. *Ibidem*, pp. 7-8.

62. „Codificarea intimității se va dezvolta în direcția unui program de înțelegere. În principiu, conceptul de înțelegere postulează două lucruri: 1. asimilarea *mediului înconjurător* și a *relațiilor* din cadrul unui sistem contemplat, în sfera observației, astfel încît observatorul să se poată familiariza simultan cu sursa experienței interioare a persoanei observate și cu scopul acțiunilor acestora; 2. asimilarea *informației* și a *prelucrării informației*, i.e. asimilarea împrejurărilor și a proiectelor comparative, în legătură cu care mesajele din sistemul observat sînt apoi experimentate și privite ca selecție. Toate acestea implică un al treilea postulat: 3. asimilarea lucrurilor necesare pentru auto-înfățișare și a posibilităților interioare folosite pentru a structura obiectul înțelegerii” – în Niklas Luhmann, *Love as Passion. The codification of Intimacy*, trad. Jeremy Gaines, Doris L. Jones, Stanford University Press, 1998, p. 168.

literatură – în artă, în general – numirea falsității, a imitației, a diletantismului implică întotdeauna ruperea unui pact de încredere între artist și receptor. Așa cum nu vom intra (cel puțin în această fază a lucrării noastre, lăsînd totuși subiectul deschis pentru definierea intimității într-un spațiu concentraționar) în definirea transformării intimității ca democrație⁶³. *Literatura nu este un spațiu democratic, indiferent ce ar implica această restrîngere*. Nu e însă mai puțin adevărat că „democratizarea sferei private” – diagnosticate nu doar de Giddens – influențează în diferite feluri cel puțin acea zonă a literarului intrată, prin efracție (adică prin stabilirea unor criterii în afara literaturii), în atenția criticii literare: memorialistica, biografia, autoficțiunea. Putem fi totuși elitiști și (pe alocuri) canonici fără să pierdem din vedere că, în urmă cu cîteva secole, literatura însemna cu totul altceva decît înseamnă ea astăzi, iar peste alte cîteva secole, s-ar putea ca ea să devină ceea ce astăzi numim *antiliteratură*. Dar ne putem îndoii, cu destule argumente, că spațiul literar pe care îl definim astăzi și prin relații de încredere, libertate personală și asumare (cunoaștere) de sine ar putea să devină o zonă impersonală, reprimantă și concentraționară, ca deșerturile din *science-fiction* după un cataclism nuclear, o mașinărie de tehnici *cyberpunk* funcționînd prin programare computerizată. Altminteri, în zadar s-ar fi ajuns, după atîtea milenii, la „limbajul delicat al afecțiunii și intimității”⁶⁴ care traduce, la scară omenească, mersul înainte al civilizației.

9. Intimitate personală și intimitate literară

Într-o carte deja clasică despre intimismul literar, văzut ca estetică ce „valorizează legăturile artistului cu mediul său obișnuit”⁶⁵, și anunțînd o sciziune între mediul exterior și cel interior, Daniel Madelénat consideră intimitatea drept o alegere estetică. Folosit mai curînd în critica de artă și în critica de film, intimismul apare în literatură ca „umbra și nostalgia mai multor anotimpuri literare”⁶⁶, revizitînd (printr-o accentuată subiectivitate, pulsiune de

63. Anthony Giddens, *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Polity Press, Cambridge, 1992, pp. 184-205.

64. „Aventura lecturii”, în Virginia Woolf, *Eseuri alese I. Arta lecturii*, trad., selecție, prefată și note de Monica Pillat, Editura RAO, București, 2007, p. 48.

65. Daniel Madelénat, *L'intimisme*, PUF, Paris, 1989.

66. *Ibidem*, p. 12.

retragere în sine, conștientizare de sine) temele eului. Fără a fi un curent literar, precum barocul sau romantismul, ci mai mult o accentuare a interiorului extrem (să nu uităm, etimologic, *intimus* înseamnă „ce e cel mai lăuntric“), intimismul este, astfel, „un pol constant al dinamismului imaginar, o configurație a spațiului, a timpului, a schimbărilor între individ și lume“⁶⁷. Mult exploatată în legătură cu jurnalul intim și cu autenticitatea de sub masca socială a scriitorilor, intimitatea literară poate fi considerată – și Madelénat este unul dintre primii teoreticieni care o face – un concept istoric ce particularizează (în raport cu alte momente, predominant istorice sau sociale) un anumit moment cultural. În acest spirit, vom pune în oglindă (nu atât ca ani calendaristici, ci ca spirit al epocii) „momentul 1933“ și „momentul 1989“, în care „tropismul incontornabil“ al intimității, prin asumarea corporalității, reprezintă veritabile mutații interioare. Vom defini, așadar – căutând modurile de cunoaștere, acțiune, reprezentare în romanele importante ale acestor epoci –, două tipuri de intimitate, două moduri de asumare a corporalității, pentru a le pune apoi în oglindă. Căci, dacă așa cum s-a spus în diferite feluri, un anumit moment cultural determină un anumit gen de intimitate, „acel moment privilegiază sau nu corpul, sentimentele, interzisul, infraliminalul, conformismul social sau originalitatea individuală; el fixează rolurile care guvernează conduitele înseși în culisele teatrului public, ritmurile, momentele zilei – mesele, serile, vechile –, procedeele de comunicare; acest moment cultural valorizează formele care stilizează realul, vulgarizînd, în schimb, schemele perceptive și tipurile de comportament“⁶⁸.

10. Intimitatea – o teorie a lecturii?

E destul de tîrziu să ne întrebăm dacă intimitatea eterogenă, imaginară, construită a modernității este o validă teorie/practică a lecturii literare. Ea a fost deja folosită ca model – psihologic/psihanalitic, sociologic, narativ – de interpretare a literaturii sau ca abordare a unei anumite perioade istorice (recurente) centrate pe subiectivitate, pe retragerea în sine și constituirea sinelui „ca proiect reflexiv“, pe alegerea estetică a interiorizării sau, dimpotrivă, pe exacerbarea corporalității. Și totuși, în ce fel continuitatea eterogenă a spațiului-timp intim, a „timpului incorporat“⁶⁹ poate structura experiența

67. *Ibidem*, p. 13.

68. *Ibidem*, p. 34.

69. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 110.

estetică? În ce fel poate fi conturată o poetică a intimității semnificativă pentru literatură? Cum putem recompune, evitând arbitrariul informat, acea intimitate/recunoaștere restituită prin lectură, dar prezentă din capul locului, ca „autenticitate prin procedee literare”⁷⁰, în „romanele eului”? Sînt întrebări la care – în cazul jurnalelor intime, memoriilor, autobiografiilor – răspunsul este implicit. Intimul, superlativul lăuntricului, structurează cu legile-i proprii spațiul și timpul acestor scrieri de sine (sau pentru sine și, de la un punct încolo, pentru ceilalți), deși, se știe, „sinele” e o convenție, intimul – o construcție, iar mult-clamata autenticitate – o chestiune în primul rînd de stil și scriitură. Acel „*intime fictiogen*”⁷¹ nu este decît un hibrid literar, construit prin procedeele literaturii, din ce în ce mai conștientă de ea însăși și de limitele ei formale. Pe de altă parte, nu este mai puțin adevărat că, începînd cu anii '20, criza romanului tradițional a atras – prin pulverizarea/renovarea formulilor românești (la Joyce, Proust sau Virginia Woolf), prin scrierile „fluxului conștiinței”, prin repoetizarea prozei – o reconsiderare a subiectivității și a schimburilor cu exteriorul, dar și încercări inovatoare formal de reprezentare a „ireprezentabilului” intim.

Se știe, pentru Julia Kristeva, „stilul este manifestarea subtilă a intimului”⁷². Prin cristalizarea stilului propriu („o intimitate a singularului”), prin omologarea lui în lumi ficționale aduse la realitatea exterioară a scriiturii, „ireprezentabilul – această stîncă a intimului – poate accede la simbolizare”⁷³ – crede Kristeva, într-o pagină celebră, în care interpretarea scriiturii intime (la Proust) este una ocolit psihanalitică. Chiar dacă nu împărtășim acest (exagerat) paralelism – măcar pentru că scrisul (literar) și vorbirea (în „cadrul” analitic) au cu totul alte premise, intenții și finalități –, sugestia Juliei Kristeva despre timpul (proustian) regăsit ca timp *viitor*, care, prin narațiune, e făcut să *fie*, să se desfășoare din „caverna senzorială” a trupului, este importantă pentru orice tipologie *literară* a intimului. Ca, de altfel, și interpretarea „contra-transferențială” (însă bine controlată) a „camerei obscure” în care plonjează naratorul proustian („cel de-al doilea apartament” din *Sodoma și Gomora*) pentru a regăsi „urmele arhaice ale non-diferențierii”⁷⁴. Interpretarea Juliei Kristeva

70. V. Christine Pouzoulet (coord.), *La culture de l'intime. Autour de Virginia Woolf, Valéry Larbaud, Arthur Schnitzler*, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2005.

71. Expresia este folosită de François Rosset în legătură cu opera lui Benjamin Constant, *ibidem*, p. 23.

72. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 95.

73. *Ibidem*, p. 96.

74. *Ibidem*, p. 101.

este, probabil, una dintre cele mai subtile interpretări ale memoriei ca esență a intimului, dar și a *timpului sensibil al scriiturii*⁷⁵. În „ficțiunea senzorială” al cărei spațiu narativ îl conturează aici poetiana franceză, naratorul este „un alter-ego care dă stabilitate identității proprii... în măsura în care aceasta este destinată celorlalți... dublul «autorului», o pasiune care se poate spune”, iar personajul – „un pseudo-altul care ia asupra lui excesele autorului, le exhibă sau le disimulează”⁷⁶. Timpul interior al narațiunii intime este, astfel, un „timp incorporat”, trecut prin vârste succesive de naratori și personaje, iar spațiul-pentru-sine intim este un loc decupat de memoria senzorială din continuumul realității. Acest timp și acest spațiu au fost pietrele de încercare ale literaturii întoarse spre interior într-un mod proiectiv și poetic, creator de noi zone ficționale. Deși, probabil nu întâmplător, acestei regăsiri a intimității îi aparțin deopotrivă capodopere ale literaturii și obscure eșecuri intime.

11. Secretul intimității și secretivitatea (re)lecturii

Se întâmplă însă adesea, în această intimitate reconstituită prin scris, să dăm de veritabile găuri negre, pe care nici stilul, nici orgoliul creației din nimic, nici „timpul incorporat” nu le pot umple. Eurile vide ale modernității, subiecții privați de miez și însușiri, transmiși postmodernității de partea antimodernă a modernității, își au în aceste catastrofe intime ilustrarea lor extremă. Regăsim aici mai ales memoriile și jurnalele „intime”, dar și romanele expiatorii de după experiențe-limită, pustietoare interior. Robert Neuburger, un topograf al intimității literare, vede în (iluzoria) refacere a intimului după trăirea unor catastrofe personale sau istorice, o confirmare a ipotezei constituirii ternare a „teritoriilor intimului – individul, cuplul, familia”⁷⁷. Cele două exemple liminale de reinvestire a spațiului intim sînt memoriile lui Jorje Semprún, supraviețuitor al deportării într-un lagăr de concentrare nazist, și romanul *Le Voile noir* al tinerei Anny Duperey, supraviețuitoarea unui colaps infantil după descoperirea, la vârsta de 8 ani, a propriilor părinți morți accidental. Și acesta din urmă – romanul unei traume personale –, și cartea lui Semprún sînt „traversări ale morții”, încercări de reumanizare a unei lumi pentru totdeauna lipsite de sensul inițial. Între

75. *Ibidem*, p. 112.

76. *Ibidem*, p. 110.

77. Robert Neuburger, *Les territoires de l'intime. L'individu, le couple, la famille*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2000.

nevoia de a spune și luciditatea neagră a inutilității oricărui cuvânt, supraviețuitorii catastrofelor intime elaborează adevărate patologii ale intimității – cu sine, cu ceilalți, cu ordinea prezentă a lumii. În fond, intimitatea pulverizată a supraviețuitorului cu existența proprie nu se poate reconstitui în mod veritabil nici la nivel personal, nici la cel al încrederii în sine sau în ceilalți. Nu trebuie să ne mirăm că, de dincolo de „vălul negru”, ei știu că sînt predestinați unui alt tip de existență, poate cel fictional, unde greutatea lucrurilor nu este la fel de mare. Cei trecuți prin moarte, ca eroii mitici, nu-și pot spune propriul „adevăr” în mod direct nici chiar propriilor copii („generațiile tăcute”⁷⁸), reconstrucția „teritoriilor intimității” fiind și o chestiune de reinvestire progresivă și creativă prin scris. E vorba de un spațiu încă virgin, la noi, al literaturii concentraționare (memorii, jurnale, romane de închisoare din comunism⁷⁹) pe care o analiză a reconstrucției intime – prin scris – l-ar putea apropria într-un fel neașteptat.

Nu vom urmări, în analizele care urmează, această intimitate distrusă, la fel cum nu vom urmări (cum am putea-o, de altfel, face?) „intimitatea cea mai secretă și mai închisă în ea însăși”⁸⁰ și nici delimitarea netă a zonei private (un alt sens al intimului, mai ales în spațiul anglo-saxon al lui *privacy*) de cea publică, ci doar felul în care, în literatura anumitor perioade, s-a redefinit spațiul interior ocupat altădată de termeni conotați – conștiință, subiect, individ. Dar dacă intimitatea literară presupune subiectivizare, pulsiunea de retragere în sine, conștientizare a timpului și spațiului intime, ea este totodată o opțiune estetică ce valorizează alte raporturi interior-exterior și care, desigur, trebuie altfel receptată. Înainte de orice, eseul de față va fi o relectură a două constelații românești preocupate de redescoperirea spațiului intim. Fuziunea acestei sensibilități programatice (în perioada dintre războaie, dar și în cea de după dispariția cenzurii ideologice) cu o altă sensibilitate critică – și ea preocupată mai degrabă de mecanismele interioare ale lecturii decît de situarea diacronică, sociologia lecturii sau structura de suprafață a textelor – ar putea furniza o cheie de lectură mai adecvată timpurilor noastre. „Corpul interior”, corporalitatea construită,

78. După R. Neuburger, „catastrofa nu poate funcționa ca mit constitutiv al unei intimități familiale”, fiind mai degrabă un *malentendu* fondator – *op. cit.*, p. 216.

79. De pildă, cărțile unor Ion Ioanid, Ion D. Sirbu, N. Steinhardt, Oana Orlea, Paul Goma ș.a.

80. Louis Lavelle, *La conscience de soi*, Grasset, Paris, 1933. L. Lavelle este și autorul unui studiu despre intimitatea spirituală și „doctrina participării”, *De l'intimité spirituelle*, Éditions Aubier, Paris, 1955.

„secretul adîncurilor cărnii”⁸¹ vor fi ingredientele prime ale acestei grile de lectură, celelalte două – încrederea în mecanismele literaturii și libertatea proprie de lectură – rămînînd subînțelese în cazul fiecărei reevaluări critice.

„Secretul” intimității personale ține mai degrabă de zona psihologiei abisale decît de cea a literaturii, însă urmele sale mnezice, devoalările sale subite pot fi reconstituite, la o lectură ce urmărește în mod expres acest filon. Nu va fi vorba, cum spuneam, despre o „recitare de dragul secretului”, în sensul pe care i-l dă acestei formule Matei Călinescu, ci mai degrabă de felul în care – în anumite momente literare – secretul intimității, adesea indescifrabil sau transferat în exterior, își ia revanșa prin diverse forme de autenticitate programatică, prin recentrarea scriiturii pe sine, pe „corpul interior” – o oglindă mnezică a lăuntricului indescifrabil.

Recitînd o nuvelă a lui Henry James, *Viața particulară*, Matei Călinescu analizează, extrem de subtil, semnificația lipsei de viață interioară a Lordului Mellifont. Cadrul de lectură al nuvelei jamesiene îl constituie intimitatea personală și secretivitatea înțeleasă ca „tăinuire calculată și selectivă a informației”.⁸² Secretivitatea, ca mecanism conștient și intențional, este definită de Matei Călinescu prin cinci trăsături distinctive :

„(1) caracterul ei deliberat (cineva hotărăște să ascundă cunoașterea unui anumit lucru) ; (2) selectivitatea ei (cunoașterea este tăinuită față de unii, dar nu de toți) ; (3) dubla codificare a mesajului : el poate fi codificat public, în așa fel încît să-i transmită neinițiatului informații contrafăcute, inducătoare de eroare sau numai neutre, și în același timp codificat secret, ca să transmită informația privilegiată numai celor inițiați ; (4) informația ascunsă poate fi oricînd dezvăluită, făcută publică, trădată, ghicită sau descoperită independent de către cei pe care este mandată să-i excludă ; (5) secretivitatea, în mod asemănător cu joaca, activează un nivel sau o funcție metacomunicaționale : mesajul secret, dublu codificat sau nu, își instrulește întotdeauna adresantul privilegiat despre faptul că este secret și că trebuie tratat în consecință, tăinuit, nedivulgat”⁸³.

Cazul-limită pe care îl analizează Matei Călinescu în *Viața particulară* de Henry James reprezintă tocmai *semnalarea textuală a unei intimități inexistente*. Altfel zis, inexprimabilul intimității personale (obligatorie, totuși, pentru constituirea *persoanei*) devine –

81. Gide despre estetismul lui Oscar Wilde, *apud*. Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, trad. de Virgil Stanciu, col. „Collegium”, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 257.

82. Matei Călinescu, *op. cit.*, capitolul „(Re)citind de dragul secretului”.

83. *Ibidem*, pp. 241-242.

prin secret – subiectul însuși al povestirii jamesiene, *Viața particulară* fiind „o alegorie a ficțiunii înseși”⁸⁴. Sîntem, cu această alegorie a spațiului intim, foarte departe de scriitura anatomică, extimică a zilelor noastre. Paradoxal însă, devoalarea *secretului* intim, „transparența excesivă”⁸⁵, numirea univocă a inomabilului pot duce (și în literatura autoficțională sau minimalist-realistă a zilelor noastre, se întîmplă adesea) în același punct gol, nesemnificativ literar. Aceasta poate fi și una dintre explicațiile (fără îndoială parțiale) ale inadecvării teoriei psihanalitice (dar și a altor teorii) la interpretarea literaturii. Atîta vreme cît „secretul” este elaborat, asaltat, încercuit, posibilitățile de lectură și desfășurarea indirectă (acea „lejeritate” a literaturii de care vorbește Italo Calvino într-una dintre lecțiile lui americane⁸⁶) rămîn intacte. Atunci cînd secretul este prins sub lentila, inevitabil parțială, a unei singure explicații, iar întreaga desfășurare literară e dirijată spre un singur „adevăr”, rezultatul pare mai important decît parcursul. Nu este mai puțin adevărat însă că lecturile judicioase ale spațiului și timpului intime au plonjat dintotdeauna în zona inconștientului personal sau colectiv, folosind chei de lectură din afara textului propriu-zis. Rămîne de ținut justa măsură (din fericire, imposibil de stabilit teoretic) care stabilește, în fond, adecvarea (critică) în citirea unei opere literare.

12. Poate fi intimitatea o teorie a lecturii?

Lectură și receptare

Pentru Paul Cornea, într-o carte inaugurală pentru teoria lecturii la noi, diferența dintre receptare (în sensul școlilor receptării) și lectură „aparține mai degrabă domeniului intensiv decît celui extensiv”⁸⁷. Cu alte cuvinte, lectura nu ar fi subordonată receptării, ci ar fi o altă formă de raportare la textul literar: „...noțiunea de «lectură» privilegiază ceea ce textul conține, pe cînd noțiunea de «receptare» – ceea ce subiectul reține, potrivit personalității sale și circumstanțelor”⁸⁸. Paul Cornea reia aici ideea lui Jauss despre cele două laturi

84. *Ibidem*, p. 252.

85. Willy Pasini enumeră, printre bolile intimității, această structură, *boule de cristal*, pentru care interiorul se confundă cu exteriorul și totul trebuie spus – *op. cit.*, p. 84.

86. Italo Calvino, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millenio*, Garzanti Editore S. p. a., 1988.

87. Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988, p. 4.

88. *Ibidem*.

ale raportului text-cititor : „efectul produs (*Wirkung*), condiționat de text și receptarea (*Rezeption*), condiționată de destinatar, momente cheie ale concretizării sensului operei, trebuie disociate, reconstruite și relaționate ca două orizonturi – unul intraliterar, implicat în operă, și altul practic, al cărui purtător se face cititorul”⁸⁹. Ni s-a părut – iar analizele care vor urma o vor confirma poate mai degrabă decât teoria pe care am încercat s-o schițăm, pornind de la fantasma cinematografică a intimumului – că intimitatea elaborată prin scris ar fi locul de întâlnire între receptarea circumstanțială și istorică (critica de întâmpinare din mometul 1933, de pildă) și efectul produs azi asupra sensibilității lectorului critic de două modalități diferite de redescoperire a mecanismelor interiorizării, corporalizării și constituirii sinelui personal.

Există, fără îndoială, o mișcare comună – de interiorizare, de mutare a accentului dinspre exterior spre interior – între, pe de o parte, transformarea romanului tradițional (obiectiv sau de analiză) în roman realist-psihologic și, pe de altă parte, transformarea romanului optzecist autoreferențial și centrat (încă) pe eveniment în roman (cel puțin intențional) postmodern, construit fractalic, în jurul unei singure conștiințe centrale. Teoriile lecturii – rafinate, „specializate“, adaptate intimității cititorului privilegiat – au cunoscut, în Occident mai ales, un interes pronunțat în anii '70, când structuralismul glorios începuse să dea semne de oboseală. Stimulate și de moda pragmatică a analizei textuale, teoriile lecturii vor oscila între accentul pe „performanța cititorului“, pe „schimbul bipolar între cititor și scriitor“, pe raportul între operă și diferite practici culturale (modele ideologice minate de coduri retorice), pe invariante antropologice sau psihanalitice. Dacă Școala de la Konstanz a deplasat accentul de pe binomul text/autor pe acela text/cititor (atât în accepția lui Jauss, cât și în cea a lui Iser), ideea „lecturii cooperante“ a lui Umberto Eco a adus în prim-plan felul în care textul literar își programează lectura. Înrudite cu abordările lui Iser și Eco, analizele semiologice ale lui Ph. Hamon și M. Otten se vor fixa în studierea celor două dimensiuni ale lecturii: una programată de text, cealaltă depinzând fundamental de cititor.

Probabil însă că doar în teoriile franceze ale lecturii din anii '80, definirea intimității (critice) a cititorului cu textul citit se apropie de accepția pe care o dăm conceptului în acest eseu. Căci atât ideea de „cititor real“ a lui Michel Picard⁹⁰, cât și „efectul-personaj“ al lui

89. Hans Robert Jauss, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, traducere și prefață de Andrei Corbea, Editura Univers, București, 1983, p. 34.

90. Michel Picard, *La lecture comme jeu*, Minuit, Paris, 1986.

Vincent Jouve⁹¹ introduce în binomul text/cititor nu doar determinările socio-istorice ale cititorului, nu doar cultura, gustul, așteptările cultivate și inteligența acestuia, ci și inconștientul său. Pentru Picard, cititorul adăpostește în sine trei instanțe esențiale pentru o lectură adecvată, lectura fiind jocul complex și particular între aceste trei niveluri de relație cu textul: „*le liseur* – cea parte a subiectului-cititor care, ținând cartea în mîini, menține contactul cu lumea exterioară; *le lu* – inconștientul cititorului reacționînd la structurile fantasmatiche ale textului; *le lectant* – instanță a *secundarității critice* care se interesează de complexitatea operei”⁹². Aproximarea între acest model și modelele psihanalitice care consideră că structurile fantasmatiche ale textului literar răspund unor fantasme originare ale subiectului-cititor – viața intrauterină, scena originară, castrare, seducție – este evidentă. *Comuniunea intimă* este sintagma de ordine în aceste teorii ale lecturii.

Lucrurile sînt mai complicate la deconstrucțiști, pentru care sensul lecturii nu poate fi vreodată „cu adevărat garantat”⁹³. Și totuși, dacă există o intimitate a lecturii între cititorul (programat de text) și opera literară, așadar o calitate intrinsecă a operei ce asigură înțelegerea ei, de ce ar ține aceasta? De libertatea (luată în raport cu textul / dată programatic de textul însuși) a cititorului? De încrederea în efectele de realitate produse de text asupra cititorului? De *comuniunea intimă* („desfătare”, îi spune Jauss) a cititorului implicit cu textul care îl conține și pe el? Lectura – a spus-o Jauss și au repetat-o în diferite feluri cam toți teoreticienii lecturii – este eliberare *de* ceva și eliberare *pentru* ceva. Împărtășirea aceluiași corp (modificat de lectură) de către eul real (cititor) și eurile imaginare (personaje) înseamnă o redefinire a identității personale la nivelul ei cel mai profund, un plonjon în nenumăratele forme ale identității narrative, cea „ameliorare ficțională” pe care Toma Pavel o „povestește” atît de plastic:

„...la rîndul nostru... vizităm tărîmuri ficționale, locuim în ele pentru un timp, ne amestecăm cu eroii. Sintem impresionați de soarta personajelor ficționale, pentru că... atunci cînd sintem implicați într-o povestire participăm la întîmplările ficționale, proiectînd un eu ficțional care asistă la evenimentele imaginare ca un fel de membru fără drept de vot. Acest fapt ar explica polimorfismul relațiilor noastre cu ficțiunea... Eurile noastre ficționale sînt trimise să cerceteze teritoriul cu ordinul de a raporta ce observă: ele se mișcă, nu noi, ele se tem de Godzilla și

91. Vincent Jouve, *L'Effet-personnage dans le roman*, Hachette, Paris, 1992.

92. Michel Picard, *op. cit.*, pp. 146-148.

93. Paul de Man, *Blindness and Insight*, Oxford University Press, 1971, p. 107.

se lamentează împreună cu Julieta, noi nu facem decît să împrumutăm trupurile și emoțiile noastre, pentru o vreme, acestor euri ficționale, întocmai cum în riturile de participare credincioșii împrumută corpurile spiritelor care le stăpînesc. Și întocmai cum prezența spiritelor îi face capabili pe participanții la mister să vorbească în felurite limbi și să prevadă viitorul, eurile ficționale sau artistice sînt în mai mare măsură capabile să simtă și să exprime emoții decît eurile reale, uscate și închistate. Speranțele lui Schiller de a face lumea mai bună prin educație estetică nu erau oare bazate pe ipoteza că, odată întoarse din călătoria în lumea artelor, eurile ficționale se vor contopi total cu cele reale, participînd la ameliorarea lor ficțională?⁹⁴

Interiorizarea Celuilalt în lectură, „vertijul care stă la baza fenomenologiei lecturii”⁹⁵ înseamnă și acceptarea unei stranietăți cvasifizice, o „deteritorializare corporală”, cu expresia unuia dintre primii poeticieni ai recitirii⁹⁶. Intimitatea lecturii este, astfel, o acomodare teritorial-corporală cu subiectul „programat” de cartea citită, o invadare progresivă și acceptată, urmată de o (eventuală) repliere critică. „Lectura – scrie Jean-Louis Baudry – a înlocuit fragmente de discurs ieșite de peste tot care fac din noi ființe contradictorii, deșirate, dispersate, ființe «sub influență», cineva care nu mai sîntem noi și care, totuși, nu e nici altcineva”⁹⁷. Cum funcționează această „deposedare de sine” în cazul textelor supuse unui cod retoric ideologic? – iată una dintre încercările majore ale studiului textelor literare scrise și citite în timpul comunismului. Căci lectura este o redescoperire de sine prin celălalt, o regăsire a intimității, trecînd prin diverse vîrste fizice, psihologice sau spirituale și redefinindu-ne continuu libertatea proprie și încrederea în mecanismele realului și verosimilului. „S-ar putea ca lectura – scrie un teoretician al lecturii de la începutul anilor '90 – să fie un ritual de introducere în intimitate. Primim o altă limbă – dar ea n-ar exista dacă nu i-am împrumuta vocea noastră... A citi – lucru uitat poate – înseamnă a locui la limita unei zone periculoase, o frontieră de unde îl chemăm și, în același timp, îl respingem pe un altul care seamănă cu cel pe care-l adăpostim în noi, un altul la care apelăm pentru a ne justifica incursiunile riscante în teritoriile secrete din noi înșine...”⁹⁸

94. Toma Pavel, *Lumi ficționale*, trad. de Maria Mociornița, prefată de Paul Cornea, Editura Minerva, București, 1992, pp. 139-140.

95. Georges Poulet, „Phenomenology of reading”, în *New Literary History* nr. 1, 1969, p. 56.

96. B. Abraham, „Apropos de la relecture”, *Semien*, 1, *Lecture et lecteurs*, 1983, p. 94.

97. Jean-Louis Baudry, „Un autre temps”, în *Nouvelle revue de psychanalyse* nr. 37, 1988, p. 74.

98. Vincent Jouve, *La lecture*, Hachette, Paris, 1993, pp. 103-104.

Dacă, așa cum crede Jauss, istoria literaturii nu este decît un continuu proces de receptare de către triada cititor-critic-scriitor, critica este, fără îndoială, un continuu proces de (re)lecturi concurente sau convergente. Iar dacă experiența estetică („desfătarea-de-sine în desfătarea cu Altul”⁹⁹) reprezintă o formă de cunoaștere de sine prin posibilitatea de a ne imagina într-o ipostază a alterității, terenul intimității este spațiul predilect de reconstituire critică a acestei experiențe privilegiate. Nu întîmplător, în ceea ce am numit „regăsirea intimității”, am luat în considerare două insule literare marcate – din perspectiva cititorului zilelor noastre – de înghețul ideologic comunist. Pentru romanele apărute imediat după 1989 (sau întrînd, în diferite feluri, ce vor fi detaliate pentru fiecare în parte, în constelația cu pricina), raportarea la cele trei paliere ale intimității – corporalitate, încredere (în efectele și mecanismele literaturii), libertate proprie – ține de ceea ce s-a numit „dezideologizarea” literaturii, recîștigarea unui spațiu pierdut. Literatura interbelică este însă și ea marcată – în lectura noastră de azi – de înghețul (parțial) care i-a urmat. Sintem, orice am face, cititori ai vremurilor noastre, iar „orizontul nostru de așteptare” a fost, poate, ireversibil influențat de mecanismele represiunii. Efectul produs de anumite romane din 1933 este astăzi, în mod evident, altul decît în epoca scrierii lor. Iată de ce mi s-a părut esențială revizitarea selectivă – urmărind firul intimității – a criticii de întîmpinare în epoca mai îndepărtată. Scopul a fost unul dublu: pe de o parte, încercarea de reconstituire a unui orizont de lectură care ar face, după expresia lui Jauss, „să apară clară diferența hermeneutică între înțelegerea trecută și prezentă a unei opere”¹⁰⁰; pe de altă parte, urmărirea efectului produs la nivelul lecturii, al experienței așa-zicînd primare (lucru esențial, practic, fie că recunoaștem, fie că nu), de reintimizarea interbelică a conținuturilor prozei asupra propriei noastre intimități de lectură, asediate de „lecturile” electronice, tehnologice, dar și de transparența cvasitotală a interiorului, de corporalizarea lui patologică. O revizitare de acest tip a romanului modern, în oglinda celui postmodern, nu poate fi – desigur – decît subiectivă și, pe alocuri, nedreaptă. Măcar pentru că, din fericire, *ritualul este obligatoriu, dansul la voia fiecăruia...*

99. *Ibidem*, p. 22.

100. Hans Robert Jauss, „Istoria literară ca provocare a științei literaturii”, trad. de Andrei Corbea, în *Caiete critice* nr. 10/1980, p. 163.

Capitolul II

LITERATURĂ ȘI CORPORALITATE. O INTRODUCERE

1. Corpul interior. Alt corpus pentru corp¹⁰¹

Se spune despre corp că este „neîndoielnic”, obiectiv, evident. Că avem sau sîntem un corp cu senzații, afecte, pasiuni și gînduri. Că nu putem trăi (continuu) în afara propriului corp, bun sau rău, frumos sau urît, excesiv sau inconsistent. Că știm, sau ar trebui să știm, cum stau lucrurile dincoace și dincolo de el, adică de noi. Cu toate acestea, puține subiecte se bagatelizează mai repede de îndată ce ies din domeniul arondat. Cînd îl scoatem din anatomie și fiziologie, din erotica mai mult sau mai puțin literară, din zona alune-coasă a studiilor de gen – „corpul neîndoielnic”, cum îl numea Barthes, pare a se pierde în reprezentări, metafore și interpretări străine de substanța lui. Corpul pictat, fotografiat sau scris nu este nici corpul fizic obiectiv, nici „corpul trăit”, ci mai degrabă un corp instituit simbolic și cultural, determinat și dresat în funcție de mode și modele, de curente și tendințe dominante. Corpul ar fi astfel locul comun, dar și punctul de tensiune de la care se pornește și la care se ajunge, ca la unica realitate indiscutabilă.

Războindu-se cu o întregă tradiție dualistă, pentru care „corpul de pămînt” e doar adăpostul temporar și imperfect al sufletului nemuritor și al rațiunii pure, cartea neurologului american Antonio R. Damasio, *Eroarea lui Descartes*¹⁰², analizează de-a dreptul clinic chestiunea corporalității. Cam darwinist după gustul unora, cam

101. V. art. „Un corpus pentru corp” de I.P. Culianu, în *Viața Românească* nr. 12/1992 (traducere de Catrinel Pleșu), unde istoria corpului este urmărită exterior prin formele de reglementare a sexualității și istoria femeii în Occident.

102. Antonio R. Damasio, *Eroarea lui Descartes. Emoțiile și creierul uman*, trad. de Irina Tănăsescu, Editura Humanitas, București, 2004.

monist după gustul altora și cam materialist după gustul celor mai mulți, șeful Departamentului de Neurologie al Universității din Iowa scrie despre „organismul interior” (Hortensia Papadat-Bengescu îl numea „trup sufletesc”) și despre corpul ca teatru al emoțiilor. El respinge, de pe poziții bio-neurologice, separația carteziană „dintre corp și minte, dintre substanța corpului, măsurabilă, avînd dimensiune, acționată mecanic, divizibilă la infinit, pe o parte, și substanța minții, nemăsurabilă, fără dimensiune, imposibil de acționat mecanic, indivizibilă, pe de altă parte”. Cu alte cuvinte, combate „sugerarea faptului că rațiunea, judecata morală și suferința provocată de durerea fizică sau exaltarea emoțională ar putea exista separat de corp”. Corpul de carne și sînge *este* sufletul eterat – iată o idee deloc nouă și deloc unanimă.

Într-o istorie simbolică a corpului viu încarnat, Marc Richir împletește concepțiile idealiste cu cele materialiste, de la Platon pînă la Merleau-Ponty, fără să încline de-o parte sau de alta. Pe rînd, e vorba despre corp și proteză, sau despre suflet și carcasă. Mitul „atelajului înaripat” din *Phaidros* rezumă una dintre concepțiile despre corporalitate reluate, amendate sau la care s-a raportat o întreagă tradiție. Cel de-al doilea discurs al lui Socrate din acest dialog platonician (244a-257b) debutează cu ceea ce mai tîrziu E.R. Dodds¹⁰³ a numit „binefacerea nebuniei”. Esențială pentru evoluția concepției despre corp care ne interesează aici este ceea ce Richir numește „determinarea simbolică a excesului în termeni mitologico-religioși”, adică interpretarea bolii ca păcat anticipat și ispășit de clarvăzătorii înzestrați cu „arta de a străvedea în viitor” :

„Există apoi boli și nenorociri cumplite, care stîrnite de nu se știe ce străvechi păcate, s-au năpustit asupra cîte unui neam ; și doar nebunia în stare să străvadă viitorul, ivîndu-se în mîntea cîtorva aleși, a știut să dezlege răul prin rugă adresate zeilor și închinăciune ; ea a născocit purificări și rituri de inițiere, mîntuindu-l pentru totdeauna pe cel ce se împărtășea dintr-însa ; iar pentru cel care a știut a se lăsa prins cu dreaptă măsură de nebunie și delirul ei a fost și leacul la tot ce este rău prezent”¹⁰⁴.

Dialogul platonician continuă cu una dintre primele concepții filozofice despre corpul însuflețit, adică despre corpul animat în

103. E.R. Dodds, *The Greeks and the irrational*, Berkeley-Los Angeles-London, 1973, pp. 64-101.

104. Platon, *Opere IV, Phaidros [sau Despre frumos: dialog etic]*, trad. de Gabriel Liiceanu, ed. îngrijită de Petru Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983.

opozitie cu cel inanimat, vizînd „natura sufletului uman și divin deopotrivă luînd seama la înrîuririle¹⁰⁵ și faptele ce îi sînt proprii“ :

„Tot ce e suflet e nemuritor. Într-adevăr, ceea ce se mișcă de la sine este nemuritor. În schimb, ceea ce mișcă alt lucru și e mișcat de către altul, de îndată ce mișcarea încetează, încetează să existe. [...] Căci orice corp care își primește mișcarea din afară este un corp neînsuflețit ; în schimb unul care o primește dinlăuntru său, din sine însuși este însuflețit, și tocmai în aceasta rezidă natura sufletului. Iar dacă lucrurile se petrec cu-adevărat astfel, dacă cel ce se mișcă pe sine însuși nu-i altul decît sufletul, rezultă, în chip necesar, că sufletul e nenăscut și nu cunoaște moarte“¹⁰⁶.

Sufletul este, așadar, motorul corpului, sensul și substanța sa. El apare, într-o alegorie metafizică celebră, „asemenea unei puteri ce prinde laolaltă, din fire îngemănați și înzestrați cu aripi, atelaj înaripat și pe vizitiul său“¹⁰⁷. Imaginea carului (așadar, a corpului) a fost pusă în legătură cu *Upanișadele* : „Intelectul (*buddhi*) este cel care îl mîină. Hăturile bine întinse reprezintă organul gîndirii (*manas*). Atelajul greu de strunit reprezintă simțurile. Sufletul adevărat, sinele (*Ātman*), călătorește în acest car“¹⁰⁸. Dar dacă pentru zei, caii și vizitiul care mîină atelajul înaripat sînt „buni și de viță nobilă“, la oameni lucrurile sînt amestecate, atît în privința vizitiului (latura reflexivă a sufletului, intelectul), cît și în privința celor doi cai (inima și simțurile). În esul său despre interioritate, Marc Richir consideră cei doi cai platonicieni ai atelajului înaripat ca fiind o reprezentare a corpului animat, divizat el însuși într-un „corp psihic“, în acord cu vizitiul care ține hăturile sufletului, și un „corp fizic“, obscur și rebel, care i se opune acestuia.

Cum se instalează însă sufletul într-un trup muritor, corpul a cărui istorie „interioară“ ne preocupă aici? În concepția platoniciană din acest dialog, inovatoare în contextul grecesc, trupul de pămînt, lipsit de aripi al muritorilor este nu doar opac și rebel, ci și decăzut ontologic, neavînd acces la realitate decît prin amintirea „unei proximități trecute și pierdute cu zeul“¹⁰⁹. Procedul este unul de întrupare a sufletului care rămîne prizonier de-a lungul întregii vieți muritoare :

105. *États*, „stările“ în traducerea lui L. Robin, Platon, *Oeuvres*, Gallimard, Paris, 1950.

106. Platon, *op. cit.*, p. 442.

107. *Ibidem*.

108. Friedländer P., *Platon*, Berlin, 1964, cap IX, *Mythos*.

109. Marc Richir, *Le corps. Essai sur l'intériorité*, Hatier (Optiques Philosophie), Paris, 1993.

„Fiecare suflet ia în primire cîte un corp neînsufletit și tot colindă cerul în lung și-n lat, schimbîndu-și, la răstimpuri, chipul. Cînd sufletul e desăvîrșit și bine înaripat, se ridică în văzduhuri și stăpînește peste lumea întreagă; însă, de îndată ce și-a pierdut aripile, el rătăcește pînă ce dă peste tîria unui lucru de care se anină; aici el își face sălaș, ia chip de flîntă pămîntească ce pare că se mișcă de la sine, cînd de fapt, pricina mișcării este puterea suflatească. Și prinse, trup și suflet laolaltă, îngemănarea aceasta s-a chemat «viețuitoare», luînd apoi și numele de «muritor»¹¹⁰.

Concepția platoniciană despre trup, nu mai puțin celebră, din dialogul *Phaidon* este o dizertație a filozofului înaintea și în perspectiva morții. Înainte de a bea otrava și preocupat în egală măsură de Xantipa și de propriul picior amortit, pe care îl freacă îndelung, Socrate reia ideea imortalității sufletului în opoziție cu mortalitatea „viețuitoarei” :

„... atîta vreme cît avem un trup și cît sufletul nostru se află plămădit laolaltă cu asemenea năpastă, năzuința noastră, adică dobîndirea adevărului, nu va fi îndestulată vreodată. Într-adevăr, în nesfîrșite chipuri ne muncește trupul datorită obligației de a-l hrăni, iar dacă se adaugă și vreo boală, iată-ne împiedicați în vînătoarea noastră de realitate. Trupul ne pîngărește cu iubiri și poftes, cu spalme, cu tot felul de năluciri, cu fleacuri fără număr, astfel încît de răul lui, cum vine vorba, nu mai ajungem niciodată să «gîndim» cu-adevărat. Cine altul decît trupul cu dorințele lui ne aduce războaie, răzmerițe, lupte? Căci nu este război care să nu se nască din dorința de a dobîndi averi, iar la dobîndirea de averi numai și numai trupul ne dă ghes, robii îngrijirii sale cum sintem¹¹¹.

Într-o notă la această lamentație pe tema slujirii trupului (*therapeia*), Manuela Tecușan sistematizează astfel *relele trupului* care, după Socrate, împiedică radical cunoașterea filozofică : „Trupul împiedică : 1) vînătoarea de realitate (*tou ontos*) ; 2) exercitarea gîndirii în sine (*phronesai*) ; 3) deslușirea adevărului (*kathoran talethes*)”. Singura modalitate de a scăpa de sub opresiunea trupului este de a reduce pe cît posibil orice schimb cu acesta și de a aștepta „cunoașterea deplină” (care o exclude pe cea senzorială) de după moarte : „...atîta timp cît sintem în viață, cea mai mare apropiere de cunoaștere o vom realiza ori de cîte ori, după măsura puterilor noastre, nu vom avea cu trupul legătură și amestec cîtă vreme ele

110. Platon, *op. cit.*, p. 443.

111. Platon, *Phaidon [sau Despre suflet: dialog etic]*, trad. de Petru Creția, lămuriri preliminare și note de Manuela Tecușan, Editura Humanitas, București, 1994.

nu sînt absolut necesare, nelăsîndu-ne astfel molipsiți de natura lui, ci păstrîndu-ne cît mai curați de el, în așteptarea ceasului cînd ne va dezlega de el însăși divinitatea”¹¹². Filozofia devine astfel, în continuarea unei întregi tradiții religioase și pitagoreice, „un exercițiu al morții” (*mélètè thanatou*), o așteptare și o concentrare de sine prin opoziția față de corp și de nebunia lui. Corpul este un accesoriu mai mult decît inutil, pretextul unei lupte de eliberare a sufletului-prizonier, instanță „auto-motrice și auto-mobilă”¹¹³. Iată motivul pentru care, în alt dialog (*Republica*), Platon este ostil educării tinerilor prin intermediul gîndirii poetic-mitologice, lucru care ar incita, în opinia sa, la o barbarie legată în primul rînd de corp. Raționalizarea, adevărata educație, nu se poate face decît prin accesul la filozofie, disciplină a „curățirii” de lumea trupului, prin descoperirea și folosirea nebuniei (*mania*) bune, revelate din lumea zeilor, în opoziție cu nebunia rea, venind din corp.¹¹⁴

Cu Aristotel se produce ruptura față de dualismul metafizic suflet-corp. Corpul însufletit are viața ca funcție organică, dar nu se confundă cu sufletul: „Sufletul este deci, cu necesitate, o substanță în sensul de specie a unui corp natural care are viață ca potență. Însă substanța este o entelehie «realitate în act»: așadar, sufletul este realitatea în act a unui astfel de corp”¹¹⁵. Sufletul este, prin urmare, „esență pentru un corp natural anumit, care cuprinde în sine principiul mișcării ca și pe al stării pe loc”¹¹⁶. Corpul fizic nu este, la Aristotel, un corp inanimat, locuit de un corp animat, ci „este el însuși corpul animat, avînd viața în posesiune”¹¹⁷. Trupul muritor nu mai este, ca la Platon, separat de sufletul nemuritor închis în carcasă. Cu alte cuvinte, sufletul este cel care dă ființă corpului, el este, cum va spune J.-L. Nancy recitîndu-l pe Aristotel, *forma trupului*. Entelehia corpului (posesia unui anumit lucru în finalitatea sa), un anumit fel de perfecțiune¹¹⁸, este dată tot de relația cu sufletul. Lucrul se aplică și pentru organele corporale (ochii, urechile) care sînt părți ale corpului fizic cărora le corespund, de fiecare dată, în entelehia primară, părți din suflet (vederea, auzul...). Nimeni nu mai spusese, pînă la Aristotel, că simțurile sînt

112. Platon, *Phaidon*, în *op. cit.*, p. 51.

113. M. Richir, *op. cit.*, p. 41.

114. *Ibidem*, p. 41.

115. Aristotel, *De anima* (trad. și note de N.I. Ștefănescu), Editura Științifică, București, 1996.

116. Aristotel, *op. cit.*, p. 31.

117. Marc Richir, *op. cit.*, p. 44.

118. *Ibidem*, p. 43.

părți ale sufletului. Inseparabilitatea sufletului de corp este ideea aristoteliciană care a străbătut secolele, deși în forme schimbate : „După cum ochiul este pupila împreună cu funcția văzului, tot așa aici sufletul și corpul sînt împreună o ființă vie. Așadar este evident că sufletul sau anumite părți ale lui – dacă el ar fi natural alcătuit din părți – nu sînt separabile de corp”. Sufletul este așadar *entelehia* (realitatea în act, scopul, perfecțiunea) trupului. Cu această concepție sîntem mult mai aproape – decît peste cîteva sute de ani – de concepția modernă asupra corporalității.

Probabil cei mai apropiați conceptual de Damasio din *Eroarea lui Descartes* sînt stoicii. Stoicismul este, în gîndirea greacă, „un materialism și un monism”¹¹⁹. Pentru stoici, totul este corporal, cu excepția gîndirii logice, a vidului exterior lumii, a spațiului și timpului. Sufletul (*psyché*) este un corp (*sôma*). Stoicismul, ca doctrină filozofică ce ia naștere în momentul declinului cetății grecești și al unei decăderi a vieții culturale și politice, este de asemenea un naturalism *avant la lettre* și un materialism cu consecințe directe în planul moralei. Pentru stoici, „numai materia există, ea fiind definită prin corpuri, adică prin ceea ce este capabil să acționeze, sau asupra căruia se poate acționa”¹²⁰. „A trăi în armonie cu natura” înseamnă pentru stoici „o filozofie a omului continuu într-o lume continuuă”¹²¹. Înteleptul stoic, ca agent al ordinii universale, este un erou a cărui înțelepciune este condiționată, astfel, de o veritabilă cultură a corpului : o tehnică respiratorie și un continuu exercițiu al morții (*mélêtè thanatou*). Lui Zenon din Cittium, unul dintre fondatorii școlii stoice, zeul îi răspunde, prin intermediul oracolului, că cel mai bun mod de a-și trăi viața este acela de a „împrumuta culoarea morților”¹²². Ataraxia stoicilor înseamnă nu doar absența neliniștii, ci și perfecta unitate a sufletului cu trupul. Rafinamentul stoic, veritabila lui „aristocrație, în sens apolitic” se revelă tocmai în disciplinarea corpului, în ținerea în frîu a celor 76 de pasiuni și 31 de dorințe, disciplină pe care majoritatea oamenilor (*phauloi*, inconvertibili la înțelepciune) nu o pot stăpîni.¹²³ Cu un anacronism, M. Richir numește stoicismul – curioasa doctrină care ia în

119. M. Richir, *op. cit.*, p. 47.

120. Elisabeth Clément, Chantal Demonque, Laurence Hansen-Løve, Pierre Kahn, *Filosofia de la A la Z* (trad. de Magdalena Mărculescu-Cojocă și Aurelian Cojocă), Editura ALL EDUCATIONAL, București, 2000.

121. M. Daraki, *Une Religiosité sans Dieu. Essai sur les stoïciens d'Athènes et Saint Augustin*, La Découverte, Paris, 1989.

122. Marc Richir, *op. cit.*, p. 49.

123. M. Daraki, *op. cit.*

considerare unitatea intimă a sufletului cu trupul și corporalitatea însăși a sufletului – „un puritanism dus la limita extremă”¹²⁴.

Epicureismul antic, atît în varianta sa greacă (Epicur), cît și în cea latină (Lucretiu), este și el „un monism și un materialism”, foarte diferit însă de stoicism. Materia nu este un continuum, ca la stoici, ci un discontinuum, constituit din atomi, „elemente nepuzabile și neschimbătoare... destul de tari ca să reziste cînd lucrurile compuse se desfac, din cauză că sînt de natura plinului și nu pot fi risipite nicăieri și nicicum”¹²⁵. Pentru Epicur, așadar, „universul consistă din corpuri și din vid. Existența corpurilor este atestată peste tot de simțuri, din care lucrul neclar este probat prin raționament. Dacă n-ar fi vidul și spațiul, pe care le mai numim și natură impalpabilă, corpurile n-ar avea nimic în care să existe și prin care să se miște așa cum vedem clar că se mișcă. Cînd vorbim (despre corpuri și vid) le considerăm în ansamblul lor ca naturi integrale, iar nu ca proprietăți sau accidente ale acestor naturi”¹²⁶. Epicureicul „nimic nu se naște din nimic” înseamnă că tot ceea ce există este o combinație de atomi (inclusiv sufletul), moartea însăși neînsemnînd nimic altceva decît o descompunere în atomi. Iată deconstruirea morții, în Scrisoarea lui Epicur către Menoiceus :

„Obişnuiește-te să crezi că moartea nu are nici o legătură cu noi, căci orice bun și rău se află în senzație, iar moartea este privarea de senzație ; de aceea, o justă înțelegere a faptului că moartea nu are nici o legătură cu noi face să fie plăcută ideea că viața are un sfîrșit. Aceasta se face dînd vieții nu un timp nelimitat, ci suprimînd năzuința către nemurire”¹²⁷.

Modernitatea concepției epicureice, vizibilă mai bine în sinteza lui Diogenes Laertios, ține de defnirea naturii corporale a sufletului. Totul este corp, sau totul este suflet – pare a spune Epicur –, cu excepția vidului, incorporalul prin excelență. Funcționarea sensibilității și a facultăților de percepție senzorială este condiționată, astfel, de „consimțirea dintre suflet și corp” a vieții :

„...atît timp cît sufletul este în corp, acesta nu-și pierde niciodată facultatea de a simți, chiar dacă se amputează un membru al corpului. Dacă corpul care îl adăpostește se destramă în totul sau în parte, și sufletul pierde, dar dacă reușește să persiste, atunci va avea senzații.

124. M. Richir, *op. cit.*, p. 51.

125. Octavian Nistor (coord.), *Antologia filosofică. Filosofia antică*, vol. II, col. BPT, Editura Minerva, București, 1975, p. 124.

126. *Ibidem*, p. 124.

127. *Ibidem*, p. 126.

Ceea ce rămâne din corp însă, fie că continuă să persiste în întregime, fie numai în parte, nu mai are sensibilitate dacă sufletul s-a despărțit de el... Și mai mult chiar, când întregul agregat al corpului este distrus, sufletul se risipește și el nu mai are aceleași facultăți de mai înainte și nici aceleași mișcări, din care cauză nu mai posedă nici facultatea de percepție senzorială¹²⁸.

Două secole după Epicur, în Grecia, poetul latin Lucrețiu reia naturalismul materialist bazat pe atomism în lungul poem în șase părți *De natura rerum* (*Despre natura lucrurilor*). Pentru Lucrețiu, spiritul, ca și sufletul sînt părți ale trupului: „Spiritul, spun mai întii, ce-l numim și gîndire / adesea, / El unde-s sălășluite și sfatul și cîrma vieții, / Nu e în om mai puțin decît mîna, piciorul ori ochii / parte, cum acestea sînt părți ale însuflețitei ființe¹²⁹. Spiritul și sufletul – care alcătuiesc o unitate – au așadar, la Lucrețiu, „o trupească ființă”, iar trupul și sufletul duc o viață comună: „Sufletul, deci, e cu totul cuprins de-ale trupului margini, / Însuși i-i mîntuitorul și multcredinciosul lui paznic, / Căci pe-amîndouă le-nlănțuie strîns rădăcinile aceleași / Și despărțirea ar fi cu a morții primejdie doară¹³⁰. La Lucrețiu, trupul și sufletul se nasc și mor împreună: „Seamă cu toții ne dăm că născut împreună cu trupul, / Sufletul crește o dată cu el și-i supus tot așa gîrbovirii /.../ Și de aceea-i nevoie să spunem că sufletul pierе, / Căci și atingerea bolii pătrunde la el, cum se vede...¹³¹. Sufletul este divizibil și muritor ca și trupul, sufletul este, la Lucrețiu, dependent și condiționat de un trup: „Dar cînd vedem că în trup chiar un loc anumit prevăzut e / Unde, avîndu-și lăcașul statornic, și spirit și suflet / Cresc și-si dezvoltă puterea, cu-atît mai mult tăgădui-vom / Ce ar putea să se nască și fi în afară de trupuri. / Și de aceea-i nevoie să spunem că trupul cînd pierе, / Sufletul moare și el sfîșiat în întreaga făptură, / Căci a uni ce e veșnic cu ce-i muritor și a crede / Că împreună-ar simți și că se-nrîuresc între ele, / E nebunie curată...¹³². Epicureismul a pătruns în cultura vremurilor noastre nu doar în materialismele și pozitivismele ultimelor secole, dar și mai devreme, de la Giordano Bruno care îl combate pe Aristotel cu argumente din Lucrețiu, și pînă la Jean-Jacques Rousseau, în concepția sa despre „starea de natură”.¹³³

128. Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, trad. de C.I. Balmuș, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 327 (cap. „Epicur”).

129. Titus Lucretius Carus, *Poemul naturii* (trad. și prefață de D. Murărașu), Cartea a III-a, col. BPT, Editura Minerva, București, 1981.

130. Lucrețiu, *op. cit.*, p. 99.

131. Lucrețiu, *op. cit.*, pp. 103-104.

132. Lucrețiu, *op. cit.*, p. 116.

133. M. Richir, *op. cit.*

Se spune adesea că modernitatea „corporală” începe odată cu Descartes. Forma modernă a dualismului suflet-corp are în Descartes prima sa definiție metodică. În primul capitol din *Meditațiile despre filozofia primă*¹³⁴, „natura corporală” este supusă unei îndoieli hiperbolice care pune sub semnul întrebării senzațiile și simțurile ca realități particulare, compuse, depinzînd de starea subiectului : „Să ne închipuim prin urmare că nu sînt adevărate lucrurile astea particulare cum că deschidem ochii, mișcăm capul, întindem mîinile, nici chiar, poate, că avem astfel de mîini sau un astfel de corp ; trebuie măcar să se admită că lucrurile văzute în timpul somnului sînt întocmai anumitor imagini pictate, care n-au putut fi plătuite decît prin asemănare cu lucrurile adevărate ; și astfel, măcar acestea generale, ochii, capul, mîinile, trupul întreg, există ca lucruri adevărate, iar nu închipuite”¹³⁵. Natura corpului ar fi mai degrabă imaginară – spune Descartes –, plecînd de la un adevăr prim ce preexistă în *coğito*-ul nostru și care predetermină spațiul și timpul în care corpul se află : „...chiar dacă aceste elemente generale, ochii, capul, mîinile și cele asemănătoare, pot fi imaginare, în chip necesar, totuși, trebuie recunoscute drept adevărate cel puțin altele cîteva, mai simple încă și mai universale, din care, întocmai ca din culorile adevărate, să fie alcătuite toate imaginile lucrurilor, fie reale, fie false, imagini ce se află în cugetul nostru. De soiul acesta par a fi natura corporală îndeobște, precum și întinderea ei ; la fel, forma lucrurilor întinse ; tot așa cantitatea, adică mărimea și numărul lor ; la fel, locul în care se află, timpul de-a lungul căruia durează și cele asemănătoare”¹³⁶. Pentru lămurirea chestiunii întinderii corporale, Descartes face, în partea secunđă a celei de-a doua „Meditații”, celebra analiză a bucății de ceară. Cunoașterea unei bucăți de ceară tocmai scoase din fagure, avînd încă mirosul florilor și gustul mierii și care, la lovire, scoate un zgomot este, pentru Descartes, comparabilă cu percepția unui corp, mai ales în momentul cînd, apropiată de foc, ceara se topește, devenind întindere. Ceara totuși rămîne, spune Descartes, datorită percepției ei cu alt instrument decît corpul, și anume spiritul. Marc Richir¹³⁷ arată în comentariile sale că, pentru Descartes, singurele conținuturi clare și distincte, ferme și constante, adică apte a orienta cunoașterea, sînt cele ale spiritului : „...corpurile nu le percep în definitiv prin

134. René Descartes, *Meditații despre filozofia primă*, în Constantin Noica, *Două tratate filozofice. Viața și filozofia lui René Descartes*, Editura Humanitas, București, 1992.

135. René Descartes, *op. cit.*, pp. 248-249.

136. René Descartes, *op. cit.*, p. 249.

137. Marc Richir, *op. cit.*, p. 64.

simțuri ori prin facultatea imaginației, ci doar prin intelect, nici nu sînt prinse cu mîntea prin aceea că sînt pipăite ori văzute, ci doar prin faptul că sînt înțelese, știu în chip limpede că nimic nu poate fi perceput mai lesne de mine sau mai evident decît spiritul meu¹³⁸.

Nevoia de obiectivitate „științifică” l-a făcut însă pe Descartes să caute un punct de contact între sufletul care gîndește și corpul material. Acest punct, situat în glanda pineală, va fi, în modernitate și postmodernitate, una dintre metaforele anatomice cele mai misterioase și, în definitiv, cele mai ambigue. „Voința de putere” la Nietzsche, dar mai ales gîndirea fenomenologică a excesului corporal (la Husserl, dar și la psihiatrii de inspirație fenomenologică : L. Binswanger, E. Strauss, von Weiszäcker) vor face din „corpul trăit” un concept tare la care se vor raporta explicit toate științele umaniste.

Din opera lui Nietzsche au fost traduse în românește, la începutul secolului trecut, doar cartea întîi din *Umwertung aller Werthe – Revalorificarea tuturor valorilor*¹³⁹ și *Also sprach Zarathustra – Așa grăit-a Zarathustra*¹⁴⁰. Filozoful german era însă citit în original, i se dedicau studii serioase¹⁴¹ sau articole de popularizare pline de poncife, dar semnificative pentru compostul literar al epocii. Nu este, astfel, lipsit de interes să vedem, în acest context deopotrivă literar și conceptual, lovitura de grație aplicată dualismului tradițional prin Nietzsche, care a marcat decisiv modernitatea științelor umaniste.

Felul în care Nietzsche va ajunge să explice, în scrierile sale publicate postum, *fiziologia ca morală* și corpul ca fiind un mereu surprinzător joc de ipostaze ce se confruntă și se pliază unele altora într-un raport dinamic și creativ de forțe își are, fără îndoială, punctul de plecare în *Așa grăit-a Zarathustra*. Poem parodic și operă vizionară, această carte „pentru toți și pentru nici unul” vorbea – la începutul unui secol ce va pune în discuție toate definițiile omeneșcului – despre *ultimul om*, *moartea lui Dumnezeu*, *Supraom* și *ora marelui dispreț*, dar mai ales despre *rațiunea uriașă* a trupului. Într-una dintre primele cuvîntări ale lui Zarathustra, „disprețuitorii trupului” sînt cei pentru care nu există viitor în lume, ipocriții și inconștienții și infantilii vremurilor de obligatorie schimbare : „Vreau

138. René Descartes, *op. cit.*, p. 259.

139. Friedrich Nietzsche, *Antihrisul*, trad. de George B. Rareș, București, 1920 (cartea a fost scrisă în 1888 și publicată în original în 1902).

140. Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-o Zarathustra*, trad. de Emil Botez, București, 1916.

141. De pildă, Tudor Vianu, *Istoria filosofiei moderne*, vol. IV, București, 1939.

să le spun o vorbă disprețuitoare corpului. N-aș vrea să-și schimbe părerea, nici doctrina, ci numai să se lepede de propriul corp – un lucru care o să-i amuțească. «Sînt corp și suflet» – așa vorbește un copil. De ce să nu vorbim și noi asemenea copiilor? Însă cel conștient, cel ce știe, zice: Sînt corp în totul, și nimic mai mult, iar sufletul e doar o vorbă pentru o parte-a corpului¹⁴². Corpul este, în această a doua predică de pe munte, rațiunea uriașă care își subordonează, incluzîndu-le, toate celelalte instanțe ale eului: „Corpul e-o rațiune uriașă, o multitudine cu un *singur* sens, o pace și-un război, o turmă și-un păstor. Tot o unealtă a corpului e și rațiunea ta cea mică, o, frate al meu, căreia îi spui «spirit»; o mică unealtă și jucărie a mării tale rațiuni. Zici Eu și te fălești cu-acest cuvînt. Însă există ceva mai mare – în care tu nu vrei să crezi: e corpul tău și rațiunea lui cea mare: iar ea nu spune Eu, însă se poartă ca un Eu. [...] Unealtă și jucărie sînt simțirea ta și spiritul: dar îndărătul lor stă Sinele. El iscodește tot cu ochii simțurilor, el trage cu urechea spiritului... El locuiește-n corpul tău, îți este corp. Există mai multă rațiune în corpul tău decît în cea mai 'naltă-nțelepciune-a ta...¹⁴³. Corpul omenesc – în acest poem profetic și vizionar – este interpretat în toate felurile, de la mistică la ideologie, puntea între *ultimul om* și *Supraomul* doar proiectat de profetul nietzschean. Corpul este felul în care Sinele creează: „Sinele creator – el este cel care-a făcut disprețul și respectul, el a făcut durerile și bucuriile. Iar corpul creator e cel care-și creează spiritul, ca pe un braț al vrierii sale.[...] Să moară vrea Sinele vostru; de-aceea sînteți disprețuitori ai corpului! Pentru că nu puteți crea ceva ce să vă depășească¹⁴⁴.

În diferite fragmente postume, traduse relativ recent și la noi, concepția lui Nietzsche despre corp este și mai surprinzătoare. El nu doar că rupe hotărît și irevocabil cu tradiția dualistă a corpului, dar face o rocadă care va fi una a postmodernității științifice: corpul este sufletul. Corpul *devine posibil* în opera postumă a lui Nietzsche, publicată la începutul secolului XX, cînd *anii nebuni* erau deja în toi. El este însă nu doar precursorul profetic al acestor ani, ci și al regăsirii corpului, al schimbării de paradigmă dintre războaie. O concepție asemănătoare, deși cumva inversată, pornind dinspre alt pol ideologic, vom regăsi și în comunism (în romanele lui N. Breban, de pildă), situație care dovedește nu doar imensa putere de atracție a filozofiei nietzscheene, ci și extrem de laxa lui preluare, la noi ca

142. Friedrich Nietzsche, *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul*, introducere, cronologie și traducere de Ștefan Aug. Doinaș, Editura Humanitas, București, 1994, p. 89.

143. *Ibidem*, p. 90.

144. *Ibidem*, p. 91.

și aiurea. În această chestiune atât de directă și imediată, a corporalității, ca de altfel în atâtea altele, va trebui să ținem seama de avertismentul lui B. Fundoianu dintr-o carte publicată în 1936, în Franța: „Ne-am obișnuit să-l vedem pe Nietzsche folosit în toate chipurile. [...] Ne dăm seama – dacă sîntem cît de cît onești – că folosim aceste texte în chip nepermis, nerușinat și că gîndirea lui Nietzsche se adaptează cu greu *la scară umană*. Cum? Nu a fost Nietzsche cel mai mare dintre toți umaniștii? Nu i-a închinat el omului toate forțele sale? Desigur! Dar *cărui om* – v-ați gîndit vreodată la asta?”¹⁴⁵. *Ultimului om*, probabil, o dorință a gîndirii sale.

În scrierile postume, Nietzsche înlocuiește, dintr-o mișcare, metafizica sufletului cu fizica aproape mitică a trupului: „*Trupul omenesc*, prin care tot trecutul cel mai îndepărtat ca și cel mai apropiat al devenirii organice recapătă viață și concretete, prin care și dincolo de care pare că trece un imens flux tainic: acest trup este o noțiune încă mai uluitoare decît vechiul «suflet»”¹⁴⁶. Punînd corpul, ca altădată în *Așa grăit-a Zarathustra*, în relație directă cu creația, transformînd trupescul în motor al creației, Nietzsche nu face decît primul pas înspre a considera modul de funcționare al corpului ca fiind unul moral, nu mecanic: „...acei filozofi și oameni religioși care aveau în logica și evlavia lor motivul cel mai stringent să considere trupescul ca o iluzie (și anume ca o iluzie depășită și părăsită) nu au avut încotro și au trebuit să recunoască realitatea neplăcută că trupul nu a dispărut: cu privire la acest lucru pot fi găsite cele mai stranii dovezi – unele la Sf. Pavel, altele în filozofia Vedantei”¹⁴⁷. Pentru Nietzsche, corpul este o realitate plurală, o „colectivitate uimitoare de ființe vii”, o pluralitate de spirite, pulsuni, forțe, suflete și voințe de putere¹⁴⁸. Această pluralitate nu este însă haotică, ci una ierarhizată și bazată pe raporturi de subordonare, dominare succesivă, cu atât mai armonică cu cît „ființele” corpului respectiv sînt mai înrudite, deci mai asemănătoare. Corpul este așadar o rețea, o mișcare (și nu un lucru) prin care se transmit informații ierarhizate sau ordine și care creează un echilibru – stabil, dar provizoriu – între diferitele forțe.¹⁴⁹ Această circulație nu

145. B. Fundoianu, *Conștiința nefericită*, trad. de Andreăa Vlădescu, Editura Humanitas, 1993, pp. 74-81.

146. Friedrich Nietzsche, *Aforisme, scrisori, selecție*, traducere din limba germană și prefață de Amelia Pavel, Editura Humanitas, București, 1992, pp. 32-34.

147. *Ibidem*, p. 33.

148. V. Didier Franck, *Nietzsche et l'ombre de Dieu*, PUF, Paris, 1998, p. 183.

149. V. *Le corps, textes choisis & présentés par Éva Lévine et Patricia Touboul*, Flammarion, Paris, 2002, pp. 64-65.

este de natură mecanică, ci de natură morală, existînd o „moralitate efectivă a omului în viața propriului său corp”¹⁵⁰. Să recunoaștem, ideile lui Nietzsche despre corp, la începutul veacului XX, inovează – atît la nivel filozofic, cît și psihologic – concepția despre om. Și încă ceva: filologul Nietzsche aduce, prin această inversare uluitoare, și o modificare stilistică. Chiar plural, corpul este, la Nietzsche, mai puțin „complicat” decît spiritul care îi este subordonat¹⁵¹, el fiind un ghid mai nimerit pentru a simboliza motorul ființei umane, „voința de putere”.

Henri Bergson, unul dintre cei mai discutați filozofi în context literar românesc, consideră corpul, într-una dintre ultimele sale cărți, ca fiind *un centru de acțiune*. Pentru filozoful duratei, relația între corp și spirit¹⁵² este una temporală, distincția între ele fiind una de *ritm*. Corpul este pentru Bergson o imagine care „există în sine”¹⁵³, dar care se găsește atît în lucrurile înconjurătoare, cît și în aspectul pe care lucrurile le iau pentru propriul nostru corp. Spre deosebire însă de acestea, corpul este și un loc al libertății de alegere: „Corpul meu este, așadar, în ansamblul lumii materiale, o imagine care acționează precum celelalte imagini, primind și provocînd mișcare, cu singura diferență, poate, că trupul meu pare să aleagă, într-o oarecare măsură, felul în care dă ceea ce primește”¹⁵⁴. În *Materie și memorie*, Bergson consideră că nu senzația, ci acțiunea este motorul percepției: „percepția, în ansamblul său, își găsește veritabila sa rațiune de a fi în tendința corpului de a se mișca. Percep pentru că am un corp și pentru că acesta este un centru de acțiune”¹⁵⁵.

În primele sale cărți însă, Bergson separă corpul (dat prin excelență spațial) de viață (realitate strict temporală, caracterizată prin durată)¹⁵⁶. A fost, de altfel, zona în care filozoful francez a primit cele mai multe reproșuri, începînd cu Gaston Bachelard, continuînd cu J. Benda sau Merleau-Ponty (pentru care întreaga concepție despre

150. Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 33.

151. „Presupunînd că pluralitatea, spațiul, timpul și mișcarea (și tot ceea ce mai poate servi drept premisă credinței în corporalitate) ar fi erori – cîtă suspiciune ar lua naștere în acest fel la adresa spiritului, care ne-a îndemnat la asemenea presupuneri?” – Friedrich Nietzsche, *op. cit.*, p. 33.

152. Henri Bergson, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, Paris, 1997.

153. *Ibidem*, p. 2.

154. *Ibidem*, p. 14.

155. *Ibidem*, p. 43.

156. Henri Bergson, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, trad., studiu introductiv și note de Horia Lazăr, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993.

corp a lui Bergson este una obiectivistă, și nu fenomenologică, adică ținând de corpul trăit). În eseu său intitulat „Bergson, Freud și zeii”, B. Fundoianu consideră filozofia lui Bergson *fructul copt* al reînnoirii provocate în perioada interbelică de căutarea disperată a unei *definiții a actualului*. Postularea duratei, a elanului vital, a timpului ca „spațiu inversat”, critica gândirii și a limbajului spațiale, a inteligenței opuse intuiției alcătuiesc, după Fundoianu, o „teorie a vieții” întemeiată pe „facultatea fabulatorie, elan moral, activitate mistică, creare a zeilor”¹⁵⁷.

Este poate interesant, pentru aerul epocii, de reluat concepția inițială despre corp la Bergson în viziunea unui medic clujean, Nicolae Mărgineanu, care publica în 1932 un volum de *Psihologie franceză contemporană*¹⁵⁸ cu atenție specială pentru filozofia bergsoniană, în final criticată și considerată nefuncțională pentru „psihologia științifică”. Analizând filozofia lui Bergson prin influențele ei în zona psihologiei franceze a anilor '20, N. Mărgineanu explică limpede și profesoral conceptele bergsoniene de durată, intuiție, exprimare a intuițiilor prin metaforă și analogie, memorie, corpul- imagine, voință. Astfel, conceptualizarea duratei pure surprinde în primul rînd păstrarea dualității corp-spirit, tradusă în termeni poate și mai radicali : „Studiind viața și manifestările ei, în ea însăși și nu prin prisma realității corporale, în care e dată, constatăm – spune Bergson – că ea, spre deosebire de corp și lumea fizică, care sînt realități spațiale, ea e o realitate strict temporală. Caracteristica primordială a ei este *durata*, adică continua schimbare, continua desfășurare de momente... Durata, continua curgere, ea e trăsătura fundamentală a vieții. [...] Viața... e o continuă apariție de ceva *nou*, ea e o curgere eminentemente *creatoare*. [...] Prin nota imanentă de durată, anume durată continuă și individuală, viața este fundamental deosebită ca natură de lumea fizică. [...] Corpurile fizice nu sînt decît existențe sumative ale elementelor componente și, ca orice existențe sumative, sînt lipsite de unitate, continuitate, individualitate, durată și creație”¹⁵⁹. Această *viață* (formă a sufletului înaripat, a curentului spiritual) nu poate fi cunoscută decît prin *intuiție*, formă de iraționalitate – pentru profesorul Mărgineanu – a cărei natură este explicată, totuși, prin intermediul inteligenței. Căci, dacă „Instinctul e o prindere «simpatetică» a vieții”, intuiția înseamnă „Instinctul îndreptat înspre cunoașterea vieții, cu scopul

157. B. Fundoianu, *op. cit.*, pp. 132-134.

158. Nicolae Mărgineanu, *Psihologia franceză contemporană*, în revista „Studii și cercetări psihologice” nr. 14/1932, Editura Institutului de Psihologie al Universității din Cluj.

159. *Ibidem*, pp. 108-110.

cunoașterii dezinteresate, adică al cunoașterii pentru cunoaștere și luminat și ajutat viu de inteligență...¹⁶⁰. Exprimarea acestor intuiții trebuie să găsească o altă formă decît cea „analitică, sumativă și cantitativă” a cuvintelor, frazelor și limbajului, în general (evidentă analogie cu corporalitatea!). Aceasta nu poate fi decît analogia și metafora, care „reușesc a reda impresia curgerii ca atare fără a o descompune în diferite momente succesive, precum și cea a calității acestei curgeri”¹⁶¹. Corpul este, așadar, un instrument ce mijlocește adaptarea spiritului (numit elan vital) la mediul exterior, conștiința fiind memoria însăși, dar și „anticiparea viitorului”. Voința, în schimb – observă îndreptățit profesorul Mărgineanu –, totalitate a actelor libere, nu e pusă, la Bergson, în legătură cu presiunea socială, ca în majoritatea psihologiilor deceniului trei.

În mod sigur nu problema corpului omenesc l-a preocupat pe Husserl cînd a reîntemeiat fenomenologia cu sensul ei actual de „filozofie ca știință riguroasă”, împotriva psihologismului, naturalismului și pozitivismului. „Întoarcerea la lucruri” preconizată de Husserl însemna atenția acordată fenomenelor, esențelor, adică acelor „lucruri” care sînt date conștiinței. Fenomenologia descrie ceea ce se întîmplă cînd conștiința vizează un obiect (de pildă, spune Husserl, un copac înflorit) independent atît de privitor, cît și de obiectul privit. Această absolutizare a conștiinței nu exclude însă ceea ce Husserl numește *incarnarea* ei pentru a putea participa la lume. De altfel, conștiința *transcendentală* (sau Ego-ul transcendent) la care se referă filozoful este singura care rezistă oricărei puneri în paranteză (*époque*) și oricărei reducții fenomenologice: „Conștiința devine o conștiință umană de ordin real numai prin relația sa empirică cu corpul”¹⁶². Exegeza husserliană¹⁶³ a arătat că nu este vorba despre acea incarnare tradițională, teologică a unui suflet într-un corp, ci o incorporare originară, dată. Este vorba despre o depășire a dualității carteziene, deși între *natura animata* (conștiința incorporată) și *natura materială* există un raport de conținere. Corpul propriu are, astfel, o dublă alcătuire, în fenomenologia husserliană: „...pe de o parte, el este un lucru fizic, *materie*, avînd o întindere în care intră proprietățile sale reale, culoarea,

160. *Ibidem*, pp. 112-113.

161. *Ibidem*, p. 115.

162. Edmund Husserl, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, I, trad. P. Ricoeur, Gallimard, Paris, 1950, pp. 178-179.

163. V. *Le corps*, textes choisis & présentés par Éva Lévine et Patricia Touboul, Flammarion, Paris, 2002, pp. 82-83.

netezimea, consistența, căldura și toate celelalte proprietăți materiale de aceeași natură; pe de altă parte, eu găsesc în el și *resimt* «asupra» lui și «în» el: căldura cu dosul mîinii, frigul la picioare, senzațiile pe care mi le dă contactul cu vîrfurile degetelor»¹⁶⁴. Descoperirea corpului înseamnă însă, în același timp, o serie de impresii sensibile, obținute în mod privilegiat prin intermediul tactilului. Dubla experiență care se produce prin acest contact este, pe de o parte, *fizică* (descoperirea mesei, de pildă, prin atingere), dar și *somatică* (eul implicat suferă, astfel, experiența sensibilă a propriului corp).

Criticînd severitatea metodei husserliene, uscăciunea intenționată, intransigența și cruzimea, B. Fundoianu ironiza tragic, într-un eseu din volumul amintit mai sus, „fortăreața lui Husserl“, ultima redută rațională în calea ereticilor, anarhiștilor și recalcitranților care vor împînzi nu doar filozofia secolului al XX-lea, ci și literatura acestuia. Moartea lui Husserl, grăbită de excluderea sa de la Universitate pe motive de rasă, moartea lui Fundoianu la Auschwitz par răzbunarea iraționalului, a arbitrarului și barbariei omniprezente în secolul ce tocmai începea.

O critică de pe poziții experimental-psihologice îi va aduce lui Husserl – în perioada interbelică, la noi – și profesorul clujean Nicolae Mărgineanu, insistînd, pe de o parte, pe experimentalismul atît de fecund (și de viitor) în științele neuro-psihologice, iar pe de altă parte, pe eliminarea dualismului „psihofiziologic“ care i se părea anacronic: „Curențele mai nouă... ne îndreptătesc să credem că viitorul psihologiei va fi tocmai în depășirea dualismului psihofiziologic și în legarea mai intimă, mai strînsă și mai organică dintre aceste noțiuni, în baza unei concepții biologice, care vede în organism o unitate cu două aspecte, iar nu realitate fiziologică și realitate psihologică, socotite ca realități separate”¹⁶⁵.

„Corpul interior” ca „nod de semnificații vii”¹⁶⁶ la Merleau-Ponty, în sinteza sa din 1945, reprezintă însăși esența corporalității, definite în afara oricărei dualități. Opuîndu-se deopotrivă materialismului, pentru care corpul este locul pasiv al percepției, cît și „intelectualismului” metafizic¹⁶⁷, după care percepția este datorată sufletului,

164. Edmund Husserl, *op. cit.*, II, trad. È. Escoubas, PUF, Paris, 1982, pp. 208-209.

165. Nicolae Mărgineanu, „Psihologia germană contemporană”, în rev. *Studii și cercetări psihologice* nr. 7/1930, Tip. Cartea Românească, Cluj.

166. Maurice Merleau-Ponty, *Fenomenologia percepției*, traducere de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu, Editura Aion, Oradea, 1999, p. 192.

167. V. *Le corps*, p. 92.

Merleau-Ponty definește o subiectivitate corporală, un corp fenomenal, loc al intimității, prin care subiectul se raportează la lume. Corpul interior este cel care vede – prin acel „ochi interior“, responsabil de „schema corporală“ – atât în interior, cât și în exterior, datorită unui soi de unitate proprie, dată din capul locului :

„Fiecare dintre noi ne vedem cu un fel de ochi interior care, de la cițiva metri distantă, ne privește de la cap pînă la genunchi. Astfel, conexiunea dintre elementele corpului nostru și experiența noastră vizuală și tactilă nu se realizează prin acumulare, din aproape în aproape. Nu traduc «în limbajul vederii» «datele oferite de simțul tactil», nici invers, nu asamblez părțile corpului meu una cîte una ; traducerea și asamblarea sînt făcute de mine o dată pentru totdeauna : ele sînt chiar corpul meu. [...] propriul corp ne învață un fel de unitate care nu este o subsumare la o lege. Atîta timp cît este în fața mea și oferă spre observație variațiile sale sistematice, obiectul exterior prilejuiește o parcurgere mentală a tuturor elementelor sale și, poate, cel puțin la o primă estimare, să fie definit ca lege de variație a acestor elemente. Dar eu nu sînt în fața corpului meu. Sînt înăuntru lui, sau mai degrabă sînt el. (s.m.)”¹⁶⁸

Mai mult, corpul trăit, corpul fenomenal, ca loc al subiectivității proprii este și primul spațiu al interpretării. El este, în sine și pentru sine, o structură semnificativă, purtătoare de sens și, probabil, deloc întîmplător el va fi tratat ca atare în postmodernitate, ca o analogie a scriiturii conștiente de sine, autoreflexive, ce își conține propria interpretare. Nici obiect, nici subiect, corpul este, la Merleau-Ponty, spațiul cel mai lăuntric, semnificativ doar în *actualizarea* lui vie, în schimbul cu lumea, la fel precum opera de artă :

„Nu putem compara corpul cu un obiect fizic, ci mai degrabă cu o operă de artă. [...] Este destul de cunoscut faptul că un poem are o primă semnificație, traductibilă în proză, însă în spiritul cititorului el are o existență secundă care îl definește ca poem. [...] Dacă se îndepărtează de gesturile noastre vitale, poemul nu se detașează, totuși, în totalitate de suportul material și s-ar pierde pentru totdeauna dacă textul nu ar fi păstrat cu exactitate ; semnificația sa nu este liberă și nu rămîne în cercul ideilor ; ea este închisă în cuvinte pe o oarecare hîrtie fragilă. Poemul, ca orice operă de artă, există astfel ca un lucru și nu poate să subziste în eternitate, ca un adevăr. Cît despre roman, deși se lasă povestit, iar «gîndirea» romancierului poate fi formulată în termeni abstracti, această semnificație noțională este extrasă dintr-o semnificație mai largă, așa cum semnamentele unei persoane sînt deduse din aspectul concret al fizionomiei sale. Romancierul nu are

168. Maurice Merleau-Ponty, *op. cit.*, p. 190.

rolul de a expune idei, sau de a analiza caractere, ci trebuie să prezinte, să dezvolte și să aducă la punctul culminant un eveniment interuman, fără comentariu ideologic, astfel încît orice schimbare în ordinea povestirii, sau în alegerea perspectivelor, ar modifica sensul *romanesec* al evenimentului. Romanul, poemul, tabloul sînt individualități, adică ființe în care nu se poate deosebi expresia de conținutul exprimat, al căror sens nu este accesibil decît prin contact direct și care emană semnificație fără a-și părăsi locul spațial și temporal...¹⁶⁹

Modernitatea noastră literară interbelică a fost, fără îndoială, influențată de concepte precum Supraomul nietzschean, de intuiționismul bergsonian, ca și de fenomenologia husserliană sau de freudismul în curs de afirmare. Nu a fost vorba de preluări, de „ilustrări” sau de *background*-uri teoretice (poate cu excepția, ambițioasă, a lui Camil Petrescu care a scris și despre Bergson, și despre Husserl), ci mai degrabă de un aer al timpului și de o încă unitară matrice a zonei umaniste. „Corpul trăit” va fi mai mult ca niciodată tradus în termenii *înțelepciunii corporale* (Nietzsche), ai *elanului vital* (Bergson), ai *dublei experiențe a corpului propriu* (Husserl), ai *corpului libidinal* (Freud). Pînă cînd corpul propriu va deveni, la Merleau-Ponty, în *Fenomenologia percepției* (1945), definitoriu pentru *faptul-de-a-fi-în-lume* (ca în întreaga tradiție fenomenologică și existențialistă), el se va desprinde hotărît – mai întîi prin Nietzsche și apoi prin filozofia și psihologia începutului de veac – de tradiția dualistă pe care am încercat să o rezumăm mai sus.

Ce se poate face însă cu trupul, atunci cînd – după luarea lui în posesie de către medicină, erotică, feminism sau filozofie – cade în lume cu tot atîta obiectivitate și evidență ca la început? Există – cum susțin istoriile vieții private – un corp medieval, altul renescentist, unul modern și altul postmodern? Sau avem de-a face cu reprezentări ale conștiinței corpului în diferite timpuri istorice și spații culturale? Ce legătură eternă ar putea fi între cititoarele revistei *Elle* și publicul-țintă al Metrodorei din Bizanț care, pe lîngă o întregă farmacopee tradițională, dădea sfaturi pentru întreținerea sînilor sau pentru păstrarea unui ten alb și strălucitor? Desigur, unul de interes... corporal.

Nu întîmplător cele mai semnificative cărți scrise la noi în ultimele decenii au, ca metaforă centrală, corpul și avatarurile lui. Și nu mă gîndesc la literatura erotizantă, bună sau proastă, care și-a ocupat, în ultimii ani, nișa. Mă gîndesc la cărți precum *Femeia în roșu* de Adriana Babeți, Mircea Nedelciu și Mircea Mihăieș; la *Orbitor* de Mircea Cărtărescu; la *Coaja lucrurilor* de Adrian Oțoiu;

169. *Ibidem*, pp. 191-192.

la *Bietele corpuri* de Sonia Larian ; la *Frunoasa fără corp* și *Pupa Russa* de Gheorghe Crăciun ; la *Exuvii* de Simona Popescu ; la *Fric* de Ștefan Agopian ș.a. E vorba despre o literatură de prim rang ce comunică subteran cu literatura interbelică de vîrf – cea a Hortensiei Papadat-Bengescu, Camil Petrescu, Liviu Rebreanu, Mircea Eliade, G. Ibrăileanu, M. Blecher – și care nu poate fi discutată în afara istoriei simbolice și reprezentative a corpului. O literatură care comunică subteran cu regăsirea interbelică a intimității și care se referă – atunci cînd spune *corp* – la mai multe lucruri ce și-au pierdut între timp, ca în Macondo-ul lui Márquez, dreptul de a fi univoc numite.

2. Adevărul trupului și adevărul literaturii

Probabil că am porni de prea departe dacă ne-am întreba (încercînd să definim relevanța unei teme precum cea intim-corporală) : ce este literatura ? Cît de mult e cod și cît de mult e viață, care e partea trăirii și care e cea a construcției, ce înseamnă spațiul cărții și timpul narativ, cum încap în ele trupul autorului și trupurile de cuvinte ale personajelor ? Cîte persoane (cu măștile lor) se întîlnesc în spațiul literar și cum interacționează ele mimînd trăirea pînă la a o substitui, pe alocuri ? Am avea, cu aceste întrebări, o teorie immanentă a literaturii, plus cîteva truisme care fac deliciul diletanților, satisfăcîndu-le apetitul participativ. Ce ne interesează însă, mai mult decît definirea de pe poziții individualist-identitare, este relevanța temei propuse, valoarea ei de coerență în descrierea literaturii și de interes mediat pentru cititor. Amorul sexual și diferitele lui forme reprezintă domeniul de elecție al interzicerii, reprimării și reglementării. În literatură, granița extrem de fragilă între erotică și pornografie a fost adesea subiect de discuție penală și clinică, în termeni de putere. Discuțiile au fost întotdeauna enorme și de pe poziții ireconciliabile : morală *vs* libertate de exprimare ; adevăr total *vs* irelevanța speciei ; educație prescriptivă *vs* maieutică trăiristă. Unde ar fi adevărul ? Și despre ce fel de adevăr e vorba ?

O temă ce pune în legătură literatura și corporalitatea este dublu restrictivă. Pe de o parte, pentru că nu ne putem referi la evoluția conceptului de sensibilitate corporală fără a lua în considerare studiile de viață privată românească sau studiile istorice de evoluția mentalităților – or, sursele sînt minime, atît pentru perioada comunistă, cît și pentru cea interbelică, iar pentru cea postcomunistă abia se scriu ; pe de altă parte, fiindcă imaginarul/literarul reprezintă o transpunere în alt cod, fără legătură directă cu realitatea

istorică, subiectivă sau obiectiv-faptică. Dacă adăugăm și reprimarea/reglementarea ideologică din perioada comunistă a zonei intimității personale, corporale, sexuale, ne putem trezi într-un triplu impas.

Pornind de la teza lui Foucault din *Istoria sexualității*, potrivit căreia „trebuie să gîndim dispozitivul de sexualitate pornind de la tehnicile de putere care îi sînt contemporane”, ar trebui să separăm inițial sociologicul de literatură, arătînd în ce măsură această ipoteză este valabilă în literatura „dezlănțurii” de după 1933 și apoi în perioada comunistă, cînd cenzura avea o geometrie a ei, iar reacțiile de apărare ale scriitorilor, o previzibilitate textuală.

Ținta finală va fi radiografierea schimbărilor (de concepții, tematică, recuzită narativă, imaginar) produse în proza românească de după 1989, în condițiile „eliberării” de cenzură, dezideologizării și ale unei „dezlănțurii” sexual-corporale mai degrabă programatice decît textual-asumate. Evidentă și în poezia sau o parte a memorialisticii aceleiași perioade, „redescoperirea intimității” (a corpului și a funcțiilor lui erotic-textuale, dar mai ales a concepției despre interioritate) în proza de după '89 (simultan cu erupția erotică din presa românească și din mass-media în general) poate fi mai amplu definită în roman, specie care înglobează adesea, în această perioadă, liricul sau autobiograficul. De aici, importanța studierii mecanismelor de redescoperire a trupului scris, a sexualităților periferice, perverse și textual-crepuscular și, ca o fatalitate, a tendinței „mize-rabiliste” a noului val de prozatori.

3. Represiune și incitare la discurs : ipoteze ale „dezlănțurii” textuale

În primul volum din *Istoria sexualității*¹⁷⁰, Foucault are trei îndoieli față de „ipoteza represivă” care va fi, într-un fel, armătura demonstrației de față. În primul rînd, Foucault se întrebă dacă reprimarea sexului este o „evidență istorică”. În al doilea rînd, dacă, în esență, „mecanica puterii este de ordin represiv”. Și, în al treilea rînd, dacă discursul critic la adresa reprimării se opune sau pactizează cu „rețeaua istorică” din care face parte reprimarea. Așadar, o întrebare istorică, una teoretică și una politică. Răspunsul generic la aceste trei dubii asupra faptului că reprimarea ar putea explica –

170. Michel Foucault, *Istoria sexualității*, vol. 1, *Voința de a cunoaște*, trad. de Beatrice Stanciu și Al. Onete, Editura de Vest, Timișoara, 1995.

istoric, teoretic și politic – momentele de „dezlănțuire”, de revărsare a intimului, este paradoxal. Pentru Foucault, cele trei mari coduri explicite (occidentale) de reglementare a practicilor sexuale (dreptul canonic, pastorală creștină, legea civilă) n-au însemnat, de fapt, decît o continuă incitare (politică, economică și tehnică) la discursivizarea sexului, o „implantare perversă” care a produs cele mai variate discursuri – inclusiv unul literar – despre sex. „Toate aceste elemente negative, spune Foucault, interdicții, refuzuri, cenzurări, tăgăduiri – pe care ipoteza represivă le adună într-un mare mecanism central, avînd rolul de a spune «nu» – sînt, fără îndoială, doar piese care au un rol local și tactic de jucat într-o transpunere în discurs, într-o tehnică de putere, într-o voință de a cunoaște – dar care sînt departe de a se reduce numai la acestea.”¹⁷¹

Ideea că sexul, sexualitatea, corporalitatea, păcatul și secretul însuși al intimității pot deveni ceva moralmente acceptabil prin trecerea programatică în discurs spune însă mai mult despre putere și tehnicile sale polimorfe decît despre instrumentul folosit, despre „dispozitivul secundar” al sexului. Dezacordul de fond cu Foucault, atunci cînd dau ipotezei represive importanța pe care o merită, este legat de cele două premise ale acestui eseu : pe de o parte, va fi vorba despre un spațiu aflat la marginea Occidentului, unde moravurile erau nu doar diferite, dar și mai libere ; pe de altă parte, va fi vorba mai ales de texte literare – canonice și necanonice, recitite prin grila intimității, pe cît posibil, după criteriile gustului actual și în funcție de noile accepții asupra literaturii și granițelor ei.

Particularitățile Estului european au fost analizate începînd cu Epoca Luminilor, iar mutațiile codurilor erotice, întîrzierile de racordare la seria de reprimări și dezinhibări occidentale fac destul de problematică generalizarea acestui model. Istoricul Pierre Chaunu¹⁷² considera spațiul est-european ca fiind „o excepție majoră” în raport cu modelul căsătoriei tardive, de care vorbește un clasic al amorului occidental.¹⁷³

Într-un articol din 1988¹⁷⁴, Andrei Pippidi încerca să surprindă evoluția sensibilității erotice în secolul al XVIII-lea, în funcție de trei criterii : poziția socială a femeii, etica sexuală și expresia literară a amorului. Concluziile istoricului român pun în legătură două concepții ale erosului : pe de o parte, morala castă, propovăduită de

171. Michel Foucault, *op. cit.*, p. 17.

172. Pierre Chaunu, *Pour l'histoire*, vol. I, Perrin, Paris, 1985, p. 135.

173. Jacques Solé, *L'amour en Occident à l'époque moderne*, Albin Michel, Paris, 1976.

174. Andrei Pippidi, „Amour et société ; arrière-plan historique d'un problème littéraire”, în *Cahiers roumainins d'études littéraires* nr. 3/1988, pp. 1-27.

biserică și răspîndită prin scrierile bisericești, cealaltă – a așa-nu-miților *homines novi* – fiind efectul unei „curate vitalități refractare la tabu-uri și al unei reînnoiri culturale petrecute printre nobilii de la curte care se arătau mai îngăduitori”¹⁷⁵. În ceea ce privește expresia literară a amorului, Andrei Pippidi este întru totul de acord cu Paul Zarifopol care afișa un zîmbet sardonice surprinzîndu-i pe „oamenii noi” interbelici în neputința lor de a-și ajusta limbajul intimității la senzațiile trăite: „Burghezia n-a fost capabilă să-și găsească propriul stil emoțional... În literatură și mai ales în teatru, vocabularul amoros întîrzie în mod deplorabil față de viață”¹⁷⁶.

Pînă în perioada interbelică însă, adevărat punct de cotitură prozastico-amoros, s-au petrecut și alte dezinhibări, timide și disimulate sub voalul pudorii. Se pare că avea, totuși, dreptate Virgil Cândea atunci cînd considera erotismul românesc drept „un sub-produs al modernizării”¹⁷⁷. Într-unul dintre puținele studii de viață privată românească pentru secolul al XVIII-lea, cu incursiuni și în veacul al XIX-lea¹⁷⁸, Ștefan Lemny colaționează acte legislative (o *Poruncă pentru nevremelnică căsătorie* din 1789), însemnări ale unor călători străini în Principate (lipsitul de umor Anton Maria del Chiaro care susținea că nu văzuse în zonă vreun tînr îndrăgostit, sau J.L. Carra, după care tinerele valahe „nu se bucură decît de specularea plăcerilor dragostei și de dorința voluptății”¹⁷⁹), tatonînd și scrierile literare ale vremii. Astfel, Cantemir, mai de-al locului, știe cum merg lucrurile, aici ca și aiurea: „tinerii socotesc că nu e de rușine, ci de laudă, ca, pînă se căsătoresc, să facă dragoste într-ascuns... Cît despre împreunările oprite, nu te paște nici o primejdie de moarte atîta timp cît vei da bani pentru șugubinat”¹⁸⁰. Șugubinatul, cuvînt slav, desemna încă din Evul Mediu un mare păcat, o nelegiuire, precum și amenda percepută pentru omucidere, adulter sau tîlhărie. Vedem, așadar, prețul amorului liber și încadrarea lui printre păcatele de moarte. Abia în veacul următor lucrurile vor fi mai limpezi, situațiile mai bine delimitate (amorul în afara căsătoriei nefiind întotdeauna adulter), iar literatura își va regăsi umorul în privința situațiilor imposibile precum cea, descrisă de

175. Andrei Pippidi, *op. cit.*, p. 17.

176. Paul Zarifopol, *În chestiunea cuvintelor de amor*, 1940.

177. Virgil Cândea, *Introducere la Denis de Rougemont, Iubirea și Occidentul*, Editura Univers, București, 1987.

178. Ștefan Lemny, *Sensibilitate și istorie în secolul XVIII românesc*, Editura Meridiane, București, 1990.

179. Ștefan Lemny, *op. cit.*, p. 77.

180. Dimitrie Cantemir, *Descrierea Moldovei*, Editura Academiei, București, 1973.

I. Ghica, în care „nici măcar pețitorii nu vedeau fetele pînă nu se isprăvea vorba de căsătorie, încît ginerele nu era totdeauna sigur că a văzut fața logodnicei sale”¹⁸¹. Prin Hasdeu – mai ales cu nuvela *Micuța*, care i-a atras scriitorului, în 1863, un proces de presă pentru imoralitate și suspendarea din învățămînt – concupiscenta ironică și tonul controlat-licențios intră în literatură. Pînă în perioada interbelică însă, intimitatea, firescul și corporalitatea literară vor fi puse la păstrare.

181. I. Ghica, *Opere*, vol. I, Editura Minerva, București, 1967.

Capitolul III

MODERNISM, POSTMODERNISM ȘI INTIMITATE CONVULSIVĂ

De câte ori încercăm să refacem tradiția literaturii române contemporane, unul dintre capetele stabile ale arcului pe care ne simțim obligați să-l deschidem se află în modernitatea interbelică. Raportarea – mai degrabă teoretică – este destul de curioasă. În primul rînd, pentru că, în afara neomodernismului din anii '60, nu au existat, în cei 50 de ani de comunism, veritabili continuatori ai polimorfului modernism dintre războaie, iar în al doilea rînd, deoarece ceea ce s-a numit relativ recent „postmodernismul românesc” a însemnat – teoretic și practic – o categorie autodefinită prin ruptura cu poetica modernistă. Bine înarmați teoretic, optzeciștii au transformat scurta și sincrona modernitate literară românească într-un anacronism infrecventabil, instituind, mai ales prin opera țirzie a lui Mircea Cărtărescu sau cea a lui Gheorghe Crăciun (dar și printr-o presiune generațională uneori devastatoare pentru *outsideri*), un adevărat canon postmodern, o „poetică” la fel de intransigentă precum cea neoclasică (în care argumentele rațiunii, gustului sau religioase erau înlocuite de argumentele culturii, ironiei și pulverizării adevărului unic), o grilă cu semn schimbat a modernității noastre literare, cîtă apucase să fie.

Și totuși, după căderea comunismului, lucrurile s-au așezat cumva organic (nu ideologic, nici axiologic) în literatura română. Ceea ce fusese înainte de 1989 un postmodernism original (după modelul „democrației originale” care a marcat începutul anilor '90), lipsit de veritabilele caracteristici ale postmodernității occidentale¹⁸²,

182. Postmodernitatea, văzută ca antimodernitate sau contramodernitate, înseamnă o vîrstă a capitalismului țirziu, multinațional și decadent, prin opoziție cu capitalismul clasic, individualismul democratic, industrializarea și economia de piață postulate în modernism, după Fredric Jameson (*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991), iar după

avea să devină în primul deceniu de după 1989 un postmodernism posibil, deși din nou anacronic în raport cu restul lumii. Tipologic vorbind, acest postmodernism hipermanierist, ilustrat mai ales de Mircea Cărtărescu, Gheorghe Crăciun, Ștefan Agopian, Ioan Lăcustă, dar și de unii nouăzeciști precum Adrian Oțoiu, Simona Popescu, Ion Manolescu sau Caius Dobrescu, nu ocupă întreaga scenă literară actuală. Avem simultan, în prezentul nostru literar (etimologic, de la *modo* = recent, acesta este modernitatea, „prezentul în contemporaneitatea lui”¹⁸³), moderniști și suprarealiști anistorici, autenticiști și experimentalisti, postmoderni mimetici (conceptual, acesta e un nonsens, dar, practic, am reușit și această performanță!), antimoderni și contramoderni care disprețuiesc (deși „folosesc”) literatura. Dar nu o panoramă a tendințelor din literatura de azi și nici o cartografiere a polemicilor care au marcat (auto)definirile postmodernismului românesc ne interesează aici, ci mai degrabă felul în care toate acestea au continuat să se reflecte în oglinda modernismului. Mai exact, felul în care „conceptele tari” (însă deschise) ale modernității literare s-au transformat în „conceptele slabe” (dar intransigente) ale postmodernității pe care (vrem, nu vrem) o trăim azi și în care s-au insinuat concepte precum intimitatea (personală și literară) și, prin acestea, corporalitatea.

Dacă modernitatea filozofică a început o dată cu Descartes, modernitatea estetică-literară și mai ales „paradoxurile acesteia”¹⁸⁴ sînt legate de opera lui Baudelaire. Celebra sa definiție din articolul „Pictorul vieții moderne” (1863) cuprinde, s-ar putea spune, toate antinomiile, contradicțiile și contestările care i-au marcat modernității, de-a lungul timpului, existența :

„Modernitatea este tranzitoriul, fugitivul, contingentul, jumătatea artei a cărei cealaltă jumătate este eternul și imuabilul... În ceea ce privește acest element tranzitoriu, fugar, ale cărui metamorfoze sînt atît de frecvente, nu aveți dreptul nici să-l disprețuiți, nici să-l ignorați. Suprimați-l, sînteți sortiți să cădeți în vidul unei frumuseți abstracte și nedefinite, precum a acelei unice femei dinaintea primului păcat... Într-un cuvînt, dacă o anumită modernitate trebuie să se dovedească aptă de a deveni antichitate, atunci trebuie să extragem din ea frumusețea misterioasă pe care viața omenească i-o conferă în mod involuntar..

Jean-François Lyotard înseamnă reflexul cultural al unei societăți informatizate, în opoziție cu societatea industrializată modernă (cf. *Condiția postmodernă*, trad. de Ciprian Mihali, Editura Babel, București, 1993).

183. V. Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadentă, kitsch, postmodernism*, trad. de Tatiana Pătrulescu și Radu Țurcanu, postfață de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1995.

184. Matei Călinescu, *op. cit.*, pp. 50-60.

Vai celui care caută în antichitate și altceva decât artă pură, decât logică și metodă în general ! Plonjind prea adânc în trecut, el pierde din vedere prezentul și renunță la valorile și privilegiile oferite de circumstanțe ; pentru că aproape toată originalitatea noastră provine din pecetea pe care *timpul* și-o pune pe sentimentele noastre¹⁸⁵.

Totuși, dacă de la începuturile sale conceptuale, modernitatea a putut suporta, conceptual, o latură rațională, progresistă, utilitară și alta critică și autocritică, demistificatoare față de „cealaltă jumătate”, ce a putut conduce, mai târziu, la opoziția radicală și contestatoare a ultimei modernități ? Sintetizând enorma bibliografie care încearcă să răspundă acestei întrebări, am putea conchide că există *trei* chestiuni în privința cărora atît modernitatea istorică (al cărei debut a fost fixat în prima jumătate a secolului al XIX-lea), cît și cea estetică (antiburgheză și antifilistină) n-au găsit niciodată cale de înțelegere cu postmodernitatea. Prima este *chestiunea timpului* . Pentru moderni, timpul istoric este liniar și irepetabil¹⁸⁶, în opoziție atît cu timpul circular al mitului, cît și cu timpul postmodern care revizitează trecutul prin rescriere, pastişă, recontextualizare. În timp ce modernul se fixează într-un timp real (al istoriei), postmodernul se regăsește într-un timp imaginar, în care „nu poate exista o diferență între înainte și înapoi”¹⁸⁷. Cea de-a doua chestiune este cea a *tradiției* . Dacă tradiția modernității estetice cuprinde (în feluri uneori contradictorii) o bună parte a culturii occidentale, de la Montaigne la Robert Burton, de la Pascal și Francis Bacon la Baudelaire, Chateaubriand, Stendhal, tradiția postmodernității înglobează doar partea discontinuă, tranzitorie și conștientă de sine (ironică) a primeia. S-ar putea ca postmodernismul românesc, cu nenumăratele sale contradicții interne și externe, să ilustreze foarte bine această *apropiere* a unei tradiții ce nu avea de-a face, la origine, cu eticheta sub care a ajuns. În cazul modernității, acest lucru este posibil pentru că modernitatea nu și-a asumat niciodată „impuritatea”¹⁸⁸ conștiinței teoretice, fundamentală în postmodernitate. Dogma postmodernă nu mai cere „verosimilitate în armonie cu cerințele frumosului”, ci ironie, revizitare conștientă, reîncadrare. Iar cei care „greșesc” în raport cu noul canon sînt aruncați în neantul modernității anacronice. Există însă justificări îndeajuns

185. Charles Baudelaire, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1961, p. 879 ; v. și Matei Călinescu, *op. cit.*, pp. 50-51.

186. Matei Călinescu, *op. cit.*, p. 24.

187. Stephan Hawking, *Scurtă istorie a timpului*, Editura Humanitas, București, 2004.

188. Conceptul îi aparține lui Guy Scarpetta, *L'impureté*, Grasset, Paris, 1985.

de puternice pentru această schimbare de paradigmă, pentru pierderea inocenței moderniste și pentru „curmarea cursului recuperator al literaturii române”¹⁸⁹? Ce nu s-a spus poate îndeajuns la noi a fost faptul că și literatura română a anilor '80, iar apoi cea postdecembristă veneau după o catastrofă la fel de devastatoare ca holocaustul. Iar dacă, în Occident, „cadrul postapocaliptic” de după Auschwitz a aruncat „orice naivitate, orice inocență”¹⁹⁰ în spațiul (modernist) al anacronismului, în cadrul postcomunist, orice „puritate” asumată literar, orice adevăr absolut, orice clamare a libertății și încrederii în literatură (inclusiv „autonomia esteticului” care a salvat, totuși, multe cărți) nu pot fi decât naivități vinovate de sombrarea actuală a literaturii și criticii într-o neputință cronică.

În al treilea rînd, discontinuitatea modernitate-postmodernitate se regăsește la nivelul *valorilor*. „Modernolatria”, cum numea Matei Călinescu¹⁹¹ un anumit tip de modernism prolix, poate fi la fel de dăunătoare ca postmodernolatria. Absolutizarea, tratarea axiologică a unor concepte periodizatoare (care își conțin, în momentele lor cele mai semnificative, propria negație) nu pot să ducă decât într-un impas. Rețeta modernistă, cea avangardistă, cea postmodernistă nu produc literatură, oricît de corect respectate ar fi ele. Dacă este adevărat că „Antimodernii sînt în mod inevitabil moderni, iar modernii sînt inevitabil antimoderni”¹⁹², trebuie să fim de acord cu mai mulți sociologi ai modernității că, în fond, postmodernismul nu este altceva decât o radicalizare a modernismului, o extindere a lui – în filozofie, mai ales – spre zone puțin frecventate, o „secularizare” cu efecte dintre cele mai neașteptate. Într-o epocă în care epistemologia modernă a devenit hermeneutică¹⁹³, iar credința s-a transformat în caritate, într-un timp în care „marile povestiri proiective” ale modernității au lăsat locul micilor povestiri ironice și

189. Eugen Negrici, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației PRO, București, 2000, p. 398.

190. Guy Scarpetta, *op. cit.*, p. 42 : „problema este aceea de a crea în interiorul acestui orizont al morții, în contextul ipotezei că această moarte este posibilă – de a crea chiar din această moarte (idee pe care o regăsim la Adorno: «Noțiunea unei culturi reînviată după Auschwitz reprezintă o capcană și o absurditate», ceea ce ar însemna că singura cultură posibilă azi este postapocaliptică). Orice naivitate, orice inocență în această privință ar fi cu totul anacronice” – *apud*. M. Călinescu, *op. cit.*, p. 232.

191. Matei Călinescu, *op. cit.*, pp. 76-77.

192. Matei Călinescu, în conferința „Ideas of Modernity and Postmodernity: yesterday and today”, susținută în mai 2007 la ICR București, nepublicată în volum.

193. Fraza inaugurală a acestei căderi în interpretare este, după Matei Călinescu, cea a lui Nietzsche: „Nu există fapte, există numai interpretări”.

fragmentare despre iluzia cunoașterii¹⁹⁴, va trebui să ne mulțumim, pentru a putea înțelege ceva din literatura vremurilor noastre, cu relaxarea categoriilor tari ale modernității progresiste (Timp, Adevăr, Rațiune) și înlocuirea lor cu concepte mai „umanizate”, precum memoria, nostalgia, modificările sinelui, mecanismele încrederii și ale intimității. În eseu de față vom lua în discuție această categorie, aproape deloc studiată în literale și teoria noastră literară, *a intimității*. Vom urmări îndeosebi transformările viziunilor despre om (autenticitate și sinceritate, interior și exterior, conștient și inconștient, autoexpus și povestit de alții) în literatura interbelică de vîrf (mai precis, în momentul istorico-literar – nu calendaristic – 1933) în oglinda regăsirii autenticității de după dispariția îngrădirilor de tip ideologic (momentul contorsionat – chiar și literar – 1989), conturînd, cu precădere, redescoperirea (adesea uluitoare) a corpului trăit. Întrebările la care va încerca să răspundă această analiză comparativă a celor două insule despărțite de comunism sînt numeroase. Ce înseamnă – pentru moderni și postmoderni – asumarea literară a propriei intimități: sinceritate, autenticitate, contrafacere de sine? Cum a ajuns corpul (întors pe dos, adesea ca o mînușă) din studiile de viață privată, medicină, antropologie în literatură și ce fel de intimitate regăsită rezultă de aici? Există o intimitate modernă și alta postmodernă, un corp *tare*, expresiv la nivelul sinelui, și un altul eterogen, rizomic, fractalic – sau e vorba despre variațiuni ale aceleiași categorii istorice, utilizate mai mult sau mai puțin legitim? În ce fel metaforele corporale ale modernității noastre literare („trupul sufletesc”, sîngele, „móartea vie”, „corpul în oglindă”), frivolitățile interbelice (modă, sport, vacanțe, băi) și temele majore ale eului ca trup trăit (trăirismul și solipsismul, frumusețea și boala, moartea) se transformă – în modernismul radical și necoagulat al zilelor noastre – în metafore livrești („cartea trup”, „trupul știutor”), întîmplări de destin sau regăsirea de sine în disecări infinitezimale, reconstruite cu ironie și detașare, dar și cu un sens al tragismului? Dar pentru că fiecare operă literară validă este un univers autonom, cu sensuri nesfîrșite, am preferat, în cazul romanelor esențiale (în epocă, dar și pentru subiectul abordat), recitirea fiecărui roman (sau a constelației de romane din jurul unui pivot situat în 1933 sau în 1989) cu ochiul, sceptic și exasperat, al prezentului.

194. Vezi Jean-François Lyotard, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Editions Galilée, Paris, 1986.

1. Intimitatea deschisă a modernilor

Spațiul literar a fost văzut – în diferite epoci – ca loc al unei intimități împărtășite. O intimitate personală în care coexistă nu doar spațiile interioare ale scriitorului și cititorului, dar și două tradiții (practici) care uneori se suprapun – cea a scrisului și cea a cititului. Iată un rar și insolit caz de suprapunere a două „singurătați esențiale” din care rezultă o intimitate convulsivă – desigur, prima rațiune de a fi a literaturii. Altfel spus, „opera este operă numai cînd devine *intimitatea* (s.m.) deschisă a cuiva care o scrie și a cuiva care o citește, spațiul violent desfășurat prin contestația mutuală a puterii de a spune și a puterii de a înțelege. Iar cel care scrie este, de asemenea, cel care a «înțeles»”¹⁹⁵.

Intimitatea personală, ca spațiu propriu, dar și ca timp al înțelegerii de sine, a fost îndeajuns psihologizată, antropologizată, spiritualizată sau definită sociologic, în raport cu intimitatea celorlalți. Măcar această permanentă încercare de definire și circumscriere ar trebui să ne convingă de faptul că spațiul-timpul intimității constituie o zonă pe cît de versatilă, pe atît de necesară stabilității de sine și comunicării cu ceilalți, livrării de sine (mai degrabă !) în spațiul intimității celorlalți. Literatura este un asemenea spațiu privilegiat, adesea un substitut regăsit al intimității pierdute, de alt rang decît viața pur și simplă. Dar pînă a fi o intimitate împărtășită (și reconstruită, uneori genial, în raport/răspăr cu realitatea), ea trebuie să existe ca atare, să se constituie și să poată „funcționa” în pofida nenumăratelor atacuri (interioare, exterioare) la care este supusă.

Nu întîmplător, de la începutul modernității și pînă în modernitatea radicală¹⁹⁶ pe care o trăim, intimitatea personală a fost pusă în relație cu încrederea și cu libertatea proprie, înainte de a fi legată (psihologic și afectiv) de corp, de corporalitatea non-sexuală în primul rînd. Ce ne interesează aici, cu precădere, în definirea spațiului intimității este, pe de o parte, depshologizarea, amplificarea și reconsiderarea sa, mai întîia la începutul secolului trecut, în preajma Primului Război Mondial, cînd a avut loc o transformare de proporții nu doar în plan istoric și social, ci și în planul percepției de sine, al

195. Maurice Blanchot, în *Spațiul literar*, trad. de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1980.

196. Conceptul de „modernitate radicalizată” îi aparține sociologului englez Anthony Giddens. Voi prefera această modulară, ideii de „post-modernitate”, mai ales datorită legăturii deschise cu modernitatea pe care o lasă „modernitatea radicalizată” (v. *Consecințele modernității*, trad. de Sanda Berce, Editura Univers, București, 2000, pp. 140-141).

conștiinței de sine, al raportării la propria existență – planul intimității personale, fiul eului propriu. Pe de altă parte, vom urmări (făcînd o acoladă ce nu va putea fi închisă decît printr-un nou studiu, cuprinzînd perioada comunistă, cu „sistemele ei de represiune“¹⁹⁷) regăsirea intimității – în fond, *transformarea intimității*¹⁹⁸ – în condițiile altei schimbări fundamentale a percepției de sine, după 1989, vizibile, fără îndoială, și în literatură – inițial prin valul scrierilor memorialistice, apoi prin autoficțiune și dinamitare a tabuurilor (sexuale; morale, dar și textuale), nu întotdeauna cu rezultate notabile. Vom considera, mai degrabă orientativ, dar bine întemeiat istorico-literar, *momentul 1933* (anul de aur al romanului interbelic, dar și anul unor schimbări vizibile în perceperea intimității literare) și *momentul 1989* (prag al regîndirii spațiului intimității) ca borne – una trăirist-existențială, cealaltă postmodern autoficționară – ale *redescoperirii intimității*. Dintre constanțele raționale ale acesteia (încredere, libertate, corporalitate) vom privilegia „corpul neîndoielnic“¹⁹⁹ din mai multe motive. În primul rînd, pentru că subiectul acestui eseu este unul de istorie literară, nu de filozofie politică sau de sociologie. Atît mecanismele încrederii, cît și condițiile libertății personale ar ține mai degrabă de aceste din urmă domenii umane, decît de cele ale literarului, care se supune altor legi și „necesități“ interne. E de mirare că o temă precum corporalitatea, atît de frecventată în critica și teoria literaturilor occidentale, a cunoscut, la noi, un interes atît de puțin susținut, abia tangențial.²⁰⁰ Excluzînd din capul locului orice determinism, putem spune, bazîndu-ne pe o bibliografie la fel de neîndoielnică precum subiectul nostru, că diferitele concepții (filozofice, antropologice, psihologice) asupra corpului au influențat decisiv literatura. Și invers: „corpurile“ literaturii au creat nu doar mode și tendințe ale vieții reale (*Madame Bovary*, *La Garçonne*, Doamna T., *Adela* etc.), ci chiar

197. V. Michel Foucault, *Istoria sexualității*, vol. I (*Voința de a ști*), vol. II (*Practicarea plăcerilor*), vol. III (*Preocuparea de sine*), trad. de Cătălina Vasile, Editura Univers, București, 2004.

198. Expresia lui Antony Giddens, în *The Transformation of Intimacy*, Polity Press, Cambridge, 1992.

199. Roland Barthes, *Romanul scriiturii*, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepetean-Vasiliiu, Editura Univers, 1987, p. 202.

200. Printre studiile „implicite“ sînt de menționat eseurile lui Lucian Raicu din *Calea de acces sau Critica – formă de viață*; cele ale lui Liviu Petrescu despre *Hortensia Papadat-Bengescu*, Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Irina Mavrodin, *Mîna care scrie*, Corina Ciocărlie, *Femei în fața oglinzii*, Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp și Trupul știe mai mult ș.a.*

personaje „adevărate“, figuri intertextuale flotînd între textul literaturii și cel al vieții.

În al doilea rînd, am privilegiat corpul pentru a defini regăsirea intimității personale deoarece o întreagă tradiție critică românească a apăsât pe pedala psihologismului fără psihologie. Altfel zis, ceea ce s-a numit „romanul românesc psihologic“ a *exclus* aproape programatic corpul personajelor pentru a plonja, adesea la modul rebarbativ, în psihologii reconstruite artificial. Iar acest lucru se petrecea în critica literară românească simultan cu reconsiderarea (occidentală) a tuturor teoriilor despre *psyche*, mai ales în sensul integrării corporale. În momentul în care psihologia analitică și abisală, noile psihanalize, comportamentistii și spiritualistii, neurofiziologii și filozofii ajunseseră măcar la aceeași întrebare („Sufletul e trupul?“), critica românească separa în continuare (în ciuda literaturii pe care o analiza) psihologia personajului de imaginea sa corporală. E un soi de opacitate cu rădăcini bine înfipte în solul pudibonderiei naționale, care expediază zona corporală în zona literaturii (și criticii) *soft* (eventual feminine), dar care se datorează și izolării intelectuale din anii comunismului. Rezultatul nu a fost decît o evidentă inadecvare critică la citirea *anunitor* opere literare.

Nu în ultimul rînd, un studiu al intimității literare prin intermediul corporalității ar putea fi o grilă adecvată de revizitare a celor două momente literare-cheie de care ne ocupăm aici. Felul în care *corpul sufletesc* a irumpt în literatura română interbelică seamănă, într-un mod subteran, cu felul în care *corpul jupuit, exwiat, rizomat* al (post)modernității a înlocuit corpul gri-uniformizat sau amputat din literatura anterioară. Punerea în ecuație a acestor două „corpuri literare românești“ ar putea spune ceva (implicit) despre celelalte două dimensiuni ale intimității, suspendate deocamdată, dar pe care le vom avea tot timpul în subtext : încrederea (în literatură) și libertatea proprie.

2. Corpul interbelic – între autenticitate și butaforie.

Frumusețea obligatorie

Trecut prin diverse determinisme, naturalisme și pozitivisme, dar și printr-o continuă căutare a propriei substanțe în ezoterisme, animisme și mesmerisme, corpul (gîndit/scriș) imediat după primul mare război e mai mult ca oricînd un „corp total“, unic și nefragmentat, refuzînd falsificarea și păstrînd din „anii nebuni“ revolta. Suprarealismul, în fond, o astfel de „revenire la natură, fără a o

imita fotografic" (Apollinaire) și-a dorit – în primă instanță, un soi de reconsiderare interioară a ceea ce se numise pînă atunci Eu, conștiință, subiect. Corpul interbelic este însă și locul unui paradox: exaltat în exterior prin sport²⁰¹, vacanțe balneare, cinematograf, el este și noul domiciliu simbolic al sinelui profund, fața întoarsă spre lume a unei intimități care se descrie și se recompune ca memorie și ca autenticitate.

Georges Vigarello este unul dintre cei mai importanți istorici ai corporalității, inclusiv interbelice. Coautor al masivei *Istorie a corpului*, alături de Alain Corbin și Jean-Jacques Courtine, Vigarello este și autorul unor volume de referință (*Le corps redressé*, *Le Propre et le sale*, *Une histoire culturelle du sport*, *Histoire du viol*) privind istoria practicilor și reprezentărilor corporale. Așa încît, apariția unei istorii a frumuseții (în 2004)²⁰² era cumva previzibilă, ca și perspectiva unei estetici... fizice. Neașteptată e însă premisa istoricului. Pentru Vigarello, spre deosebire de alți istorici (la care, în diferitele epoci, diferă mai ales valorizarea diverselor forme de frumusețe), „istoria se înscrie în corp: siluetele și formele se schimbă în timp”. Frumusețea (cu tot ce înseamnă ea de-a lungul modernității: model divin revelat în Renaștere, dezvăluire a sensibilității în lumea clasică, descoperire de sine în Romantism sau formă de democratizare a identității în secolul XX) nu este, la Vigarello, o ficțiune. Ea poate fi o „inventie”, însă una întemeiată în arte (vizuale sau ale scrisului), în psihologie și sociologie, în istoria vieții private și a instituțiilor. Ca inventie, frumusețea înseamnă, pentru Vigarello, o sporire a atenției față de dimensiunea fizică (în Renaștere), o importanță nouă acordată unei anumite părți a corpului (partea de sus în lumea clasică, cea de jos începînd cu sfîrșitul secolului al XIX-lea) sau inventarea unor noi contururi corporale („imagarul aroganței” burgheze, „imagarul eficienței” sportive în secolul trecut).

Definind frumusețea feminină animată, evolutivă, mișcătoare din zorii modernității pînă în postmodernitate, Vigarello nu surprinde doar schimbarea de paradigmă între frumusețea medievală („chipul simetric și alb, sîinii marcați, talia mică”) și cea modernă (marcată de senzualitate, plăcere și eficiență), ci și nuanțele greu perceptibile ale modificării canoanelor în interiorul modernității.

201. Alain vorbea despre practicile corporale sociale, Montherlant despre valorile aristocratice ale sportului, iar Jean Giraudoux își regăsește rădăcinile eroice și mitice în... sport.

202. Georges Vigarello, *O istorie a frumuseții. Corpul și arta înfrumusețării din Renaștere pînă în zilele noastre*, trad. de Luana Stoica, Editura Cartier, Chișinău, 2006.

Senzorii cei mai sensibili ai schimbărilor sînt moda, atitudinea față de machiaj, igiena și îngrijirea sănătății.

Surprinzătoare în această istorie *longue durée* a unui (totuși) sentiment cultivat și întreținut este brusca accelerare de după Primul Război Mondial. Dacă între frumusețea funcțională a secolului al XVIII-lea și frumusețea romantic-cambrată a secolului următor există mai multe apropieri decît diferențe, între canonul fumuseții la 1900 și cel din decadele următoare saltul este uimitor. Mutația care a început în anii '20 și care a dus, în linie dreaptă, la „corpul-liană cu picioare interminabile“ (*Le Monde*) a reprezentat o reală ruptură de nivel față de întreaga modernitate anterioară. Constatarea empirică dintr-un număr al revistei *Vogue* din 1934 („Toate femeile dau impresia că au crescut“) este susținută de Vigarello prin statistici sociologice și măsurători ale vremii. E ade-vărat : între 1900 și 1920, femeile nu doar că și-au schimbat silueta voluptuoasă în formă de S într-una liniară, în formă de I, dar s-au și alungit enorm („lungimea de la talpa piciorului la talie, rămasă multă vreme dublul celei a trunchiului în revistele de modă ale secolului al XIX-lea, atinge acum, în aceleași reviste, triplul acestei distanțe“). Dincolo de antropometrie însă, trecerea de la o lume la alta poate fi reconstituită în celebrul portret al Odettei din *La umbra fetelor în floare* :

„...trupul Odettei era acum decupat într-o singură siluetă, în întregime incercuită de-o sigură «linie» ce, pentru a urmări conturul femeii, renunțase la drumurile accidentate, la intrîndurile și la ieșindurile factice, la hățșul de linii, la risipirea compozită a modelor de odinioară, dar care, de asemenea, acolo unde anatomia se înșela, făcînd ochiuri inutile dincoace sau dincolo de traseul ideal, știa să rectifice cu o trăsătură îndrăzneată greșelile naturii, să suplinească pentru o bună parte din parcurs, tot ce era defect al cărnii sau al stofelor. Pernițele, «strapontinul», groaznicele «turnuri» dispăruseră, ca și acele corsaje cu bască ce, depășind jupa și întărite cu balene, îi adăugaseră atîta vreme Odettei un pîntece fals și o făcuseră să pară a fi alcătuită din bucăți disparate, fără nici o legătură între ele. Verticala «franjurilor» și curba volănașelor încrețite, din tul sau din dantelă, lăsaseră locul inflexiunii unui trup ce silea mătasea să palpitate asemenea unei sirene în jurul căreia freamătă apa și dăruia percalinei o expresie omenească, acum cînd se desprisese, ca o formă organizată și vie, din îndelungatul haos și din învăluirea nebuloasă a modelor detronate”²⁰³.

203. Marcel Proust, *În căutarea timpului pierdut. La umbra fetelor în floare*, traducere, prefață, note și comentarii de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1988.

Estetica feminină marchează „evoluția accelerată a civilizației”, iar moda à la *garçonne* confirmă mutația. La fel cum Werther modificase destine la vremea lui, romanul lui Victor Marguerite, *La Garçonne*, vândut între 1922 și 1929 într-un milion de exemplare, influențează comportamente. Odată cu generalizarea machiajului (chipul străin) și cu linia prelungă, femeile anilor '20 renunță la una dintre tradiționalele arme de seducție : pletele. În *Risul naiadei* (1935), Prințesa Bibesco își retorizează stupefacția : „Cărei amenințări neformulate i s-au supus oare femeile vremurilor noastre care, în deplină libertate, fără vreo condamnare, fără vreo vocație și aproape simultan, au renunțat la această armă de seducție, cea mai sigură a tuturor timpurilor?”. Femeile vremii „și cumpără zveltetea” îmbrăcînd ținute Chanel, dar, pe de altă parte, renunță la orice ținută, dînd „atingerii soarelui” (Montherland) un privilegiu fără precedent. Ele părăsesc căminul, „ies” la ore fixe, iar băile de soare – considerate, în urmă cu 10 ani, o formă sigură de urțire – ajung să fie o formă de „înflorire a frumuseții” (*Votre beauté*, 1935). Deși condamnată de unii medici ai timpului, moda bronzului, lansată de Marthe Davelli, cîntăreata de la Opera Comică pariziană, va ajunge în scurt timp „o urcare a melaninei la suprafața corpului social”. Toate femeile vor să strălucească !

Modificarea radicală a modelului de frumusețe în perioada interbelică a fost strîns legată de apariția „uzinei de vise” hollywoodiene. Revistele de cinema vor deschide moda confidențelor făcute de staruri. În 1930, *Cinémonde* decretează : „vizita săptămînală în sălile obscure te învață mai multe lucruri decît orice institute de frumusețe”. Și cine se vede în sala obscură la 1930? Greta Garbo în rolul Reginei Cristina (1933), Marlene Dietrich, întruchiparea *glamour*-ului, „calitate misterioasă imbinînd lumina cu densitatea prezenței”, Louise Brooks jucînd o *garçonne*, în *Loulou* (1928), Jean Harlow („dorința blondă”, 1936) sau roșcata Nancy Carrol (1933). Femeia deceniului trei este adepta hotărîrii și a voinței. Revistele de femei practică – pe scară largă, încă de atunci – această politică a emancipării Cenușăresei și a democratizării frumuseții, exprimată în formule memorabile : „O fată drăguță este un accident ; o femeie frumoasă este o reușită”.

3. 1933 – Anul dezlănțuirii : urmări pentru „regăsirea intimității“

Probabil că procesul destul de teatral din seara zilei de 12 decembrie 1932, din sala cinematografului Roxy de pe Lipscani, a fost ultimul proces literar civilizată, care nu s-a lăsat nici cu sancțiuni administrative (cum a pățit-o înainte Hasdeu, cum o va păți în curînd Eliade) sau chiar penale (cazul Geo Bogza). Tonul ponderat, discuția în fond literară, argumentele „serioase“ au, desigur, o legătură cu împrejurarea că autorul „judecat“ nu era român și nu aparținea nici unei grupări. De fapt, juriul – format din Ion Petrovici, fost ministru al Instrucției, Liviu Rebreanu, Felix Aderca și Camil Petrescu – judeca o carte: *Amantul Doamnei Chatterley* de D.H. Lawrence. În plus, reacția era cumva întîrziată : procesul venea abia la ediția a doua a *Amantului*, după ce poliția confiscase deja din librării întreg tirajul acestui roman considerat, în 1930, lubric și mai șocant, de pildă, decît traducerea primului volum din *Decameronul* lui Boccaccio.

Problema cea mai importantă ridicată la acest proces literar a fost chestiunea limbajului erotic, a termenilor „brutali“ care ar trebui îndulciți, plasticizați, eufemizați, în opinia profesorului Petrovici: „Dar nu cumva autorul nostru a lărgit prea mult vocabularul? Da. Cred că sînt cuvinte care puteau fi complet lăuate la o parte, fără să periclitizeze relieful pasagiului respectiv“. Apărarea cuvintelor triviale de receptarea tendențioasă o face Felix Aderca, enumerînd trei categorii de pudibonzi, printre care nu au ce căuta nici scriitorii și nici criticii literari: „categoria tip «general în retragere cu aspirațiuni literare», categoria cuconițelor care în public strîmbă din nas la scenele prea «elementare» ale romanului, regretînd în taină că, într-un roman de peste 400 de pagini, nu sînt mai mult de opt, iar cea de-a treia este categoria părinților sau a profesorilor îngrijorați pentru inocența copiilor lor...“²⁰⁴.

Răspunsurile importante la întrebările ridicate de cartea lui D.H. Lawrence, care se va mai discuta mult în epocă, vor fi date însă de boom-ul erotico-textual ce va urma în 1933 și în continuare. Varietatea soluțiilor narrative, inovația de limbaj, personajele memorabile vor racorda – mai mult decît oricînd, în literatura noastră – romanul românesc la romanul european. Să fim de acord că această

204. Apud. Ioana Părvulescu, *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, Humanitas, București, 2003.

dezlănțuire narativă și lingvistică s-a datorat cumva și dezinhibării amoros-textuale, schimbării percepției corpului feminin în scris, libertății asumate prin regăsirea intimității. Când privim literatura scrisă sub comunism, cu contorsiunile ei evazive, cu pudibonderia goală de metafizic, cu schemele ei autoimpuse, înțelegem mai bine cât de directă este legătura între exprimarea „totală” și calitatea literară.

Nu întâmplător am ales romanul pentru a pune în valoare această mutație dinspre exterior spre interior: în roman s-au regăsit, atât în perioada interbelică, cât și în cea imediat următoare căderii comunismului, toate sincronizările, inovațiile și mutațiile celor două epoci. Timpul scurs permite acum o mai bună sesizare a lor în secțiune. Chiar dacă – așa cum scria E. Lovinescu despre sensul general al mutației estetice a epocii sale – „cu timpul... ca în toate categoriile de valori, mijloacele se transformă în corpuri în sine”²⁰⁵.

Ne-am putea întreba ce anume provoacă această evidentă mutație dintre exterior spre interior după Primul Război, schimbare vizibilă și în romanul românesc interbelic la fel de bine ca în romanul european. Schimbarea de climat literar dintre cele două războaie, modificarea ideologiilor și a „directorilor de conștiință”, poate chiar dilatarea granițelor românești – așa cum cu îndreptățire observă un exeget al interbelicului²⁰⁶ – sînt factori decisivi pentru schimbarea de fond, dar nu neapărat pentru primatul interiorității, mutarea accentului pe intim și privat, pe autenticitate, sau pentru aducerea în prim-plan a tematicii „corpului sufletesc”. Fără îndoială, esențială pentru această mutație a fost figura lui E. Lovinescu, în al cărui program și în a cărui autoritate critică principiul sincronismului și cel al autonomiei esteticului s-au îmbinat într-un mod prielnic revenirii intimității, analizei și psihologismului. „Emancipat de sociologie, romanul românesc va intra în categoria universală prin autonomia internă (s.m.) a personajelor”²⁰⁷ – iată sensul schimbării care reunește, în plină degringoladă sincronistă, printre imitatori și scriitori veritabili, intimitatea cu interioritatea.

Într-un articol scris în 1927 la Brăila și trimis revistei *Cuvîntul*, Mihail Sebastian vedea în romanul interbelic o „nouă ordine”, adaptată diversității vieții moderne, dar asimilînd din romanul european atât disponibilitatea psihologică, actul gratuit, cât și discontinuitatea

205. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, Editura Minerva, București, 1981, p. 396.

206. Ov. S. Crohmălniceanu, *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Minerva, București, 1972.

207. Pompiliu Constantinescu, „Considerații asupra romanului românesc”, în *Kalende*, an I, nr. 2/1928.

personalității. *Panlirismul* prozastic este pus și de Sebastian – sensibil barometru critic, însă prozator minor al epocii sale – în legătură cu schimbarea *corporală* provocată de război, o adevărată „revoluție organică”: „Temperatura vieții dinainte și de după război îi indică veacului XX o proprie conformație anatomică și noi necesități fiziologice sau înseamnă cel dintâi simptom al unei maladii fără leac știut? Mercurul se ridică mult peste cifra însemnată cu roșu – gradul de temperatură normală – pe cadranul termometrului. Bătăile pulsului nu se mai succed în ordinea ceasornicului; sîngele nu mai curge docil pe drumul predestinat al unei circulațiuni duble și complete, plecînd prin artere și întorcîndu-se prin vene. Organele și-au schimbat dimensiunile, și-au părăsit funcțiunile călcînd rînduiala veche. Preciziunea anatomică este zdruncinată ca într-un cadavru pentru disecție mutilat de un profesor maniac, înainte de examen, spre a deconcentra candidatul, care va avea să găsească inima în partea dreaptă și apendicele în gîtlej. Este în această revoluție organică a dezordinei o «altă» ordine? Această viață este perturbarea patologică a unei stări etern normale, sau este o altă viață, cu legi noi și proprii, cu funcțiuni noi, cu nevoi noi, cu o temperatură a sa și cu o circulație sangvină ritmată altfel?”²⁰⁸. G. Călinescu – într-un articol premergător romanului său parțial eșuat din 1933, *Cartea nunții* – clamează racordarea romanului la viața modernă constatînd o ciudățenie perfect valabilă pentru romanul românesc al zilelor noastre: „oamenii care au trăit intens scriu – din capriciu – romane cu observație, dar cu stîngăcii tehnice și scriitorii de meserie fac romane artistice, dar fără viscere”²⁰⁹. Argezi însuși, în 1933, făcea o propunere anticalofilă cititorilor de romane: „Le-aș propune să-și scrie fiecare romanul lui personal (s.m.) cu simplitate, cinstit și indiferent de impresia ce ar trebui să facă. Unii cititori, natural, și le-au și scris; alții le vor scrie de-acî nainte – intimidati, poate, și unii și alții de cruzimea nejustificată a cenzorilor fanatici sau imbecili de pe la foile literare...”²¹⁰. Dimpotrivă, pentru Eliade, inautenticitatea literaturii vine tocmai din pretenția personală a romanului ce se scrie la 1933, dar care vehiculează idei

208. Mihail Sebastian, „Considerații asupra romanului modern. Panlirism”, în *Cuvîntul*, anul III, nr. 895, 14 oct. 1927, pp. 1-2, reprodus în Aurel Sasu și Mariana Vartic (coord.), *Bătălia pentru roman*, Editura Atos, București, 1997, p. 91.

209. G. Călinescu, „Romanul și viața modernă”, în *România literară*, anul I, nr. 2, 27 febr. 1932, p. 1.

210. Tudor Arghezi, „Romancierii, poftiți...”, în *Adevărul literar și artistic*, anul XII, nr. 648, 7 mai 1933, p. 1, reprodus în *Bătălia pentru roman*, ed. cit., pp. 158-159.

și concepții larg împărtășite, căci „Oamenii de astăzi seamănă pentru că și-au suprimat... *biologia*, viața lor fizică și intimă [...] *biologia* umană înseamnă libertate, varietate, aventură, risc, improvizație, inițiativă; înseamnă un milion de forme și de fapte. Ideile moderne – adică automatismele și schemele mentale – apropie pe oameni, îi neutralizează și face să samene ca două picături de apă”²¹¹. În fine, pentru un auster profesor universitar ca Mihail Dragomirescu, meritul romanului care aduce corporalul în prim-plan, renunțând atât la pudibonderie, cât și la morgă, este „faptul că împreună pornografia cu analiza”²¹². Ar fi interesant de văzut la ce romane ale epocii sale se referă criticul, în ce roman interbelic de analiză veritabilă, erotismul cade în pornografie.

Fără îndoială, psihanaliza a marcat epoca interbelică printr-o articulare a interiorității legate mai ales de cea de-a doua topică freudiană.²¹³ Respinsă în variate forme de G. Călinescu – de la ironizarea metodei, pînă la polemica radicală cu doctorul C. Vlad²¹⁴ –, denunțată ca semidoctism de Mircea Eliade²¹⁵, psihanaliza a fost agreată de P.P. Negulescu²¹⁶, M. Vulcănescu²¹⁷ și chiar elogiată de scriitori precum Octav Șuluțiu²¹⁸, E. Lovinescu²¹⁹ sau Geo Bogza²²⁰. Trebuie spus că în 1933, ca și azi, psihanaliza a deschis polemici gratuite și inflamate înainte de a fi bine cunoscută. Freud a fost

-
211. Mircea Eliade, „Romanul oceanografic”, în *Vitrina literară*, anul II, nr. 6, 18 martie, 1934, p. 1.
212. Mihail Dragomirescu, „Problema romanului românesc. Trecem printr-o criză a romanului?”, interviu în *Da și nu*, anul I, nr. 4, 5 iunie 1936, pp. 4-5, reprodus în *Bătălia pentru roman*, ed. cit., p. 210.
213. V. n. 20 și 21.
214. C. Vlad, *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, Editura Cartea Românească, București, 1932.
215. Mircea Eliade, *Oceanografie*, Editura Cultura Poporului, București, 1934, pp. 281-282.
216. P.P. Negulescu, „Un explorator al subconștientului”, în *Adevărul*, din 7 mai 1936.
217. Mircea Vulcănescu, „Filosofia lui Freud”, în *Familia*, an II, nr. 2, aprilie-mai 1935, p. 13.
218. „Primul meu roman, *Fantome* are o istorie destul de complicată: ideea unei mame care păcătuiește cu propriu-i copil. Dar în roman am întors păcatul în vis. Cauza e un alt băiat, semănînd perfect cu fiul incestuoasei; freudian explicată”, scrie Octav Șuluțiu în *Jurnal*, Editura Dacia, col. „Restituiri”, Cluj, 1981, p. 81.
219. „Mi-am construit romanul [*Mite*, n.m.] cu intenții freudiene”, spune E. Lovinescu într-un interviu din *Viața literară*, X, nr. 4, 15 decembrie 1936, p. 2.
220. „Cred în orizonturile estetice deschise de psihanaliză”, scrie Bogza în celebrul *Crez* din 1929, reluat în *Jurnal de copilărie și adolescență*, Editura Cartea Românească, București, 1987, pp. 428-429.

criticat pentru un pansexualism pe care îl abandonase și pentru un „complex oedipian” revizuit de multă vreme. La urma urmelor, se poate ca tot G. Călinescu – pe drept cuvânt supărat pe toată lumea, în perioada la care ne referim²²¹ – să fi avut dreptate: „Teoriile lui Freud sînt geniale, pline de scilipiri și de exagerări și, ca orice teorii, sînt discutabile... Freud e un mare literat, un om de o pătrundere excepțională, un Paganini al subconștientului. Vioara lui e construită după legi fizice, și mînuirea ei se face cu respectarea legilor fizice. Dar în degetele groase ale altuia, e numai o cutie de lemn”²²².

Ideea pe care o aduce însă freudismul – chiar vulgarizat, cum a fost în literatura de raftul doi a deceniului patru din secolul trecut – este aceea a *corpului libidinal*, a corpului plăcerii, care rima foarte bine cu dezinhibarea vremurilor și cu regăsirea unei intimități pierdute în nevrozele traumatiche de după primul mare război. Poate nu întîmplător 1933 este exact anul publicării *Noilor prelegeri de introducere în psihanaliză*, în care Freud introduce noțiunea de „Ideal al Eului – precipitatul vechii reprezentări parentale, expresia admirației pentru perfecțiunea pe care le-o atribuia la început copilul”, ce modifică radical perspectiva de pînă atunci asupra instanțelor eului. Criticată sau îmbrățișată orbește, noua concepție a lui Freud va avea o lungă „întrebuințare” în ceea ce s-a numit mai tîrziu „romanul familial” și în nașterea eroului românesc. Cum va scrie Merleau-Ponty la destulă vreme după ce nimeni nu se mai îndoia de modificarea perspectivei asupra interiorității prin opera lui Freud – „odată cu psihanaliza spiritul trece în corp, și invers, corpul trece în spirit”²²³.

221. „Nerecunoașterea valorii sale de către contemporani reprezenta cel mai amar strat al întregului complex de neliniști călinescian. Consecința imediată a constituit-o intrarea treptată într-o stare de permanentă agresivitate... ce va atinge punctul culminant în decembrie 1933” (cf. Ion Bălu, *Viața lui G. Călinescu*, Editura Cartea Românească, București, 1981, p. 173).

222. G. Călinescu, *Eminescu examinat de un medic*, în *România literară* nr. 45, 24 decembrie 1932, p. 3.

223. M. Merleau-Ponty, *Signes*, Gallimard, Paris, 2001, p. 290.

Capitolul IV

FORME ALE INTIMITĂȚII ȘI CORPURI ALE MODERNITĂȚII LITERARE INTERBELICE

Între două trupuri : capodopera unui eșec (*Drumul ascuns*)

„Marea păpușareasă“ sau Marea prozatoare ?

Trecerea de la subiectivitate, lirism, autoanaliză incisivă la obiectivitate, construcție epică masivă, analiză riguroasă – în opera Hortensiei Papadat-Bengescu – rămâne, fără îndoială, una dintre enigmaticele istoriei noastre literare. Recomandată de Lovinescu, criticată de Ibrăileanu, constatată de întreaga critică a epocii interbelice și de toți exegeții ulteriori, această schimbare la față a primei noastre prozatoare de anvergură a fost adesea considerată o abdicare de la natura reală, „feminină“ (adică subiectivă, lirică, autocentrată) a scriitoarei, pentru alinierea la standardele moderniste ale mentorului de la „Sburătorul“ și, implicit, pentru omologarea propriei opere în interiorul unei mișcări „de la subiectiv la obiectiv“ pe care E. Lovinescu o recomanda întregii literaturi române :

„În traiectoria literaturii doamnei Hortensia Papadat-Bengescu înregistrăm traiectoria literaturii române înseși, în procesul ei de evoluție de la subiectiv la obiectiv. Căci, deși hibriditatea e posibilă în orice stadiu de dezvoltare literară, genurile... își au evoluția lor fatală, dictată de propriile lor condiții de existență ; dacă procesul firesc al poeziei lirice merge din afară înăuntru pînă la explorarea subconștientului, îndreptățind în totul simbolismul ca un punct de evoluție normală, procesul poeziei epice nu poate fi decît invers, dinăuntru în afară, prin exprimarea cît mai impersonală a obiectului. Procesul atît de evident al obiectivării literaturii române se desăvîrșește în același sens și înăuntru literaturii scriitoarei, după cum, dealtfel, se desăvîrșește sau ar trebui să se desăvîrșască înăuntru literaturii oricărui scriitor

ce izbuteste să-și domine temperamentul prin reflecție sau, mai ales, să se supună determinismului obscur al genului literar în care lucrează.²²⁴

Tranșind – prin această evoluție prescrisă de la subiectiv la obiectiv – destinul unei scriitoare, Lovinescu pune în paranteza incercărilor de tinerețe etapa, atât de diferită, a nuvelor și a povestirilor care îl entuziasmaseră pe Ibrăileanu. Faptul că astăzi sintem de acord mai degrabă cu chirurgul Lovinescu decât cu homeopatul Ibrăileanu nu schimbă cu nimic ipoteza contrafactuală care a însoțit, ca o muzică de fond, exegeza cărților Hortensiei Papadat-Bengescu: cum ar fi scris prozatoarea dacă nu ar fi intrat în decisiva zonă de influență a lui E. Lovinescu? Cum ar fi arătat opera sa dacă s-ar fi rezumat doar la „originalitatea operei și caracterul ei eminent feminin”²²⁵, caracteristici recunoscute și susținute de criticul de la *Viața românească*? Cum ar fi arătat, presupunând că ar mai fi fost scris vreodată, ciclul *Hallipa*, dacă Hortensia Papadat-Bengescu ar fi ascultat, în 1919, vocea, atât de îndreptățită și de nuanțată, a lui G. Ibrăileanu :

„...numai cine are o personalitate puternică se poate sustrage de la influența modelelor, adică a literaturii curente. Și cum modelele sînt datorite bărbaților, creatori ai întregii literaturi – numai o femeie cu o personalitate puternică se va putea sustrage influenței acestor modele, va rămîne originală și deci feminină. Altminterea, opera sa nu va fi decît contrafacerea imaginii pe care o produce realitatea trecută prin prisma sensibilității masculine. Și poate, pe lângă puternica personalitate a autoarei noastre, ceea ce a contribuit încă la originalitatea tranșantă a operei sale este și norocul d-nei Hortensia Papadat-Bengescu de a nu face parte, ori de a nu se socoti făcînd parte, din nici o școală literară, care să-i impună, ori de la care să i se pară că trebuie să adopte norme, formule și «idealuri» literare”²²⁶?

Am spune, azi, că Ibrăileanu era modernistul²²⁷, iar Lovinescu preceptorul, că acuzațiile criticului de la București adresate celui de la Iași – de „protecționism literar sau lipsă de percepție estetică” –

224. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, Editura Minerva, București, 1981, p. 225.

225. G. Ibrăileanu, *Scriitori români și străini*, vol. II, Editura pentru Literatură, 1968, p. 63.

226. G. Ibrăileanu *op. cit.*, p. 63.

227. V., de pildă, opinia, uimitor de asemănătoare, a unuia dintre cele mai mari prozatoare ale modernității europene: „Atîta timp cît scrii ce vrei, numai asta are importanță și nimeni nu poate spune dacă are importanță pentru cîteva secole sau doar pentru cîteva ore. Dar să sacrifici fie și cea mai mică parte din întregul vizuilui tale, o nuanță de culoare, din respect

nu erau decît răfuieli tîrzii, cînd deja transformarea disputatei prozatoare se petrecuse, cînd ea își scrisese primele două volume din ciclul *Hallipa* (*Fecioarele despletite* și *Concert din muzică de Bach*) și se pregătea să dea capodopera „obiectivității” depline, „cel mai obiectivat tablou anatomic din seria romanelor”²²⁸ sale, în acea „carte de o perfecție abstractă”²²⁹ din 1933, numită *Drumul ascuns*. Rămîne de văzut dacă este așa, dacă avem realmente de-a face cu o obiectivare prozastică și cu o instaurare a unui narator omniscient, cum crede Nicolae Manolescu²³⁰. Cert este însă că, în ciuda evoluției prozastice uimitoare a celei mai importante prozatoare a literaturii noastre, această suspiciune de contrafacere interioară, de falsificare deliberată a conținuturilor sufletești (implicit prozastice), de suspendare a sincerității sub presiunea comandamentelor lovinesciene i-a însoțit receptarea și exegeza, în forme explicite sau voalate, pînă azi, cînd opera sa le pare multora datată în formă, dar mai ales în conținut. Cazurile cele mai stridente sînt, probabil, cele ale lui Felix Aderca și Mihai Ralea, în epocă, și cel al lui I. Negoițescu, mai aproape de noi.

Pentru Felix Aderca, nici etapa lirică a scrisului Hortensiei Papadat-Bengescu, dar nici preschimbarea epică din romane nu se ridică la un nivel literar acceptabil. Ruptura însă, „trădarea”, este prilejul unuia dintre cele mai virulente pamflete ale sale, tușa îngroșată spunînd mai mult decît ar fi vrut pamfletistul să se vadă despre importanța pe care o acorda scriitoarei criticate. În plus, Aderca, cu finețea-i neagră, pune un accent care ne interesează cu precădere într-un studiu despre regăsirea intimității corporale în literatură, mai mult decît derizivitatea: schimbarea din proza Hortensiei Papadat-Bengescu, „marea păpușereasă” – între faza lirică (din *Ape adînci* [1919], *Sfinxul* [1920] sau *Femeia în fața oglinzii* [1921]), faza de tranziție (perceptibilă în romanul de război *Balaurul* [1923], volumul de povestiri *Romanță provincială* [1924] și piesa de teatru *Bătrînul* [1920]) și faza epică din ciclul *Hallipa*²³¹ – este considerată

pentru cine știe ce director cu o cupă de argint în mînă, sau pentru un profesor cu o riglă pe care o ține ascunsă, înseamnă să comiți cea mai abjectă trădare” (V. Woolf, *O cameră separată*, trad. de Radu Paraschivescu, Editura Univers, București, 1999).

228. P. Constantinescu, *Scrieri*, vol. IV, Editura Minerva, București, 1970, p. 140.

229. Mihail Sebastian, *Eseuri. Cronici. Memorial*, ediție îngrijită și prefatăată de Cornelia Ștefănescu, Editura Minerva, București, 1972, p. 332.

230. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, vol. II, Editura Cartea Românească, București, 1981.

231. Etapizarea, la care subscriu, îi aparține lui E. Lovinescu, *op. cit.*, pp. 228-230.

atît de radicală și de spectaculoasă încît ar putea fi vorba despre două persoane, două ființe *fizic* diferite :

„De la această puternică poezie personală din întîia fază, autoarea a trecut – prin ce miracol? – la creația epică. Admiratorii literaturii de odinioară ai doamnei Hortensia Papadat-Bengescu au sîngerat în fața operei trădate și mulți au închis ochii, nevoind să mai vadă și să mai audă [...]. Cu totul lipsită pînă aci de sufletul epic, Hortensia Papadat-Bengescu pregătea de mult trădarea : încercarea de a vedea obiectiv lumea dimprejur, ipocrizia de a crede și a face să se creadă că e ruptă cu totul de copilul ei, opera de artă, care-și duce viața lui neatîrnat, fără nici un vestigiu din fragila-i casă, fără nici o urmă pe trup din părul de aur al mamei. În căutarea vieții epice, Hortensia Papadat-Bengescu și-a osificat stilul, l-a acoperit cu plăci de adjective barbare, și-a ridicat o platoșă pe mîna stîngă din prevestiri și predestinări științifico-filozofice [...]. Nu cumva, odată cu aceste neașteptat de virile ambiții literare, autoarea își va schimba și înfățișarea?...”²³².

De altfel, Felix Aderca folosește, într-un articol din 1926²³³, un argument de autoritate, citindu-l pe E. Lovinescu cu vorba celebră din 1919 („Nu, nu așa se scrie româneste!”), după ce cu cîteva luni înainte distrugea practic, tot în *Sburătorul*, temelia ciclului *Hallipa* și ingenioasa teorie a „trupului sufletesc” pe care o considera, totuși, punctul nodal al tranziției de la subiectiv la obiectiv :

„*Fecioarele despletite*, roman situat la o întretăiere de drumuri în cariera artistică a doamnei Hortensia Papadat-Bengescu, conține prea mult și din vechiul material ca cel nou să nu fie alterat în puritatea lui epică. Teoria seducătoare a «trupului sufletesc», descripțiile, dealtfel foarte sugestive, ale orașului care își schimbă mereu înfățișarea și locatarii – romanul purtînd titlul inițial *Cetatea vie* – sînt arme din vechea zestre epică, pe care amazoana va trebui să le puie cît mai curînd în panoplie”.

Lui Mihai Ralea – cel care putea foarte bine apăra romanul lui Victor Marguerite *La garçonne*, ca frescă ce pictează moravuri ale unei burghezii vechi, cu „tradiții, legi interioare, disciplină, o morală severă și intolerantă, ca în aristocrațiile de sînge”²³⁴ – romanele prozatoarei române i se par false, schematice, rudimentare, căci „D-na Papadat-Bengescu nu vede din existență decît aspectul ei biologic”²³⁵. Trecerea scriitoarei de la „lirismul psihologic” către

232. Felix Aderca, *Mărturia unei generații*, prefată de Valeriu Răpeanu, Editura pentru Literatură, București, 1967, pp. 165-180.

233. *Sburătorul*, an IV, nr. 6, dec. 1926, p. 81.

234. Mihai Ralea, *Perspective*, Editura „Casa Școalelor”, 1928, p. 74.

235. Mihai Ralea, *op. cit.*, p. 75.

„romanul psihologic obiectiv“ i se pare lui Ralea *dubioasă*, mai ales din motive structural *feminine*, dar, se înțelege, și pentru că trecerea de la o modalitate literară la alta fusese exterioară, pur comandament critic :

„O femeie poate face autoanaliză, dar nu poate face observație psihologică asupra altuia, fără s-o falsifice prin punctul propriu de vedere. Ea nu se poate depersonaliza [...]. D-sa nu prezintă personagiile cu viața lor sufletească, ci proiectează propria sa psihologie asupra lor. D-sa e prea personală, prea afectivă, ca să respecte specificul și autonomia eroilor săi. [...] preocupată de a realiza viața obiectivă, pulsul liric e secătuit în dauna nevoii de creație și fără a o atinge pe aceasta din urmă, e secătuită și ratată confesiunea subiectivă“²³⁶.

Pentru I. Negoïtescu, întreg ciclul *Hallipa* descrie „o societate urbană concepută pe măsura ideologiei Iovinesciene a «formeii fără fond» (antimaioreșciană deci)“²³⁷. Nu e de mirare, așadar, că estetul (în alte cazuri) I. Negoïtescu face proba realității considerînd întreaga proză a Hortensiei Papadat-Bengescu „doar estetic conceptibilă“, „neadevărată“, cu excepția minorului roman *Logodnicul* :

„Pe cît de «adevărat» este acest roman, aruncat de valurile literaturii naturaliste pe tărături românești, pe atît de «neadevărată» ni se impune impresionanta construcție a ciclului *Hallipa*. Așemini portretelor ectoplasmatice (dar în culori) repetate de Marie Laurencin, personajele din ciclul *Hallipa* sînt fantose, aparținînd unui univers imaginar (pur estetic) verosimil, dar incredibil“²³⁸.

Paradoxul întregii receptări a prozei Hortensiei Papadat-Bengescu pare, totuși, a ține de recunoașterea acestei estetici esențial corporale, trecute prin filtrul dezinhibant al anilor '20, simultan cu acuza de contrafacere, de „neadevăr“, de supunere la imperativele sincronismului. Pentru mulți, scriitoarea renunțase la sinceritatea prozelor scurte fără să adopte imperativul trăirist al autenticității. În fond, corpul este locul geometric al acestui paradox, iar transformarea profundă din proza Hortensiei Papadat-Bengescu ține în mod evident și de diseminarea corporală începută în *Fecioarele despletite* prin teoria „trupului sufletesc“ și încheiată prin teoria atavismelor, a „fibrelor filiale“ din *Rădăcini*. Corpurile personajelor din ciclul *Hallipa*, în enormele lor ipostaze... interioare, sînt forme de viață nu doar perfect plauzibile literar, ci în deplin acord cu

236. Mihai Ralea, *op. cit.*, p. 76.

237. I. Negoïtescu, *Istoria literaturii române*, vol. I, Editura Minerva, București, 1991, p. 246.

238. I. Negoïtescu, *op. cit.*, p. 245.

vitalismul debordant și abia mascat estetic al epocii. Pentru noi, cei de azi, felul în care arată personajele Hortensiei Papadat-Bengescu – rubiconda Lenora, colțoasa Nory, dizarmonica Mika-Lê, emaciaatul Maxențiu, păpușa de porțelan Coca-Aimée, frumoasa și trista Dia – populează însă mai bine ca orice documentar al epocii scena retro a anilor '20.

Drumul ascuns, romanul din 1933, este probabil capodopera Hortensiei Papadat-Bengescu. Și asta nu pentru mult-clamata trecere de la poetic la epicul matur (mișcarea inversă va defini în scurt timp, în istoria romanului sud-american și central-european, „adevărul românesc“!), cât datorită structurării unei viziuni proprii, impunerii unui limbaj (cu prețiozitățile și franțuzismele lui cu tot) și mai ales creării unui univers viu, organic, cu personaje memorabile, independente și rotunde. Epoca „Marii Păpușărese“ lăsa loc epocii Marii Prozațoare.

Romanul dorinței

Drumul ascuns nu este însă reușita unică, excepția cristalină în cadrul operei Hortensiei Papadat-Bengescu. El nu poate fi izolat, deși într-un fel se separă singur atât stilistic, cât și structural. *Drumul ascuns* este cu adevărat romanul de maturitate al Hortensiei Papadat-Bengescu, într-o mai mare măsură decât *Logodnicul* din 1935, roman naturalist, urmărind la un nivel superficial (dar infinitesimal) abulia unui arivist fără vocație, decât programaticul *Rădăcini* din 1938, sau decât pierdutul (și regăsitul) roman *Străina* din 1942, în care (după unele fragmente publicate în *Vremea*) firele narrative se leagă mai degrabă previzibil²³⁹. S-ar putea spune că – prin construcție, personaje, metodă narativă – *Drumul ascuns* răspunde dilemei de fond a receptării operei Hortensiei Papadat-Bengescu.

239. Printr-o întâmplare, romanul *Străina* (numit inițial *Femeea și leopardul*) a fost descoperit de editoarea Gabriela Omăt la o rudă a scriitoarei. E un manuscris alcătuit din nenumărate variante ale aceleiași scene, descrieri, fișe biografice, pe care editoarea le va asambla după unul dintre sumarele Hortensiei Papadat-Bengescu, și care va fi publicat, probabil, în 2008. Autoarea aduce în prim-plan cu totul altă lume decât cea obișnuită în ciclul Hallipilor, mai mult – precizează, într-un interviu din *Cotidianul*, Gabriela Omăt – „comută înspre tînăra generație, e chiar obsedată de mentalitatea junilor sfîrșitului de deceniu patru-începutul deceniului cinci. Scriitoarea sesizează că ceea ce scrisese ea pînă atunci intrase într-un crepuscul, așa că vrea să termine cu Hallipii, îi omoară pe rînd în cîteva capitole și se focalizează asupra tineretului. Dar nu ține prea bine această coardă sub control“ (Alexandra Olivotto, „Romanul pierdut și regăsit al Hortensiei Papadat-Bengescu“, în *Cotidianul*, 8 februarie 2008).

Structural, ca vocație și anvergură prozastică, scriitoarea *trebuia* să iasă din autocentrarea lirică în interioritatea feminină. Întimplător sau nu, *metoda* de ieșire din interiorul constrângător al unui singur personaj este însumarea interiorităților personajelor (într-o primă mișcare) și subsumarea lor ulterioară unei „conștiințe” care le disecă aproape clinic. Cele două mișcări sînt însă într-atît de întrepătrunse, de simultane, încît au dat mereu (criticii) impresia obiectivității, ca și cum din două subiectivități suprapuse ar rezulta deplina obiectivitate. Probabil Tudor Vianu a intuit cel mai bine, într-un articol din 1920, cu mult înainte de *Drumul ascuns*, lipsa de obiect (și de obiectivitate) a acestor analize, duse pînă la virtuozitate în romanul de care ne ocupăm și care, în fond, aruncă în derizoriu (și în proces de intenție) întreaga discuție despre „schimbarea la față” a prozei Hortensiei Papadat-Bengescu :

„...marea problemă care se oferă acestei analize ce pare fără obiect – într-atît obiectul asupra căruia se aplică e imaterial, sustras voinței și conștiinței – e dorința. E o problemă de fiziologie pe care scriitoarea o ia și o reia, o ține îndelung sub lentila atenției, o întoarce pe toate fețele. E o obsesiune ce scutură ființa cu un fior prelungit. Și cînd nu mă e fiorul și trepidația aceea, e fierberea înăbușită din toate interstițiile trupului. Pieptul golit își lasă atunci greutatea în viscere : brațele se dau în lături și coastele se ridică pentru a readuce greutatea în golul ce se sapă tot mai adînc. Din toate părțile se înfiripează o jale, o tristețe amară pe care clocotul cînd și cînd mai năvălitor al singelui o hrănește cu deznădejde și crudă dorință. Și cînd nu mai e nici clocotul acesta, cînd scăpat de imperativul unei fiziologii rebele, sufletul dobîndește o relativă libertate, e toată dispoziția aceea de șăgalnică melancolie...”²⁴⁰.

Pare paradoxal, dar analiza dorinței, a lipsei de obiect în afara imponderabilului jînd poate fi extinsă la întreg ciclul *Hallipa*. Corporalitatea, fiziologia paroxistică, visceralitatea care „gîndește” și are propriile mobiluri (mult mai stringente ca ale minții) trec în romanele așa-zis obiective fără rest, deghizate într-o „ideologie pasionată”²⁴¹. Este și motivul pentru care, în cazul Hortensiei Papadat-Bengescu, nu putem discuta *Drumul ascuns*, romanul din 1933 care ne interesează într-o paradigmă a dezinhibării (și) literare, separat de restul ciclului *Hallipa*. Ipoteza noastră de bază – care interesează în egală măsură și critica literară, și istoria vieții private interbelice – este aceea că, în proza Hortensiei Papadat-Bengescu, metoda de trecere dinspre ceea ce se numește îndeobște „proză

240. Tudor Vianu, „Hortensia Papadat-Bengescu”, *Sburătorul*, an II, nr. 23, 30 oct. 1920, p. 353, în *Scriitori români din secolul XX*, Editura Minerva, București, 1979.

241. T. Vianu, *op. cit.*, p. 216.

feminină“ (romantism, subiectivism, lirism) spre proza analitică a fost o exploatare pînă la ultimele consecințe a unui concept prozastic de intensă actualitate filozofică, psihologică, dar și narativă: „trupul sufletesc“. „Corporalizarea“ intensă a scrisului la prozatorii deceniului patru nu este, așa cum am arătat mai sus, o întîmplare sau urmarea unor comandamente critice. Ea înseamnă în primul rînd căutarea unor modalități adecvate de surprindere a fluidului vieții (atît de complicat de redat în pagina scrisă), de contopire (validă estetic) a mentalului și sufletescului cu fizicul – entități separate de o întregă tradiție filozofică (de la Platon la Descartes) –, de înțelegere și adecvare a fondului (subiect, realitate) la formă (povestire, roman, teatru). Corpul a fost, în mod firesc, marota, locul de întîlnire a tuturor acestor tendințe rezumate în termeni de autenticitate, trăirism, gidianism... În cazul prozei Hortensiei Papadat-Bengescu, evidența acestei tendințe ruminată zeci de ani în laboratorul său de creație a fost, desigur, observată și, cel mai adesea, reproșată. Între convingerea lui E. Lovinescu, pentru care, de la prozele scurte la ultimele romane ale scriitoarei, „în crupa senzației stă înfipt, sigur de sine, spiritul analitic“²⁴², și paradoxul unei „Cassandre dublate de o analistă“²⁴³ pe care îl sesiza Vianu, între obsesia pentru „pestritătură și sînge“ pe care o diagnostică într-o analiză cvasi-rasistă G. Călinescu în *Istoria...*²⁴⁴ sa și subtila tehnică portretistic-corporală descoperită de Anton Holban²⁴⁵ în scrisul prozatoarei („o împletitură de cauze fizice și morale, derivînd unele din altele. Aceeași dragoste pentru materie, același tragism în procesul descompunerii, aceeași milă pentru imaginea grotescă și duioasă a omului“) – rămîne o constantă preocupare pentru totalitate, pentru legăturile subtile și cele determinant-grosiere, pentru corpul trăit și corpul scris.

„Trup sufletesc“ sau „Minte corporală“ ?

„Această problemă naivă a trupului sufletesc“²⁴⁶, cum se grăbește s-o catalogheze subtilul Sebastian (în fond, atît de apropiat în romanul *Femei de ethosul corporal* din *Fecioarele despletite*), este

242. E. Lovinescu, *op. cit.*, p. 227.

243. T. Vianu, *op. cit.*, p. 67.

244. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a revăzută și adăugită, pref. de Al. Piru, Editura Minerva, 1982, pp. 737-742.

245. Anton Holban, „Viața și moartea în opera d-nei Hortensia Papadat-Bengescu“, în *Opere*, vol. III, ed. îngrijită de Elena Beram, Editura Minerva, București, 1975, pp. 40-57.

246. Mihail Sebastian, *op. cit.*, p. 323.

probabil cea mai importantă metaforă corporală a perioadei interbelice. Nu doar teoretic – pentru că se opune cartezienii separații între suflet și corp, „discriminării” care a bîntuit atît literatura, cît și religia, psihologia, filozofia, cu cîteva, semnificative, excepții –, ci mai ales practic, ca mod de raportare la complexitatea vieții și implicit a vieții din literatură. A spune brusc, după primul mare război, *sufletul e trupul* putea destabiliza întreaga armătură umanistă a vremii. În literatură, lema cu pricina a însemnat, așa cum am văzut mai sus, o descentralizare a personajului, o schimbare a formelor și modalităților narative, o convertire a psihologismului în analiză psihofiziologică cu accent pe autenticitatea trăirii, pe senzație. Poate mai bine decît critica obsedată de filiații și inovații sau decît istoria literară bîntuită de cronologii, noutatea *ideii corporale* în literatura Hortensiei Papadat-Bengescu a fost surprinsă de un prozator optzecist, dublat de un teoretician și de un foarte lucid critic:

„De ce obsesia asta a literaturii *de a reda senzația însăși*, cum își propunea undeva Hortensia Papadat-Bengescu? De ce dorința de a te întoarce în locul de unde ai plecat, la trup? Pur și simplu pentru a arăta că limbajul poate să înlocuiască trupul? [...] Omul nu-și poate suporta singurătatea conștientă a propriei prezențe în lume. Cred că asta e explicația. Literatura nu e o formă de cunoaștere, ci una de recunoaștere. Prin ea ne recunoaștem pe noi ca indivizi, prin ea recunoaștem o lume care ajunge la noi prin simțuri și gîndire. Or, aceste procese, percepția și intelectia, nu lasă urme, nu poartă cu ele semne exterioare (mirosuri, culori, sunete etc.). Ele nu au nevoie de propria lor adevărire. Scrisul le poate adevăra”²⁴⁷.

Felul în care scrisul „adeverește” trupurile scriitorului, personajelor – ale cititorilor, în rare cazuri (critica de identificare și cea a conștiinței detaliind mecanismele acestui fel de comunicare) – este una dintre cele mai mari provocări ale criticii dintotdeauna, indiferent cît de mascată ar fi fost ea, în anumite perioade, de gramaticile textului, de ideologii sau pur și simplu de neputință metodologică. „Verosimilitatea”, „Adevărul”, „Adecvarea” literaturii s-au raportat întotdeauna implicit la viață, la „carnea lucrurilor”, la trupul care scrie și care (simultan) este scris. Iată de ce *metafora* oarecum genuină a prozatoarei noastre de la începutul secolului trecut înseamnă – chiar că mecanism literar, deși ea este mai mult decît atît – o *ului-toare* inovație. „Evocarea cu mijloace analitice, dar și senzoriale”²⁴⁸,

247. Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la „Pupa Russa” (1993-2000)*, Editura Paralela 45, Pitești, 2006, p. 96.

248. Tudor Vianu, *Arta prozatorilor români*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 209.

hallipismul, rezumat, cu precizie senzorială, la o panoplie de bolnavi, perversi și aventurieri²⁴⁹, nevoia criticului de a avea competență de diagnostician²⁵⁰, dar mai ales „sugestiile fenomenologice pe care teoria trupului sufletesc le conține, prin afirmarea hotărâtă a substanțialității sufletului nostru”²⁵¹ sînt tot atîtea glosări critice în fața unui concept care părea să vină mai degrabă din buddismul oriental și din teoriile nondualiste ale *Advaita Vedānta* decît din filozofia occidentală.

Și în epocă²⁵², dar mai ales recent²⁵³ s-a vorbit despre asumarea psihologiei abisale și a freudismului în anumite romane ale Hortensiei Papadat-Bengescu, mai ales în cele din ciclul *Hallipa*. Mai mult decît atît, un istoric al psihanalizei în România credea a identifica în metafora „trupului sufletesc” inconștientul freudian, iar în „marea doamnă a prozei noastre analitice” o psihanalistă... dizidentă :

„Ne întrebăm dacă nu cumva «trupul sufletesc» desemnează, de fapt, o structură psihică insesizabilă cu mijloacele conștiinței, dar bine constituită din punct de vedere funcțional, ceva care poate evoca inconștientul psihanalitic, acea formațiune plină de dinamism, dar avînd o organizare și dimensiuni precise. De aici tensiunile și dramele ce se produc datorită neconcordanței dintre «trupul sufletesc» și eul activ al individului sau, ca să folosim schema elementară psihanalitică, dintre impulsurile inconștiente și instanțele conștiente”²⁵⁴.

Într-o analiză de psihologie abisală a romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu, „trupul sufletesc” ar corespunde mai degrabă „mîinii corporale”, concept impus de psihologul american William James²⁵⁵ și

249. Mihail Sebastian, *op. cit.*, p. 170.

250. Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1968, p. 189.

251. Liviu Petrescu, *Realitate și romanesc*, Editura Tineretului, București, 1969, p. 122.

252. A. Holban, *Hortensia Papadat-Bengescu*, în *Sburătorul*, IV, nr. 11-12 din mai-iunie 1927, p. 142; Perpessicius, *Mențiuni critice*, seria IV, Fundația Regală pentru Literatură și Artă, 1938, p. 196; Mihail Sebastian, „Hortensia Papadat-Bengescu”, în *Tiparnița literară*, II, nr. 2-3 din ian.-febr. 1930, pp. 27-28 ș.a.

253. Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, București, 1984, p. 105; L. Petrescu, *Scriitori români. Mic dicționar*, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1978, p. 350; Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, București, 1972, p. 381; C. Ciopraga, *Hortensia Papadat-Bengescu*, Editura Cartea Românească, București, 1973, p. 164.

254. G. Brătescu, *Freud și psihanaliza în România*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 85.

255. „Atunci cînd mă lupt cu faptele, ajungînd în cel mai strîns contact cu acestea... de fiecare dată cînd privirea mea introspectivă reușește să se

care se opune inconștientului psihanalizei (acesta din urmă fiind un sistem închis, depozitar al unor acțiuni inconștiente preexistente – instincte, impulsuri, arhetipuri, relații de obiect). Nu insist pe acest subiect atât de specializat. Trebuie spus însă că ideea jamesiană, care a opus, pentru aproape un secol, Școala psihologică de la Boston psihanalizei freudiene și jungiene, pare un răspuns mai adecvat atât la situarea prozatoarei române în apropierea lui Proust (negată virulent în epocă), cât și la ideea (cel puțin deterministă) că scriitoarea ar fi folosit – în cunoștință de cauză – ipoteze și concepte psihanalitice. E drept, freudismul (în traduceri franceze, mai ales) era cunoscut în perioada la care ne referim și a iscat aderențe sau respingeri. Concepte sau pure elemente de vocabular (libido, complex, terapie morală, freudism) vom regăsi în întreg ciclul Hallipa. Ele sînt însă insuficient dezvoltate (adesea ironic) pentru a presupune o lectură și o influență sistematică. De altfel, însăși Hortensia Papadat-Bengescu, într-o convorbire cu cel mai intratabil critic al său din epocă, bagateliza raportul între literatură și „descoperirile științifice” ale epocii: „fac descoperiri... da, descoperiri științifice. În Fecioarele despletite ai găsit explicații asupra ipotezei trupului sufletesc. Mai am și alte descoperiri: chimice, medicale, astronomice...”²⁵⁶.

„Minte corporală” sau conștiință continuă, instrument de surprindere clinică a rupturilor interioare (văzute din ce în ce mai mult dinspre exterior, odată cu „obiectivarea” scriitoarei), dar și a „emanațiilor vieții sufletești”, loc al devoalării simțurilor paradoxale („a pipăi cu ochii”, „auzul interior”, „privirea ochilor dinăuntru”), trupul sufletesc este, mai ales, locul de articulare a scrisului veritabil, garantul autenticității unificatoare. Nu întâmplător, teoria încercată (și verificată) pe „trupul zvîrcolit” al Lenorei de-a lungul celor trei prime romane din ciclul Hallipa devine, în mîinile „ambasadoarei” Mini, un instrument al povestirii, al închegării ei:

„Dar trupul sufletesc e încătușat în făptură, și, ca să se împărtășească, străbate delicioasa ei învelitoare, de aceea acum Mini își simțea mîinile nerăbdătoare să țină alte mîini în ale ei ca să ajute astfel elocința gîngavă și tandră a povestirii ei”²⁵⁷.

întoarcă spre interior suficient de repede pentru a putea surprinde una din aceste manifestări în acțiune, tot ce poate simți distinct este un proces corporal...” (W. James, *The Principles of Psychology*, Harvard University Press, Cambridge, 1981; prima ediție, 1890).

256. Felix Aderca, „De vorbă cu d-na Papadat-Bengescu”, în *Mărturia unei generații*, Editura S. Ciornei, București, 1929, p. 205.

257. Hortensia Papadat-Bengescu, *Fecioarele despletite*, ed. îngrijită de Gheorghe Radu, pref. de Eugenia Tudor, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 154.

Nu știi dacă adjectivalele sînt ironice, dacă neputința de a povesti e retorică.

Am început cu concluzia, mai ales pentru a sublinia valența narativă a teoriei trupului sufletesc, lucrul care ne interesează aici. Dar istoria constituirii sale este chiar primul roman din ciclul *Hallipa* și motorul celor ce au urmat. Ambiția nemăsurată a unei scriitoare de a reda (dezagregarea fizică și morală a unei lumi) avea nevoie de această teorie unificatoare, ce a părut multor critici a ține de panoplia vechiului lirism. Și chiar ține, în sensul că descrie, cu arme diferite, aceleași interiorități, pe care le supune apoi unei viziuni *integratoare și unice*. Se știe, exponenta metodei, purtătoarea de cuvînt a autoarei este Mini, unul dintre puținele personaje care dispar odată cu *Fecioarele despletite* din prim-planul narativ. Mini „descoperă” ca senzație o metoda de investigație a vieții (implicit, a materiei vii din carte), „chimia nouă” care ar putea descrie viața – în locul realismului, al psihologismului de manual, al naturalismului, sau chiar în lipsa „fluxului conștiinței” :

„Mini se întrebese «ce fac?» și deslușise acel proces de emanațiuni și dizolvări ale sufletului în corp, cum și acele efluvii dinăuntru vieții în afară, încă imponderabile, dar care vor forma cîndva o chimie nouă în noimele inseparabile ale trupului sufletesc și ale celui de carne”²⁵⁸.

Între trupul sensibil și sensibilitatea trupească ale personajului-receptacul și materia narativă a romanului se stabilește o relație de identitate, mai degrabă solipsistă²⁵⁹, care structurează însă inovator ciclul de romane. Tremoloul senzațiilor se transmite nu doar materiei vii – celorlalte personaje, privite în realitatea neunificării lor interioare (*Lenora*, *Rim*, *buna Lina*, *tarata Nory*) –, ci și *cetății vii* (*Bucureștiul*) sau conacului *Hallipilor* care, „cu dimensiuni și proporții imobile, aparent petrecea azi în trupul său, totuși sensibil, drama vieții laolaltă cu ființele pe care le încorporează”²⁶⁰. Trupuri mai mici în trupuri mai mari, corpuri intricate, concentrînd mandalic o altă lume (interioară?), se adună, palpită, dau senzația vieții în aceste romane lipsite de epic și de spectaculosul faptei. Întimplarea fondatoare, acțiunea, „materialul rușinii și durerii”²⁶¹ se află întotdeauna într-un trecut nebulos și aproape uitat. Urmările lor, discutarea lor în largi saloane dezordonate și, mai

258. Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 19.

259. Romanul lui Papini *Un om sfîrșit*, tradus la noi în 1923 de G. Călinescu, care l-a influențat și pe Mircea Eliade, ar putea fi sursa acestui solipsism.

260. Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 20.

261. *Ibidem*, p. 26.

ales, resemnarea în fața implacabilului deznodământ compulsiv²⁶² reprezintă materia romanelor Hortensiei Papadat-Bengescu. „Mintea corporală” sau „trupul sufletesc” sînt întotdeauna zonele de desfășurare-actualizare a acestor fapte refulate (conceperea Mikăi-Lé cu „omul care a trecut pe acolo”, conceperea Siei cu Lică Trubadurul, ura hermafroditei Nory pentru Cornelia, mama ce o respinsese, homosexualitatea sugerată a gemenilor Hallipa, violarea lui Walter de către Salema Efram, „Donatoarea”, „dorința de intact” a Diei). Printr-un declic narativ, fapta e adusă și trăită în prezentul povestirii și în carnea personajelor. Iată de ce *pretenția* de obiectivitate a unei părți a criticii și *prezumția* de obiectivitate a altei părți a ei par aserțiuni în afara intențiilor și realizărilor scriitoarei. Par categorii întâmplătoare, bune pentru a clasifica „gramatical” (persoana I, a II-a, a III-a) realitatea unei opere care are de-a face mai mult cu viața decît cu gramatica.

Trupul sufletesc unifică toate aceste trăiri disparate ale Hallipilor care, altfel, ar fi riscat să rămînă simple fulgurații nestructurate. Felul în care își răspund, în primul capitol al primului roman hallipic, mușchiul *à point* din farfuria sensibilei Mini, trupul Lenorei care „părea un mușchi zvîrcolit deasupra focului”²⁶³, „o coardă stricată în instrumentul ei solid”²⁶⁴, și trupul conacului ce va fi foarte curînd părăsit – rezumă „metoda” de coagulare a universului narativ din întreg ciclul *Hallipa*, bazată pe corespondențe, sondări ale trecutului (narativ) din mai multe perspective succesive, prin iluminări bruște ce unesc interiorul și exteriorul personajelor, într-o dorință, mereu reluată, a autenticității, adecvării, totalității. *Eva inachevée* de Hans Uys, stampa de pe peretele nefuncționalului (fiziologic, deci narativ, căci textul se construiește prin «trupurile sufletești» ale personajelor) Rim, ține locul planșelor anatomice în care scriitoarea-Mini ar trebui să descopere „un trup integral al sensibilității”. ~~Figma~~ incertă care a fost socotită ilustrativă pentru toate femeile „nezbăvite” din creația Hortensiei Papadat-Bengescu²⁶⁵

262. În alt sens, totuși, decît cel din psihanaliză, deși o înrudire există. Compulsivitatea textului literar ar putea fi o curgere a sa implacabilă într-o direcție textuală determinată de logica povestirii.

263. Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 11.

264. *Ibidem*, p. 33.

265. „Femeia din creația Hortensiei Papadat-Bengescu e această Evă neîmplinită căreia îi lipsește ceva: feminitatea ei n-a înflorit pentru că n-a cunoscut dragostea. Ea n-a îndrăznit să-și asume trupul plin de dorințe, l-a ascuns cu o pudoare greșit cultivată și l-a repudiat...” – în Elena Zaharia-Filipaș, *Studii de literatură feminină*, Editura Paideia, București, 2004, p. 67.

e o schiță androginică ce ar trebui să reflecte interiorul, să se armonizeze în sine:

„E schița desăvârșit lucrată în taina sepiei calde, a unui trup desenat din față, de profil, de vreo șase puncte ale privirii, estetic alese și fără o greșeală de armonie și adevăr... O femeie neîndoios, după părul mătăsoș, cu toate că scurt pînă la umeri, după grația feței și viața bustului mic, după curba întreruptă a coapsei delicate și mlădierea pulpei subțiri...”²⁶⁶.

Ea nu se armonizează însă, la fel ca toate personajele Hortensiei Papadat-Bengescu, feminine sau masculine, bătrîne (ca Baba Smoala, sora lui Drăgănescu) sau copii (fragilul Ghighi), aristocrați sau plebei. În ele e mereu ceva neterminat, nefuncțional și scormonitor, o lipsă de corespondență între corpul de carne și corpul sufletesc. În acest sens, ele pot aparține unui „spital al amorului”, în care o altă *ambasadoare* a autoarei, feminista Nory (ucisă, se pare, în romanul pierdut *Străina*), ar fi „un veritabil șef de clinică”²⁶⁷. Să nu uităm însă că Nory este, la rîndul ei (mai ales în *Rădăcini*), disecată la sînge, aproape sistematic relativizată în opiniile și competențele ei (doar vasluianca Aneta Pascu din *Rădăcini* o crede analistă și doctoriță, ea fiind de fapt avocată, și nu una dedicată „adevărului”, cît manevrării lui abile).

Disfuncționalitatea Elenei Drăgănescu este, în *Concert din muzică de Bach*, dar mai ales în *Rădăcini*, unul din principalele conflicte epice. Motivațiile sale par, în cele mai multe cazuri, dictate de conveniențe, iar manifestările exterioare, cele ale unei sensibilități ultragiutate – mai întii de „stîrpitura mică”, insinuată între ea și Prințul Maxențiu, pe care-l dorea ca prinț-consort, apoi de amorul cu Marcian, în care cade inițial, pentru a se redresa cînd nimic nu le mai stătea în cale. Nici Mini, a cărei lege era „seninătatea și bucuria”²⁶⁸, nu se poate armoniza în interiorul „corpului sufletesc”, pe care-l inventează mai mult ca motor textual. Încercările ei de a schița „anemiarea energiilor voinței care bîntuie generația” (în cazul lui Greg), eul voluptuos al „sciasmaticului Rîm” sau felul în care Mika-Lé ar putea fi „ridicată” de la „comanda vieții josnice” sînt proiecte care, uneori, aduc (în imaginația bunei Lina) cu „terapia morală” a doctorului Walter astfel rezumată:

266. Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, pp. 55-56.

267. Pompiliu Constantinescu, *Scrieri*, vol. IV, Editura Minerva, București, 1970, p. 191.

268. Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 177.

„Să vezi asanarea! O artă întreagă! Cultivarea sistematică a «atenției», îngrijirea «bunei dispoziții», exercitarea «voinței», supravegherea și dezvoltarea «aspirațiilor» și reînvierea «cochetăriei». Somnul, apetitul, gimnastica corporală...”²⁶⁹.

Alteori, aceste încercări par a urmări să surprindă o complicată funcție a viului, a vieții :

„Nici ea nu despărțea sufletul de trup, cum nu despărțea pînza aceea de paianjen a aparatului nervos de carne și de mușchi. Credea, totuși, într-un alt trup separat, sufletesc. Ce fel? În jurul acelor fire tentaculare, ale nervilor, funcția lor crea o substanță încă impalpabilă, dar care se va dovedi. Acea substanță emanată de sensibilitate lua forme diferite la feluritele ființe și compunea astfel un organism”²⁷⁰.

Ar fi, desigur, interesant de discutat felul în care această substanță a viului sensibil este descrisă în diferitele domenii umaniste – în psihologie („mintea corporală”, „inconștientul”), în teologie („Sfântul Duh” sau, în buddism, „fondul deschis al ființei”), neurobiologie („flux magnetic”). Ce ne interesează însă în acest eseu e un lucru mai puțin spectaculos : felul în care metafora corporală a „trupului sufletesc” reușește să structureze spațiul intim al celor patru romane din ciclul *Hallipa*, felul cum – în virtutea acestei teorii *narrative* expuse într-o doară în *Fecioarele despletite* – trupurile (de multe ori) grotești²⁷¹ din scrisul Hortensiei Papadat-Bengescu cedează presiunii vieții, explodează, se alienează. Soluția, enunțată la început, ar fi fost cea a armonizării între trupul sufletesc și trupul de carne – de fapt, nediscriminarea lor, recunoșterea simbiozei. Cruzimea, „lipsa de simpatie”²⁷² din scrisul Hortensiei Papadat-Bengescu par să vină chiar din respingerea acestei soluții, din fatala anestezie (pe care o avea și Mini) a trupului de carne și, astfel, din pierderea suportului material pentru acest supradimensionat „trup al sensibilității”. Majoritatea personajelor au această problemă, a inadecvării între un corp și o sensibilitate divergente. O au într-un mod debordant femeile din nuvele și povestiri : sinucigașa din *Marea*, Adriana din *Romanul Adrianei*, „femeia cu tonuri stinse și sunet mat”, „sca-fandriera” somnambulă, minată de „sforțarea bruscă și uriașă de

269. *Ibidem*, p. 180.

270. *Ibidem*, p. 188.

271. În sensul „ambivalenței profunde și substanțiale” pe care M. Bahtin o vede ca definind grotescul trupului (v. *idem*, *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, trad. de S. Recevski, Editura Univers, București, 1974, p. 332).

272. Mihail Sebastian, *op. cit.*, p. 169.

voință pentru a schimba dintr-o dată așezarea vieții ei²⁷³, o are, desigur, Manuela, această precursoră a lui Mini, cu acel „rău al ei, un rău penibil și care o făcea să sufere, cu brațele dureroase, cu picioarele amortite, cu fața suptă, cu ochii pe care și-i simțea parcă întinși în orbite, cu o neorînduială în bătăile inimii”²⁷⁴. Dar o au mai ales personajele *deja anesteziate* din *Drumul ascuns*, roman care – în anul dezinhibării corporale, în anul rocadei narative suflet-corp – pare a pune în ecuație fatalitatea lipsei de comunicare între corpul exterior, exhibit în toate felurile, și corpul interior, al sensibilității incomunicabile. El este, într-un fel, așa cum scria G. Brătescu, un roman cu o atmosferă adleriană²⁷⁵, în care aviditatea și cupiditatea preiau friele întregii vieți pulsionale a personajelor din ciclul *Hallipa*. Dar este, în același timp, romanul-revelator al unei *nevroze de generație*, în care anestezia personală și schema socială înlocuiesc vitalismul debordant, trăirismul și nevoia de totalitate.

Ambiție și anestezie : eșecul „trupului sufleteșc”

Drumul ascuns este, mai mult decît celelalte romane din ciclul *Hallipa, un roman al bolii și al morții – sufletești și trupesti. Doctorul Walter, tînarul „zvelt” cu o bărbuță castanie în jurul unui obraz de Crîșt de ivoriu*²⁷⁶, și-a folosit aspectul fizic pentru a parveni ca amant al unei negustorese, Salema Efraim, cu pretenții de mecenat. Ajuns, fatalmente, să practice psihoterapia, „partea cea mai puțin pozitivă a medicinei”²⁷⁷, el nu se poate trata nici pe sine, nici pe fosta pacientă, Lenora Hallipa, devenită – printr-un calcul abisal – propria-i nevastă. Cel mult, își poate întreține și susține exterior o anestezie (boala cea mai răspîndită în spitalul hallipic), o funcționare împotriva unui Eu pe care nu apucase să-l (re)cunoască, eu interior care își cere drepturile printr-o îndrăgostire tîrzie de virginal-teutonica Hilda :

„Odinioară vițitul nu-l turbura luciditatea, ci, dimpotrivă, i-o ascuțea. Practicase vițitul ca un chirurg care operează calm și conștient asupra sa ; el singur prepara cuțitul și urmărea tăișul lamei ; o anestezie

273. Hortensia Papadat-Bengescu, *Femeia în fața oglinzii*, Editura Minerva, București, 1988, p. 197.

274. Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 257.

275. G. Brătescu, *op. cit.*

276. Hortensia Papadat-Bengescu, *Drumul ascuns*, ediție îngrijită de Gheorghe Radu, Editura pentru Literatură, București, 1966, p. 8.

277. *Ibidem*, p. 17.

totală îi oprea atunci toată vitalitatea ; n-avea nici o urmă de beție sau desfătare, ceea ce era scuza lui. Dimpotrivă, acum, contactul cu virtutea îi da o neorinduală în simțuri, un amestec de plăcere și remușcare²⁷⁸.

Hilda este cea care observă „însemnul” conștiinței, micul semn gravat între sprâncenele doctorului Walter „de bisturiul conștiinței”²⁷⁹. Descoperirea Hildei, „un prețios termen neutru” pentru doctorul Walter, este însă perfect inutilă, ca orice punte aruncată, în acest roman, între cele două zone ale „trupului sufletesc”. *Drumul ascuns* a fost considerat romanul unei traume²⁸⁰, obiectul său fiind „constituirea în castă a burgheziei naționale, caracterul convențional al relațiilor, codificarea pe toate planurile”²⁸¹. El poate fi însă, la fel de bine, citit ca roman al eșecului interior de unificare între „trupul sufletesc” și „trupul corporal”. Nici unul dintre personajele principale ale acestui roman nu comunică și nu se armonizează cu sine. Sint personaje unilaterale, uscate în obstinație, dar rotunde în nevroza dusă adesea pînă la limita psihozei. Aberația fiziologică din alte romane, rupturile de nivel între cauze și efecte, motivațiile obscure ale personajelor ating aici culmi de măiestrie prozastică și... clinică.

De altfel, se poate spune, cu destulă îndreptățire, că marea reușită a Hortensiei Papadat-Bengescu stă chiar în *mimarea* obiectivității și a existenței unui narator obiectiv. La o lectură mai atentă însă, se poate vedea în ce măsură reflectorii și multiplicitatea de voci din celelalte romane s-au păstrat, subsumîndu-se unei conștiințe intruzive, care e, din nou, cea a „Marii Păpușărese”. A fost trucul unei mari prozatoare pentru a putea fi omologată între modelele „datorite bărbaților, creatori ai întregii literaturi”²⁸². A fost o consimțire abilă, pe largi spații narrative, într-o structură epică elaborată și într-un vast roman de familie, dar, în același timp, o continuitate la nivel micro-narativ pe linia auto-analizelor din nuvelistică și din primele romane. Între Adriana din *Romanul Adrianei*, Laureția din *Balaurul* și Elena Drăgănescu din *Drumul ascuns* diferențele de construcție a personajului sînt minime. Doar că, în cazul primelor două, intensitatea personală a personajului, văzut în evoluția sa unificatorie, era subiectul explicit al prozei. În *Drumul ascuns*, eșecul împlinirii interioare este subsumat unei stucturi

278. *Ibidem*, p. 129.

279. *Ibidem*, p. 160.

280. Liviu Petrescu, în *Dicționar analitic de opere literare românești*, A-M, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, pp. 256-257.

281. Nicolae Manolăscu, *op. cit.*

282. G. Ibrăileanu, *op. cit.*

de ansamblu, formată din mai multe subiectivități (plus cea a autoarei implicite) care nu dau decît o *iluzorie obiectivitate*²⁸³.

Iată obiectul dorinței și al vocației personajului principal, doctorul Marcel Walter, văzut nu de o conștiință obiectivă, nu din interiorul propriului eu traumatizat, ci din perspectiva Elenei Drăgănescu, altă ființă scindată între un eu proiectat de conveniențe și eul abisal, scos pentru scurt timp la suprafață de muzica lui Marcian :

„Coborînd scara holului somptuos, condusă de Walter, Elena, împotriva situației echivoce ce dovedise, reflecta că locul era bun pentru Coca-Aimée, impresie ce trecea peste orice argumente contrarii. Fără a cunoaște comanda imperioasă care punea stăpînire pe Walter la momente decisive, grație cărei comenzi acceptase pe Salema, se slujise de Lenora și acum păstra pe Aimée, simțea că pe acel om îl purta înainte, biruitor, o vocațiune. Treptele casei somptuoase erau treptele unui drum ascuns, mai puternic ca orice rațiune”²⁸⁴.

Dincolo de „substratul psihanalitic”²⁸⁵, importantă este construcția personajelor pe această axă interioară mișcătoare, versatilă a „trupului sufletesc” care, în *Drumul ascuns*, eșuează la scenă deschisă. Walter nu este un caracter clasic, el este, ca personaj, evident supus unei logici moderne a duratei (în sens bergsonian)²⁸⁶. Nu se poate vorbi însă despre un real „proces de demantelare a vechiului edificiu sufletesc, sub acțiunea repetatelor șocuri emoționale provocate de intervențiile fiicei vitrege”²⁸⁷, ci despre o reaşezare a lui în exact aceleași tipare, după un scurt *intermezzo* senzitiv început și terminat abrupt :

„Temperamentul lui cerebral suporta anevoie intervențiile rare ale senzației, care erau pentru el un *malaise*. Invazia senzației în armătura

283. După „revoluția coperniciană” în filozofie a lui Kant, care face din subiectul centrul cunoașterii, obiectivitatea nu mai are valoare în sine. Cunoașterea depinde întotdeauna de subiectul cunoscător și de condițiile de cunoaștere, subiective, *dar aceleași pentru toți*.

284. Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 307.

285. „Marile prefaceri în comportamentul individual și social al eroilor decurg dintr-un travaliu ocult, orientat de impulsuri originar nedeliberate, impulsuri născătoare de contradicții între aspirația atingerii unor poziții cît mai proeminente și voința de satisfacere a apetiturilor îndeobște cu caracter erotic” – așa definește G. Brătescu acest substrat (în *Freud și psihanaliza în România*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 86); de asemenea, importantă este scena numirii Salemei Efraim prin apelativul „donatoarea”, o verbalizare cu valoare terapeutică și transferențială.

286. V. L. Petrescu, *op. cit.*, p. 256.

287. *Ibidem*, p. 256.

ideilor era ca o ciocnire, ca un circuit. Aimée reusise, prin neprevăzutul acelei scene, să-i dea o comoție din cele mari²⁸⁸.

Între soluția comodă de a o „păstra” pe Coca Aimée (după ce o „acceptase” pe Salema sau „se slujise” de Lenora) și soluția de reală zguduire interioară a cuceririi Hildei, Walter o preferă pe prima – încremenirea în vechea personalitate, sau revenirea la ea, după câteva aventuri epidermice.

Felul în care moare frumoasa Lenora în *Drumul ascuns* seamănă bine cu un asasinat. Chiar pentru un diletant în cele ale psihicului uman, disprețul afișat de doctorul Walter pentru femeia voluptuoasă, izolarea ei în urma frugalei promisiuni terapeutice care o remontase după divorț nu pot fi decît armele unei crime anunțate. Pătimașă Lenora, nemaiputîndu-și împlini vocația erotică, va succomba încet și neliniștitor :

„Tupeul ei de altădată neapucînd a se valorifica, nu-și regăsea firea obraznică de mai înainte ; părea că boala ei fusese o eclipsă din care se salvase cu un chip sufletesc nou, transformat, pus în masca de gips a unui tipar nevoit²⁸⁹ .

Cancerul uterin, căruia Lenora îl cađe pradă ar putea fi pus, psihologic, în legătură directă, pe de o parte, cu frustrarea erotic-existențială (erosul fiind destinul ei), iar pe de altă parte, cu tensiunea insuportabilă între trupul planturos și abstenența senzorială. Durerea pe care și-ar dori-o în locul plăcerii sau dorinței este ultima senzație refuzată, aseptice și îndatoritor, de doctorul Walter, doctorul bolnav sufletește (deci, corporal) care ucide în loc să vindece :

„...Oprită astfel de la ravagii violente, distrugerea se făcea latent, chinurile erau suprimate, dar le înlocuia o indispoziție morbidă care încarcera tot organismul. Trupul acela condamnat nu simțea astfel nici energiile unor dureri care-l puteau ușura prin moarte și nici nădejdea unei vindecări. Peripețiile luptei dintre organism și flagel erau împiedicate, puterile de atac erau reduse la neputință, cele de rezistență însă nu existau nici ele²⁹⁰ .

Pînă la urmă, Lenora este unul dintre personajele simpatizate de autoare, în animalitatea lui directă. Madona din Rădăcini va mai pătimi de această neputință nimfomană, într-un mod nemăsurat și isteric, dar viu. „Trupurile sufletești” ale amîndurora singurează, la

288. Hortensia Papadat-Bengescu, *op. cit.*, pp. 55-56.

289. *Ibidem*, p. 20.

290. *Ibidem*, p. 228.

propriu, astfel încît mult-uzitata metaforă a singelui (în nuvela *Sînge* și în *Sanguinele* din primele volume de povestiri, sau, în alt context, în romanul *Balaurul*) capătă aici sensul unei vieți care se scurge inexorabil.

„Moartea sufletului”²⁹¹ e o caracteristică a protagoniștilor *Drumul ascuns*. Coca-Aimée este, fără îndoială, un caz pe cît de complicat, pe atît de anost în substanța lui incremenită. Faptul că subtilul narcisist Anton Holban putea fi îndrăgostit de acest personaj (amor mărturisit public) spune mult despre intimitatea construită în romanele holbaniene – în primul rînd, cel din 1934, *Ioana*. Coca-Aimée are „impulsii” necontrolate (ironizate și de autoare ca „mistere ale idolilor de porțelan”²⁹²), adîncimi construite dintr-o materie anorganică. Coca-Aimée este posesoarea unui mecanism dezarticulat care urea cu orice preț și care cultivă *trufia*, așa cum Costel Petrescu din *Logodnicul* va cultiva *ifosul*:

„Trufia lui Aimée venea în cea mai mare parte de la convingerea că eră frumoasă, convingere statornicită în fața oglinzii și întreținută de admirația camaradelor de pension. [...] O păpușă fără de caracter, nici expresie în frumusețe, dar perfectă și mai ales deosebită prin materialul întrebuițat de natură: mătase, culoare, totul de prima calitate, nici un defect de țesătură. Corpul, proporționat ca înălțime și ca dezvoltare, n-avea nici voluptate a formelor, nici nubilitate – o statueta pe care ochiul se oprea fără impresii, numai cu singura însuflețire a enervării provocate de imobilitatea unei ființe totuși vii”²⁹³.

Spre deosebire de Walter care se simte brusc, recunoscînd o emoție, „un calif al Saharei într-un miraj de lacuri”²⁹⁴, Coca-Aimée nu simte decît încordarea propriei voințe contrariate. Prietenia cu vag-lesbiana Cora Persu nu o aruncă, în ciuda jocurilor erotizate de pe stradă sau de la club, în „triumphiul acela subversiv al senzațiilor”²⁹⁵ pregătit pentru ea. Face sex din spirit monden, doar pentru a se achita de „dijma de compromisuri trupești”²⁹⁶ prescrise de lumea ei, și cochetează incestuos cu Walter cu scopul precis de a avea casa Salemei Efraim, cîștigată o dată de doctor, cu prețul propriului „trup sufletesc”.

Elena Drăgănescu, altă călătoare pe *drumul ascuns* al renunțării la sine, este o Coca-Aimée imperfectă. Contaminarea între trupul

291. Virginia Woolf, despre personajul său Doamna Dalloway.

292. Hörterșliă Păpadat-Bengescu, *op. cit.*, p. 211.

293. *Ibidem*, p. 27.

294. *Ibidem*, p. 56.

295. *Ibidem*, p. 202.

296. *Ibidem*, p. 207.

sufletesc și cel de carne, îndrăgostirea de pianistul Marcian, noaptea singulară de amor la Zürich nu fac parte din eul său ideal. Astfel încât, după evadarea din tiparul asumat (tipar fatal, discordant, se pare, în majoritatea cazurilor), frumoasa și serioasa Elena regretă, se căiește și distruge în jur orice urmă a trupului trăit. Pare de neînțeles²⁹⁷ de ce după moartea lui Drăgănescu – soțul disprețuit și niciodată iubit – Elena se desparte de Marcian și se „refugiază” cu un copil fragil în țara tatălui. Rezultatul va fi un dezastru, culminând cu sinuciderea micuțului Ghighi. Explicatia, coerentă narativ, pare a fi vina și remușcarea pe care trăitul în propria lege (în corpul reunificat) le provoacă personajelor Hortensiei Papadat-Bengescu. Cu cât sînt mai inteligente și mai bine situate social, cu atît vina de a asculta la un moment dat de propriul eu interior, de a-și afirma intimitatea personală este trăită mai dramatic.

Trupul fenomenologic, trupul esențial, „trupul trăit”, *legato*-ul interior între acesta și trupul de carne reprezintă temele de fond ale scrisului Hortensiei Papadat-Bengescu. Și, în același timp, soluția ei de continuitate narativă între proza subiectivă din primele scrieri și proza hipersubiectivă (căci avem aici, cum am mai spus, un conglomerat de subiectivități, plus conștiința subiectivă și valorizatoare a autoarei) din romanele ciclului *Hallipa*. Între acestea, *Drumul ascuns*, romanul din 1933, este – trebuie să o recunoaștem – capodopera unui eșec (interior) de obiectivare a Hortensiei Papadat-Bengescu. Și, totodată, revanșa în fața acelor critici care mai continuă și azi să o citească printr-o grilă (subiectiv-obiectiv, feminin-masculin, social-abisal) înghițită odată cu tradiția și netrecută printr-o recitare veritabilă și prin interogațiile sensibilității critice actuale.

297. V. I. Negoitescu, *op. cit.*

Patul lui Procust – eșecul intimității

Autenticitatea deturnată și granițele literaturii

Cînd punea autenticitatea în legătură strictă cu filozofia și psihologia vitaliste ale veacului său, Camil Petrescu lăsa deoparte, fără prea multe remușcări, o întregă tradiție *etică* a autenticității, de la memoriile lui Montaigne și confesiunile lui J.-J. Rousseau, la memoriile opiomanului lui Thomans de Quincey sau *istoriile autentice* ale lui Balzac. Trecîndu-i, pe toți aceștia și pe mulți alții, dintr-o mișcare foarte hotărîtă, în regimul autenticității inconștiente, eseistul român face procesul falsității de fond a literaturii din ultimele trei veacuri europene, reclamînd o sincronizare de fond cu filozofia, psihologia, chiar fiziologia vremurilor sale :

„Dacă afirmăm că literatura unei epoci este în corelație cu psihologia acelei epoci și dacă stăruim să arătăm că psihologia însăși este în funcție de explicația filozofică a timpului, ne reîntoarcem cu și mai multă îndreptățire la afirmația că o literatură trebuie să fie sincronică structural filozofiei și științei ei...”²⁹⁸.

Cu toate acestea, practicarea *inconștientă* a autenticității nu ar fi trebuit să-l nemulțumească atît de tare pe apologetul bergsonian și husserlian al intuiției, măcar pentru că tărîmul privilegiat al desfășurării intuiției este, și pentru Camil Petrescu, inconștientul revizitat la începutul veacului XX de mai multe științe. Și totuși, delimitarea începe, la el, ca la majoritatea intuiționiștilor și fenomenologilor :

„...luăm momentul Descartes ca punct fenomenologic, adică luăm momentul în care veacul ia cunoștință de propria lui semnificație... Vrem să ne ocupăm doar de acel raționalism mai subtil și totuși mecanicist al psihologiei marilor tragedii, al ideii de personaj, fiindcă sub această formă raționalismul a dominat epica și dramaturgia aproape trei veacuri. Căci nici liricii puri, nici numeroșii dramaturgi ori romancieri excesiv subiectivi, nu participă prin lipsa lor de luciditate, la concretul care avea să însemne revoluția proustiană... Dar e adevărat

298. Camil Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, în *Teze și antiteze*, ediție îngrijită, prefată și tabel cronologic de Aurel Petrescu, Editura Minerva, București, 1971 (prima apariție, în *Revista Fundațiilor Regale*, București, an II, noiembrie 1935).

că, la o seamă de mari dramaturgi și epici mai ales, foarte adesea – și anume în momentele lor de autenticitate – se întâlnește acest contact cu concretul, dar fără ca ei să aibă sensul complet al acestei semnificații (așa cum raționaliștii dinaintea de Descartes nu știau semnificația rațiunii)...²⁹⁹.

Aruncînd peste bord, cam la grămadă, realismul și naturalismul (legate de pozitivismul filozofic), romantismul, dar și gidismul („meccanicistă și meschină intelectual e formula *actelor gratuite*, cea mai nouă în romanul curent”³⁰⁰) pe care miza un alt autenticist al generației sale, Camil Petrescu face loc unei concepții eteroclite despre autenticitate, în care trăitul, substanța, memoria involuntară devin lemele absolute ale unui nou cod cuprinzînd, în afara anticalofiliei, fluxul conștiinței și cultivarea (proustiană) a memoriei involuntare. Numai că noul cod era și el unul literar, reconstruit sincron cu noul umanism al veacului, dar în cadrele limbajului literar, în spațiul și în timpul literaturii care ascultă, fatalmente, de alte reguli decît cele ale spațiului vieții și ale timpului trăit.

S-a spus că ideea de autenticitate cuprinde cel puțin trei straturi semantice: *sensul etic* (autenticitatea fiind, la acest nivel, mai degrabă sinceritate, expunerea de bună-credință a subiectului conștient de unicitatea, integritatea și naturațea sa vizibile autoanalitic); *sensul obiectiv* al autenticității (gr. *authenticos* = care face autoritate, genuin, original), ce se referă la „adevăr”, la veridicitatea absolută, verificabilă prin documente, acte indubitabile, obiective („dosarul de existențe” fiind succedaneul procesului-verbal pe care, în descendență stendhaliană, și-l dorea Camil Petrescu); *sensul filozofic* al autenticității, ce implică „întoarcerea la originar, primordial, *Urphänomen*, prototipi, arhetipi, idei pure, la izvorul prim al realității”³⁰¹.

La Camil Petrescu, toate cele trei straturi ale autenticității sînt proclamate teoretic, urmărite programatic, justificate vitalist. Cît de profund se regăsesc însă ele în romanul *substanțialist* din 1933, construit după metoda, nu foarte nouă³⁰², a „dosarului de existențe”,

299. *Ibidem*, p. 5.

300. *Ibidem*, p. 6.

301. Adrian Marino, *Dicționar de idei literare*, capitolul „Autenticitatea”, Editura Eminescu, București, 1973, p. 166.

302. O posibilă filiație sugerează Ovid S. Crohmălniceanu cu *L’Affaire Radureau* (1930) ori *La sequestrée de Poitiers* (1930) de Gide, sau cu atît de disprețuitul roman polițist (v. *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, București, 1984, p. 192); pe de altă parte, Elena Zaharia-Filipaș pune în legătură, în textul citat, metoda „dosarului de existențe” cu fragmentele lui Ion Vinea din romanul *Tic-Tac* (1924) care

vom vedea într-o scurtă analiză *autenticistă*, fără de care intimitatea pe care o urmărim aici nu poate fi reconstruită.

Ca Montaigne altădată, Camil Petrescu și-a dorit operele puse sub semnul buneii credințe auctoriale. În *Patul lui Procust* însă, mai mult ca în piesele de teatru sau în alte romane, sar în ochi artificii, masca, simularea „autorului” implicit³⁰³, cel care assemblează „dosarele de existențe”. Mai întâi, felul în care se obțin „dosarele”. În privința doamnei T. nici nu e vorba de o confesiune liminală, ca în cazul lui Fred Vasilescu, sau de *veritabile* epistole, scrise pentru a fi văzute de un alt ochi decât cel obișnuit cu meșteșugul literar, ca în cazul lui Ladima. Doamna T., în ciuda admirației mărturisite de Autor, dar mai ales în pofida procedurii *etic* pe care acesta îl proclamă, este sistematic mințită. Refuzul ei net de a scrie e privit ca fiind capriciul unei demimondene. Sensibilitatea maladivă pe care se întemeiază, în ultimă instanță, o bună parte a conflictului romanesc este doar proclamată. Inutilitatea și artificialitatea notelor – remarcată de critica de întâmpinare, de la Șerban Cioculescu la Felix Aderca și (desigur) Eugen Ionescu – ține, în ultimă instanță, și de această lipsă de consecvență în relația dintre Autor și unul dintre personajele sale principale. Iată poziția doamnei T. în fața cererii de expunere auctorială, cu puțin înainte ca Autorul să îi recite binecunoscuta sa teorie anticalofilă :

„Pînă la capăt, însă, doamna T. n-a primit. Poate nu atît dintr-un sentiment de neîncredere în ea, cît dintr-un fel de oroare de exhibiția pe care o implică scena cu rampa ei... Mai tîrziu... am avut de multe ori sentimentul că prin refuzul de expresie al acestei femei, care prefera în orele pe care le avea libere să citească, sau «să trăiască» dealtfel liniștit, pentru ea însăși, se pierde un complex de experiență și frumusețe inutilă în inefabilul ei voit”³⁰⁴.

Inutil să repetăm³⁰⁵, pactul *etic* este acum suspendat, cum suspendat va fi și în cazul celorlalte două personaje principale. Autorul publică „cu brutalitate” scrisorile strict personale ale doamnei T., în care aceasta, într-un mod bizar și incredibil pentru uzanțele epocii, își povestește viața sexuală, ca o Catherine Millet milostivă, din alte vremuri. Mai mult, acest scandal nu schimbă cu nimic încrederea reciprocă dintre cei doi; ei se văd și după moartea lui

va deveni *Paradisul susupinelor* (1930), refăcînd și probabila filiație: Camil Petrescu fusese colaborator la *Contemporanul* lui Vinea.

303. Mă refer aici strict la personajul-autor al romanului, nu la autorul real.

304. Camil Petrescu, *op. cit.*, pp. 14-15.

305. Vezi și Ovid S. Crohmălniceanu, *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, ed. cit., pp. 194-195.

Fred Vasilescu. În cazul aviatorului-dandy, pactul etic al autenticității proclamate e chiar mai suspect. Și el este mințit în față (în fața noastră, de fapt), și cu el Autorul joacă un teatru ieftin, propunându-i să scrie despre cărnoasa Emilia Răchitaru – pe care o văd amîndoi trecînd prin fața Cercului Militar – cînd, de fapt, ținta e cealaltă femeie a triumphiului. Cît despre scrisorile lui Ladima, încorporate în textul confesiunii aviatorului, ce-ar mai fi de spus? Recuperate cu o loialitate și o delicatețe explicate într-o eternă notă, ca un „mod de sinceritate a vieții”, ele sînt expuse și livrate ficțiunii cu aceeași „sinceritate”. Nu degeaba se vorbea cu insistență – în vremea în care Camil Petrescu își scria romanul – despre eșecul sincerității și al confesiunii.³⁰⁶ În plus, față de același Ladima, Autorul, autentic doar în poltroneria practică față de personajele sale, se poartă lamentabil cînd acesta îi cere amănunte despre însoțitorul Emiliei la un ceai.

Se va spune, pe bună dreptate, că avem de-a face cu procedee legitime literar și suficient de „naturale” pentru a crea liantul între fragmente de viață altfel disparate. Se poate spune, de asemenea, că „perspectivismul” urmărit și de Camil Petrescu, întoarcerea „spre rădăcinile și misterele vieții însăși”, prezenteismul și „funcțiunea afectivului în coeziunea operei” sau nevoia profund-sincronă de a combate cu orice mijloace „tipicul”, intriga, caracterele literaturii mai vechi³⁰⁷ justifică atari escamotări ale sensului etic al autenticității. Dar trebuie remarcat că exact această eclipsă a eticului înseamnă, pe de o parte, suspendarea pactului de încredere între cititor și autorul implicit, iar pe de altă parte, o subordonare a eticului față de estetic. *Încrederea* cititorului (și a criticului) în autor (chiar prea implicat, cum e în *Patul lui Proclus*) ține, în literatură, de coerența internă a operei. Cu alte cuvinte, nu poți proclama autenticitatea, valoarea trăitului (întemeiată pe „sentimentul metafizic al existenței”³⁰⁸), memoria inconștientă și apoi să le trafichezi literar ca un colportor grăbit să-și vadă numele pe o carte.

Pe de altă parte, tot eșafodajul antiliterar (care avea o glorioasă tradiție literară în 1933, de la Mallarmé la Gide) construit de scriitor

306. Juan José López Ibor, *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos*, cap. „El fracaso de la sinceridad”, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1952 (eseurile reunite în volum în 1952 fuseseră scrise între războaie).

307. Camil Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, în *Teze și antiteze*, ediție îngrijită, prefată și tabel cronologic de Aurel Petrescu, Editura Minerva, București, 1971, pp. 10-11.

308. Într-un interviu luat de Eugen Jebeleanu, *România literară*, an II, nr. 51, 4 febr. 1933, p. 4.

cade la simpla recitare atentă a *Patului..*. Totul – de la intimitatea personajelor la relațiile dintre ele, și ale lor cu Autorul, de la construcție la coerența internă (care nu e negociabilă nici în perioadele de discontinuitate narativă programatică, pentru că ține de *lizibilitate*) – este sacrificat pe altarul literaturii. Chiar și atmosfera acestui gen de literatură care *mimează* autenticitatea³⁰⁹ – și la care Camil Petrescu ține ca la ultima redută a *adevărului său*³¹⁰ – oscilează între confesiunea totală (fără grijă față de coerența interioară a personajelor) și secretizarea gratuită.

Sensul obiectiv al autenticității documentare este și el afectat – pe de o parte, de felul în care Autorul se decredibilizează prin modul cum obține aceste documente *veridice*. Ce încredere poate avea cititorul în autenticitatea lor, în proveniența lor, în adevărul lor ultim? Exagerînd, am putea miza pe convenția perfect inversă: „dosarele de existențe” nu sînt altceva decît literaturizări convenabile ale unor personaje-tip (lucru dezastruos pentru teoretizările camilpetresciene) în situații tipice. Avem toate datele istoric-literare pentru a ne fixa în această ipoteză, de la publicarea întîmplătoare (în spațiul neonorat, în 1925, de Liviu Rebreanu în *Cetatea literară*) a *Scrisorilor* doamnei T., pînă la tehnicismele romanului epistolar al lui Fred Vaslescu sau la articolele și poemele împărțite auctorial între Ladima și Autor. Avem, în plus, mărturisirea auctorială din nota deja citată, în care ficționalul și „minciuna literaturii” sînt asumate.

Cît despre înțelesul filozofic al autenticității, el este, la Camil Petrescu – cel din *Patul lui Procust*, cel puțin –, pur eșafodaj teoretic. Accentul pe intuiție al neovitalismului psihologic și al fenomenologiei husserliene înseamnă, la Camil Petrescu, mai ales faptul că: „nu putem cunoaște nimic absolut, decît răsfrîngîndu-ne în noi înșine, decît întorcînd privirea asupra propriului nostru conținut sufletec”³¹¹. Dar, dincolo de perspectivismul, vitalismul, teatralitatea

309. Lucru pe care Autorul, de altfel, îl recunoaște – probabil, la una dintre nesfîrșitele adăugiri în corectură: „E de prisos să mai atragem luarea aminte că tot romanul acesta e ficțiune pură. Chiar dacă unele întîmplări aici anonime sînt născute prin sugestie, dintr-altele care s-au înîmplat aievea, dimpotrivă, toate numele autentice, citate negru pe alb, fie al autorului, fie dintre cele cunoscute corespund unor momente strict imaginare. Acest «dosar de existențe», se înțelege de la sine, este închipuit tot, și numai unele necesități de convențional, pe care le impune tiparul, ne-au făcut să-i dăm o formă care poate să înșele” – *op. cit.*, p. 175.

310. „Ceea ce aș vrea să fie strict autentic este, mai cu seamă, atmosfera, unde n-aș putea admite nimic disparat, sub nici un cuvînt” – în interviul luat de Eugen Jebeleanu, *România literară*, an II, nr. 51, 4 febr. 1933, p. 4.

311. Camil Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”. *op. cit.*, p. 21.

situațiilor din acest roman schematic, putem fi de acord că sensul filozofic al autenticității poate fi verificat în *Patul lui Procust* doar într-un singur sens. Romanul este dosarul (procesul-verbal, ar fi vrut autorul, într-o primă fază) unei singure conștiințe care îi cuprinde și pe Fred, și pe Emilia, și pe doamna T., și pe Ladima, și pe Autor, și pe scriitor. O conștiință proteică ce minte pentru a descoperi adevărul, ce se prostituează pentru a înțelege multiplicitatea vieții, ce are (discontinuu) viață interioară și (continuu) viață socială. Cineva care se vrea parte a „noii structuri” prozastice, deși uneori e (considerat) „prost” sau „toapă”, „poltron” sau „laș”. Dacă vom compara acest „om între oameni” cu diferite portrete ale scriitorului din epocă, s-ar putea să-l recunoaștem.

Nu întâmplător, imediat după publicarea acestui roman din 1933, Camil Petrescu își anunța hotărârea de a nu mai scrie: „... mijloacele noastre de investigare intelectuală și acele de investigație intuitivă sînt azi atît de insuficiente, încît orice examen este condamnat să fie brutal dezmințit și ridiculizat de progresele psihologice de miine”³¹². Poate că gîndul renunțării era o formă de luciditate, deși nu „progresele psihologiei” erau în chestiune, cît eșecul unui roman fragmentar, disparat și insuficient elaborat, mimarea și anatimizarea literaturii *à la fois* și cu aceleași instrumente, într-o carte plină de contradicții interne, „grav cenzurate” doar de pretenția autenticității.

Intimitate și autenticitate

În mod evident, intimitatea, spațiul interior, eul trăit sînt obiectivele majore (mărturisite) ale lui Camil Petrescu în romane, la fel ca în teatru sau articole. Poate în *Patul lui Procust* mai mult ca în altă parte. Subiectivitatea genuină, expusă în propria mișcare și (re)constituire este subiectul „dosarului de existențe”, în debutul căruia Camil Petrescu putea să pună liniștit următoarea frază din eseul său programatic :

„Dizolvarea noțiunilor solide, instalarea ipoteticului mobil, reorientarea atenției asupra actului originar, promovarea fluidului, a devenirii sufletești în locul staticului, a calității în locul cantității și mai ales descoperirea acelei impresionante solidarități a momentelor sufletești încît se ajunge la ideea de organicitate psihică și deci unicitate, arătau că Noua structură în psihologie se înfățișează sub semnul covârșitor al subiectivității, în locul obiectivității”³¹³.

312. *Ibidem*, p. 21.

313. *Ibidem*, p. 21.

Despre ce fel de intimitate este însă vorba ? În principal ar trebui să fie vorba despre „concretul psihologic trăit“³¹⁴ prin care Camil Petrescu își despărțea „metoda“ prozastică atât de gidism, cât și de psihologismul curent, analitic și dogmatic. Apoi e vorba despre reconsiderarea (cu accent pe *trăire*) a corporalității. Dar, să nu uităm, intimitatea personală include în definiția sa încrederea și libertatea.³¹⁵ Cu alte cuvinte, e vorba despre *sine* și mișcările interioare ale sinelui, în primul rînd ; apoi, despre impregnarea corporală a acestei intimități vii, evolutive ca un caleidoscop, dar și despre felul în care acestea se întemeiază pe încredere (nu poate exista intimitate în lipsa *siguranței* că spațiul intim nu poate fi violat) și libertate personală.

Ambiția lui Camil Petrescu în romanul său *vitalist și substantialist* din 1933 a fost tocmai surprinderea acestor contorsiuni și interferențe ale intimității. Nu orice intimitate, desigur, ci doar aceea a unor „firi de structură excepțională“, cu o bogată viață interioară, *maniaci* ai propriului *eu*, aflați fatalmente într-un mediu necizelat, aproape acultural. În această privință, Fred Vasilescu, în „cartea“ sa postumă, este purtătorul de cuvînt al autorului bicefal :

„Nicăieri nu sînt, cred eu, mai puțini maniaci, adică în realitate mai puțini oameni cu viață interioară ca la noi [...] orice om cu viață interioară trebuie să-și organizeze traiul de toate zilele, să și-l simplifice pe baza citorva deprinderi sistematice, manii, cum le numesc ceilalți, care-l scutesc de atenție exterioară, de explicații, și de pierdere de timp...“³¹⁶.

Aproape fiecare personaj are două existențe, astfel încît dosarele reunite sînt, de fapt, mai multe decît ne-am aștepta. Cele patru personaje ale romanului la care ne vom referi aici, prin grila (atît de actuală în epocă) a intimității personale, se schimbă radical în funcție de perspectiva din care sînt privite: Emilia, Fred, Ladima, chiar și unitara doamnă T., „femeia iubită de toți bărbații“. Dar existențele afișate (social) nu au prea mult de-a face cu intimitatea veritabilă despre care vorbim și care înseamnă – cel puțin teoretic, în cazul unui scriitor ce se revendica de la *Noua structură...* – o orientare „spre morfologia organică, spre instinct, spre inconștient, spre inefabil, spre unicitatea fenomenului vital... [spre] intuiție, cu oarecare neglijare a intelectului...“³¹⁷.

314. *Ibidem*, p. 29.

315. V. cap. introductiv.

316. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 173.

317. Camil Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust“, în *op. cit.*, pp. 10-11.

Cum se exprimă, cum se exteriorizează însă în scris acest gen de intimitate regăsită? În primul rînd, prin asumarea convenției scrișului, adică prin scrisori personale și confesiuni „aranjate”. Este așadar o intimitate *scrisă*, de tipul memoriilor, jurnalelor intime și epistolarelor în care convulsiile interioare, eul diaristului sau memorialistului se expun „fără grijă pentru stil...”. De scris, scriu însă doar doamna T., Fred Vasilescu și Ladima. Iar în scrisul lor, aceste zone interioare ale intimității se întretaie, se suprapun, se voalează reciproc, uneori plastic și nuanțator, alteori opac și contradictoriu. Iată o descriere a doamnei T. din confesiunea lui Fred:

„frumusețea ei era foarte sensibilă la viața interioară, și cred că nici-odată nu a fost mai frumoasă ca la vreo cîteva luni după începutul iubirii noastre, cînd părea exasperată de iubire. Și atunci avea ochii inteni, dar de o limpezime care făcea albul corneei (nu era chiar alb, avea ceva din catifeaua nedefinit verzuie a unei petale de trandafir, căruia i s-a injectat artificial culoarea verde) să dea o impresie de vis. Ardea toată așa cum nu mi s-a mai întîmplat să simt fierbinte un corp omenesc, de o sănătate mlădiosă și sprintenă, de animal tînăr, buzele îi erau într-o tensiune mică de fiecare clipă...”³¹⁸.

Pe această vibrație interioară, ce poate preschimba urîtenia în frumusețe, se bazează și perceperea doamnei T. de către Autor înainte de a afla amănunțele iubirii acesteia cu Fred Vasilescu. Critica a văzut, pe rînd, în acest personaj (destul de tipic – „femeia superioară” – în ciuda intențiilor autorului), cristalizarea acelei eboșe din nuvela *Contesa bolnavă*³¹⁹, dar și prototipul ficțional al Marthei Bibescu sau al lui Leny Caler (ceea ce e puțin probabil – în ciuda asemănării fizice – și pentru că cea din urmă apare cu inițialele sale în roman, în grupul de la Movilă):

„Nu înaltă și înșelător slabă, palidă și cu un păr bogat, de culoarea castanei... și mai ales extrem de emotivă, alternînd o sprinteneală nervoasă, cu lungi tăceri melancolice (avînd, pe deasupra, un comerț, la propriu și la figurat, intens cu arta și cetitul) doamna T. ar fi dat o viață neobicinuită rolurilor de femeie adevărată. Ca fizic era poate prea personală ca să fie frumoasă [...]. E știut, dealtfel, că marile actrițe au fost totdeauna de un soi de frumusețe incertă... (cum sînt de altfel și astăzi vreo cîteva dintre cele mai reputate interprete ale ecranului, ca Elisabeth Bergner sau Joan Crawford). De o tulburătoare feminitate uneori, avea ades o voce scăzută, seacă, dar uneori cu mîngîieri de violoncel care venea nu – sonor – din cutia de rezonanță a maxiliarelor, ca la primadone, ci din piept, și mai de jos încă, din tot corpul, din

318. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, pp. 189-190.

319. Camil Petrescu, *Contesa bolnavă*, Timișoara, 1922.

adîncurile fiziologice, o voce cu inflexiuni sexuale, care dau unui bărbat ametele calde și reci³²⁰.

După intrarea ilicită în intimitatea doamnei T. (pătrundere încurajată, totuși, de ea însăși prin descrierea acuplării cu respingătorul D.), după lectura memoriilor lui Fred, *atracția sexuală* a Autorului se precizează. Corpul intim, sexual al femeii se conturează altfel decît „teatral”, pentru ochiul unui dramaturg-regizor care caută actrița ideală pentru o piesă proprie. Privirea din finalul cărții nu e una atît scriitoricească, cît una „curat” masculină :

„O privesc și sînt sub obsesia descrierilor lui Fred Vasilescu. [...] Poartă o rochie neagră, încheiată cu nasturi mari într-o parte, care-i lasă gîtul gol, bine înrădăcinat în bust, vînjos ca un trup de șarpe, cînd îl privești din față. Din profil, gîtul acesta e și mai frumos, căci pare scurt la ceafă și prelung, sinuos dinainte. Jocul vizibil al tendoanelor încheiate limpede la capătul pieptului îl fac să arate foarte tînăr. Umerii rotunji îi sînt aduși în față, acum cînd a încrucișat mîinile peste genunchii fără nodozități, de la suprapunerea cărora picioarele cad unul lingă altul drept în jos, cu pulpele suav înălțate, cu ciorapii întinși, fumurii, care îngăduie să se străvadă pielea. Rochia cade dedesubt, la marginea divanului, drept în jos, lăsînd puțin descoperit din coapse... Și această libertate ghicită a coapselor dinspre podea e ca o înrădăcinare a feminității ei în materie și în viața care curge cu legile și instinctele ei³²¹.

S-a vorbit, pornind de la anumite mărturisiri ale lui Camil Petrescu, despre „funcția privirii, modul de cunoaștere vizuală a lumii” sau despre idealul de frumusețe feminină al Autorului, „ce ilustrează, în esență, teoria stilului din *Teze și antiteze* : D-na T. are o frumusețe care emană din interiorul ființei, deci *autentică și substanțială*, în opoziție cu frumusețea caligrafică a Emiliei³²². Privirea, vîzul sînt facultăți privilegiate, totale, substitute ale vechii rațiuni totalizatoare dar, în cele din urmă, insuficiente. La început de secol XX, Camil Petrescu practică un soi de bergsonism cu rezultate incerte în romanul său care pune în prim-planul crezului artistic *ochiul interior* ce vede și pricepe, acel *video* ce înlocuiește cartezianul *cogito* :

„Pentru Bergson realitatea este durată pură însăși și exclusiv durată, văzută din interior, realitatea este deci o devenire perpetuă, în așa măsură încît *clîpa* de față e ea însăși rezultatul tuturor transformărilor de la originea lumii pînă azi... Asimilînd realitatea ca flux al conștiinței,

320. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, p. 14.

321. *Ibidem*, pp. 339-340.

322. Elena Zaharia-Filipaș, *op. cit.*

curgător într-adevăr ca un fluviu, niciodată nu încercăm aceleași sentimente și nu realizăm aceleași imagini... Această întoarcere înauntru, această convingere că absolut nu cunoaștem decît propriul nostru eu, această prețuire a intuiției în dauna deducțiilor raționale, această așezare a *eului* în centrul existenței, cu convingerea că ceea ce ne e dat prin el e singura realitate înregistrabilă, acest *video* analog lui *cogito* constituie terenul comun dintre metafizica lui Bergson și opera lui Marcel Proust. În acest *video* găsim cheia care explică și fondul și particularitățile atît de izbitoare ale lui Proust, felul atît de neobișnuit al structurii lui³²³.

Privită, pe rînd, de Fred Vasilescu și de Autor, doamna T. este prototipul feminin al „omului interesant” de care vorbea Ortega y Gasset, Femeia ideală, sufletul (dar mai întîi trupul) pereche; în același timp, privită din afară, oarecum reificată, cum ar spune azi sociologii privirii³²⁴, doamna T. sperie. Unitatea ei, comunicarea perfectă între „trupul de șarpe” și „gîndirea adevărată” intimidează, îndepărtează, pune în valoare insuficiențele, rupturile interioare, pretențiile bărbaților care aspiră să intre în intimitatea ei. Nu întîmplător Fred Vasilescu, scriind despre ea, ajunge să împărtășească același flux de gîndire genuină, corporală, autentică, întemeiată pe *atenție* :

„Acea atenție lăuntrică, acea permanentă tensiune intelectuală a doamnei T. nu numai că o scuteau de poze exterioare, dar îi valorificau orice mișcare, dîndu-i semnificație, cum un luminat interior pune în valoare frumusețea unui vas Gallé. [...] pe cînd Emilia, de pildă, are ceva dintr-o unealtă prost conducătoare de electricitate, sau îți dă totdeauna impresia unei baterii descărcate din pricina proastei fabricații, doamna T. pare străbătută neconținut de un fluid, care o face excesiv sexuală, chiar în gesturile de obicei inerte la celelalte femei [...]. Cred că acest curent continuu era de fapt gîndire. O gîndire adevărată o simți cum simți pulsul cuiva, sau mai exact, cum ar trebui să constăți, atingînd, că un corp e viu, numai din senzația de circulație. Mai că îmi vine să spun lămurit că inteligența se poate descoperi și prin pipăit. Și cum calitățile la nevoie se cunosc, cred că inteligența doamnei T. se vede mai ales în acea grea încercare pentru femeii care e boala³²⁵.

Importantă este însă, în egală măsură, intimitatea non-sexuală a doamnei T., casa ei de modă veche (interiorul propriu), felul

323. Camil Petrescu, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, în *op. cit.*, p. 23.

324. Jean-Claude Kaufmann, *Trupuri de femei, priviri de bărbați. Sociologia sînilor goi*, trad. din limba franceză de Violeta Barna-Nathan, Editura Nemira, București, 1998.

325. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, ed. cit., p. 261.

extrem de personal în care se îmbracă (de pildă la Tekirghiol, pe terasa „Popovici“). Importanța hainelor și a modei pentru Fred Vasilescu și doamna T. a fost considerată a schița „o filozofie a modei ca stil de existență socială“, personajele aderînd la un sistem unitar (spiritualitate-trup-haine-ambianță)³²⁶. Moda însă, cel puțin în cazul doamnei T., este secundară. „Interiorul“ în care ea trăiește – în plină modă cubistă (pe care o promovează ca *designer* al altor vremi) – este unul artist-organic de o simplitate necăutată, la fel ca mîncarea pe care o comandă în prima noapte de amor cu Fred, la fel ca biblioteca neetalată, vie (adică citită), despre care îi povestește (educîndu-l) lui Fred Vasilescu, fiul Lumînărarului. Iată descrierea acestui interior, la persoana I, într-o scrisoare intimă trimisă Autorului:

....ochii împăienjeniți, pe care îi întorsesem cum întorci o scrisoare ca să nu-ți citească vecinul în ea, au rămas ca fixați de roșul viu al unor maci de Luchian. E tabloul despre care ți-am spus că l-am primit dar de ziua mea și pe care n-am vrut să ți-l arăt ca să fac un act de voință. Cu chenar de lemn negru, l-am fixat pe peretele din fața patului pentru că roșul fraged și catifelat al petalelor îmi limpezește privirea... Ți-am spus, dealtfel, că în odaia de dormit, văruiță alb și cu vreo două dungii aurii, nu e decît divanul alb, scăzut și vast, tabloul lui Luchian, ceasornicul și la căpătii, o măsuță albă pentru becul cu abajur de faianță ca să pot ceti seara. Încolo nimic³²⁷.

Dar nu în acest interior minimalist, viu și expresiv, vorbind despre nevoile speciale ale altui interior, „lăuntric“, se petrece timpul romanului, ci într-unul de duzină, de bordel clandestin – așa-zicînd în intimitatea Emiliei, sub semnul căreia (așa inexistentă cum e) se desfășoară mare parte din relatarea lui Fred Vasilescu. Pare aproape o fatalitate încheierea cărții cu descrierea unei noi ipostaze a trupului Emiliei: „Sub zodia acestor dungii, adîncituri și plenitudini a stat întîmplarea acestei după-amieze de august, în întregime“³²⁸. Interiorul Emiliei Răchitaru aparține mai degrabă spațiului social „rușinos“, trecut sub tăcere, al profesionistelor amorului venal decît veritabilei intimități. Privirea lui Fred interiorizează acest spațiu, în timpul țigării post-coitum:

„Țigarea e plăcută, în căldura după-amiezii mă simt încă bine, gol și lungit în patul foarte comod, care se bucură de atenția deosebită a stăpînei casei, ca o sculă profesională... E larg, conjugal, cu tăblii gălbui, imitație de palisandru... În dreptul patului e un șifonier mare,

326. Elena Zaharia-Filipaș, *op. cit.*

327. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, ed. cit., p. 33.

328. *Ibidem*, p. 303.

tot gălbui, cu oglindă. De-a lungul marginii din stînga, între cadru și oglindă, citeva fotografii... Îmi ridic ochii spre abajurul din colț, suspendat pe un picior mare aproape cît o umbrelă de soare. E de mătase galbenă, pictată, difuziune conică pe o parte din cameră și pe covor, dînd musafirilor culcați ai Emiliei impresia unui interior poetic³²⁹.

„Biblioteca“ Emiliei, cu cărți disparate, pe care le citește Valeria, sora pretesei amorului tarifat, e de tot hazul :

„*Jertfa* de Rădulescu-Niger în ediția «Biblioteca pentru toți»... Două feerii, desigur de la clasă : *Trandafirii roșii* și *Înșir-te mărgărite*, două volume din *Anna Karenin*, în traducere de domnul Brateș... Un roman moldovenesc din biblioteca *Minerva*, *Farmecul iubirii*, versuri de Orthansa Constantinescu, *Ce este monismul?* de dr. Leon, *Producția petroliferă în anii 1922-1923*, *România la Mărășești* de Gh. Ștefănescu... și încă altele la fel³³⁰.

Corpul Emiliei se adaptează perfect acestui interior artificial, contrafăcut, exprimînd lipsa de gust și autenticitate, detalii la care, totuși, Fred vibrează animalic, parcă în pofida sa. Între *privirea* cu care Fred Vasilescu surprinde modificările imperceptibile în „galbenul de gutuie“ al prostituatei (ce îi amintește de nudurile lui Picasso) și *privirea* cu care, noaptea tîrziu, fixează fereastra doamnei T., din Parcul Filipescu, diferența e radicală. Drama aviatorului pare să provină tocmai din neputința de a-și armoniza cele două priviri : privirea concupiscentă și privirea iubirii. Amintindu-i o demimondenă ce-și injectase parafină în obraji, chipul Emiliei pare, în confesiunea justificativă de mai tîrziu a lui Fred Vasilescu, întruchiparea falsității, a tușei groase, de mahala, moartea sufletului. Trupul ei, evocîndu-i protagonistului celebra *La Goule*, poate însă concura sexual, cu toată proasta lui conductibilitate, cu orice corp, chiar și cu cel adorat, al doamnei T. :

„...ceea ce mă surprinde însă e constatarea că nu corpul Emiliei mă împiedică s-o am încă o dată, ci capul. În anume sens, corpul ei nu e lipsit de frumusețe. Așa cum stă pe spate acum, cu mîinile sub cap, cu un picior îndoit, iar cu celalt, dinspre mine, întins, nu pot spune că e urîtă. Nici un moment carnea nu atîrnă pe ea, căci e tînără. Sinii s-au înmuiat, dar fără să-și piardă conturul. Și-au lărgit numai puțin baza... Pîntecele nu coboară brusc, cînd se termină coastele, căci are coșul pieptului lat, ci rămîne așa între coaste și încheieturile scurte abia aparente, ale coapselor, ca un vas plin cu cîteva ocoluri de gutuie însă și care se sughe puțin în dreapta și în stînga. Ochiul mic, închis al

329. *Ibidem*, p. 75.

330. *Ibidem*, pp. 74-75.

buricului e subliniat de o cută ușoară... Ceea ce are îndeosebi plastic e pernița de carne triunghiulară care precede cei cîțiva cirlionți de mătase blondă ai feminității ei. Acolo, încă, are o frumusețe proaspătă de blondă grasă... e sigur că acolo e, în felul ei, mai frumoasă decît doamna T., care este acoperită cu un puf arămiu excesiv. Totul ar fi cum ar fi, dacă n-ar avea capul pe care-l are. [...] O frumusețe ideală desenată de un profesor de caligrafie, fără nici un mister, care ține în același timp și de acadea și de parfum prost. Mă gîndesc iar : cap de piscică de lemn cu coc la spate"³³¹.

Avem, în fond, expuse o serie de intimități în oglindă, intimitatea regăsită în acest roman fiind, de fapt, o puzzle-intimitate dihotomică : doamna T. privită la antipodul Emiliei, Fred Vasilescu ca opusul (dar și fratele) lui Ladima. Lipsa de veritabilă intimitate a Emiliei, lipsa aproape totală de viață interioară, este însă esențială pentru precizarea punctului de vedere al autorului, dar și pentru conturarea „tainei lui Fred”, unul dintre motoarele narative ale romanului.

Înainte de a ajunge însă la acest secret care a încins spiritele critice, beneficiind de cele mai fanteziste decodări, ar trebui văzut în ce fel ne putem apropia de una dintre cele mai complicate intimități din acest roman : cea a lui Ladima. Cum este George Demetru Ladima, poetul genial (lucru discutabil, după poemele publicate în roman) și publicistul intratabil (lucru la fel de discutabil, măcar din perspectiva demisiilor amîinate, a ignorării intențiilor proprietarilor revistei la care lucra etc.) în intimitatea sa tragică ? Ladima este doar interioritate – ne sugerează Autorul –, o interioritate „greu cenzurată” de mediul în care trăiește și din pricina căruia se sinucide. O iubește iluzoriu și inadecvat pe Emilia cea voluptuoasă, căreia îi inventează o interioritate (interesant de reconstituit). El este un om al altor vremuri, aflat „în condiții neprielnice”, lipsit de „atenție critică”, motive suficiente – după mondenul Fred Vasilescu – pentru a cădea victimă Emiliei. Ca „dosar de existență” însă, Ladima este cel mai puțin conturat, probabil și din pricina complexității pe care autorul i-o prezumă. Onest și demodat în onestitatea lui organică, cumsecade și dezarmat în fața complexității sociale, scriitor de geniu, dar diletant în cele ale vieții, pînă la a se lăsa influențat vital de cîteva articole atee de popularizare a științei strecurate de prieteni malefici, Ladima nu are, în fond, o veritabilă intimitate în acest roman. El are „convingeri”, onoare, principii pentru care moare. Are chiar și o apariție fizică distonantă³³² și un imens dispreț pentru

331. *Ibidem*, p. 293.

332. *Ibidem*, p. 82.

modă și îmbrăcăminte. Scrisorile lui sînt, de altfel, singurele documente autentice din roman, în condițiile în care Fred scrie la indicația Autorului, iar doamna T. îi scrie epistole atît de puțin creditabile tot Autorului, cel care-i ceruse să-și povestească marele amor. Și totuși, scrisorile lui Ladima, centrate pe comunicarea cu o ființă iluzorie, nu refac o interioritate veritabilă, ci doar fantasma unei intimități. E ca și cum eroicul Ladima, poetul plastic și publicistul tăios ar construi, în epistolarul descoperit de Fred în patul Emiliei, premisele unei false intimități. Ladima se păstrează, în scrisori, la nivelul destinatarei: comunică fapte, amănunte, chestiuni pecuniare, se plînge, proferează injurii. Cu toate acestea, așa cum ni se perindă prin fața ochilor, într-un joc al privirilor multiplicat, scrisorile lui Ladima spun (oblic) un lucru puțin așteptat, și anume că Ladima știa, în fond, cu cine are de-a face. Nevoia de iluzie, facultatea de fantazare, fascinația abisului pe care le putem presupune în spatele acestor scrisori ce amintesc de epistolarul Eminescu-Veronica Micle nu pot însă umple vidul care se deschide (narativ) cînd, ca cititori, ne întrebăm „Cine este Ladima?”. Singurul răspuns, care nu ne interesează aici pentru că ține de *persona* publică a personajului, este unul revanșard-social, pe care ni-l livrează Autorul în josul paginii, amendîndu-l pe naivul Fred.³³³

Taina lui Fred: eșecul intimității

„Taina lui Fred” respectă modelul secretivității în cinci puncte de care vorbea Matei Călinescu în legătură cu nuvela lui Henry James, *Viata particulară*³³⁴, perspectivismul romanului fiind, astfel, metoda narativă optimă. Secret deliberat ascuns celorlalți într-un mod selectiv (apropierea personajului de Ladima ținînd și de nevoia unei confesiuni), dublu codificat (în termeni de amor și respingere, față de doamna T., dar și față de cititor – acesta aflînd anumite amănunte cărora nu le poate proba autenticitatea), el este ascuns, deși mereu formulat, enunțat, reluat în diferite situații și sub diferite forme, putînd părea uneori un joc, dar unul tragic, ascuns în final

333. „Tînărul Fred Vasilescu, fiul unui industriaș de mai bine de o sută de ori milionar nu știe că... românii se împart în două clase distincte: oameni și ceilalți. Un om e cel care are existența civilă, adică își poate valorifica și supravvalorifica orice merit, căci i se face credit prin simpla prezență, pe cînd ceilalți nici nu sînt încercați... Gheorghidul avea deci perfectă dreptate și știa bine ce spune: Ladima nu era om” – *ibidem*, pp. 176-177.

334. Vezi cap. I, p. 36.

în moarte. Relația Fred-doamna T. pare reflexul în oglindă al altei relații nepotrivite : Ladima-Emilia Răchitaru. Dacă în cazul ultimei, nepotrivirea de fond e evidentă, în cazul celeilalte nepotrivirea e în așa grad obscurizată, încît interpretarea ei a putut duce la cele mai naturaliste explicații, impotența lui Fred fiind una dintre variantele care a făcut „școală”. Totuși, nu există nici un amănunt textual (dimpotrivă !) pentru susținerea unei atît de triviale interpretări.³³⁵ „Cancerul vieții” lui Fred, pulverizat în roman, diseminat în fiecare „dosar de existență” este tocmai lipsa acestui eu interior, a unui sine, și mai ales luciditatea, conștiința acestei lipse. Paradoxal, Fred Vasilescu așteaptă înțelegerea acestui fapt de la Ladima, aflat într-o situație aparent asemănătoare, însă răsturnată :

„Aș fi vrut din tot sufletul ca omul acesta să mă întrebe mai mult... Era singurul pe lume căruia i-aș fi incredințat taina, pe care n-o știu nici părinții mei, faptul cumplit care e cancerul vieții mele, care mă face să fug de o femeie iubită. Posibilitatea de a povesti cuiva cît sufăr m-ar fi ușurat poate ca filtrarea singelui. Aș fi vrut să-i spun că de un an și jumătate viața mea e o viață de spion și condamnat... [...] Azi îmi dau seama că putea oarecum să mă înțeleagă și fără să-i spun nimic...”³³⁶.

Corpul Emiliei nu e mai mult decît „corpul-marfă” al dorinței carnale, corpul în multiplicitatea sa reduplicabilă. Prezența ei este liniștitoare pentru Fred fiindcă actrița nu îi cere ce el nu poate da, adică prezența continuă a interiorității. Prezența și privirea doamnei T., „singura femeie al cărei suflet a stat față-n față cu al lui”³³⁷, sînt suportabile doar de la distanță, doar în amintire, doar consemnată în acest „roman” postum pe care Fred Vasilescu se grăbește să îl înmîneze Autorului cu o zi înainte de moarte. Interioritatea și intimitatea lui Fred sînt deficitare, necizelate ; *persona* lui, masca, e una recent adaptată social. Considerat încă fiul Lumînărarului,

335. Mihail Sebastian e unul dintre cronicarii de întîmpinare care înaintează această ipoteză doar ca să o respingă apoi : „...ca să ne întorcem încă o dată la un autor scump d-lui Camil Petrescu și nouă, Stendhal are un roman, mai puțin cunoscut marelui public - *Armance* - în care eroul principal, Octave de Malivert, ascunde și el un mister, pe care îl duce în groapă, sinucigîndu-se. Și nimeni n-ar cunoaște cheia acestei taine, dacă, mai tîrziu, n-ar fi dat-o Stendhal însuși într-o scrisoare : Octav era impotent, sau, în limbaj stendhalian, *babilau*. Ca un nou Octave de Malivert să fie și Fred Vasilescu un «babilau»? Nu. Există detalii precise în decursul povestirii care exclud presupunerea ; căci dacă Fred o evita pe d-na T, are între timp cîteva legături ușoare cu felurite femei” - în *România literară*, an II, nr. 55, 4 martie 1933, p. 3.

336. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, ed. cit., p. 128.

337. *Ibidem*, p. 32.

un *dandy* preocupat doar de haine, avioane, mașini și femei, Fred este – cel puțin într-o parte a intimității sale – extrem de inconfortabil în prezența doamnei T. E ca și cum intimitatea totală și cu adevărat substanțială a femeii i-ar pune în evidență lipsa fundamentală, faptul că e (în sens etimologic) *modernul*, adică „omul recent”. Puțin importă sensibilitatea sa maladivă, asemănătoare cu a doamnei T., povestită cu încetinitorul în secvența de la restaurant, în care Fred vede (cu aceeași privire viscerală cu care o privește pe Emilia) o muscă în farfuria unui comesean. Puțin importă „spiritul său aplicat” pe care îl constată Autorul, priceperea „organică” la modă și discreția constitutivă. Puțin importă (pentru el însuși) săritura de generații întregi de la „civilizația” unidimensională a tatălui său la „civilizația” multidimensională a mării burghezii interbelice. El se simte încă în lumea tatălui, ca și cum biologic, fiziologic, cum ar spune autorul său³³⁸, nu ar fi evoluat. Portretul pe care i-l face Autorul într-o notă e, probabil, mai complet decât toate celelalte și, din nefericire pentru drama personajului, reprezintă descrierea unei exteriorități fără urmă de interioritate:

„Această reputație de prost și incult, de care se bucura Fred Vasilescu «Luminăraru» era una dintre cele mai false din câte se pot închipui. Am vorbit eu cu el foarte adesea și m-a surprins prin spiritul lui – domol oarecum, e drept, dar foarte aplicat. Nu mai vorbesc de priceperea lui la motoare, electricitate, sau cai de curse, care era cu totul remarcabilă. Îl ascultam adesea îndelung, explicându-mi calități, particularități... Dar și așa, cum fusese cîțiva ani atașat de legăție, călătorise mult, văzuse multe, avea o lectură de tînăr diplomat francez și de amator de cai, englez în același timp, făcută, în afară de cunoașterea oarecum anecdotică a istoriei, cerută de carieră, și dintr-o lectură de magazin ilustrat englezesc, la curent cu noutățile și curiozitățile practice ale culturii, foarte interesantă... Dar cum lumea arareori admite că o femeie frumoasă e și inteligentă, hotăra că un monden pieptănat, lipsit de spirit (adică incapabil de «spirite», glume, jocuri de cuvinte...), blond ca un amarez de teatru englez, uneori prea tăcut, e neapărat prost”³³⁹.

338. Fiziologia, endocrinologia, rolul vitaminelor au fost și ele abrupt discutate în „Noua structură și opera lui Marcel Proust” (*op. cit.*, pp. 10-11): „Dar abia în fiziologia umană și în psihologie vom găsi o adevărată revoluție care leagă, în structura epocii, aceste științe de filozofia actuală. Vechea fiziologie, raționalist-mecanicistă pornea de la ideea că trupul e o mașină, firește mai perfecționată, dar mașină de transformat hrană, de perpetuat. Era o distribuție «rațională» a rolului organelor, după o noblețe poncif, o concepție simplistă că, asemeni unei mașini, cu cît corpul consumă mai mult cu atît dă un mai mare randament...”.

339. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, ed. cit., pp. 226-227.

Scriind (iar scrisul este pentru Fred Vasilescu singurul succedaneu tirziu de intimitate), *dandy*-ul superficial și maniac înțelege cît de inadecvată fusese intimitatea lui (omenească, sexuală) cu doamna T., ca o alăturare de specii diferite. Chiar această înțelegere înseamnă conștiință de sine, începutul unei construcții intime *asemănătoare*, posibilitatea asumării relației. Dar pentru Fred Vasilescu, o asemenea relație – pe care începe să o vadă cu o privire halucinantă – nu este posibilă în această existență. Ruptura de nivel *existențial* pe care o trăiește cunoscînd o femeie ca doamna T. îi este suficientă :

„...ceea ce nu e normal e transformarea mea, automobilistul și secretarul de legăție Fred Vasilescu. Iar acum cînd eu nu mai sînt cum am fost, ochii mei, prin care văd lumea, sînt, mai mult ca oricînd, cum n-au fost niciodată, numai ai mei, și înapoia lor sînt eu, numai eu... Nu pot să fiu înapoia altor ochi... Noțiunea de normal eu nu o am decît comparînd existența mea de dinainte de a îmiîni pe doamna T., cu existența mea de acum. Vedeam mai puține colori, doar citeva nuanțe, mult mai puține fapte, alte bucurii... nici nu bănuiam atîtea înțelesuri cite îmi sar în ochi de atunci înoace. Erau chiar mult mai puține întîmplări pe lume și semănau, groase, oarecum toate. [...] Mai ales de cînd a venit și lovitura cumplită (care m-a făcut să citesc atît și să caut explicații), lumea e azi pentru mine ca o privită printr-o lupă împregnată de gîndul existenței acestei femei...”³⁴⁰.

Interioritatea (și astfel, posibilitatea intimității), atîta cîtă apucă să fie, se construiește, la Fred Vasilescu, *prin scris*. Dar dacă secretivitatea este strîns legată de viața socială și de comunicabilitate, intimitatea ține de identitatea personală profundă, de sedimentarea ei.³⁴¹ Testamentul literar al lui Fred Vasilescu reconstruiește – pentru noi, cititori tirzii predispuși mai degrabă interpretărilor nesfîrșite decît adevărurilor unice – un *sine* profund, intens. Această reconstrucție de sine – prin scris – este, de altfel, mai degrabă romantic-existențialistă decît „substanțialistă” și „vitalistă”, cum ar fi dorit Camil Petrescu. Iată de ce, în cazul personajului perfect

340. *Ibidem*, pp. 162-163.

341. De altfel, diferența foarte subtilă pe care Matei Călinescu o face între secretivitate și intimitate limpezește foarte bine contextele, diferite și uneori coincidente, ale acestora : „secretivitatea poate, evident, să existe și în lipsa intimității – ca în cazul ritualurilor inițiatice ale societăților secrete, sau al semnelor de recunoaștere și parolilor grupurilor sociale – dar intimitatea este de neconceput fără abilitatea de a deține secrete personale, fără capacitatea de a păstra doar pentru ține sau de a ascunde informațiile despre viața ta intimă, despre identitatea ta personală profundă” (în *A citi, a reciti*, ed. cit., p. 244).

atipic aflat sub pecetea tainei în *Patul lui Procust*, scrisul este mai important decît prelegerile atît de competente despre moda masculină la costume din 1927 (cînd are loc acțiunea) și din 1933 (cînd se asamblează dosarele) sau cunoștințele (primate din familie) despre țesăturile de lux.³⁴² Scrisul este nu doar redempțiunea lui Fred, ci și calea sa spre înțelegerea de sine, accesul la propria gîndire, dar și la acea „memorie care scapă oricărui itinerar al rațiunii, cum viața vegetativă scapă controlului voinței”³⁴³.

Ca într-o (psih)analiză scrisă (așadar ineficientă pentru cel analizat, lipsind posibilitatea „transferului”), Fred Vasilescu își povestește drama doar pînă în pragul tainei. Autorul pare satisfăcut de rezultat, ca și cum l-ar cunoaște dinainte și ar avea de gînd să-l țină mai departe secret. Trebuie să recunoaștem, ambiguitatea este unul dintre cele mai puternice efecte în *Patul lui Procust*. Ambiguă în „dosarul” lui Fred, taina sa rămîne ambiguă și în epilogul autorului, ca și cum s-ar fi transformat într-un secret împărtășit :

„Din cîteva convorbiri la telefon, am înțeles ce uimitoare descoperire a fost pentru el posibilitatea de eliberare prin scris. Refulînd ani de zile un mister ca pe un germen distructiv, în adîncul organic, închis cu taina lui în el însuși, ca și cînd ar fi fost încarcerat cu un dement, expresia devenită posibilă căpăta pentru el sensul unei evadări”³⁴⁴.

O dramă mult mai profundă decît simpla nefericire amoroasă, o conștiință de sine mai ascuțită decît a majorității celor din jur, o luciditate neagră și adesea inutilă, obscurizată poate de orgoliu – iată ingredientele existențialiste ale lui Fred Vasilescu, omul zilei care vede brusc – ca „omul sfîrșit” al lui Papini, ca, mai tîrziu, „omul pierdut” al lui Ramón Gómez de la Serna, ca, și mai tîrziu, saxofonistul Johnny Carter al lui Cortázar – găurile din propria existență, din propriul eu, dintr-un *sine care nu există încă*. Taina lui Fred, care „merge poate în cea universală, fără nici un moment de sprijin adevărat, așa cum [...] un afluent urmează legea fluviului”, este taina omului pus deodată în fața propriului nimic.

342. Camil Petrescu, *Patul lui Procust*, ed. cit., pp. 222-232.

343. *Ibidem*, p. 288.

344. *Ibidem*, p. 333.

Mircea Eliade – O dilemă din 1933: confesiune sau construcție

Prozatorul Mircea Eliade este, aproape concomitent, modernist și antimodernist, autentic și artificial, minuțios și superficial. Modelul istoric și modelul mitic recurent coexistă, fără problematizări, în aceeași „coincidență a contrariilor” care l-a definit fundamental pe scriitor, dar și pe istoricul religiilor, pe publicist, dar și pe savant, pe personajul propriilor memorii și jurnale, dar și pe minuțios contestatul „șef al generației de la '27”. Eliade nu e – s-a spus pe diferite tonuri, în epoca sa, dar și în epoca noastră³⁴⁵ – un mare scriitor: romanele și nuvelele sale sînt inegale, uneori neredactate elementar, aflate în ebulliție și nefinisare perpetuă. Dar ele sînt extrem de semnificative pentru literatura epocii interbelice românești, pentru concepțiile uneori divergente despre timp, personaj, tradiție, ca și pentru cele, noi în epocă, de autenticitate, intimitate, corporalitate. Debordantul și unicul său spirit creator care nu a renunțat niciodată la literatură, în ciuda unei edificări tîrzii în privința propriilor scrieri literare, a pus în circulație, a clarificat mai multe idei despre literatură decît întreaga generație de adevărați scriitori. Cele mai multe se contraziceau între ele, pe unele nu le-a practicat niciodată, altele erau simple arme din panoplia publicistică, bune pentru cîte un articol, reluat și amendat (și totuși republicat!) în volum, mai tîrziu. Dintre aceste concepții, a căror simplă enumerare ar umple pagina, ne vor interesa aici mai ales cele legate de conturarea sinelui intim, de intimitatea (personală și literară) trăită convulsiv în scurta perioadă dintre cele două războaie. Ele sînt de obicei duale, ambivalente, în încercarea mereu dilematică de a contura totalitatea ființei omenești: autenticitate/originalitate, virilitate/pasivitate, corpul limitat al modernilor / corpul spectacularizat al postmodernilor.

Anul 1933 este, pentru Eliade, unul de răscruce nu doar existențială, ci și a formulei literare: publicînd în primăvară romanul *Maitreyi*, scris special pentru premiul „Tekirghiol-Eforie”, și începînd

345. V. *Dosarele Eliade*, vol. I-V, Editura Curtea Veche, București, 1998-2000, dar și foarte recentul studiu al lui Nicolae Manolescu (scris pentru viitorul volum din *Istoria critică a literaturii române*), în *România literară*, nr.13/6 aprilie 2007, pp. 15-18, sau interesantul eseu al lui Matei Călinescu, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Editura Polirom, Iași, 2002, pp. 26-29.

redactarea finală a primului episod din *Întoarcerea din Rai* în toamna aceluiași an, scriitorul apucă simultan pe două drumuri divergente. Primul drum (confesiv, autenticist, memorialistic sublimat) mai fusese tatonat în *Romanul adolescentului miop*, la fel cum zona fantasticului, cultivată cu precădere în scrierile ulterioare, fusese încercată în primul său roman, *Isabel și apele diavolului*. Ce încerca însă Mircea Eliade în anul de grație al romanului românesc era o dublă ipostază *autenticist-trăiristă* de a scrie roman: confesiunea intimă (în *Maitreyi*) și epica realistă (în cele trei romane din ciclul proiectat: *Întoarcerea din Rai*, *Huliganii* și *Viața nouă*). Faptul că alegerea ulterioară a exclus amândouă fețele dilemei din 1933, autorul optînd pentru o altă dimensiune a epicului (fantasticul), cu legi și dimensiuni proprii, nu e decît una dintre „camuflările” atît de obișnuite în opera și viața lui Mircea Eliade. Sau, mai simplu, o renunțare la alegerea formei, la opțiunea teoretică într-un domeniu atît de puțin stabilit dinainte cum e literatura. A fost, se pare – pentru cine citește *Noaptea de Sirziene* (1971), acea „mitologie camuflată în istoria contemporană” a anilor 1936-1948 –, o bună alegere, poate singura cu putință.

Anul 1933 mai înseamnă însă, pentru Mircea Eliade, opțiunea în favoarea „generației”, a unui colectivism insurgent și reacționar care-i va aduce peste cîțiva ani încarcerarea și spectrul unui precoce dezastru personal. Importanța pe care scriitorul o va acorda, chiar și în scrierile sale literare, *grupului* în defavoarea individului (și chiar a „personalității” despre care vorbea în 1927) își are în acest an, apropiat de angajamentul său legionar³⁴⁶, primele simptome de coagulare. Individualismul, amoralismul și dramatismul (în sens de teatralizare a emoțiilor) din *Maitreyi* vor lăsa locul, în trilogia neterminată, identității de grup, spiritului de corp, naturalismului faptelor și reacțiilor.

Autenticitate-originalitate-virilitate

Probabil că nimeni altcineva n-ar fi îndrăznit, în epocă, să predice autenticitatea *avant tout* și să scrie apoi un bun roman realist (*Huliganii*), cu reflexe din Dos Passos și Huxley. În plină modernitate prozastică, cînd inovația și noul erau cuvintele de ordine, cînd

346. După Florin Țurcanu, semnarea adeziunii la Garda de Fier datează din 1935 – v. *idem, Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, trad. de Monica Anghel și Dragoș Dodu, Editura Humanitas, București, 2005 (capitolul „Angajamentul”, p. 338).

literatura română stătea sub sabia sincronismului, a turna conținuturile vremurilor noi în forme *care li se potriveau* (căci conținuturile intime sînt mereu în urma celor sociale, spune Eliade³⁴⁷ undeva) era o îndrăzneală puțin comună. Pornit cu totul împotriva psihologismului, cultivînd faptele și acțiunile personajelor (căci ideile moderne „apropie pe oameni, îi neutralizează și îi fac să semene ca două picături de apă”³⁴⁸), Eliade face din *corpul trăit* al contemporanilor săi (prototipul fiind „personagiul din 1933”) semnul distinctiv al individualității, al intimității, al propriului spirit :

„Oamenii moderni nu seamănă pentru că trăiesc într-o societate. Și ceilalți oameni – de acum o sută de ani, de pildă – trăiau în societate, și totuși nu semănau. Oamenii de astăzi seamănă pentru că și-au suprimat (sau aproape și-au suspendat) *biologia*, viața lor fizică și intimă. Este fals să se spună... că biologia face pe oameni să sarnene între ei, iar ideile îi fac să se deosebească. Fundamental, biologia apropie pe oameni. Dar biologia umană înseamnă libertate, varietate, aventură, risc, improvizație, inițiativă; înseamnă un milion de forme și de fapte”³⁴⁹.

Autenticitatea omului modern este, așadar, inautenticitatea sa³⁵⁰, „realitatea” sa prefabricată – singura de urmărit în roman, care este o specie a prezentului, a *interesantului* contemporan – fiind polimorfă și imprevizibilă ca viața însăși. Să nu ne imaginăm însă că avem de-a face cu o reducere la biologic. Această „analiză oceanografică a unui grup uman” (pe urmele lui Eugenio d’Ors din *Oceanografia plictisului*) înseamnă mai degrabă un proiect spiritual. Corpul-limită al modernilor, profund legat de noțiunea de *persoană*³⁵¹, presupune în primul rînd o spiritualizare în unitatea regăsită corp-minte, o nouă formă de autenticitate pe care Mircea Eliade o caută înfrigurat atît în romanul-confesiune *Maitreyi*, cît mai ales în acea saga a unei

347. Mircea Eliade, „Romanul oceanografic”, în *Vitrina literară*, anul II, nr. 6/1934, p. 1, *apud*. *Bătălia pentru roman*, antologie de Aurel Sasu și Mariana Vartic, Editura Atos, București, 1977.

348. *Ibidem*, p. 175.

349. *Ibidem*, p. 176.

350. „...romancierul modern se găsește într-o curioasă dilemă: sau acordă personajilor o adevărată viață interioară, așa cum au făcut-o posibilă experiențele veacului acesta, și în acest caz romanul nu e *real*, nu e adevărat, și deci nu e autentic; sau lasă personajile așa cum sînt, și atunci ele își descoperă o viață interioară automatizată, alimentată de aceleași vechi scheme și aceleași sentimentalisme – și deci romanul nu mai e modern, personajile nu mai sînt autentice. Dar într-un roman adevărat autenticitatea este egală cu inautenticitatea personajilor” (în Mircea Eliade, *Oceanografie*, Editura Humanitas, București, 1991).

351. V. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, Paris, 1990.

generații care se va contura tot în 1933. *Personalitatea* autentică, o nouă conștiință, cea beneficiind de viață interioară, adică o autentică „viață spirituală disciplinată” este, pentru Mircea Eliade, în perioada premergătoare prolificului an 1933, una esențialmente masculină, *virilă* (de un insuportabil misoginism, pe care scriitorul și l-a cenzurat mai târziu), virilitatea însăși fiind însă una spirituală. ruptă de trup și țintind extatic creația :

„Orice mascul e dator să creeze. Fecundarea sexuală a fost, poate, semnul ursitei cerești. Plodul continuă carnea, iar sufletul lui va continua sufletul părintelui, dacă acesta îi este și un frate spiritual. În conștiința masculină e neadormită pofta creației, a depășirii de sine prin cuceriri de cetăți, prin artă, prin mai toate eliberările Duhului... Iată ceea ce sintem datori să creăm: o conștiință cristalizată din experiențe, din lupte, din înfringeri, din dureri. Prin ea supraviețuim. Ea explică necesitatea de a ne naște și de a viețui eroicului”³⁵².

Virilitatea este – în acest articol juvenil-nietzschean, care fixează termenii binomului masculin-feminin – „o fenomenologie dinamică”³⁵³ de esență christică a „tragicalui masculin”, în care se vor regăsi majoritatea personajelor masculine *tari*, profetice, reflectori ai autorului și ai „noului ortodoxism” integrator pe care acesta îl va schița mai ales în așa-numitele articole legionare :

„Tragical masculin al unui strident dualism, cînd sufletul nu se mai apără numai împotriva trupului, ci și a sufletului născut din trup. Esența cristică împotriva păgînismului senzual al lui Dionysos, și împotriva păgînismului nostalgic al lui Apolon”³⁵⁴.

„Virilitatea” este însă, paradoxal, singurul mod autentic de a rezista Erosului, de a-l transfigura, de a rămîne impasibil într-un plan esențial, al sinelui. Va fi, de altfel, și „motorul” rezistenței lui Allan din *Maitreyi* la miracolul pe care-l trăiește în India, nerecunoscîndu-l – și pe care, târziu, Eliade îl pune în legătură cu căutările sale precoce :

„În aceeași toamnă 1927 am încheiat un text pretențios și confuz, scris în stiluri diferite – eseu filozofic, diatribă, litanie – pe care l-am intitulat *Apologia virilității*... Era o încercare de a face din «virilitate» –

352. Mircea Eliade, „Apologia virilității”, în *Gîndirea*, an VIII, nr. 8-9, august-septembrie 1928, pp. 352-359, *apud. idem, Maddalena*, cuvînt înainte de Mircea Handoca, note și postfată de N. Florescu, Editura „Jurnalul literar”, 1996, pp. 15-29.

353. *Ibidem*, p. 18.

354. *Ibidem*, p. 28.

un clișeu pe care îl împrumutasem din *Maschilită* a lui Papini – un mod de a fi în lume, totodată un instrument de cunoaștere, și deci de stăpînire a lumii. Înțelegeam prin «virilitate» ceea ce aveam să descopăr mai târziu în India, că Mahayana exprima prin *vajra*: conștiința pură. Și e semnificativ faptul că *vajra*, lit. «trăsnet», simbolizează totodată și organul generator masculin, mai precis posibilitățile «spirituale» inerente și specifice acestui organ. Credeam deci că virilitatea, sub forma ei absolută, echivalează cu spiritul pur. Nu acceptam Erosul decît subjugat total «virilității»; altminteri unitatea absolută a spiritului pur risca să se sfărme. Dragostea, în toate modurile ei, era numai un instrument de reîntegrare a Spiritului³⁵⁵.

În roman, în această „tristă categorie a creației epice”, acțiunile și intimitatea (inclusiv amorul) ar trebui psihologizate, crede Eliade (odată cu Dos Passos din *Manhattan Transfer*, unde găsește „o perfectă autonomie a oamenilor, o desăvîrșită nuditate”³⁵⁶). De fapt, în controversatele sale articole din *Oceanografie*, *Fragmentarium* sau *Solilocvii*, Eliade clasează automatismele și superstițiile omului modern, incapacitatea modernilor de a gîndi simbolic, sau „viziunea catastrofică” pe care o dă preeminența trupului în timpurile moderne, dar și avertizează asupra sensurilor extrem de personale pe care le dă majorității cuvintelor folosite, asupra lexicului său nou, pe care-l putem liniștiți considera o metalectură la romanele ce vor urma. Confuzia de care a fost acuzat – între originalitate și autenticitate – nu era decît apologia în termeni *personali* a experienței (vitale) în fața literaturii (văzută ca formă moartă).³⁵⁷ Există totuși, dincolo de termenii extrem de propriu definiți, o tensiune bipolară în fiecare dintre aceștia: virilitatea cheamă spiritul, revolta contra bătrînilor nu exclude venerația pentru maestri și „ridicolul tinereții”, asceza pregătește desfrîul, nevoia de elite conține dorința de a trăi într-un *esprit de corps* cazon. La fel, corpul eliadesc va fi mereu ambivalent – mitico-mistic și modern, pur și depravat, perfectă suprafață și interioritatea cea mai profundă. Autenticitatea înseamnă la Eliade atît „prelungirea conștiinței magice”³⁵⁸, cît și căutarea experienței edificatoare, a miracolului irecognoscibil în modernitate. Pînă la miracolele camuflate în profanul existenței diurne din prozele și romanele sale fantastice, acest gen de autenticitate ce nu poate fi cunoscută decît în prezentul trăit e perfect

355. Mircea Eliade, *Memorii I (1907-1960)*, ediție și cuvînt înainte de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1991, p. 147.

356. Mircea Eliade, „Despre oameni și roman”, în *Oceanografie*, ed. cit., pp. 76-77.

357. Mircea Eliade, „Originalitate și autenticitate”, *op. cit.*, p. 126.

358. Ioan Petru Culianu, *Mircea Eliade*, ediția a III-a revăzută și adăugită, trad. de Florin Chirîțescu și Dan Petrescu, Editura Polirom, Iași, 2004.

decelabilă în romanele încheiate sau doar redactate în anul 1933. E o autenticitate „tranzitorie, fugitivă, contingentă“, ca modernitatea antimodernă a lui Baudelaire, ce se transformă programatic în inautenticitate și în care *trăirea* sau *corpul trăit*, experiența (privilegiată fiind iubirea și moartea) și aventura vor înlocui orice altă formă de cunoaștere.

Filonul autobiografic al romanelor lui Eliade este indiscutabil confirmat nu doar de biografiile sale inegale³⁵⁹, dar și de memoriile și jurnalele lui atât de puțin creditabile cronologic sau factic. În privința concepției despre intimitatea corporală, ar fi posibil ca tocmai scrierile literare să pună în scenă ceea ce memorialistul va pomeni în jurnale mai mult sau mai puțin explicit. Astfel, dacă *Romanul adolescentului miop* va aduce o descoperire „mai degrabă umiltoare a propriului corp și a sexualității“³⁶⁰, iar *Isabel și apele diavolului*, un gidianism demonic de care Eliade s-a delimitat imediat (dar și peste 15 ani, pe când se afla deja la Lisabona), *Maitreyi* va aduce climaxul viril, iar *Întoarcerea din Rai*, perspectivismul corporal. Adolescent întârziat și studios, Mircea Eliade va descoperi tîrziu și corporalitatea, și sexul. Pentru el, sensul intimității este simultan asceza (spirituală) și desfrîul (ritual-orgiastic)³⁶¹, dar mai presus de orice înseamnă continua afirmare a virilității (masculine), opusul pasivității (feminine). Ultimul său biograf (și cel mai temeinic) pune în legătură frămîntările sale sexuale din adolescență cu o masculinitate adolescentină și retorică ce „avea nevoie de femeie nu ca parteneră, ci ca pretext pentru monolog și ca persoană care să-l pună în valoare“³⁶². Încă din *Gaudeamus*, corpul propriu va fi sursa umilinței și a alterității feminine, imposibil de stăpînit spiritual, una din sursele de mai tîrziu ale fascinației pentru tantrismul indian, partea cea mai concretă din yoga: „Nu mă umileau poftele, dorurile, elanurile, nebuniile, evadările care mă chinuiau în vîntul și în seva primăverii. Ci faptul că acest dinamism îmi era poruncit... Nu era al meu, era al *trupului străin* (s.m.) care îmi locuia trupul“³⁶³. Soluția transformării identității celuilalt, „reinventarea feminității

359. Mă refer la cele două biografii „românești“ – cea a lui Mircea Handoca, *Viața lui Mircea Eliade*, Editura Dacia, Cluj, 2000, și cea a lui Florin Turcanu, *op. cit.*, din 2003.

360. Florin Turcanu, *op. cit.*, p. 134.

361. V. Mircea Eliade, *Jurnalul portughez și alte scrieri I*, prefată și îngrijire de editie Sorin Alexandrescu, studii introductive, note și traduceri de Sorin Alexandrescu, Florin Turcanu, Mihai Zamfir, trad. și glosar de nume de Mihai Zamfir, Editura Humanitas, București, 2006.

362. Florin Turcanu, *op. cit.*, pp. 135-136.

363. Mircea Eliade, *Gaudeamus*, în vol. *Romanul adolescentului miop. Gaudeamus*, Editura Humanitas, București, 2004.

sale pentru a nu fi anulat de ea³⁶⁴, va fi și în *Maitreyi* calea de ieșire dramatică din contradicția organică a scriitorului cu propria corporalitate-intimitate refuzată intermitent. Demonismul sexual al bătrînului Eliade, real sau nu, însă sugerat și de unele mărturii, va fi peste ani dovada că sexualitatea nestăpînită a adolescentului miop nu își va găsi, întreaga viață, debușeul convenabil. Feminitatea de fond a personalității lui Eliade, refuzată și autonegată, a fost însă destul de clar manifestată nu doar în fascinația sa pentru femei puternice, cu experiență (cum au fost și cele două soții sau Sorana Țopa), ori în „pygmalionizarea” altora (Rica Stoicescu, *Maitreyi Devi*), ci și în idolatrizarea unor figuri charismatice precum Nae Ionescu sau Corneliu Zelea-Codreanu. Portretul pe care i-l făcea Eugen Ionescu în 1935, pornind de la „romanul indirect” *Șantier*, țintea, deși în consecințele sale etice, această intimitate prost asumată a „șefului generației de la '27” :

„... un om extraordinar de viu, de patetic, de dinamic, pasionant, rău, egoist, lucid – de o luciditate rea – printre contradicții. Un om egoist, fără suflet, fără inimă, fără puterea de a compătimi [...], disprețuitor fără motiv, și fără puțința de a iubi [...], fără blîndețe, fără legături cu transcendentalul și de aceea cu mari nevoi de spiritualitate : cu o falsă asceză, științifică și nu spirituală, – și pe care nu o poate realiza pentru că e teluric, trepidant, sexual ; ...un om necontemplativ, prin excelență dramatic ; necerebral și fără spirit critic, fără putere de selectare a valorilor, de alegere, din pricina forțelor telurice care îl atrag neconținut și îi întunecă inteligența...”³⁶⁵.

Asocierea între India și libertatea absolută despre care Eliade va vorbi și în articolele publicate în timpul șederii acolo, dar și mai tîrziu, în *Jurnal*, va modifica vizibil această corporalitate ezitantă, dar nu în sensul asumării ei, ci în acela al transcenderii, al saltului *dincolo* prin practici și posturi *corporale* și printr-o asumare concretă a tantrismului ca formă ezoterică de transgresare. Perioada indiană a lui Eliade și scrierile sale literare legate de aceasta nu pot fi bine înțelese fără luarea în considerare a interesului major al scriitorului pentru heterodoxia tantrică (pe care, se pare, nu i l-a mărturisit nici maestrului său, Dasgupta), bine documentat de Florin Țurcanu prin două caracteristici : „preeminența cultului zeiței (Devi) și a ipostazelor acesteia (Kali, Durga, Parvati etc), și utilizarea relațiilor sexuale rituale (*maithuna*) pentru a dobîndi mîntuirea

364. F. Țurcanu, *op. cit.*, p. 137.

365. Eugen Ionescu, „Mircea Eliade și «Șantierul»”, în *Dosarul Eliade III (1928-1944). Elogii și acuze*, Cuvînt înainte și culegere de texte de Mircea Handoca, Editura Curtea Veche, București, 2000, pp. 89-90.

(*moksha* – descătușare, eliberare) sau excelența spirituală...³⁶⁶. Un *melting pot* de tantrism *Sahajya*, de virilitate spirituală, de Kierkegaard biografic și papinism adolescentin va pregăti pierderea Indiei istorice (prin seducerea dramatizată a Maitreyiei) și recîstigarea Bucureștilor, unde eșecurile indiene ale „șefului generației” vor lua forma unui triumf literar modern (în formă) și mitic (în conținut).

Corpul mitic și mistic al Maitreyiei

„Armonia de antinomii”³⁶⁷, „nodul de contradicții”³⁶⁸, chiar „tragicul malentendu”³⁶⁹ care susțin nucleul epic al acestui roman din 1933 ar fi imposibil de reconciliat cu ajutorul „concepțiilor” despre roman ale lui Mircea Eliade din eseuri și articole. Iată, pesemne, motivul principal pentru care, în ciuda transcrierii, în romanul *Maitreyi*, a unor ample fragmente din jurnalul indian, reluat *bref* și în *Memorii*, personajul principal este un tînăr inginer englez, nicidecum un scriitor/savant român în devenire care avea să facă din miracolul *irecognoscibil trăit* în India un roman confesiv la persoana întii. E și în această procedură o camuflare în derizoriu, în abulie, în accidental. Cu toate acestea, romanul a fost considerat – nu doar la pubertatea interbelică a romanului românesc, dar și în prezentul nostru radical – „cea mai răscolitoare apariție a ultimelor decenii”³⁷⁰, „tot ce a scris Mircea Eliade mai unitar și mai nealterat de intenții ideologice”³⁷¹, „una dintre acele cărți cu destin de miracol în cariera unui scriitor și chiar a unei generații”³⁷², capodopera³⁷³ lui Eliade și mai mult decît atît. Liniarul consens critic, transmis din generație în generație (cu subtila și semnificativa excepție lovinesciană³⁷⁴),

366. Florin Ţurcanu, *op. cit.*, p. 186 (v., în acest sens, și bibliografia „dosarului tantric” al lui Eliade, pp. 186-189).

367. Pompiliu Constantinescu, în *Vremea*, an VI, nr. 288, 21 mai 1933, *apud. Romanul românesc interbelic*, Editura Minerva, București, 1977, pp. 171-177.

368. Felix Aderca, „Un român la Calcutta”, în „*Dosarele*” *Mircea Eliade*, vol. I, ed. cit, p. 40.

369. Mircea Eliade, *Memorii I*, ed. cit.

370. Mihail Sebastian, *Cuvîntul*, an IX, 17 martie 1933.

371. E. Lovinescu, *Adevărul*, 24 februarie 1937, reprodus în *Scieri VI, Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1975, p. 278.

372. Pompiliu Constantinescu, *Vremea*, an VI, nr. 288, 21 mai 1933.

373. Nicolae Manolescu, art. cit., p. 17.

374. „E tot ce a scris Mircea Eliade nu mai bun – în ordinea creației literare – ci mai unitar și mai nealterat de intenții ideologice...”, spune Lovinescu în *Adevărul* din 24 februarie 1937, *apud. Scieri VI, Istoria literaturii române contemporane*, Editura Minerva, București, 1975, pp. 277-278.

s-ar putea să spună mai mult despre setea de identificare a criticii literare românești decît despre jurnalul eliadesc aseasonat pentru premiul „Tekirghiol-Eforie”. Dincolo de valoarea de document, semnificația lui este mai degrabă alta. În economia autenticismului anilor '30 în romanul interbelic, Eliade inaugura, cu armele literaturii și împotriva ei, un soi de *autenticitate relativă*. Ce spunea I.P. Culiănu despre gîndirea relativistă – descoperită mai ales după război – a lui Eliade ca istoric al religiilor³⁷⁵ este perfect valabil în cazul concepției sale literare de început, un existentialism influențat filozofic mai ales de gîndirea paradoxală a lui Kierkegaard. Respingerea „originalității” literare (într-un roman, apoi în altele!) în favoarea autenticității redefinite în funcție de nevoile (literare!) ale textului va fi văzută, mai tîrziu, ca „speculație asupra identităților” vizibile doar în fapte, în gesturi ce se acumulează în rezervorul existenței :

„Un jurnal intim are, pentru mine, o mai universală valoare omenească decît un roman cu mase, cu zeci de mii de oameni. *Faptele* celui dintîi, fiind cu desăvîrșire autentice și atît de «personal» exprimate încît depășesc *personalitatea* (s.m.) experimentatorului și se alătură celorlalte fapte decisive ale existenței, reprezintă o substanță peste care nu se poate trece. Dimpotrivă, un roman cu zece mii de oameni este o simplă carte *făcută*, cu personaje, cu originalitate”³⁷⁶.

Faptul că, în același an – prolific și divers literar – 1933, Mircea Eliade va crede și va începe să practice (în *Întoarcerea din Rai*, apoi în *Huliganii* și, în fine, în neterminatul *Viața nouă* – saga noii generații) cealaltă față a romanului – masiv epic, cu familii ramificate și personaje diverse – reprezintă chiar mai mult decît una dintre contradicțiile inerente ale scriitorului. Citit după epopeea „omului nou” născut în '33, după nuvelele și romanele fantastice de mai tîrziu, din *Maitreyi* nu rămîne decît poemul de tinerete al unui umanist în devenire, practicînd mai degrabă antiliteratura, „jurnalul unui seducător” îmbibat de lecturi din Kierkegaard, Papini și Tagore.

Dacă ne situăm însă în plină rocadă personală, în 1933, combinația dintre memorialistica ficțională prezentă și jurnalul personajului masculin Allan din 1928, transcris uneori abundant, conturează o poveste de amor mai puțin exotica decît ar vrea autorul și mai puțin spectaculoasă. S-a spus adesea că exotismul stă mai degrabă în privirea străină decît în subiectul/obiectul privit ; iată

375. I.P. Culiănu, *Mircea Eliade*, ed. cit., pp. 220-221.

376. Mircea Eliade, „Originalitate și autenticitate”, în *Oceanografie*, ed. cit., p. 126.

de ce viața interioară a unei familii bengaleze (zonă cu totul inedită pentru personajul privitor) îi apare acestuia chiar mai exotică decât amorul Maitreyiei, oarecum firesc, convenit și „transfigurat” (prin permanenta neînțelegere, obnubilare a conștiinței) din prima clipă. E un amor la care Allan (și pandantul lui real, din *Memorii*) renunță, precum seducătorul lui Kierkegaard, pentru a-și urma cealaltă etapă a existenței. *Curiozitatea* e primul mobil al seducătorului eliadesc, *India* cel de-al doilea, *experiența* cel de-al treilea. Femeia e doar un pretext fascinant prin ființa ei, lipsită de reflexele și superstițiile occidentale, prin tinerețe și prin trupul învăluit în vălul Mayei pe care Allan ar vrea să-l sfîșie ca să ajungă la sine, nu la ea.

În 1941, după un deceniu cît o viață întreagă, Eliade va unifica în *Jurnal* – încercînd să explice ceea ce G. Călinescu numea „repulsia față de nuntă” a scriitorului – scrierile din 1933 (sau începute atunci) prin problematica metafizică și biologică a erosului. *Experiența diferită* a erosului, în acest moment, a fost văzută³⁷⁷ ca un reflex al interesului lui Eliade pentru curentul tantric *Sahajya* (natural, înăscut), în care adulterul este forma cea mai înaltă a iubirii :

„Adevărul este că, la mine, obsesia metafizicului și a biologicului nu mai lasă loc pentru nici o altă problematică. Erosul, la mine (cel de acum opt-zece ani), avea o funcție metafizică. Iubirea angaja, și implica pedepse – fără prezența indispensabilă a societății, a instituțiilor, a accidentelor... Și mai e ceva: eu am rămas impresionat de lexicul și simbolismul misticilor indieni (*vaishnava*), care exprimă iubirea mistică în termeni de *adulter* iar nu de *nuntă*, tocmai pentru a marca transcendența oricărei experiențe mistice, esența ei «străină» acestei lumi. Dragostea, la mine, este în primul rînd o aventură de structură metafizică. Mă interesează reacția oamenilor față de ea *ca atare*, ca legată de propriul lor *destin* – și numai în subsidiar implicațiile ei morale și sociale...”³⁷⁸

Nu „hierogamia conjugală”³⁷⁹ va fi, așadar, motorul atracției irezistibile a cuplului amoros din *Maitreyi*, cît refacerea unei unități

377. Florin Țurcanu, *op. cit.*, pp. 188-189.

378. Mircea Eliade, *Jurnal I (1941-1969)*, ediție îngrijită de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1991.

379. Mircea Eliade, *Istoria credințelor și ideilor religioase I – De la epoca de piatră la misterele din Eleusis*, trad. de Cezar Baltag, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981, pp. 248-249 – mai ales fragmentul despre „riturile sexuale” vedice: „Împreunarea sexuală avea un rol important în anumite ritualuri vedice... Trebuie să facem deosebire între împreunarea conjugală considerată ca o hierogamie și împreunarea sexuală de tip orgiastic avînd drept scop fie fecunditatea universală, fie săvîrșirea unei «apărări magice». În ambele cazuri, totuși, este vorba de

mitice și mistice prin trupul virgin al femeii. De altfel, obsesia aceasta a virginității, a *trupului pentru ritual*, valabil doar pînă la pierderea purității, va fi nu doar subiectul acelor prolixе „Litanii pentru fecioară” din *Apologia virilității*³⁸⁰ (semnificative totuși pentru geneza amorului din *Maitreyi*), ci și al romanului obscur *Lumina ce se stinge*. Allan – englezul superficial și căutînd, ca autorul *Apologiei...*, „toate trupurile” – găsește, în *Maitreyi*, șirul neîntrerupt de femei magice intangibile și irecognoscibile în mod profund :

„Alergam într-o mașină a secolului al XX-lea și alături de mine aveam un suflet nepătruns și neînțeles, tot atît de himeric și de sfînt ca și al celeilalte *Maitreyi*, sihastra din *Upanishade*. I-am atîns brațul ca să mă deștept. Fata aceasta mă iubește pe mine?”³⁸¹.

Deloc întîmplător, mitica *Maitreyi* îi pare englezului la început urîtă, „cu ochii ei prea mari și prea negri, cu buzele cărnoase răsfrînte, cu sîinii puternici, de fecioară bengaleză, crescută prea plin, ca un fruct trecut în copt”³⁸². Fluiditatea de mai tîrziu a *Maitreyiei*, totalitatea ei, proiecția (paradoxală) în India istorică³⁸³ sînt pregătite din clipa primei întîlniri, cînd bărbatul nu o poate vedea pe *Maitreyi* decît *fragmentar*, exagerat, simbolic. Brațul *Maitreyiei*, de pildă, capătă proporții neomenești :

„Cînd i-am fost prezentat și și-a adus palmele la frunte, să mă salute, i-am văzut deodată brațul întreg gol și m-a lovit culoarea pielii ; mată, brună, de un brun nemaîntîlnit pînă atunci, s-ar fi spus de lut și de ceară. [...] brațul gol al *Maitreyiei* și straniul aceluși galben întunecat atît de tulburător, atît de puțin feminin, de parcă ar fi fost mai mult al unei zeițe sau al unei cadre decît al unei indiene”³⁸⁴.

Adevărata posesie a *Maitreyiei* – trezirea ei la viața trupului, dezvirginarea fizică și sufletească – se va produce, inițial, tot prin posedarea acestei părți vizibile, ex-centricе, brațul :

rituri, s-ar putea spune «sacramentale», urmărind resacralizarea persoanei umane sau a vieții. Între timp, tantrismul va elabora o întregă tehnică avînd drept scop transmutarea sacramentală a sexualității”.

380. Mircea Eliade, *Maddalena*, ed. cit. p. 15.

381. Mircea Eliade, *Maitreyi*, prefată de Dan C. Mihăilescu, Editura Cartex 2000, București, 2006, p. 107.

382. *Ibidem*, p. 15.

383. V. Mircea Eliade, *Jurnal I*, p. 223 : „Prin M. am pierdut dreptul de a mă integra Indiei «istorice», prin J. am pierdut tot ce crezusem că-mi făurisem în Himalaya : integrarea mea în India spirituală, transistorică. [...] cele două fete mi le-a scos mîya în cale, pentru a mă obliga să-mi regăsesc propriul meu destin...”.

384. Mircea Eliade, *Maitreyi*, ed. cit., pp. 15-16.

„Îi luai brațul și-l privii o clipă fascinat. Nu mai era braț de femeie, acela. Căpătase o transparență și o căldură autonomă, parcă întreaga pasiune se concentrase sub pielea aceea brună, mată și întreaga voință de victorie alături. Trăia prin sine... Îl țineam în mîinile mele ca pe o ofrandă vie, zăpăcit eu însumi de intensitatea cu care palpita și de ciudătenia actului în sine. Începui să-l string, să-l mîngîi, să-l sărut – sigur fiind că îmbrățișez întreaga făptură a Maitreyiei, că pe ea o mîngîi, de ea toată mă bucur. Simțeam cum se pleacă sub voluptate, cum cedează agonizînd, simțeam că se deșteaptă la o zi nouă, căci printre săruturi îi observam fața mereu mai palidă, ochii tot mai aprinși, voința tot mai rătăcită. În acea chemare a dragostei mele, plimbată pe carnea brațului gol, o chemam pe ea. [...] Am înțeles atunci că, orice s-ar fi întîmplat mai înainte în emoțiile și în gîndirea Maitreyiei, oricine le-ar fi răscolit mai înainte de mine, urmele acelea s-au șters, arse de ziua aceasta nouă la care se năștea fecioara”³⁸⁵.

Dezvelirea parțială a trupului exotic, descoperirea voluptății sînt tot atîtea motive de orgoliu viril. În același timp, „fragmentarea” Maitreyei înseamnă, pe lîngă prelungirea extazului carnal, o îndepărtare a recunoașterii vinei de a transgresa interdicției și limite despre care studentul lui Dasgupta avea oarecari cunoștințe. După buze și braț, vor urma sîinii unici ai fecioarei bengaleze :

„Cînd i-am mîngîiat întîia dată sîinii, cu o mină sinceră și infometată, s-a adunat întregă într-un singur fior înghețat. S-a destins apoi și și-a deschiat pieptarul, cu tot ce mai rămăsese spaimă și voluptate în priviri. Mi i-a dat înnebunită, înfricoșată, așteptînd parcă un trăsnet care să ne năruie pe amîndoi. Niciodată n-am văzut sîini mai frumoși, la nici o statuie din lume, căci paloarea aceea întunecată a trupului Maitreyiei se îmbujorase acum sub cea dintîi dezvelire, și frumusețea perfectă, de sculptură, a bustului se iluminase așteptîndu-mă. Trupul tot era o așteptare, fața încremenise, ochii mă priveau ca pe o minune... Eu mă trezeam lucid și ațîțat, experimentînd în etape dragostea, în timp ce ea se dăruise toată miracolului unei atingeri bărbătești de trupul ei, fiind încă fecioară. Am înțeles mai tîrziu că voluptatea aceasta adîncită în carne, cînd era încă numai îndrăgostită, o crucifica”³⁸⁶.

S-ar spune că „albul” Allan (numele lui a fost pus în legătură cu *all* – tot, în engleză) este, pe de o parte, separat de propria sa natură – pe care o caută explicit în acest roman al descoperirii „străinului”, deși mult mai puțin decît o făcea corespondentul său real (din *Memorii* sau *India*) ; pe de altă parte, el este lipsit atît de posibilitatea privirii de ansamblu a ființei dorite, cît și a înțelegerii situației sale în casa inginerului Sen (pe care-l suspectează de conspirație matrimonială).

385. *Ibidem*, pp. 91-92.

386. *Ibidem*, pp. 102-103.

Allan „citește” greșit întreaga realitate indiană, prin grila unor automatisme modern-occidentale și a unor prejudecăți. Frica aproape superstițioasă pe care el o simte din prima clipă în fața Maitreyiei – tradusă fie prin metonimizarea trupului acesteia (brațul, mâinile, sîinii, glezna), fie prin interpretarea (din nou defectuoasă) a stîngăciei tinerei „primitive” (în situații sociale) ca ironie sau sarcasm – îl separă de spațiul intim cu care ar vrea să se contopească. Logodna animistă, prin care tînăra fată încearcă să scape de păcatul voluptății, este o formă a sacrificiului de sine, ca în scenariile mitico-rituale vedice, un ultim recurs pentru îmblinzirea *karmei*. Într-un mod convenabil, am zice, Allan selectează – din totalitatea pe care o reclamă în spirit „mistic” – doar experiențele manifestate în „sincerități carnale”. El nu trece de epidermic în memoriile reconstituite romanesc, în ciuda misticismului erotic din jurnalul inițial, considerat, la rescriere, ridicol, dar în sensul eliadesc al „omului ridicol”, adică tînăr și autentic în tinerețea lui :

„La început starea se susținea numai din priviri. Apoi am început să ne atingem mâinile, fără a ne despărți, totuși, ochii. Stringeri barbare, mîngieri de devot. (N.A. : Citisem recent despre dragostea mistică a lui *Chaitanya* și de aceea îmi exprimam experimentările mele în termeni mistici...) Ea este de o emotivitate mistică. (N.A. : În jurnalul meu de atunci, influențat de anumite lecturi vaishnave, întrebuițam foarte des termenul de «mistic». De altfel, comentariul acestei întâmplări, așa cum îl găsesc într-un caiet rătăcit, era străbătut de la un capăt la altul de «experiență mistică». Eram ridicol.) Am întrebat-o, încă o dată, de ce nu putem fi, noi doi, uniți. S-a cutremurat. Ca s-o încerc, i-am cerut să recite de două ori acea *mantra* pe care a învățat-o Tagore ca să se apere de primejdiile contra purității. Totuși, după ce le-a repetat, farmecul stăruia. Cu aceasta i-am dovedit, căci credeam și eu, că experiența noastră nu-și are rădăcini sexuale, ci e *dragoste*, deși manifestată în sincerități carnale”³⁸⁷.

Nici mai tîrziu, recunoașterea studierii „profund existențiale” a Indiei sau descrierea „fiziologiei mistice” ca „dimensiune neglijată a spiritualității indiene”³⁸⁸ nu vor include explicit povestea de iubire din *Maitreyi*. Din acest motiv, dar și datorită faptului că ea a fost scrisă într-o perioadă anterioară cunoașterii Indiei profunde, o analiză mitică ar putea fi mai puțin adecvată decît cea existențială. Cu toate acestea, trebuie spus că ritualul luării în posesie a trupului fecioarei bengleze trimite, poate inconștient, la una dintre temele

387. *Ibidem*, p. 83.

388. Mircea Eliade, *Încercarea labirintului*, trad. și note de Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990.

cosmogonice dintr-un imn vedic, amănunțit analizat de Eliade mai târziu – cel în care Purușa, ființa androgenă, este „victimă sacrificială și divinitate a sacrificiului”³⁸⁹. Când va ajunge la capătul parcurgerii senzuale a trupului Maitreyiei, Allan va epuiza și aventura sa bengaleză. Creația ținută viril prin această „cunoaștere de noapte” va fi o creație de sine, de destin – în fond, un eșec al încercării de depășire a corporalului.

Maitreyi este povestea unui tragic *malentendu* în care concepția occidentală și cea extrem-orientală despre iubire se ciocnesc – tangibil (corporal) și intangibil (spiritual) – în aceleași *fapte, gesturi, acțiuni*. Ele nu ajung însă nici o clipă să comunice, să se armonizeze.³⁹⁰ Repetarea degradată a intrigii amoroase cu evreica finlandeză Jenia într-un *ashram* din Himalaya, adică în plină asceză recuperatoare din „trupul-mormint”, recăderea lui Allan în mondenitatea (și modernitatea) anterioară scenariului mitic autoprovocat trimis la un eșec existențial tradus (pe tonul lui Nietzsche din *Zarathustra...*) printr-o reușită de destin. Corpul mistic al Maitreyiei (văzut fragmentar, cu o privire contorsionată de dorință și uitat printr-un act de voință) este, pentru Allan, dar și pentru autorul memoriilor și jurnalelor de mai târziu, suma tuturor corpurilor (barbare, genuine, diferite) stăpânite viril și spiritual. Fragmentarea ficțională, într-un scop mai degrabă *extim*³⁹¹ decât intim, a acestui corp ilimitat, extrem de diferit de corpurile modernității noastre literare, și posedarea lui literară sînt *acțiuni* de autocreație, de autodefinire într-un spațiu care nu are nimic în comun cu încrederea (definitorie pentru spațiul intimității proprii), dar precizează destul de bine ideea de libertate a lui Mircea Eliade din 1933, proprie aceluia *om nou* – „un om perfect, adică un om cu desăvîrșire liber”³⁹², care va popula dramatic romanele ce vor urma. *Maitreyi* nu

389. Mircea Eliade, *Istoria credințelor...*, vol. I, ed. cit., pp. 235-236. Iată fragmentul, doar pentru ilustrare: „Creația propriu-zisă este rezultatul unui sacrificiu cosmic. Zeii sacrifică Omul: din corpul său tăiat bucăți se nasc animalele, elementele liturgice, clasele sociale, pămîntul, cerul, zeii: «Gura sa a devenit Brahman, din brațele lui s-a născut Luptătorul, coapsele lui au dat naștere Meșteșugarului, din picioarele lui s-a născut Slujitorul. Capul său a devenit cerul, picioarele lui pămîntul, conștiința lui luna, ochiul lui soarele, din gura lui s-au născut Indra și Agni, din respirația sa vîntul”.

390. O dovadă în acest sens este chiar cartea Maitreyiei Devi (*Dragostea nu moare*, Editura Amaltea, București, 1999, trad. de Ștefan Dumitru și Theodor Handoca, postfață de Mircea Handoca), replica feminină a romanului lui Eliade scrisă chiar de eroina romanului acestuia din 1933.

391. Binomul lui M. Tournier: intim-extim.

392. Mircea Eliade, „Despre numai zece oameni”, în *Oceanografie*, ed. cit., p. 46.

este, așa cum prea adesea s-a spus, romanul unei iubiri, ci acela al unei experiențe spiritual-revelatorii prin intermediul cărnii. Redată printr-o autenticitate relativă (adică prin inautenticitate), această experiență, repovestită pentru uzurile bovarice ale cititorilor și criticilor români, pare ilustrarea unei teorii (în sos tantric) cristalizate simultan din „virilul” Papini, „seducătorul” Kierkegaard și „masculul întăritat” Blasco Ibáñez. Invocarea intimității nu înseamnă însă și regăsirea ei (literară) în acest roman.

Saga intimă a unei generații

Tripticul *Întoarcerii din Rai*, proiectat de Eliade în 1933, se deschide cu povestea tragică a lui Pavel Anicet (romanul, început în India, se numea inițial *Victorii*, apoi *Petru și Pavel*), dar și cu schițarea realist-eseistică a dramei unei generații ieșite din „perioada amniotică”³⁹³ și intrată în tăvălugul istoriei. *Întoarcerea din Rai* este, într-un fel, romanul ultimelor iluzii ale intimității personale, ultima încercare de construire epică a personalității creatoare, spirituale, libere de condiționările istorice și politice; eșecul existențial al personajului, sinuciderea sa *gratuită*, dar necesară, prefigurează tocmai eșecul general al celei mai „binecuvântate generații” a României moderne, care proclamase deja, în 1927: „În noi izbîndește Spiritul”³⁹⁴. Premonitoriu parcă, în acest roman prolix, eseistic mai degrabă decît faptic sau trăirist (cum preconiza publicistul Eliade), se conturează cele două teritorii, consubstanțiale și divergente, ale *intimului* și *extimului*, ale personalului (trăit, din nou, ca o realitate „cu totul alta”³⁹⁵) și socialului, văzute mai limpede, peste 30 de ani, cînd „generația” putrezise în închisori sau se salvase, spiritualicește, în exil:

„Hotărisem să reiau *Petru și Pavel*, intitulat acum *Întoarcerea din Rai*. Era povestea lui Pavel Anicet, pe care, deși atît de diferit de mine, îl înțelegeam: întocmai ca și mine, Pavel Anicet iubea două femei. E drept, Una și Ghighi nu semănau cu Sorana și Nina, dar perplexitatea și inhibițiile lui Anicet îmi erau familiare. Volam, pe de altă parte, să scriu romanul «tinerei generații», așa cum îi înțelegeam eu acum destinul. *Întoarcerea din Rai* însemna pierderea beatitudinii, a iluziilor și a optimismului care dominaseră primii doisprezece ani ai «României Mări». Împreună cu o parte a generației mele, trăisem adolescența și

393. Ioan Petru Cullianu, *Mircea Eliade*, ed. cit., pp. 216-242.

394. Mircea Eliade, „Itinerariu spiritual”, în *Profetișm românesc*, vol. I, Editura Roza Vinturilor, București, 1990.

395. *Mircea Eliade Diary*, 5 iunie 1943, *apud*. Florin Țurcanu, *op. cit.*, p. 189.

prima tinerete în această atmosferă de euforie, încredere și tembelism. Știam acum că acest «Rai» se afla undeva în spatele nostru. Îl pierdusem înainte de a ne fi dat seama că-l cunoscusem, că, de fapt, fusesem prima și ultima generație care se putuse bucura de «Raiul» instaurat în 1919-1920³⁹⁶.

În fond, planul intim, personal – al sinelui care nu se regăsește în lume, experiență, trăire – este cel pe care se joacă ultima carte a fiecăruia dintre scriitorii ce contează ai acestei generații. Celălalt plan, social, istoric, politic – irezistibil, dar irecognoscibil în prezentul său –, va fi, mai mult decât primul, un teritoriu iluzoriu, o zonă a regretelor târzii și inutile, un timp în care demonismul și amoralismul păreau să țină (pentru cei mai mulți, dar nu pentru toți) de aerul vremii. Paralelismul din perioada „amniotică” – pe care discipolul rebel I.P. Culianu îl va demonstra – între fazele de creștere ale „șefului generației” și evoluția „României Mari”, țara reîntregită și protejată din perioada 1919-1933, e mai mult o metaforă eroică (și justificativă, în perioada în care Eliade avea nevoie de justificări, căci aerul timpului amoral și demonic trecuse, venise vremea post-modernă a moralității prescriptive, a carității și a scadențelor) decât un paralelism util. În ciclul *Întoarcerii din Rai*, dragostea imposibilă, conflictul *organic* între generații și moartea ca eliberare vor fi cele trei zone de contact între interior și exterior, între *intimitatea* fiecărui personaj și *extimitatea* grupului.

„Dragostea, o descompunere lentă”

Din nou, în *Întoarcerea din Rai*, autobiograficul (amorul simultan pentru Nina Mareș și Sorana Țopa) este prilejul literaturizării. Dar dacă experiența indiană a iubirii – în dubla ei ipostază transgresivă – fusese o experiență total diferită (atât de diferită, încât pînă și identitatea eroului principal trebuia să fie *alta*), „dragostea dublă” (pentru Una și Ghighi) este o „dragoste urită”³⁹⁷, o repetiție degradată menită descompunerii și morții. Trecută în planul doi, experiența iubirii nu mai este una decisivă, de destin, ci o pură întimplare în care trupurile posedate se suprapun indistinct – chiar dacă unul este „pygmalionizat”, iar celălalt descoperit accidental în bibliotecă –, fără nici o legătură cu aspirațiile conștiente ale „iubitorului” :

396. Mircea Eliade, *Memorii I*, ed. cit., p. 276.

397. Mircea Eliade, *Întoarcerea din Rai*, ediție îngrijită și cuvînt înainte de M. Handoca, Editura Rum-Irina, București, 1992, p. 17.

„Cealaltă sărută mai fierbinte, are gura mai groasă și dinții mici se lipesc de buze, de gingii. Și un parfum mai uman, mai aproape de sex. În clipa cînd o strînge, vede fața răsturnată a celeilalte, și atunci o furie stupidă, înghetată, îl cuprinde contra femeii de aici, pe care o iubește prea mult ca să se poată despărți, și o iubește totuși prea puțin ca să nu caute mereu prezența celeilalte, trupul ei, gura, naivitatea ei stupidă mai ales. De cîte ori se gîndește la Ghighi alături de Una, o urăște pe Una. Poate pentru că e dezgustat prea mult de el, de lășitatea care îl împiedică să aducă totul la lumină, și atunci se înfurie contra femeii care l-a împletit într-o viață streină lui, cu multă frică și umbră și minciuni multe. [...] Dacă aș avea curajul să mă destăinui uneia dintre ele. Poate atunci nu voi rămîne cu Una, cu femeia pe care am creat-o eu, după tiparul sufletului și trupului meu, ci cu cea pe care o va alege întîmplarea. Nici un om nu decide în dragoste”³⁹⁸.

E adevărat că un soi de „metafizică a sexului”³⁹⁹, în sensul lui Evola, unește aceste aspirații erotice din ciclul *Întoarcerii din Rai*, dar asta mai ales la nivelul intențiilor auctoriale, mărturisite în *Jurnal*⁴⁰⁰. Dacă însă „obsesia metafizicului și biologicului” poate fi urmărită mai ales în jurnalul transcris al personajului masculin din *Maitreyi* (și mai puțin în partea de comentariu memorialistic), în romanele realiste, cu miză socială, din tripticul proiectat, mai degrabă biologicul pur, lipsa lui de transcendență îl vor obseda pe naratorul principal.

Una, în care această obsesie a transcenderii trupului prin trup (sex) ar trebui să se rezolve, nu e, în final, decît o ipostază întîmplătoare a unicului, o formă la fel de degradată a intimității în doi care nu trebuie căutată în afara sinelui propriu :

„Toate femeile cer întîlniri, intimitate, tovărășie cît mai prelungită. Niciodată satisfăcute, nici oboseite de tine... Cum de nu simt femeile descompunerea? Trupurile prea mult ținute împreună încep a putrezi, sufletele ce se oglindesc unul într-altul, numai ele, singure, încep să pută a baltă, apă stătută, caldă, neaerisită”⁴⁰¹.

În lungi solilocvii, în discuțiile metafizice de la Corso, Anicet și prietenii lui din aceeași generație văd pasiunea amoroasă ca pe o „descompunere lentă a două ființe strînse împreună” de dorință, de plictiseală, dar mai ales de fatalitatea întîmplării. Ghighi, cealaltă

398. *Ibidem*, pp. 18-19.

399. V. și Sabina Finaru, *Eliade prin Eliade*, ediția a II-a, Editura Univers, București, 2003, pp. 94-95.

400. Mircea Eliade, *Jurnal I (1941-1969)*, ediție îngrijită de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1991.

401. *Ibidem*, p. 19.

femeie, se află de la început sub semnul acestei dezabuzări sexuale. Apariția ei relativizează cuplul deja existent, pune amorul sub semnul speciei, instinctelor, repetiției, al pretextului existențial, mută, în fond, accentul, de la început, de pe căutarea comunicării cu celălalt pe singurătate, pe adîncirea în sine :

„Ghichi n-a fost niciodată mai mult... Dar femeile nu știu cum să ajute dragostea ; ele pot numai s-o primească sau s-o respingă, s-o suporte sau s-o prelungească – dar ele nu pot naște dragostea, nu pot cel puțin în sufletul meu. Femeile procedează o seducere a genului, o seducere bună pentru oricine ; ele ignoră specia, varietatea, excepția. Bărbații fiind sentimentali și brute, instinctul feminin năzuiește să satisfacă aceste două valențe. Și, de fapt, izbutește ; chiar cu anumiți civilizați ; dragostea e un anesteziec sigur al oricărui spirit critic, al orgoliului intelectual, al sensibilității artistice, al oricărei funcțiuni ce depășește bruta sau sentimentalul”⁴⁰².

Soluția nu pare a fi nici cea predicată în eseuri și articole, pentru partea pasiv-feminină a omenirii, cea a virginității. David Dragu, specie utopică de jurnalist scabros și virgin, egoist și generos, conservator și contemporan, practică un soi de „puritate întîrziată”, privită de demonicul Anicet ca un mister, dar și ca un „nou profesism, o nouă vulgaritate – cu rădăcinile în feciorie, în inocență”⁴⁰³. În *Huliganii*, binomul acesta virilitate dezabuzată-feciorie va căpăta accente scabroase (violul unei femei iubite altădată în toaleta unui tren), pe de-o parte, și charismatic-politice (lauda „omului nou”), pe de alta. Dilema intimistă a iubirii nu va fi „rezolvată” simplist, în *Huliganii*, între pasivitatea fecioarei (Viorica Paraschivescu care se sinucide din pricina lui Alexandru Pleșa, sau Anișoara Lecca, cea care fură pentru amorul Petru Anicet) ori damnarea tîrfei (Nora, prima femeie a aceluiași Petru Anicet). Zonele intermediare ale „demonismului feminin” (care l-a obsadat pe Eliade în toate romanele sale, de la *Isabel...* la *Domnișoara Christina*) sînt introduse în *Huliganii* mai mult prin frica bărbaților de *mariolatria* modernității. Iată-l, de pildă, pe Alexandru Pleșa, un erou gidian, aflat între un tragic scandal provincial și un pariu matrimonial, explicîndu-i varei sale, Irina, amorul ca prietenie și „foarte aleasă înțelegere”, printre alte sporturi, artă și lectură :

„...legea, datoria, obligația, toate acestea sînt idei sau sentimente create de femei, de prezența femeilor, de apropierea lor fizică... Este destinul femeilor de a umili, de a ingenunchea, de a robi. Starea de

402. *Ibidem*, p. 69.

403. *Ibidem*, p. 33.

lucruri de astăzi este starea care convine de minune femeilor. Nu te uita că sînt comuniste înfocate, revoluționare și celelalte specii. Asemenea specii aparțin extazului; sînt femei exaltate, unele din ele foarte artificiale... Nu sînt deloc misoghin, nu sînt nici vicios. Îmi plac foarte mult femeile; chiar mai mult decît îmi place sportul, arta, cărțile. Dar, în același timp, nu sînt mariolatru, ca majoritatea contemporanilor noștri...⁴⁰⁴.

Dacă în *Întoarcerea din Rai* „corpul străin” al femeii este obligatoriu multiplu, mozaicat, atrăgînd fărîmițarea spiritului tragic-masculin, nevoia de varietate și multiplicitate, un amoralism justificat și o dilemă etică, în *Huliganii* este pus în scenă mai degrabă corpul masculin, în variantele lui glorioase, unificate: corpul satisfăcut (al lui Jean Ciutariu după dezvirginarea Marcellei Streinu), corpul adolescentin al lui Petru Anicet (privit și dorit de trei generații de femei foarte diferite). În primul roman, nevoia de multiplicitate a femeii este brusc sancționată. La Eliade, femeia nu poate fi, fundamental, decît fecioară (cu varianta monogamă a soției fidele) sau tîrfă. Un caz bovaric precum cel al doamnei Dobridor este exclus: femeia tentată de multiplicitatea experiențelor devine femeia tuturor. De altfel, într-un roman din 1937, scris în lagărul de la Miercurea Ciuc, *Nuntă în cer*, Eliade își va aminti deșanțarea epocii de după război mai ales prin acest libertinaj:

„Era prin 1924, cînd eleganța și desfrînarea Bucureștiului atinsese culmi nemaipomenite... epoca aceea, a jazzului și a cocktailului, cînd bîntuia moda părului tuns «à la garçonne» și rochiile se purtau scurte pînă deasupra genunchilor. Cred că niciodată tineretul n-a avut o libertate mai deșanțată ca atunci. În acei ani, și în anumite case, puteai să te culci cu orice fată cu care dansai insistent o noapte întregă. Era, de altfel, stilul anilor acelora ca fetele să-și aleagă partenerii la dragoste cu aceeași franchise cu care și-i alegeau la tenis. Se vorbea despre virginitate cu cinism, și cu cît o fată era mai stricată, cu atît avea mai mult haz...⁴⁰⁵.

În *Huliganii*, romanul cel mai epic și mai aproape de intențiile autorului, corpul convulsiv masculin este, pentru prima oară, surprins pe „frontul amorului femeiesc pe care luptă bărbații”⁴⁰⁶. Corpul satisfăcut al unui Don Juan oarecare (Jean Ciutariu), metamorfoza lui post-coitum sînt văzute prin privirea dezamăgită a unei „femei cerebrale”:

404. Mircea Eliade, *Huliganii*, Editura Humanitas, București, 2006.

405. Mircea Eliade, *Nuntă în cer*, Editura Cartex 2000, București, 2006, p. 97.

406. Mircea Eliade, *Huliganii*, ed. cit., p. 181.

„Ciutariu avea obiceiul, îndată după ce făcea dragoste, să se rezeme cu picioarele goale de perete și să-și miște pe rînd degetele. Gestul acesta o înfioră pe Marcella. Îi displăceau chiar pulpele lui Jean, bine acoperite cu păr, căci se răsesse ani de-a rîndul, în epoca lui mistică, și părul creștea acum abundent, negru, aspru...”⁴⁰⁷

Corpul lui Petru Anicet, unul dintre huliganii genuini, neteoretizanti, de o amoralitate desăvîrșită – deopotrivă autor al simfoniei *Ereticii* și tîrfă masculină – este, aproape simultan, privit de viitoarea sa victimă, virginala Anișoara, de sora ei nevrotică, Adriana, și de mama lor, coapta doamnă Leca, pictoriță de ocazie:

„Anișoara continua să-l privească, amuțită. Trupul gol, cu centrul lui de foc, îi rămăsese înfipt pe retină. Petru îi întîlni ochii; «e adevărat, tot ce-ai văzut e adevărat; ăsta sînt eu!», păreau să spună privirile lui. Anișoara simțea, în același timp, o schimbare neplăcută în ființa mamă-sii. Parcă respira altfel, acum, parcă ar fi fost turburată și ea de carnea tînără, de prezența virilă de lîngă ea... Gîndul că ar putea să-l picteze gol, că ar putea deci să-l privească ceasuri întregi, în voie – o exaspera. I se păru că maică-sa ar putea ghici atunci, de la cea dintîi privire, spaima cu care îi sorbise ea goliciunea.”⁴⁰⁸

„Spre deosebire însă de corpul feminin, care nu poate fi decît supus, stăpînit, cel mai adesea (în aceste romane de început) violat, corpul erotic masculin – fie că e al unui Don Juan cu „un anumit stil interior”, al lui Alexandru Pleșa, seducătorul cinic, al arieratului etic Petru Anicet (ramura cea mai degenerată a liberilor Aniceți) – e un corp viril, central, nepăsător. E un corp antimodern și anistoric care definește generația, așa cum corpul bolnav, altădată eric, al maiorului Ioan Dragu, luptător în Primul Război și tatăl apologetului „huliganismului”, este semnificativ pentru epoca îngropată de noi interbelici.

Jos Bătrîni!

Generația lui Eliade, Cioran, Noica, Sebastian, Vulcănescu, Ionel Jianu, Mihail Polihroniade, numită destul de aproximativ – după modelul spaniol – „de la '27”, își va avea în „Itinerariul spiritual” al lui Mircea Eliade manifestul de atestare. Diferența față de generațiile anterioare va fi, chiar mai tîrziu, văzută nu atît în tinerețea

407. *Ibidem*, p. 87.

408. *Ibidem*, p. 110.

biologică, cit în trauma războiului⁴⁰⁹, ruptură istorică convulsivă și exterioară ce avea să schimbe toate valorile de pînă atunci. Noua generație – prin vocea lui Eliade, care trimisese „Itinerariul spiritual” redacției *Cuvîntul* în august 1927 – se consideră singura îndreptățită „de a elabora concluzii asupra vieții [sale] lăuntrice... atît de cruntă, de diversă, de proteică, de chinuitoare”⁴¹⁰, prin acceptarea experiențelor plurimorfe ale vieții care „îmbogățesc conștiința, dar nu-i cuprind niciodată libertatea”⁴¹¹. E vorba despre un grup de „personalități elastice” care predică individualismul creator, dar și „nevoia imperativă de sinteză”⁴¹² culturală, de un grup de mistici care vor ajunge „în mod natural” la ortodoxie (dar au ajuns, cei mai mulți, prin simpatia legionară!), de oameni foarte tineri (aproțiați de vîrsta liceului!) care au cunoscut viața „răsfrîntă pe fețele părinților”, dar care strigă, odată cu primele cuvinte articulate în scris, „Jos Bătrînii!”. Toate aceste contradicții, greu de prins în „coincidența contrariilor” atunci cînd e vorba de o generație, se vor regăsi și în romanele *Întoarcerii din Rai*. De fapt, nu de antecesorii personali e vorba, ci de cei simbolici, în sens spiritual; nu întîmplător lupta *antimodernistă* a generației se va da cu ideile modernității progresiste, ale pozitivismului sau freudismului.

Pavel Anicet, alter-ego al autorului, este un erou modern, tragic și dezabuzat care încearcă, inutil și discontinuu, să se desprindă de „unde și nostalgiile” generației, să trăiască pe cont propriu, liber, precum tatăl său, Francisc Anicet, a cărui moarte, în urmă cu șase ani, l-a traumatizat definitiv. Conflictul eroului principal care se sinucide în finalul *Întoarcerii din Rai* ca un erou gidian, „fără motiv”⁴¹³, în această traumă trebuie căutat. Francisc Anicet, idilizat de fiul său ca „singurul om cu adevărat liber din România veche”⁴¹⁴, ca de altfel și maiorul Ioan Dragu, „eroul de la Mărășești”, tatăl lui David Dragu, sînt figuri benefice, cărora generația în ebuliție le datorează gustul libertății. Spiritul generaționist ține, totuși, de o anumită *imaturitate*, de un refuz al asumării idealurilor maturității. Vlădescu, un conviv de la Corso abia cu cîțiva ani mai în vîrstă decît ceilalți, face parte deja din altă lume, care judecă hegelian „tinerii de azi”:

409. Mircea Eliade, *Memorii I*, ed. cit., pp 146-147.

410. Mircea Eliade, „Itinerariu spiritual”, în *Profetism românesc*, ed. cit., pp. 20-21.

411. *Ibidem*, p. 22.

412. *Ibidem*, p. 23.

413. *Ibidem*, p. 301.

414. Mircea Eliade, *Întoarcerea din Rai*, ed. cit., p. 174.

„E o sete de vulgaritate, de frondă și de murdărie în toți tinerii de azi. [...] incapabili de dialectică abstractă, o deplină opacitate față de sensurile raționale; sînt toți epatați de filozofiile ieftine, de filozofia vieții, de sisteme vitaliste, pragmatiste, iraționaliste. Nimeni căruia să-i placă într-adevăr dialectica, adevărurile pure, metafizica. Vorbesc toți de experiență, de trăire, de moarte – amestecă noțiunile acestea vagi, se mistifică, fac scandaluri de presă, și pretind că reprezintă spiritul nou... Ce incapacitate de gîndire riguroasă, de ținută intelectuală, de morală...”⁴¹⁵.

Față de realismul unui alt roman-în-roman, scris (în *Întoarcerea din Rai*) de Bicu Lazarovici și intitulat *Dacia felix*, sau de cel naturalist-pornografic al comunistului Emilian – singurul om „în acest 1933 care să strige împotriva ticăloșilor și să se desolidarizeze de contemporaneitate!”⁴¹⁶ –, romanul lui Eliade țintește tocmai „viața lăuntrică” de care fusese vorba în „Itinerariu spiritual”, un „primat al spiritualului” pe care îl invocă din nou puțin-mai-bătrînul Vlădescu, un profet antimodern, ce intuiește mai bine decît ceilalți cataclismul istoriei sau rinocerizarea legionară, ilustrată de diatribele profetului Eleazar. În fond, atît în *Întoarcerea din Rai*, cit și în *Huliganii*, regăsirea intimității, a „vieții lăuntrice” sombrează sub traumele trăite sau presimțite de acest personaj plurifațet al generației – personaj tragic și rizibil, autentic și farseur, depravat și inocent, în care Eliade se conturează pe sine, cu toate impulsurile, mărețiile și căderile sale. Dar această viață interioară se exprimă prin fapta exterioară, spiritul apare în acțiune, gîndurile cele mai intime în imaginile fulgurante ale corpurilor conștiente de fragilitatea lor. Jurămintele puberale de „virginitate, orgoliu masculin, asceză, puritate, igienă” ale lui David Dragu (ideologul huliganismului și pandantul ficțional al lui Eliade) se transformă, în scurt timp, în „polemici pornografice”⁴¹⁷ și apoi în „singurul debut fertil în viață: experiența huliganică”⁴¹⁸. Huliganismul este, de altfel, pentru David Dragu, Alexandru Pleșa, Petru Anicet, o chestiune de vîrstă creatoare, de primă tinerete indiferentă față de marile adevăruri, metafizică,

415. *Ibidem*, p. 151.

416. *Ibidem*, pp. 170-171. Semnificativ pentru anarhismul comunist al violatorului de servitoare Emilian, ieșit în stradă în timpul grevelor de la Atelierele Grivița, în 1933, e și acest pasaj din fluxul său interior: „Să piară tot! De la temelie! Alte orașe, alte generații, alți bărbați – asta ne trebuie. Dacă aș putea dărîma întreg Bucureștiul și să clădesc în locul lui o cetate a soarelui, un oraș tînăr, alb, viril, pur! Unde sînt bătrînii, acolo se adună ranchluna, fiera și veninul, lașitatea, imoralitatea...”.

417. Mircea Eliade, *Întoarcerea din Rai*, ed. cit., p. 59.

418. Mircea Eliade, *Huliganii*, ed. cit., p. 186.

maeștri, o noțiune mai degrabă corporal-biologică decît una spirituală :

„Să nu respecti nimic, să nu crezi decît în tine, în tineretea ta, în biologia ta, dacă vrei... Cine nu debutează așa, față de el însuși sau față de lume – nu va crea nimic, va rămîne sterp, timorat, copleșit de adevăruri. Să poți uita adevărurile, să ai atîta viață în tine încît adevărurile să nu te poată pătrunde, nici intimidă – iată vocația de huligan...”⁴¹⁹.

Huliganul e mai mult propria corporalitate asumată printr-o viziune perfect obiectivă (cum era, într-un articol⁴²⁰, „fiziologia mistică”) decît spiritul care locuiește generația, e tineretea încă inconștientă de ireversibilitatea timpului, *omul nou*, pentru care imoralitatea bătrînilor se traduce printr-un fel de „fluiditate” strîns legată „de o anumită concepție a libertății, deci a demnității”⁴²¹, cum îi scrie Alexandru Pleșa – animat de idei din cursul lui Nae Ionescu – lui Petru Anicet, într-o scrisoare. Justificarea acestui amoralism, a deșănțării și a epidermizării vieții e însă presimțirea clară, fără echivoc a destinului acestei generații : moartea prematură, retezarea colectivă a destinelor, siguranța (repede confirmată) a iminenței sfîrșitului :

„Noi vom muri cu toții, milioane de tineri, vom muri strînși unul într-altul, și nimeni nu se va mai simți singur în acel ceas... Tu nu observi ce frumos se pregătește tinerimea de moarte, în toate țările, de moarte ? Ce sînt milițiile și batalioanele de asalt, legiunile și armatele lumii de astăzi, decît masse tinerești strîns legate între ele, legate mai ales prin destinul care le așteaptă, moartea laolaltă ? Niciodată lumea n-a pregătit cu mai multă izbîndă oamenii tineri pentru o moarte colectivă. Într-un război, într-o revoluție, vor muri numai tineri, și vor muri atît de mulți deodată, încît nici nu vor simți că mor cu adevărat...”⁴²².

În fața acestei viziuni care bîntuie romanele realiste ale lui Eliade, refuzul psihologismului, al acelei viziuni „de garsonieră modernă, o valorificare intimistă și decorativă a conștiinței; sufletul la ora ceaiului” – de care rîde *raisonneur*-ul *Huliganilor* – pare pe deplin justificat și oarecum etic. „Moartea colectivă” pentru care se pregătesc huliganii lui Eliade este o moarte istorică, barbară și aberantă în fatalitatea ei. Împotriva ei, Spiritul, Morala, Muzica, pe

419. *Ibidem*, p 186.

420. Mircea Eliade, „Despre oameni și roman”, în *Oceanografie*, ed. cit., p. 83.

421. Mircea Eliade, *Huliganii*, ed. cit., p. 174.

422. *Ibidem*, pp. 299-230.

care își întemeiază scurta existență alte personaje, nu sînt decît paleative, caraghios ma(jus)culate de tăvălugul istoriei (mai întii fascismul, apoi comunismul). Mortii – par să spună personajele celui mai tragic dintre romanele lui Eliade – nu i se poate opune decît viața, neființei nu i se poate opune decît ființa *prezentă*, corpului măcelărit pe cîmpul de luptă nu i se poate opune, eficient, decît corpul trăit în indiferența oricăror Adevăruri.

Corp iubit sau indiferent, corp emoționant sau lubric, corp tînăr sau bătrîn, corp satisfăcut sau frustrat de previzibilul experienței – corpul din romanele realiste ale lui Mircea Eliade este corpul-limită, trăit încă o vreme, pînă cînd totul, oricum, avea să se termine.

Adela, romanul intimității

„Corpul unei tinere femei... este termenul ultim al evoluției cosmice.”

G. Ibrăileanu, *Adela*

A spune că *Adela* este capodopera intimității interbelice înseamnă mai mult decât a preciza subiectul, devenirea, receptarea unuia dintre cele mai frumoase romane românești. Căci dacă subiectul este într-adevăr intimitatea amoroasă dintre un cvadragenar și o tânără femeie regăsită după o lungă absență, dacă desfășurarea narativă cristalizează noua formă de intimitate („o nesfirșită prietenie pasională”), iar receptarea critică urmează, sub diferite forme, această linie – intimitatea regăsită din *Adela* mai înseamnă și altceva. În primul rînd, cartea de crepuscul a lui Ibrăileanu, tratînd intimitatea ca pe-o chestiune fatalmente temporală, aduce în prim-plan *idealul* acesteia, atins în precarul echilibru al unui „sezon în Paradis” și depășit printr-o renunțare lucidă. Ideal care „amănunțește”, paroxistic adesea, corporalitatea (personajelor), încrederea (între iubit și iubitor) și libertatea spirituală. În al doilea rînd, Ibrăileanu reface – în acest roman excepțional, „scris într-un moment în care întocmirea sa ceda”⁴²³ – un gen de intimitate între criticul ce era și prozatorul care ajunsese: fără să se poată suprapune vreodată (motiv pentru care extrapolările dinspre opera critică spre roman par adesea forțate), criticul de la *Viața românească* și autorul *Adelei* vor coabita în aceeași piele fără contradicții, printr-un soi de „identificare proiectivă”⁴²⁴, uneori stoică, alteori hedonistă. În cele din urmă, prin *Adela*, venerabilul critic de la Iași face posibilă, în 1933, o nouă formă de intimitate între cititor și scriitor: scriind un roman sub formă de jurnal (în spiritul, dar foarte departe de litera autenticității programatice a epocii) și retrăgînd scena desfășurării faptelor într-un *fin de siècle*, în vremuri în care pudoarea *Adelei* și „impreciziunea raporturilor” nu cereau explicații suplimentare, fiind în „fîrea de argint” a timpurilor, Ibrăileanu se situează (faptic-cronologic) într-o tradiție literară vetustă (cea a lui Duiliu

423. Tudor Vianu, „În amintirea lui G. Ibrăileanu”, *Viața românească*, nr. 12, 1944.

424. Termenul îi aparține psihanalistei Melanie Klein, cea mai interesantă ilustrare a sa în literatură fiind articolul analistei despre romanul lui Julien Green, *Dacă eram în locul dumneavoastră...*

Zamfirescu sau Delavrancea) cu care nu are, de fapt, nimic în comun. Creînd și analizînd în același timp, Ibrăileanu încearcă, în *Adela*, să facă din analiză creație, să contopească, în aceeași operă, „comportismul” („totalitatea reprezentărilor concrete”) și analiza psihologică („ceea ce autorul cetește în sufletul personajelor...”)⁴²⁵. Performanța mai fusese atinsă, în opinia criticului, doar de Proust care reușise să surprindă „anatomia și fiziologia sufletului, arătîndu-ne, în același timp cu structura elementară a conținutului psihic, și funcționarea lui”.⁴²⁶ Să urmărim intimitatea aceasta în cercuri concentrice care refac o epocă întregă de evoluție a vieții interioare în literatură.

Anti-Oedip

Cine l-a citit pe G. Ibrăileanu – nu doar cel din *Creație și analiză*, studiu considerat, pe bună dreptate, „un laborator teoretic al Adelei”⁴²⁷, dar și pe cel din *Privind viața* (1930), operă aforistică publicată înainte de roman, dar elaborată concomitent⁴²⁸, sau din postumele *Amintiri din copilărie și adolescență* – cu greu se poate opri să nu traseze corespondențe între viața și opiniile criticului și personajul său romanesc, Emil Codrescu. Cele trei opere comunică prin ceva mai mult decît aceeași rațiune (critică), același paseism (moldovenesc) și aceeași înțelegere (profundă) a vieții. Nu e mai puțin adevărat că ele nu pot fi puse, fără riscuri, în relație directă, așa cum s-a făcut atît la prima receptare critică⁴²⁹, cît și mai tîrziu⁴³⁰. Și totuși, nu e nevoie nici de explicații savant-naratologice și nici de decretarea autonomiei operei de artă față de biografic

425. G. Ibrăileanu, „Creația și analiză”, în *Studii literare*, vol. II, Editura Minerva, București, 1979, p. 52.

426. *Ibidem*, p. 54.

427. Marian Papahagi, *Eros și utopie*, Editura Cartea Românească, București, 1980, p. 37.

428. M. Sevastos povestește în *Amintiri* că Ibrăileanu i-a citit o versiune a *Adelei* în 1923, iar Elena Ibrăileanu pomeneste lectura, din 1923, a două mari nuvele care au intrat apoi în romanul din 1933 (cf. Elena G. Ibrăileanu, „Din viața lui G. Ibrăileanu”, în *Amintiri despre Ibrăileanu*, vol. II, Editura Junimea, Iași, 1976, p. 234).

429. De Pompiliu Constantinescu, de pildă, în art. „Adela” din *Vremea* nr. 293/1934, sau de Vladimir Streinu, *Pagini de critică literară 2*, E.P.L., București, 1968.

430. V. Al. Piru, *G. Ibrăileanu. Viața și opera*, Editura Minerva, București, 1971.

pentru a rămîne în cadrul strict al romanului *Adela*, care își conține, ca un bun roman (post)modern, critica și analiza. Era un lucru inevitabil pentru un critic de profunzimea lui Ibrăileanu, a cărui incisivă inteligență nu era concurată decît de marea sa sensibilitate integratoare. Pînă la urmă însă, este „*asemănător dar incongruent*“, cum ar spune un postmodern, să reconstitui concepția despre intimitatea amoroasă a personajului principal din *Adela* prin apelul la lecturile mărturisite în *Fragmente din Jurnalul lui Emil Codrescu* (Diogenes Laertios, Shopenhauer, Charcot, Turgheniev) sau la cele subînțelese (Darwin, Henry James, Alfred de Vigny) ori să reconstitui, păstrînd proporțiile, aceeași intimitate prin apelul la alte scrieri ale criticului. S-ar putea să fie unul din rarele cazuri în care ignorarea textelor așa-zicînd biografice să facă mai mult bine interpretării operei literare. Așadar, nu dintr-un purism oarecare voi rămîne mai degrabă în cadrul romanului *Adela* (cu vagi incursiuni în *Privind viața*, pe care o socotesc un soi de roman aforistic în care naratorul se suprapune peste autor), ci strict pentru că această carte își conține teoria, influențele, metacritica și interpretarea.

În mod destul de curios, „trama“ din *Adela* a fost decriptată ca un complex al lui Oedip nerezolvat și actualizat în vara petrecută de doctorul Emil Codrescu împreună cu Adela în stațiunea patriarhală de la Bălțătești Neamțului. Nu doar doctorul J. Neuman, cel care se va ocupa și de *Întoarcerea din Rai* de Mircea Eliade, a explicat personalitatea personajului principal al romanului ca pe un „suflet disociat, inactual, abstract, bizar – din cauza nematurizării psihosexualității sale“, un arierat afectiv, în care revederea Adelei în ipostaza de tînără femeie proaspăt divorțată reactivează „*imaginea incestuoasă a mamei, decurgînd tulburări sufletești, autoanalize sterilizante de orice conduită erotic masculină – inhibiție sexuală, incapacitatea iubirii senzuale, corolar al redeșteptării complexului matern, incestuos*“.⁴³¹ Chiar și doi dintre cei mai importanți critici ai romanului – N. Balotă și Nicolae Manolescu – vor fi de acord, în variante mai subtile, cu o anume recurență a unei „*scheme freudiene*“. Pentru N. Balotă, care citește *Adela* în paralel cu *Amintirile din copilărie și adolescență* (1911) ale lui G. Ibrăileanu, „*acel *imago* al mamei moarte, chemarea tinerei fete moarte, împrumută uneori chiar silueta atît de gingașă, evanescentă în cele din urmă, a Adelei*“⁴³²; după Nicolae Manolescu, „*complexul oedipian îl*

431. J. Neuman, *Studiu psihanalitic al romanului „Adela“ de G. Ibrăileanu*, Tipografia Cartea Românească, București, 1934, pp. 52 și 88.

432. N. Balotă, *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, București, 1974, pp. 135-136.

oprește [pe Emil Codrescu – n.m.] de la fapte, nu și de la imaginație”, căci „realitatea se opune, în interpretarea doctorului, nu doar idealității, ci și *imaginației*: realitate a amorului nu înseamnă numai scoborîre a lui din cer pe pămînt, dar și «realizare», lipsire adică de infinita lui disponibilitate potențială”⁴³³. Explicația are latura sa fascinantă, mai ales dacă este citită odată cu fragmentul din *Amintirile* lui Ibrăileanu despre mama sa⁴³⁴. Cu toate acestea, tehnic vorbind – și dacă ne păstrăm, din motivele arătate mai sus, în cadrul romanului propriu-zis –, acest complex Oedip nu acoperă decît prea puțin din inconștientul doctorului Codrescu. Nu voi intra în amănunte fastidioase, deși ar trebui precizat că această fază oedipiană *normală* (în accepția psihanalizei freudiene) în dezvoltarea psihică a copilului se încheie (atunci cînd e cazul) înainte a vârstei de 5 ani, vârsta la care (în carte, nu în jurnalul scriitorului) Emil Codrescu își pierduse deja mama. Pe de altă parte, dacă „Oedipul” nu e rezolvat, în sensul transgresării incestului, întreaga evoluție erotică (descrișă de personaj) este marcată de dorința incestuoasă pentru figura maternă și contradicția cu figura paternă. Nu e, în mod evident, cazul de față, care depășește prin complexitate rezolvarea unui complex, oricît de universal. Mai mult, complexul lui Oedip se „rezolvă” în inconștient, în acea zonă în zadar definită și răsdefinită de științele omului, iar nu în imaginație, care ține de conștient și cultivat, de elaborat, eventual prin scris. Autoanaliza lui Emil Codrescu din jurnalul său *fin de siècle* nu e încă (din fericire) o psihaliză. Ar mai trebui adăugat că la 1911, cînd își redacta *Amintirile*, Ibrăileanu nu era, aproape sigur, la curent cu doctrina freudiană⁴³⁵, fiind hazardat, în aceste condiții, să interpretăm ca atare o carte de subtilitatea *Adelei*, romanul unui critic cu o inteligență uluitoare, întrecută doar de sensibilitatea sa maladivă și de un soi de profetism literar implicit, vizibil mai ales acum,

433. Nicolae Manolescu, „Jurnalul seducătorului”, în *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, Editura Gramar, București, 1999, pp. 428-429.

434. „Am mai mult o impresie nelămurită despre *fința* ei, despre *esența* ei sufletească, despre ceva cald și lipit cu patimă de copilul acela, care astăzi sînt eu. Dar această impresie nelămurită a mea, adăogată cu cele ce am auzit despre ea, au alcătuit în mintea mea o *ființă vie*, pe care o văd: o fată tînără. Ea a murit la vârsta de 31 de ani, și o văd ca o fată. Mama mea, acum cînd eu am 40 de ani, cînd sînt mai bătrîn decît ea, îmi apare într-un chip foarte curios, pe care e greu să-l exprim. Mama mea *este mai tînără decît mine*” (G. Ibrăileanu, *Amintiri din copilărie și adolescență*, în *Opere VI*, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Editura Minerva, București, 1978).

435. V. și G. Brătescu, *Freud și psihaliza în România*, Editura Humanitas, București, 1994, p. 200.

cînd îi trăim anticipările despre „critica completă“, dar și despre limitarea pe care o poate da biograficul în critică.

În mod sigur există – la Emil Codrescu – o identificare subliminală a *iubitei* cu *mama*, dar aceasta e legată de moarte, de „pulsunea de moarte“, dacă vrem⁴³⁶, și nu de eros. E, astfel, un „anti-Oedip“, a cărui urmare e paralizia erotică, refuzul (inconștient) al implicării totale. E, cu alte cuvinte, un fel de *moarte în viață* – mai degrabă filozofică decît psihanalitică (sau psihanalizabilă) – în care figura mamei moarte, alături de figurile celor două iubite moarte și ele în adolescența protagonistului, joacă rolul amintirii-ecran, al edificării în privința separării *erosului* de *agapê*. Tocmai de aceea, intimitatea progresivă a bărbatului care joacă ultima carte a iubirii „complecte“ cu o femeie-fată-mamă-iubită regăsită are și o intensitate unică. Ea reunește cele trei epoci – romantică, realistă, cinică – pe care le rememorează personajul, îngroșînd „epiderma sufletului“ și încercînd să raționalizeze vraja estivală sub care căzuse. Nu atît puritanismul vremurilor altui secol (iulie-august 189...) blochează rezolvarea erotică, pe care Emil Codrescu nu o exclude rațional („Dacă i-aș fi cerșit ființa?“ – se întrebă el⁴³⁷), cît o coabitare – din fragedă pruncie și, mai apoi, din epoca cristalizării erotice adolescentine – cu moartea și cu finitudinea (mereu prezentă) a tuturor lucrurilor. Ar putea părea o exersare a doctrinei stoice, în sensul în care M. Richir definește stoicismul (curioasa doctrină care ia în considerare unitatea intimă a sufletului cu trupul și corporalitatea însăși a sufletului): „un puritanism dus la limita extremă“⁴³⁸. Nu este vorba, totuși, de așa ceva, intimitatea amoroasă din acest roman fiind de o intensitate dureroasă, imposibil de rezolvat „realist“ sau „cinic“. Cu greu însă, din aceleași motive, poate fi vorba de o interpretare freudiană, mai ales în sens oedipian. Ca în faimosul tablou *O lecție clinică la Salpetrière*, pictat de André Brouillet și expus la Salonul din 1887, în care Charcot prezintă unei asistențe formate din medici, dar și din intelectuali de semnă ai epocii, un caz clinic, Freud lipsește. Așa-zicînd, G. Ibrăileanu îl preferă, cel puțin în privința corporalității, pe Charcot, „maestrul nostru al tuturor“, patriarhul unor vremuri mai simple:

„*La peau, le cerveau, les nerfs* – zice Charcot, maestrul nostru al tuturor – *tout ça va ensemble.*” Epiderma ei fină ilustrează, în adevăr

436. V. și N. Balotă, *op. cit.*, p. 143.

437. G. Ibrăileanu, *Adela. Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu (iulie-august 189...)*, în *Opere VI*, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Editura Minerva, București, 1978.

438. M. Richir, *op. cit.*, p. 87.

eclatant, generalizarea maestrului. Și cunosc destul de bine anatomia ca să știu că de la vârful degetelor piciorului și de la vârful degetelor mîinii pielea se afinează treptat, izolînd tot mai puțin pulsația vieții⁴³⁹.

Dacă există – în romanul *Adela* – o concepție a corporalității ce structurează intimitatea diseminată progresiv, ea trebuie căutată, ca multe alte chei pe care Ibrăileanu le-a presărat de-a lungul romanului (una e, de pildă, umorul nebun – și vag necrofil – al îngropării „cracatiței în popușoi”⁴⁴⁰), în „biblioteca estivală” cu care Emil Codrescu ajunge la Băltătești, pentru ultima sa vară indiană. Printre „volutățile esențiale” ale doctorului Codrescu, găsim „paginile lui Diogen Laerțiu despre Epicur”, sintetizate baudelairian, care au făcut deliciul criticii :

„Ataraxie. «Apatie»... Frica de acțiune a omului lipsit de energie impulsivă... Teroarea de răspundere a intelectualului prea lucid și prea mult preocupat de urmările faptelor lui. Decadența Greciei. Antipodul «bestiei blonde». «*L'homme, ivre d'une ombre qui passe, porte toujours le châtiment d'avoir voulu changer de place*»... Mulțumit cu puțin, ca să poată suporta viața... Indulgent cu alții, sever cu el însuși. Inspiratorul tuturor eudemonologiilor amabil-pesimiste. Neînțeleș de proști și de porci, care traduc «plăcerea» lui subtilă și detașată în plăcerea lor trivială și-l stropesc cu noroiul indignării lor ipocrite⁴⁴¹.

Dincolo însă de diagnosticul aproximativ prin care doctorul se fixează într-o categorie, cea a „imprecizunii raporturilor”, a „irealizării amorului” – în opoziție cu vulgul, pentru care „nevoia trupului a devenit... dreptul sacru al trupului”⁴⁴² –, putem citi trimiterea ironic-melancolică la Epicur mai „amănunțitor”, așa cum, desigur, a făcut-o G. Ibrăileanu. În capitolul dedicat lui Epicur în *Despre viețile și doctrinele filosofilor* sufletul nu este definit în opoziție cu trupul, așa cum a crezut mai ales acea parte a criticii care, începînd cu G. Călinescu, a văzut în amorul *irealizat* din *Adela* un amor platonice, ci dimpotrivă, sufletul are o natură corporală, senzațiile fiind legate mai degrabă de această natură a sa, derivată prin „consimțire” :

„...trebuie să recunoaștem că sufletul este un lucru corporal alcătuit din particule fine, împrăștiate în toată masa corpului nostru. [...] sufletul are cea mai mare parte în producerea senzației. Într-adevăr, el n-ar avea acea senzație dacă n-ar fi oarecum închis în restul masei

439. G. Ibrăileanu, *Adela*, ed. cit., p. 105.

440. *Ibidem*, p. 110.

441. *Ibidem*, p. 50.

442. *Ibidem*, pp. 122, 130 și 140.

noastre corporale. Dar restul masei noastre corporale, deși oferă această indispensabilă condiție pentru suflet, are și el o particularitate derivată din suflet, din numita calitate; și totuși nu posedă toate calitățile sufletului. Din această cauză, când sufletul se desparte de corp, corpul își pierde simțirea, căci n-are în sine această facultate de a simți, ci sufletul concrescut i-a procurat-o: sufletul, prin realizarea facultății ce o are datorită mișcării, a dobândit deodată pentru sine calitatea de simțire și, în virtutea vecinătății și a consimțirii dintre suflet și corp, o transmite... și corpului"⁴⁴³.

Ideea despre natura corporală a sufletului (analoagă, pe alt palier, cu cea despre natura „științifică a esteticii“ a *criticului* Ibrăileanu) mută accentul de pe scindarea personalității doctorului Codrescu; prin lentila concepției despre corporalitatea sufletului putem citi mai cu folos acest roman pe cit de anacronic în formă, pe atât de modern în fond (în fondul său *formal*). Abia apoi, putem vedea în ce fel regăsirea intimității corporale se face de-a lungul unei axe temporale semnaland permanent vidul. Timpul, la stoici, era una dintre *incorporale* (alături de exprimabil, vid și spațiu). La Epicur însă, așa cum îl citește eroul nostru de sfârșit de veac după Diogenes Laertios, singurul incorporal este vidul – semnul morții, destrămarea atomilor din care se țese „agregatul corpului“⁴⁴⁴, privarea de simțuri. Despre o „concepție integrală a corpului“ ar fi, mai degrabă, vorba în *Adela* (și constatarea n-ar trebui să-i mire pe cei obișnuiți cu nevoia de „complexitudine“ a lui G. Ibrăileanu) decît despre o renunțare la trup. Dar asta, într-un subtil sens epicureic, „neînțeles de proști și de porci“:

„...formele și culorile, mărimile și greutatele, într-un cuvînt toate acele însușiri care se afirmă ca atribute despre corp, în măsura în care sînt proprietăți constante fie ale tuturor corpurilor, fie numai ale corpurilor vizibile, sînt cunoscute prin senzație. [...] Dar numai toate aceste calități... dau corpului natura lui permanentă. Toate acestea sînt obiectul unor intuiții particulare și al unor înțelegeri, dar acompaniate de perceperea întregului corp și niciodată separate de el, ci potrivite cu *concepția integrală a corpului...* (s.m.)“⁴⁴⁵.

443. Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, capitolul „Epicur“, trad. de C.I. Balmuș, studiu introductiv și comentarii de Aram M. Frenkian, Editura Polirom, Iași, 1997, p. 327.

444. V. cap. II, „Literatură și corporalitate. O introducere“, subcap. 1 „Corpul interior“.

445. Diogenes Laertios, *op. cit.*, p. 328.

Intimitatea totală

Intimitatea care se constituie progresiv între protagonistul masculin al romanului și tînăra fată, cunoscută în copilăria ei și regăsită ideal, este una în primul rînd corporală. „Greutatea, mărimea, forma, culoarea“ Adelei sînt trăsături ale corpului fetei (și ale sufletului care simte deopotrivă). E un gen de impersonalizare a sentimentului, pe care Emil Codrescu îl încearcă, la început, la fel ca naratorul din *Privind viața*, atunci cînd definește, oarecum materialist, formele vieții: „Natura își urmează cursul cu aceeași fatalitate și nepăsare în piatră, în arbore, în om, în toată materia. A trăi este a te strecura prin legile naturii ca printre niște curse complicate și nevăzute, spre a-ți păstra, în forma dată ție, cele cîteva zeci de kilograme de materie, pe care ți le împrumută vremelnice natura și care sînt tu“.⁴⁴⁶ E un fel de ataraxie estivală terapeutică, cu scopul eliberării spiritului de corp⁴⁴⁷, din care revederea fetei îl scoate, aruncîndu-l simultan într-o epocă post-cinică (marcată în roman de frecventarea generică a femeii mari „cu păr roș, cu ochii mici și verzi, cu nasul turtit și cărnos, cu buzele strivite, arse, cu brațele groase și dure, eșantioane ale întregii ei ființe, cu talia și șoldurile ăsortate în formă de liră, femeia-femelă și nimic altăceva“⁴⁴⁸) și una romantică. Pînă la sfîrșit, romantismul va domina această regăsire de sine în intimitatea cu o femeie în care protagonistul poate cristaliza toate formele de amor (părintesc, filial, erotic). Relaxarea cinismului este anunțată nu doar prin diatriba împotriva celui alt Diogene, cinicul – „Filozof de mahala. *Pique assiette*... Inelegant la aspect și la suflet. Utilitarist mărginit... Insensibil la orice frumuseță“⁴⁴⁹ –, dar și prin pierderea „libertății de spirit“ sub lovitura de grație a prezenței intime a femeii. În zadar fostul maestru încearcă reînnoarea relației cu fetița de pe vremuri, care-și mărturisea fără griji amorul. Atenția, privirea sa, chiar atunci cînd îi urmărește lecturile, se fixează în altă parte:

„Adela are sinul mic și predilecție pentru haine cenușii, albastre, liliachii, ca toate femeile care mi-au atins sufletul. (Afară de femeia cu ochii verzi și brațele de piatră, care avea sinul ca o cupolă și purta culorile dinspre marginea roșie a curcubeului și care, neavînd suflet, mi l-a angajat foarte puțin pe al meu.) Există, fără îndoială, la orice

446. G. Ibrăileanu, *Privind viața*, în *Opere VI*, ediție critică de Rodica Rotaru și Al. Piru, Editura Minerva, București, 1978, p. 42.

447. G. Ibrăileanu, *Adela*, ed. cit., p. 50.

448. *Ibidem*, p. 75.

449. *Ibidem*, p. 76.

bărbat, o afinitate pentru un anumit temperament femeiesc, și la orice femeie, o legătură între temperamentul ei, conformația ei fizică și predilecția pentru anumite culori"⁴⁵⁰.

Întîlnirea de la Băltătești Neamțului are însă, o istorie cu două fețe: una luminoasă, de profundă intimitate sufletească, între tînărul (pe atunci) doctor și frumoasa fetiță îndrăgostită care îngîna, după el, „La dada madă”, adică „La donna é mobile”⁴⁵¹; cealaltă față e însă întunecată, inexplicabilă în economia romanului altfel decît printr-o ruptură epistolară din partea doctorului și o răzbu-nare din partea fetei care face o căsătorie de conveniență. Intimi-tatea lor avea, așadar, istorie. Ce se întîmplă, totuși, odată cu apariția fetei este incontrollabil. Vederea ei îi provoacă cvadragenarului doc-tor un permanent solilocviu pe tema materialității amorului, a „poftelor pentru cele cîteva kilograme de materie organică pe care fata (Emilica – n.m.) cu părul pe spate le extrăgea din elementele brute ale naturii”⁴⁵², a „muzicii care interpretează corpul” Adelei, a „debru-talizării vieții... pînă la infimitezimal”, dar și a gîndului morții, căci „prețul integral al vieții îl dă numai moartea”⁴⁵³. E o explozie de mult pregătită în interiorul doctorului Codrescu, care nu fuge de această provocare a vieții, nu se „ceartă cu viața”, cum i-ar fi recomandat filozoful sceptic din *Privind viața*, dimpotrivă, îi rezistă pînă la sfîrșit – acel sfîrșit mult mai tulburător și infinit mai intens erotic decît acuplările tehnice din romanele minore ale epocii inter-belice sau ale boom-ului sexual din vremurile noastre. Iată cum se tulbură, la 1900, în condiții de forță majoră, raporturile între doi oameni (totuși foarte tineri), ca într-o proză (hiper)modernă a lui Kawabata sau García Márquez:

„În trăsura îngustă [...], oricum ai face, nu poți să nu te atingi de tovarășul de alături. De la o vreme, recunoscînd, fără să ne-o spunem, cazul de forță majoră, ne-am resemnat și ne-am acomodat cum am putut mai bine. Intimitatea asta totuși ne stînjenea (cu atît mai mult cu cît în timpul din urmă raporturile noastre au devenit tot mai tulburi), dar făceam ca și cum n-am fi observat nimic. Făcîndu-mi o datorie de a-i devia atenția în altă parte, fără ca să pot reuși nici voi cu tot dinadinsul să o deviez și pe a mea, am fost de o locvacitate copioasă și susținută. I-am arătat Văraticul... Ciungii ca niște *sîni formidabili* (s.m.)... Cetatea Neamțului, molar sfărîmat al unui leviatan de coș-mar... Ozana își mișca strălucirea în curbele grațioase, ca niște *șolduri de femei adormite* (s.m.)”⁴⁵⁴.

450. *Ibidem*, p. 80.

451. *Ibidem*, p. 61.

452. *Ibidem*, p. 71.

453. *Ibidem*, p. 83.

454. *Ibidem*, p. 88.

Sîntem, într-adevăr, foarte departe de secvența din mașina lui Fred Vasilescu la Movilă (*Patul lui Procust*), sau a preparativelor adulterului dintre Marcian și Elena (*Concert din muzică de Bach*)⁴⁵⁵, dar sîntem incomparabil mai aproape de rădăcina poetică a prozei (fără „poezism“, ar spune Ibrăileanu) din romanele realist-magice hispano-americane sau central-europene ale începutului postmodernității. Intimitatea aceasta totală nu e însă, ca în cazurile altor cupluri interbelice, între două corpuri („trupuri sufletești“) egal reprezentate narativ. În *Adela* doar femeia este privită, doar corpul ei – unic, e adevărat, modulînd întreaga natură – are drept de reprezentare, fiindu-i, în schimb, refuzat dreptul la abstractizare, la analiză. Avem, într-un fel, în *Adela*, acel corp feminin convențional stereotip prezent în literatura de dinainte de Primul Război Mondial în două forme, maniera sportiv-realistă și cea spiritualizant-idealizantă (Proust) sau fantasmatică (Huysmans)⁴⁵⁶. Nu aflăm mai nimic însă despre înfățișarea doctorului Codrescu, despre felul lui de a se îmbrăca (indiferent față de modă?), deși, după succesele rememorate, ne putem îndoi că ar trebui să facem apel la articolul lui G. Ibrăileanu *Bărbații urîți și amorul*. Și totuși, intimitatea accentuată dintre cei doi deșteaptă în conștiința masculină mai degrabă ecoul morții, al lucidității de a se lăsa tîrît ca oricine în capcanele întinse de „Geniul Speciei“. A fi lîngă Adela, a-i simți greutatea trupului – în ciuda trecerii celui test numerologic după care suma vîrstelor unui cuplu „posibil“ nu trebuie să depășească 75 de ani⁴⁵⁷ – provoacă, în primul rînd, gîndul bătrîneții și al morții:

„Adela mi se atîrna de braț. Greutatea ei îmi făcea urcușul mai ușor. Dar zidurile înalte, pustii, către care urcam, ne apăsau cu severitatea lor. Intimitatea dintre noi, aici, în singurătate și în infinit, mă făcu să simt cu o claritate și mai dureroasă că am trecut de «mijlocul drumului vieții»“⁴⁵⁸.

Sub ochii noștri, din conștiința lucidă și îndrăgostită a protagonistului masculin se naște o Adelă grațioasă, cu „bustul înalt, elegant“, cu „umerii largi, cu sînul delicat“, cu „zîmbetul intim și

455. „Trăsura, landoul sînt vehicule ale unei intimități inocente, «pozitive», care leagă pe parteneri, fără ca vreuna din normele sociale să fie periclitată“, remarcă Nicolae Manolescu (*op. cit.*, p. 425).

456. V. Florence Braunstein și Jean-François Pêpin, *La place du corps dans la culture occidentale*, PUF, col. „Pratiques corporelles“, 1999, pp 145-146.

457. „Dar natura, printr-o excepțională oroare de cifrele mari, a rînduit lucrurile astfel încît vîrsta celor doi protagoniști la un loc să nu treacă de șaptezeci și cinci de ani“, spune înțeleptul din *Privind viața* (ed. cit., p. 223).

458. G. Ibrăileanu, *Adela*, ed. cit., pp. 89-90.

supus⁴⁵⁹, o Adelă eminentement fizică pe care doctorul Codrescu o privește ca pe un prototip al eternului (vegetativ) feminin. Idealizarea aceasta îngheață întrucîtva intimitatea promisă, însă în același timp o limitează la conținuturile sufletești ale bărbatului bolnav de moarte, sau doar înspăimîntat de ea, pentru care „dorința de femeia unică” (îndrăgostirea) și „spaima de moarte” au aceeași simptomatologie, dar mai ales același remediu. A privi femeia sau a privi viața par a însemna același lucru pentru protagonistul Adelei, ca și pentru cel al romanului aforistic din 1930: „Bărbații se tem mai mult de moarte decît femeile, pentru că au sentimentul trecutului mai puternic, pentru că au inteligența și imaginația mai vii și pentru că ei sînt elementul activ în crearea vieții. Viața, cu cît e mai intensă și mai conștientă, cu atît are mai mult oroare de neant⁴⁶⁰”.

Oroarea de vid, de neant, de *incorporal* – cum ar spune Diogenes Laertios, cel din biblioteca estivală – este motorul acestei intense corporalizări a reprezentărilor din *Adela*. Nu doar natura în întregul ei, ci toate femeile din stațiune (de la nevasta ceasornicarului filozof, Sabina Duvid, la nimfa de 18 ani, de la crîsmărița amoroasă din Humulești sau cele două tinere evreice din Oșlobeni la doamna Jeny Timotin, prototipul „Doamnei X” dintr-o postumă⁴⁶¹) sînt privite convulsiv, rătăcitor, sub semnul aceluși „Feminitatea agit molem⁴⁶²”. Cu toate acestea, *corpul* este privit sub *speciae aeternitas*, și nu sufletul, care e aici tot o formă corporală:

„Corpul unei tinere femei – elasticitatea lui, rotundimile calde, finetea și luminozitatea epidermei – este realizarea formală și structurală cea mai desăvîrșită a materiei vii, este miracolul suprem înfăptuit de natură după miliarde de dibuiri și încercări neizbutite, este termenul ultim al evoluției cosmice⁴⁶³”.

Aserțiunea ar putea fi foarte bine un aforism din *Privind viața*, la fel ca urmarea, despre „cerșirea trupului”, o propunere instinctuală, repede disimulată sub mitul unicității, admirației și idealizării amoroase. Sufletul Adelei însă, ca într-o bruscă cedare a lucidității, este adorat, cealaltă Adelă – intimă conștiinței naratorului, de mult cunoscută, care nu se suprapune într-o imagine oglindită (Codrescu o privește dual) peste noua Adelă, corporală, fizică – avînd o *greutate de femeie* cu care doctorul nu știe ce să facă:

459. *Ibidem*, pp. 92 și 94.

460. G. Ibrăileanu, *Privind viața*, ed. cit., p. 32.

461. G. Ibrăileanu, „Doamna X”, în *Manuscriptum* nr. 4, 1976.

462. G. Ibrăileanu, *Adela*, ed. cit., p. 116.

463. *Ibidem*, p. 106.

„Sufletul i-l iubesc, sau mai exact [...] i-l ador numai întru cît este expresia ființei ei intime : senzații, emoții, imaginație, turnura spiritului – femeia din ea. Opiniile, ideile ei, dacă n-au timbrul vieții ei, mi-s absolut indiferente, deși tot ce spune mi se pare inteligent (și, desigur *este*, căci acum trei ani, cînd n-o iubeam, *era* inteligentă). Mai mult. Cealaltă femeie interesîndu-mă total, aceasta, care-i ia locul, mă impacientează. Îi simt doar farmecul ochilor, glasului, gesturilor care sînt și ale celeilalte, îi simt prezența, victorioasa ei prezență, care anihilează tot ce nu-i ea și al ei...”⁴⁶⁴.

Intimitatea amoroasă dintre cei doi regresează (ca pentru o verificare) în secvența bolii Adelei, redusă la ipostaza unui „organism” și lăsată pe mîna doctorului care o privește patern, dar în același timp perfect conștient că „excesul de bunătate avea un principiu, acum înăbușit în subconștient, dar totuși activ, care se exclude cu bunătatea”⁴⁶⁵. Tocmai această „urîțire-ofilire” a Adelei în boală provoacă revenirea, cu intensitate ultimativă, a ființei ei fizice în prim-planul povestirii. Amînarea senzațiilor, dezarmarea, „trecerea” Adelei, ca în secvența transformării ei dintr-un copil într-o doamnă brumată, sînt în conștiința proiectivă a doctorului Codrescu semnele unei apropieri posibile :

„Senzațiile care ieri erau simple semne informative pentru medic, astăzi, rememorate, erau percepute de omul înnebunit de ființa ei. Pielea ei – de mătasă cînd era fierbinte, de catifea cînd s-a făcut rece – o aveam acum în degete, în creier, în inimă. La senzația teribilă contribuia și relativa ei urîțire. Ofilirea ei semăna cu figura obosită de somnul neimplinit, și atît de tulburătoare din dimineața cînd am plecat la Văratic. [...] Efect izbitor al uzurii corpului ei ars de fierbințeală, ofilirea ei îmi ținea pe primul plan al conștiinței ideea arzătoare a vieții ei fizice”⁴⁶⁶.

„Căderea” doctorului, pregătită prin punerea în abis – „visul în vis” (al apropierii erotice din plimbarea pe lac) –, este, de fapt, un sărut, mai mult, sărutul mîinii Adelei, unul dintre cele mai caste săruturi din literatură, infinit mai cast decît sărutul rusesc dintre Hans Castorp și Claudia Chauchat din *Muntele vrăjit*. „Sărutul rusesc” ține, ca act, de vechea istorie a iubirii, cea reprimată, medicalizată, raționalizată, deși el punctează în inima Europei, ca un ritual de trecere oriental, redescoperirea artei erotice și a plăcerii. Scena sărutului rusesc e momentul privilegiat al unui păpușar hipererotizat care-i mînuiește din umbră pe eroii *Muntelui vrăjit*. El

464. *Ibidem*, p. 107.

465. *Ibidem*, p. 143.

466. *Ibidem*, pp. 144-145.

știe mai bine ca oricine că adevărata istorie nu e cea mare (care tocmai se schimba ireversibil), a ideologiilor și războaielor, a luptei pentru putere și a retoricii datoriei, ci cea mică, istoria privată, care se transforma și ea, imperceptibil. Sărutarea mîinii Adelei și, mai ales, trăirea completă, hipersenzuală a acestei apropieri atît în conștiința doctorului Codrescu, cît și în corpul-suflet consimțitor al Adelei, reprezintă borna literară ce separă două epoci de înțelegere a iubirii, între care foarte greu s-ar putea decide care e mai „totală” din punct de vedere erotic :

„Îi simțeam respirația aproape, parfumul fierbinte al ființei ei. Stătea nemîșcată, înaltă, ea toată, cu toată prezența ei, cu teribla ei prezență. Îi simțeam căldura trupului întreg, de la distanță. I-am luat o mină, i-am scos mînușa, dezbumbînd-o inexpert. Aveam sentimentul că o dezbrac puțin. I-am sărutat mîna multă vreme, cînd pe o parte, cînd pe alta, apoi, cu o senzație și mai otrăvitoare, între încheieturile degetelor, și, dîndu-i în sus mîneca îngustă a pardesiului, i-am sărutat brațul de la încheietura mîinii pînă la stofa răsfrîntă. Brațul avea miros de ambră. Ea tăcea cu fața întoarsă acum. O rugam să meargă în casă, să nu răcească, dar îl țineam mereu mîna, în care nu simțeam nici o intenție de împotrivire sau de impaciență, și pe care o sărutam mereu, în toate felurile. [...] În sfîrșit, repurtînd cea mai mare victorie asupra mea de cînd exist, am lăsat din mină mica pradă...”⁴⁶⁷.

Timpul corporal al intimității

Regăsirea intimității corporale se face, în romanul *Adela*, de-a lungul unor axe temporale semnalizînd permanent vidul. Timpul – după doctorul-filozof cititor al lui Diogenes Laertios – nu este însă incorporeal, ca pentru stoici⁴⁶⁸, ci este un timp al corpului, „accidentul unui accident”. În jurnalul doctorului Codrescu, acest timp structurează romanul, se construiește simultan pe axa trecut-prezent, dar și pe axa trecut-viitor. Accentul, însă, este pus pe prezentul nesperat al celor două luni estivale în care trecutul invadează lucid, iar viitorul dispare, sacrificat acestei lucidități. Plecarea Adelei înseamnă, pentru doctorul cvadragenar, scufundarea în trecut, fără speranță și fără voluptate. „În acest moment începu trecutul”⁴⁶⁹ –

467. *Ibidem*, p. 157.

468. „După Epicur, timpul nu este un incorporeal independent, ci este accidentul unui accident sau ceea ce survine la ceea ce survine unui lucru substanțial” – în Diogenes Laertios, *op. cit.*, pp. 573-574.

469. G. Ibrăileanu, *Adela*, ed. cit., p. 160.

fraza lui Emil Codrescu trimite nu atât la trecutul-viitor⁴⁷⁰, un timp răsturnat, cât la un prezent lipsit de aderență la viață, un prezent proiectiv (nu „prezentul în simultaneitatea lui” care definește modernitatea). Nu lipsa viitorului e problema doctorului Codrescu, ci lipsa de priză la prezent, la palpitul vieții retrăit, ca pentru ultima dată, în prezența tinerei fete. „Timpurile” romanului se aglutinează însă (în sindromul îndrăgostirii redat diaristic de personajul masculin) în *trupul Adelei*, cu greutatea, asimetria, culorile lui, acest corp devenind (cu tot cu sufletul său) axa temporală a romanului, coloana sa epică:

„Persistența imaginii ei în conștiință, luminată de albastrul ochilor – cînd cetesc, cînd vorbesc cu cineva, cînd gîndesc altceva – ca o formă a priori a cugetării, aruncînd un vâl de azur peste paginile cărților, peste priveliști, așa cum proiectezi oriunde ți-ai întoarce privirile, rotundul soarelui apunînd, rămas cîtva timp în ochi. [...] Dorința arzătoare de a-i sacrifica totul și mai ales libertatea mea. Sentimentul de teroare față de ființa care singură poate da și lua viața. Dispariția totală a trecutului, anihilat de existența ei, și, cum nu pot plasa în viitor nici un vis cu subiectul «Adela» – singura substanță a cugetării mele, dispariția și a viitorului, totul reducîndu-se la prezent, care mi se impune exhaustiv, dar care, alcătuit din acțiuni fără scop, fără corelație în timp, nu are decît consistența unei dibuiri în vis. Și, mai presus de toate, uimirea, veșnic nouă, în fața evenimentului extraordinar, incredibil, că ea există!”⁴⁷¹.

E o teroare a realității, a prezentului imediat ce nu se poate transforma în viitor, și pe care doar endorfinele îndrăgostirii o pot atenua. Dar și endorfinele cufundării în trecut, ale acceptării morții, ale resemnării față de vidul incorporeal ce se întinde în afara Adelei, dincolo de prezența *trupului ei sufletesc*, în afara acestei intimități totale de-o vară. Fără să facem apel la biografia (stoică) a lui Ibrăileanu, la iubirile lui intense și „totale”, fără a lua în discuție versiunile *Adelei* (care ar merita o discuție separată), finalul deschis al povestirii (minunat condus narativ, prin această contopire a timpurilor într-o apocalipsă personală) nu pare mai mult decît o prelungire a solilocviilor anterioare ale doctorului Codrescu, geamănul naratorului din *Privind viața*. El nu exclude nimic, nici revederea, nici indiferența, nici recăderea amoroasă, nici moartea. Vorba unei celebre psihanaliste în legătură cu scriitorul ei preferat, Julien Green, „explicația acestui sfîrșit abrupt nu poate fi definitivă”...

470. V. interesanta analiză a lui Mihai Dinu Gheorghiu, *Ibrăileanu. Romanul criticului*, Editura Albatros, București, 1981, pp. 17-18.

471. G. Ibrăileanu, *Adela*, ed. cit., p 136.

Jar – complicațiile sufletului mic-burghez

Astăzi, cînd asupra *Răscoalei* lui Liviu Rebreanu a coborît consensul, ecourile critice de întîmpinare la cald, din epocă, sînt destul de neașteptate. Printre multele reproșuri de toată mîna – lipsă de respect pentru cititori, superficialitate, bestialitate de dragul bestialității, „poze ieftine“, regres față de *Ion*, exces – unul a fost împărtășit de critica profesionistă care, mai apoi, l-a omologat pe Rebreanu drept „cel mai mare creator epic al literaturii române“⁴⁷². E vorba despre partea citadină a romanului, despre surprinderea „individului de la oraș, cu suflet mai complicat“⁴⁷³, despre „tipurile urbane mai puțin reliefate“⁴⁷⁴ – în genere, despre acele părți ale operei în care „Rebreanu este defavorizat de expresie de cite ori își depășește domeniul intuitiv în care excelează, și anume acela țărănesc“⁴⁷⁵.

Nu știm dacă romanul *Jar*, publicat în 1934, intim legat de căutarea formelor interiorității personajelor, și-a avut în acest reproș unanim-îndreptățit mobilul prim. Cert este că prin acest roman (stîngaci) de dragoste și moarte începe ciclul așa-zis citadin al scrierilor lui Rebreanu, pe deplin realizat în *Ciuleandra* și mai ales în *Gorila*. Deși în *Jar* prozatorul „își face mîna“ într-o zonă epică puțin frecventată de el pînă atunci, tocmai datorită schematismelor, slabei realizări estetice, drumurile spre viața interioară a personajelor – acele „drumuri de fatalitate“⁴⁷⁶ pe care un critic interbelic le descoperea în romanele sale anterioare – sînt mai vizibile. Cartea a fost primită, în epocă (lucru semnificativ pentru opacitățile, așteptările, viziunile critice ale vremii), pe un ton „ceremonios negativ“⁴⁷⁷, neocolindu-se mai ales limitele prozatorului mulțimilor care, aici, „îi interzic accesul subconștientului și al mobilității vieții sufletești“⁴⁷⁸. Trebuie spus însă că dacă în opera lui Rebreanu există un filon al intimității, el începe în acest roman ce respiră mai mult ca

472. E. Lovinescu, *Istoria literaturii române contemporane (1900-1937)*, Soccec, 1937, p. 242.

473. G. Călinescu, *Istoria literaturii române...*, Compendiu, p. 321.

474. Pompiliu Constantinescu, în *Vremea*, 5 martie 1933.

475. Șerban Cioculescu, „În marginea operei d-lui Liviu Rebreanu“, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 2/1936.

476. Perpessicius, *Cwîntul*, 5 februarie 1933.

477. Lucian Raicu, *Liviu Rebreanu*, Editura pentru Literatură, București, 1967, p. 259.

478. Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, București, 1972.

oricare altul atmosfera epocii interbelice dintr-un anumit mediu (funcționăresc-citadin). Atmosfera apăsătoare, prozaismul, banalitatea coplesitoare și previzibilitatea descrierilor, intrigii, chiar și a deznodământului tragic (atît de caricate încît, la un prozator de talia lui Rebreanu, par ironice) sînt constitutive zonei descrise. E o zonă a mecanismelor ce funcționează dinainte stabilit, fără surprize, aceasta fiind și forma lor de autenticitate, pe care Rebreanu o respectă intuitiv. Interiorului vetust, încremenit, tipic al majorității personajelor (chiar și al dramaticei Liana, care joacă o dramoletă cu final deja cunoscut din alte lecturi literare) îi corespunde interiorul caselor, tocmită după „vechea rînduială” (așa cum încercarea erotică a Lianeii de a ieși din cadrele stabilite este anticipată de semi-evadarea – cu un etaj mai sus – din vecinătatea părinților).

Roman ciclic, desfășurat de-a lungul unui an, din 1 noiembrie („ziua morților”) în 1 noiembrie, *Jar* începe și se sfîrșește în interiorul camerei eroinei principale, Liana Rosmarin, o bovarică studentă la Litere ce cade victimă unui alt cinic seducător al „noii generații” de huligani. E prima zonă a intimității mic-burgheze în care Rebreanu își încearcă, balzacian, puterile epice. Interioarele din acest roman sînt perfect adaptate vieții intime a personajelor. Separarea Lianeii de familia ei ternă și pragmatică începe tocmai prin plecarea din subsolul în care aceasta, din obișnuință sau din economie, se retrăsese.

„Interiorul” Lianeii este unul al pretențiilor cristalizate, al țintelor stabilite, dar în vechile cadre, bătrînești și imuabile :

„Petrecîndu-și viața mai mult în subsol, familia Rosmarin făcea economie de lumină și de căldură, ba mai cruța și mobila cea bună de sus. Singură Liana, și mai ales de vreo doi ani, de cînd a intrat la Universitate, s-a apucat să strice vechea rînduială retrăgîndu-se din ce în ce mai des în camera ei să citească sau să mediteze. Camera Lianeii, decretată de ea ca atare, era însuși salonul de la parter, cu mobila bătrînească atît de bine păstrată de părea nouă-nouță, cu pianina și gramofonul [...], cu divanul plin de perne, cu micul birou feminin în colțul dintre două ferestre și cu turnanta cu cărți”⁴⁷⁹.

Interiorul contradictoriu, nehotărît pe care și-l amenajează eroina este, pînă la sfîrșit, cadrul propriei ei drame. El respectă (prin corespondență) incoerența fetei care este virginală și violent machiată, cuminte (după monologurile interioare ale propriului tată) și frivolă (perpelirea, la foc mic, a lui Alistar, un pretendent tomnatic), studioasă și perfect stupidă. Frumusețea ei, bine adaptată fizic canoanelor

479. L. Rebreanu, *Jar. Amîndoi*, Editura Eminescu, București, 1985, p. 8.

timpului, este însă, spre deosebire de alte eroine ale vremurilor (Coca-Aimée, altă păpușă interbelică de care era îndrăgostit Holban), în contratimp cu imaginea sa interioară despre sine. Aici, reproșurile de inadecvare făcute lui Rebreanu sînt perfect îndreptățite : o fată modernă și expusă continuu „amorului pe încercate” și „pretenției generației sale de a practica amorul rece, lucid, ca o simplă distracție ușoară”⁴⁸⁰ cu greu poate ignora semnalele timpurii de plictis din partea cuceritorului Victor Dandu, un ofițer pătimaș și grosolan, destul de comun în cărțile și realitatea timpului. Demimondenă și fecioară, fată de modă veche (pe dinăuntru) și studentă la Litere, gîsculiță (cu Dandu) și femeie fatală (cu Alistar), Liana Rosmarin are întipărite, în propria-i mască a frumuseții, toate aceste contradicții. Exteriorul său fizic este expresia interiorului său psihic-sufletesc, o corespondență fiziognomică ce pare, totuși, venind din ultimii ani ai secolului precedent, cînd la modă erau teoriile lombrosiene, sau chiar mai de demult :

„Pe stradă bărbații întorceau capul după ea ca și cînd ar fi răsbind o vrajă irezistibilă. Figura ei de fetiță mirată și nevinovată, cu părul blond natural, cu obraji puțin bucălați, cu nasul mic obraznic, nu o prea distingeau din mulțimea de femei drăgălașe care dau străzilor bucurăștene, altfel puțin remarcabile, un aspect atît de simpatic. Ochiul ei însă fascinau prin culoarea lor albastră închisă cu reflexe violete, adumbriți de lungile gene blonde ca într-un cuib de aur. În privirile lor scăpăra curiozitatea inteligentă, un etern semn de întrebare, și, mai ales în momentele de uitare de sine, o pîlpîire stranie, o melancolie tulburătoare ca un avertisment ascuns. Avea gura senzuală arcuită, cu buzele pline și totdeauna foarte vopsite... excesul de roșu cheltuit pe buze părea o sfidare... Zveltă, cu talia mlădioasă, cu o degajare băiețească în mers și în mișcări, fără rigiditatea calculată a femeilor cochete. [...] În vocea ei groasă contrastînd cu obraji de păpușă, vibrau inflexiuni moi, mîngîioase, cu nuanțe ironice”⁴⁸¹.

Dezacordul între înfățișarea (modernă) a Lianeii și interioritatea sa (vag sămănătoristă) ține, desigur, și de inadecvarea prozatorului ardelean în „citirea” intimității personajelor din alt spațiu și alt timp. Ce avea să numească mai tîrziu Călinescu „nefericită situație geografică” – în legătură cu mediul romanului lui Sebastian, *Femei* – este, în *Jar*, o nefericită inadecvare a conținuturilor interioare ale personajelor la manifestările lor exterioare. Ar fi prea mult să-l suspectăm pe Rebreanu de ironizarea autenticității, atît de la modă în epocă (deși anumite observații ale jurnalistului cu veleități de

480. *Ibidem*, p. 91.

481. *Ibidem*, p. 16.

prozator Remus Oloman ar îndreptăți acest lucru⁴⁸²), dar (din păcate) și de conducerea conștientă a unei intrigii întemeiate pe inadecvarea între interior și exterior, pretenții și realități, viața-viață și „viața... mecanizată” care rezolvă, implacabil, drama amoroasă din roman. Nu despre „corpuri reificate” – cum vor fi cele ale modernității radicale – este vorba în acest roman fără profunzime al anilor '30, ci mai degrabă despre o ruptură între mobilurile interioare ale personajelor (aparținând altei epoci, celei de dinainte de *les années folles*) și acțiunile lor exterioare. Cel mai nefiresc amănunt este apariția – în economia acestui roman mic-burghez și într-o acalmie pregătind ruptura – a unui pistol, același cu care eroina se va sinucide. Soluția introducerii sale, într-un moment post-amoros, cînd pentru noi, cititorii, lucrurile sînt clare în privința fidelității locotenentului Dandu, e mai mult decît neverosimilă, ca un clișeu romantic ce pare, azi, desprins dintr-un îndreptar (așa nu!) pentru scriitori în formare. Grotescul situației din finalul dramei, observat și de ați critici⁴⁸³, ține de acumularea de transformări rapide, ca și cum eroina – înainte de sinuciderea aproape gratuită (căci, aparent, în economia epică a romanului, Liana se „compensase”, logodindu-se cu eternul pretendent Alistar) – încearcă toate ipostazele de adecvare a concepției burghezo-livrești asupra amorului (inculcată de alții) cu propria dezlănțuire amoroasă (ce seamănă mai degrabă cu „prostituția camuflată” a propriei generații):

„Romantismul l-a considerat o excrescență a inconștientului. Recunoștea totuși că de un răstimp trăiește și ea în plin romantism. Îl motiva cu argumentul că însăși esența iubirii e romantică. Pretenția generației ei de a practica amorul rece, lucid, ca o simplă distracție ușoară, o privea ca justificarea unei prostituții camuflate. Actul sexual fără substratul pasiunii copleșitoare i se părea o terfelire și trupească și sufletească de care trebuie să te rușinezi în fața oamenilor și mai ales a conștiinței tale⁴⁸⁴.”

482. „Remus Oloman deveni oaspe frecvent în casa Rosmarin. Pentru el Liana era un «caz» asupra căruia voia să-și exercite observațiile psihologice. Viitorul romancier, avea nevoie de material luat direct din vîltoarea vieții. Creația literară veridică trebuie să se inspire din trăirea directă, să se altoiască pe viața vie. O fecioară care iubește înțuia oară merită totdeauna o atenție specială. Asemenea iubire poate cuprinde în ea virtual o capodoperă precum într-un bloc de marmoră se poate ascunde un monument de artă. Cînd apare ochiul talentului care să vadă o față a eternului omenesc în iubirea fecioarei sau dalta artistului care să desprindă statua din marmora informă, opera de artă e gata să se realizeze” (*ibidem*, p. 119).

483. Lucian Raicu, *op. cit.*, pp. 270-271.

484. L. Rebreanu, *op. cit.*, p. 91.

Liana Rosmarin este o eroină a timpului său care nu-și poate ierta acest lucru. Lucidă și abilă în relațiile cu toți ceilalți bărbați din carte, ea „cade” în mrejele celui mai grosolan dintre ei, înțelegînd (fizic) foarte bine ce se întîmplă. Elaborarea situației, înțelegerea ei este, cu toate acestea, blocată chiar de propria imagine interioară, mecanic construită din poncifele unor vremuri revoluate și ale unor spații mult mai conservatoare (și mai familiare autorului ardelean) decît Bucureștii. După prima noapte „alături de un corp înădușit” ce emite un „horcăit rar, obosit” și răspunde deja foarte casnic, Liana se minte metodic. Cînd este amenințată, spre final, cu ordonanța, ea își amintește (ca într-o analiză tîrzie, după valuri de refulări) un „Sic!” pe care i-l adresase masculul chiar după momentul dezvirginării. Cu toate acestea, se umilește, amenințînd și ea cu delatiunea, cu căsătoria, cu oprobriul societății...

Jar e o poveste dublă, fără legătură între cele două jumătăți, la fel ca *Maitreyi*, *Drumul ascuns* sau *Adela*. Pe de o parte, e povestea unui pariu erotic, a unei pasiuni superficiale. Dacă Petre Petre din *Rășcoala* este, după o vorbă celebră, „rural deformat de freudism”⁴⁸⁵, acest Victor Dandu este un semi-citadin (din Focșani) deformat de o ambiție virilă. Pe de altă parte, *Jar* e povestea de amor orb, în pofida tuturor evidențelor (mai ales a celor interior-psihologice, ardeleneste așezate), a unei fete frumoase pe care amorul o prosteste iremediabil. Mîntea lui Dandu pare să știe ce vrea trupul lui Dandu (deși graba cu care el cade într-o căsătorie ulterioară ne poate face să ne îndoim de aceasta); mîntea Lianeii refuză (cu prețul vieții) să afle ce vrea trupul Lianeii. Este și acesta un sacrificiu al corpului în favoarea „sufletului” (care aici, de unul singur, pare un construct învechit, sumă de prejudecăți morale, „ipocrizia bunei-cuviințe burgheze”⁴⁸⁶ ce respinge iubirea vulgară a „cărniî infierbîntate”), dar, din păcate, și al complexității epice în favoarea resuscitării unor vechi reflexe teziste.

485. P. Constantinescu, art. cit.

486. L. Rebreanu, *op. cit.*, p. 58.

Cartea nunții: intimitatea programatică

Să nu-l credem pe Călinescu-criticul atunci când își taxează romanul din 1933 ca fiind un simplu „exercițiu minor în vederea unei plănuite opere epice, căutînd a separa prin dezlănțuire, elementul liric care-i e... congenital”.⁴⁸⁷ La fel cum n-ar trebui să-l credem pînă la capăt atunci cînd mărturisește nevoia lirică „de a se recrea” și – simultan – programul epic anti-biografic. *Cartea nunții* este debutul românesc – cu inflexiuni lirice bine controlate – al unui scriitor polimorf care știa la fel de bine ca Mircea Eliade că, în roman, doar armonizarea conținuturilor interioare (chiar automatizate, schematizate, *inautentice*) cu cele exterioare, a psihologiei personajelor cu „viața modernă”, poate da un suflu vital ce părea să-i lipsească romanului românesc de după Primul Război. Și chiar asta vrea scriitorul în acest prim roman unde reia, adesea gratuit, pasaje din exerciții gazetărești, eseuri, cronici sportive, balneare sau chiar literare⁴⁸⁸, încercînd „exemplificarea universalului” într-un cadru modernist, mașinist și programatic progresist. Transferînd modelul idilic grec din *Daphnis și Chloe* de Longos (cum peste 50 de ani avea să facă, la modul textualist, Gheorghe Crăciun în *Frumoasa fără corp*) în Bucureștii interbelice, G. Călinescu ținea (în spirit clasic, dar printr-o revoltă romantică) să împace devitalizata artă a scrisului cu viața trepidantă a contemporanilor săi:

„Omul și femeia de azi trăiesc în orașul concret cu baruri, teatre, cinematografe, cu case de mode și bazine de înot, cu concursuri de frumusețe și crime fioroase. Tinerimea își concretizează sentimentalitatea nu în Romeo și Julieta sau Dante și Beatrice, ci în Ramon Novarro și Greta Garbo, și în vreme ce fetele visează să devină stele de cinematograf, puberții sînt zguduiți în somn de cariera lui Charpentier. Lumea merge la curse, la patinaj sau la «Lido», pasiunea motorului absoarbe existența unei fracțiuni din umanitate și mirajul luxului și al gloriei zgomotoase a înlocuit de mult ambiția nobiliară sau intelectuală. Toate acestea sînt aspecte reale ale vieții contimporane, deloc mai

487. G. Călinescu, *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a doua revăzută și adăugită, ediție și prefată de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982, pp. 925-926.

488. De pildă, articolele „Box”, „Înot”, „Tekirghiol”, „Pe plajă”, reluate în capitolele „O gală de box” și „O partidă de natație” din *Cartea nunții*; sau eseul „De apparitione angelorum” (*Gândirea*, 1928) și cronică la volumul lui N. Crainic, *Șesuri natale* (*Gândirea*, 1929).

coborîte decît cele de altădată și un romancier care le ignorează e ca un avion care se învîrtește agitat prin aer fiindcă nu găsește un loc de aterizare“⁴⁸⁹.

Și totuși, partea „cu viscere“ a romanului călinescian din '33 nu e cea a ritmurilor moderne, ce pare mai degrabă suprapusă, exteroară, ca o antiteză la „ritmurile necesare“ ale conjugalității și împlinirii erotice în cuplu. Ce se construiește în *Cartea nunții*, din întâmplări și întâlniri nepremeditate, este un soi de *primă intimitate programatică* în care principalele ingrediente sînt vanitatea virilă în formare a tînărului Jim Marinescu, ingenuitatea (de rezervație) angelică a Verei și protecția „geniului Speciei“, cum i-ar spune Ibrăileanu instinctului sexual. E totuși prea puțin pentru un conflict și o construcție epice.

Ca un adevărat mic-burghez, tînărul Jim, proaspăt întors din Italia, caută să se așeze la casa lui, intim legată – în proiecțiile proprii – de nevasta lui, care ar putea fi oricare dintre fetele cunoscute. Se nimerește ca aceasta să fie, în final, micuța Vera, căzută pradă unei „crime îndrăznețe... în subconștient“ și sărutată în tren. Intimitatea „casei cu molii“ din strada Udricani (unde, în final, Jim și Vera vor ajunge totuși, revoluționînd-o) îl îngreșează pe tînărul întors din Occidentul futurist, dar îl și melancolizează, ca o amenințare a inerției al cărei spectru este unchiul său Silvestru Capitanovici, istoric erudit și virgin nevrozat de meschinăria sufletească a soroților. Intimitatea acelei case bătrînești, în fond o anti-intimitate ucigașă care anulează individualitatea, este o punere în abis, din primele pagini, a vieții fără curaj, a acceptării tutelei altora, a morții vii. E o *anti-intimitate* în care corpurile, îngropate în haine prăfoase și demodate, sînt înlocuite de obiecte vechi, de muzeu, încrederea este transformată în manipulare (vezi ședințele de divinație ale tantelor Magdalena, Ghenca, Fira, Mali-Colivăreasa pentru a-l ține pe Silvestru legat de casă), iar libertatea personală, în dictatura majorității. Este, în fond, un simulacru de intimitate, făcută din pretenții boierești, calcule burgheze și inapetență vitală :

„Mirosul caracteristic al odăii deșteptă toate amintirile lui Jim. Era o duhoare închisă de cireși mucegăite, de butoi băhnit, de salpetru amestecat cu bale de melc fără casă, de lemnărie putredă, de șoareci, de gîndaci striviți, de stofe alterate, peste care plutea adierea parfului de *patchouli* și naftalină. [...] Desfăcu ușa grea a șifonierului și un iz de postav mucegăit îi năvăli în față. Hainele aflate acolo n-aveau

489. G. Călinescu, „Romanul și viața modernă“, în *România literară*, anul I, nr. 2, 27 febr. 1932, p. 1, reprodus în *Bătălia pentru roman*, antologie de Aurel Sassu și Mariana Vartic, Editura Atos, București, 1997, pp. 141.

nici o rațiune de a mai fi conservate decît doar pentru un muzeu familial. Mantalele de stofă deasă, croite în chip de clopot, corsajele de tafta, manșoanele de astrahan, toată hăinăria aceasta vetustă intrase de mult în putrefacție⁴⁹⁰.

S-ar putea ca eșecul acestui prim roman călinescian să vină tocmai din fantoșa intimității, din lipsa de interioritate „rotundă” a personajelor principale și, ca urmare, din eșuarea intimității cu cititorul în acest spațiu matrimonial programat de un proteiform *Deus ex machina*. Dacă există o teză⁴⁹¹ în *Cartea nunții*, ea se referă, cu siguranță, și la posibilitatea schematizării vieții interioare în ficțiune, la limitarea personajelor la o schemă prestabilită și insuficientă. Aspirațiile superficiale ale tînărului Jim caută în exterior un pretext pentru desfășurarea „visurilor lui de estetică interioară”. Așa cum autorul romanului știe mai bine ce *nu* vrea decît ce vrea cu adevărat în această primă încercare epică, Jim, personajul său cu vagi inflexiuni autobiografice, știe doar că vrea să evite „contactul cu putreziciunea” casei din Udricani, dorindu-și o „căsnicie cu totul americană”, o aventură onestă, cu perspective matrimoniale. Dacă nu ar fi simpatic, „bietul” Jim ar sfîrși (narativ) într-un impas penibil, ca *logodnicul* Hortensiei Papadat-Bengescu, abulicul Costel Petrescu. Fiecare fată reîntîlnită la București îi provoacă americanizantului Jim proiecții intimiste *longue durée*, fantasmă ale eului interior debil, o adevărată ficționalizare a intimității-refugiu. Printr-un artificiu oniric, Jim Marinescu pare a promite în fața fiecărei femei să se coaguleze, să devină cineva care să poată spune Eu, în acest roman în care e, totuși, protagonist. Iată o primă asemenea proiecție ratată, contrazisă de proba realității:

„Se gîndi cu bătaie de inimă la eventualitatea unei căsătorii cu Dora și găsi că pentru o fată așa de nebunică și sportivă ca ea trebuie un interior ultramodernist: o casă de cărămidă roșie, cubică și sumbră, proiectată pe o peluză semănată cu gazon. Ferestrele mari și scurte și ușile largi cit peretele și acoperite cu plăci de sticlă în chenare albe de metal ar fi dat casei un aer de sanatoriu. Pentru nebunia ei trebuiau mobile simple, grele, parchete și linoleuri vaste, spre a da spațiu picioarelor ei goale la săritul din pat, în sfîrșit, o sală de gimnastică, pentru ca dimineața, în ritmul plăcii de patefon, să poată să se miște ritmic și să-și vibreze picioarele în aer, sprijinită cu șalele în mîini. Ar fi cerut Dora aceste lucruri sau erau visurile lui de estetică interioară?

490. G. Călinescu, *Cartea nunții*, Editura Eminescu, București, 1983, pp. 20-21.

491. V. și Nicolae Manolescu, „Două cuvinte despre *Cartea nunții*”, în *Lecturi infidele*, EPL, București, 1966, p. 55.

Erau mai mult completarea imaginii fetei într-un cadru fictiv, dar adecvat. [...] Medita prin urmare o căsnicie cu totul americană, evitând ceremoniile și contactul cu putreziciunea: o plimbare la Oficiul de stare civilă, o gustare la bar, o ședință de înot la Lido sau la ștrand și două ore la cinematograful. Apoi ar fi luat trenul la întâmplare și s-ar fi oprit în cel dintâi oraș, să doarmă la un hotel în același pat⁴⁹².

Aceeași proiectare superficială a unei intimități niciodată avute are ca subiect o altă fată din zonă, Lola. „Cîștigul” acestei aventuri imaginare este o simili-definiție a intimității:

„Ca să micșoreze distanța materială și morală, Jim recurgea la trucurile sale infailibile, fără să obție, propriu-zis, vreun progres real de intimitate. El lua, de pildă, în mina sa mina prelungă și sedefie a Lolei și începea s-o observe. Îi remarcă cu glas tare subțirimea și eleganța degetelor, consilia un lac pentru unghii mai transparent, dădea Lolei lecții de stil în întinderea mîinii, dar cînd încerca să sărute virfurile degetelor, Lola, devenită de zăpadă, își luneca ușor mina...”⁴⁹³.

Pentru tînărul avînd, totuși, o experiență erotică, intimitatea înseamnă contact corporal, posedare – iar nu interioritate, nu comunicare într-un spațiu intim, ferit de agresiunea exterioară, cu o altă interioritate. Este o intimitate unilateral-virilă, o formă de control la care ajunge instinctiv, prin Vera. Alegerea *fizică* a viitoarei neveste – justificată printr-o „incontenabilitate a lui față de multiplicitatea aspectelor feminine care îl făcea să găsească firesc haremul” – exclude din proiecțiile ficționale ale intimității pe cea de-a treia posibilă candidată: Medy, fata bogată, dar prea băiețoasă și voluntară pentru veleitățile de stăpîn ale bărbatului.

În formarea cuplului canonic⁴⁹⁴ din *Cartea nunții*, rolul întâmplării pare precumpănitor. Nu destinul – a cărui urgență tînărul Jim pare s-o simtă intrînd în rolul atribuit de scriitor –, ci actul gratuit (mai gidian decît ar fi putut recunoaște criticul, antiproustian și antiigidian cu program), afirmarea unei reverii de rezervă, pare să decidă soarta „nunții necesare” din roman. Naratorul omniscient (nici nu putea fi altfel, la admiratorul declarat al lui Balzac, Stendhal și Tolstoi) își urmărește eroii apropiindu-se, selectîndu-se „natural” și completîndu-se reciproc, ca în modelul grec. „Primatele”, mărturisite de G. Călinescu într-un interviu⁴⁹⁵, adică introducerea vieții

492. G. Călinescu, *op. cit.*, p. 80.

493. *Ibidem*, p. 108.

494. În „Sensul clasicismului” (din *Principii de estetică*, EPL, București, 1968), G. Călinescu vorbește de o „umanitate canonică”.

495. Interviul cu I. Valerian, în *Viața literară*, VII, 1932, nr. 139, pp. 1-2.

moderne și a sportului în roman, dispar, ca simple decorațiuni exterioare, fără legătură cu personajele (nici personajele unele cu altele, cu notabila excepție a pensionarilor din „casa cu molii“, nu stabilesc legături credibile) prinse în acest model universalist teleportat în romanul interbelic românesc. Ce se extinde însă la nivelul întregului roman va fi atitudinea exterioară, de program dus la capăt „fără ironie și fără aprobare“⁴⁹⁶ de autor.

Rezolvarea „fondului instinctiv“ (despre care va vorbi Călinescu în legătură cu Rebreanu) la modul idilic nu creează, cel puțin în această carte, intimitatea dorită de protagonistul superficial, prins într-un fel de anti-Oedip (dacă ar fi să psihanalizăm, în joacă, repulsia lui Jim față de „tanti Magdalina“, mama sa – o molie printre alte tante –, și absența tatălui) care-l face indiferent la orice alegere feminină și îi dă acest schematism puritan prevestitor de rupturi și căderi dezastruoase. În noaptea nunții, Jim pare a juca într-o piesă pe care singur și-o recită, o piesă a „umanității canonice“ inaugurale, alături de reveriile cu Dora sau cu Lola (dar nu, din scrupul moral, cu băiețoasa Medy, singura care i se oferise):

„Trupul tânăr al Verei mirosea așa de frumos a floare de cîmp, fără parfum, a sălbăticiune! Se petrecea cu Jim un proces comun tuturor bărbaților, deși neanalizat. Vera era a lui, ca un fel de completare a propriului trup, și voia dacă nu s-o îmbrăce singur, cel puțin să asiste la îmbrăcarea ei, s-o contemple și să-i găsească veșmintele cele mai potrivite pentru membrele ei. [...] Gesturile care pentru alții, privind de departe, ar fi putut fi interpretate ca lascivitate, concupiscentă, afe-meiere, pentru el erau mult mai simple și nevinovate. Trupul Verei era totuna cu trupul lui, și ei amîndoi aveau numai o pudoare colectivă față de alții“⁴⁹⁷.

La puțin timp după publicarea acestui roman și înainte de respingerea lui lucidă ca „exercițiu“, Călinescu va scrie, în mai multe articole, nu doar despre nevoia imperioasă de urbanizare a prozei românești, ci și despre mutarea centrului de interes de pe epicul exterior, balzacian, pe prospectarea „vieții interioare“⁴⁹⁸. Pentru *Cartea nunții*, unde avem cu precădere teze, antiteze și ilustrări universaliste lipsite de aderență la mediul prospectat, va fi însă prea târziu.

496. *Ibidem*, p. 1.

497. G. Călinescu, *Cartea nunții*, ed. cit. p. 191.

498. G. Călinescu, *Ulysse*, ed. îngrijită și prefăcută de Geo Șerban, EPL, București, 1967, p. 437.

Intimitatea morții: sufletul este trupul

Într-o celebră cronică negativă la *Cartea nunții*, Mihail Sebastian considera, exagerând desigur, că cel mai interesant personaj al cărții e centenara babă Iaca. În chestiunea intimității, a cărei constituire o urmărim aici, personajul cel mai interesant, cel care reușește o oarecare forjare în propria viață interioară, este profesorul Silvestru Capitanovici, unchiul seducătorului improvizat Jim Marinescu. Mai degrabă prin acest profesor dezvirginat de o prostituată cu puțin timp înainte de a se sinucide, romancierul încearcă să pătrundă în zona sexualității de care se va apropia mai târziu – practic, în romanele mature, dar și teoretic, într-un eseu din 1948, unde „mărturisește”: „Problema sexualității este capitală într-o literatură, totul pivotând în jurul ei...”⁴⁹⁹. În interviul citat mai sus, cu I. Valerian, Călinescu punea alături de idila cu finalitate conjugală, „actul sumbru”⁵⁰⁰ al morții (asupra căruia meditează, într-o reverie simetrică cu cele erotic-conjugale ale adolescentului Jim, profesorul Silvestru Capitanovici, victima slăbiciunii și nehotărârii). Exercițiul stoic de obișnuire cu moartea, căruia Silvestru i se lasă pradă din clipa în care nu mai poate trăi, are ca efect, probabil, singura intimitate veritabilă din acest roman geometric și închis, o intimitate (ficcională) morbidă, liminară, cu propriul trup căzînd în moarte și pregătindu-se de o putrezire vegetală:

„Moartea pe ninsoare sau pe ploaie îl cutremura. Simțea dinainte degerăturile membrelor, pietrificarea și învinețirea lor la ger, căderea în pământul înghețat și împulberat cu zăpadă. Ploaia și umiditatea autumnală îi descompuneau trupul, dinainte, în imaginație. Noroiul se întindea pe el, îl pătrundea în gură și în ochi, îl vestejea ca pe o frunză, apoi îl umfla, îl putrezea și-l umplea de viermi. De-ar fi căzut de viu într-un canal, într-o hazna de murdării, soarta nu i s-ar fi părut mai grozavă decît această dospire subterană, pe care o vedea cu ochii de dincoace”⁵⁰¹.

499. G. Călinescu, „Poezia realelor”, în *Principii de estetică*, București, EPL, 1968, p. 233.

500. „Romanul tratează despre dragoste și moarte, în două acte, unul idilic și celălalt sumbru” (interviu cu I. Valerian, în *Viața literară*, VII, 1932, nr. 139, p. 1). Oscilarea între planurile Eros–Thanatos a fost excelent analizată de Marian Papahagi: „Această oscilare e un capriciu al construcției: deși motivarea actelor personajelor este logică, compoziția romanului lasă o impresie de confecționat. Destinele personajelor din «actul» idilic și cel sumbru sînt paralele, intersecția lor este destul de întîmplătoare...” (*Eros și utopie*, Editura Cartea Românească, București, 1980, cap. „Romanul ca exercițiu al criticului”, p. 147).

501. G. Călinescu, *Cartea nunții*, ed. cit., p. 200.

„Actul sumbru” al morții este – în economia romanului, și în spațiul în care această intimitate scandaloaasă a morții este gândită, pornind de la realitatea trupului, a corpului propriu – singurul care poate imagina inconceabilul. Aceasta este zona de legătură între actul idilic al întâlnirii erotice și actul sumbru al întâlnirii tenebroase. Corpul schematizat al nunții, îndreptat aproape ideologic spre procreație, este aici înlocuit de corpul închis, refuzat nunții, corpul care-și poate „trăi” moartea pentru că, din slăbiciune, nu a putut să-și trăiască viața. Este, cum bine s-a spus, un avertisment adresat Verei și lui Jim, dar și fața „neanalizată” a forței (vieții sau refuzului morții) care îi atrage pe cei doi unul spre celălalt. Doar trupul există, deci sufletul este trupul – conchid, *à tour de rôle*, protagoniștii „actului idilic” și protagonistul tragic al „actului sumbru”, însoțit, în final, de îngerul morții, căzut ca o molie mare, în casa din Udricani. Înaintea morții, Silvestru Capitanovici devine un filozof al limitei de cea mai modernă extracție, chiar dacă acest modernism filozofic nu era printre „primarele” autorului său :

„Era cu neputință ca *sufletul* să existe, își zicea el. Eu vreau ca spiritul meu să dăinuie mai departe, cu tot ce alcătuiește esența lui: cu dragostea și cu ura, cu foamea și cu setea, cu căldura și cu frigul. Dar fără trup aceste funcțiuni n-au nici o probabilitate de a fi și fiindcă nu mai este aparatul care să le producă, și fiindcă nu mai au un scop... Fără organele corporale, sufletul nu este nimic...”⁵⁰².

Teza (autorului) apare mai clar în concepția „fundată pe niște speculații filozofice originale” a istoricului Capitanovici: în economia vieții, o naștere (a copilului cuplului Jim-Vera) este egală cu o moarte, un soi de materialism (nu se știe de ce) liniștitor pentru viitorul sinucigaș care încearcă, printr-o „tehnică a morții”, să recâștige controlul asupra propriei vieți încheiate :

„El își zicea că în univers există o conștiință permanentă, una și multiplă în același timp, adică abstractă în totalitatea ei, și individuală în diferite aspecte. Când un om moare, pierе o conștiință individuală, dar în univers rămîne tot atîta conștiință. [...] lumea va avea totdeauna atîta suflet cît să ia cunoștința de sine și moartea nu e decît un fenomen, adică o aparență. În momentul chiar în care un om își dă duhul, un copil se naște, și cele două acte pot fi așa de bine îmbinate între ele încît între o existență și alta să nu fie nici o clipă de moarte”⁵⁰³.

Citit astăzi, romanul de debut – *închis și calculat* – al lui G. Călinescu nu este mai mult decît un „exercițiu” de carte „citibilă”.

502. *Ibidem*, p. 200.

503. *Ibidem*, p. 201.

Un exercițiu care indică însă epuizarea unui mod al literarului, dar și nevoia de a marca, prin creație, acest sfârșit. Un postmodern ca Italo Calvino – care, relativizînd, schița nenumărate modalități ale romanului⁵⁰⁴ – credea că acest tip de roman comunică cititorului de azi „senzația unei lumi precare, în suspensie, fărîmițată”⁵⁰⁵. Dar mai comunică și nevoia de a ieși din precaritate, din suspensie și fragmentare, de a institui o intimitate literară veritabilă cu cititorul, așa cum, fără îndoială, G. Călinescu a reușit în romanele sale de mai tîrziu.

504. O comparație între cele 6 „subiecte capitale” pe care le enumera Călinescu într-un articol din 1938 (reprodus în *Ulysse*, 1967, pp. 440-443) și cele 10 tipuri de roman, fiecare cu infinitele lui subiecte posibile, despre care vorbea Italo Calvino în prezentarea romanului său din 1979, *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* (trad. de Anca Giurăscu, Polirom, Iași, 2006) ar spune mai mult despre lărgirea viziunii românești în paralel cu o paradoxală lipsă de încredere în literatură.

505. Italo Calvino, *op. cit.*, p. 8.

Ioana – romanul intimistului

În scurta sa viață literară, Anton Holban nu a încercat nici construcția epică, nici obiectivitatea narativă, nici comportamentismul social. De la primele nuvele la *Jocurile Daniei*, roman apărut (destul de curios, din motive anecdotice) după mai bine de 30 de ani, Holban a preferat acel ansamblu de valori literare care definesc – uneori incidental, alteori programatic – intimismul literar: individualismul, accentul pe viața interioară, analiza. „A preferat” e un fel de-a numi o neputință – aceea de a crea tipuri ferme, situații epic individualizate, viață pe largi spații – transformată, în cele trei romane care l-au consacrat, în program intimist. S-ar putea ca tocmai această conștiință a limitelor proprii venind dintr-o (comună în epocă) conștiință critică să-l fi salvat pe Anton Holban de la minorat. Scriitor de gust clasic, prizându-i pe Racine și La Fontaine ca nici un alt interbelic, Holban a cultivat acel modernism de continuitate – al modernilor „care vor să continue pe clasici, Mallarmé și Paul Valéry”⁵⁰⁶ –, dar (cu rezerve și pauze de admirație) și un modernism radical, precum cel al lui Proust, pe care nu l-a înțeles, în spiritul lui, pînă la capăt. Nici nu e de mirare, căci Anton Holban, așa cum îl consemnează istoriile literare, e (pentru totdeauna) un scriitor în formare, cu gusturi fulgurante și contradictorii, cu procedee și concepții adaptate din mers evoluțiilor sale interior-biografice, cu o cultură de invidiat, dar cu un prea scurt suflu epic. Scriitori mai puternici ca el – Gib Mihăescu, Felix Aderca sau George-Mihail Zamfirescu – au căzut în compostul literaturii medii, pe cînd el, tînărul scriitor mort prea repede (ca Mihail Sebastian sau M. Blecher), lipsit de șansa literară a maturității, și-a păstrat pînă azi un loc decent în variata galerie epică interbelică. Una dintre cauzele posibile ale acestei reușite (prea puțin motivate în spațiul strict al literaturii, trebuie s-o spunem) este tocmai buna circumscriere a spațiului literar de elecție. Anton Holban „este prin excelență romancierul vieții interioare”⁵⁰⁷ – a spus-o Șerban Cioculescu în 1935, la un an de la apariția romanului *Ioana*, și, după el,

506. Anton Holban, „Testament literar”, în *Romane II*, ediție îngrijită de Elena Beram și Nicolae Forescu, antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl, Editura Minerva, București, 1983, p. 12.

507. Șerban Cioculescu, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, București, 1972, pp. 284-286.

întreaga critică ce s-a ocupat de această autoanaliză defetistă, opacă, unilaterală, prea puțin ambalată modernist sau clasic. Dacă merită să ne oprim la romanul lui Holban scris în 1933, motivul esențial îl constituie tocmai această *conștientă asumare a programului intimist* cu accent pe subiectivitate, pe pulsiunea de retragere în sine, pe conștientizarea de sine prin pulsiunile ireductibile ale eului, dar mai ales pe alegerea estetică, adică pe punerea în prim-plan a „fantasmei scriitorului” – „suprema instanță narativă a intimității”, după un teoretician al intimismului literar⁵⁰⁸.

Scriind un roman „static”, plasat în unitatea de loc a Cavarnei estivale (un pas înapoi față de mondenitatea Balcicului), Holban urmează mutația deplină înspre interiorul personajelor, chiar dacă nu reușește decît o eboșă fulgurantă (și nici asta pînă la capăt!) a interiorului personajului masculin, abulicului Sandu, acum gelos și plictisit deopotrivă. În *Testamentul literar* – scrierea cea mai tulburătoare a lui Anton Holban, de o intensitate teoretică și o luciditate comparabile doar cu cele din nuvela *Halucinații*, publicată în noiembrie 1932 – scriitorul optează pentru staticul intimității care exclude dinamismul lucrurilor exterioare, al pitorescului și socialului:

„Staticul are și un înțeles mai adînc pentru acei care nu socotesc literatura numai ca un divertisment, și cred că este expresia vieții celei mai intime. Nu mai inventezi nimic, căci orice evoluție, combinare de fapte, presupune o invenție. Jocul transformărilor noastre interioare este prea ascuns ca să-l sesizăm, după cum știm cu toții că îmbătrînim dar numai la distanță observăm schimbarea, și nu vom sesiza clipă cu clipă cum se îndeplinește această schimbare. Cînd acțiunea este statică, avem o enumerare de observații de care sîntem absolut siguri că sînt înțepenite și nu în devenire. Deci este o artă care prezintă garanții de adevăr. [...] o carte dinamică presupune să te ocupi numai de lucrurile exterioare oamenilor, căci numai împlîrile se pot petrece în salturi. O carte statică te obligă a rămîne înăuntru oamenilor”⁵⁰⁹.

Ar fi posibil ca eșecul epic al romanului *Ioana* să vină – pe lîngă opacitatea de fond a personajului principal, pe care G. Călinescu o rezuma, cu plasticitatea sa pe cît de inimitabilă, pe atît de imitată, în ipoteticul titlu: *Romanul omului care n-a înțeles că trebuia să ia pe eroină în căsătorie* – din această neînțelegere a dinamismului vieții interioare.⁵¹⁰ Am putea spune că naratorul-personaj nu le

508. Daniel Madelénat, *L'intimisme*, PUF, Paris, 1989, pp. 13 și 47.

509. Anton Holban, „Testament literar”, în *op. cit.*, p. 8.

510. Procesele psihice inconștiente (deplasarea și condensarea) teoretizate de Freud – și reluate de Lacan, dar și de lingvistul R. Jakobson (metafora și

permite personajelor sale dinamismul interior, nu le lasă să evolueze, le blochează în acest spațiu clasic, de tragedie expirată, într-un timp programat (o săptămână, cît facerea unei alte lumi), într-o reacție unică (cea așteptată de *eul suferind al intimistului*⁵¹¹ care nu poate deveni memorialist din orbire). E foarte adevărat că *Ioana* este un „roman personal”⁵¹² întemeiat pe „patetismul confinat și interiorizat al romanului psihologic”⁵¹³, este „o sfîșietoare analiză de sine” cu un „accent subiectiv impresionant”⁵¹⁴, dar într-un fel atît de unilateral și de lipsit de simpatie (chiar față de alter-ego-ul narativ – Sandu) încît devine – mai degrabă și înainte de orice – anamneza unui fatal blocaj interior. Mai mult decît arheologia unor sentimente, în *Ioana* avem un caz (patologic, în măsura în care moartea pare a fi unica rezolvare) de refuz al realității, de debilitate nevrotică fără posibilitatea vreunui deuseu analitic. Intuiția lui G. Călinescu, în termeni mai puțin clinici, este, și de această dată, remarcabilă:

„Pentru a înțelege (cuvîntul e, dealtfel, cu totul convențional) viața sufletească, trebuie o anume intuiție simpatetică și mai puțin cea metodică suspectare pe care obicinuim a o numi impropriu luciditate. În scopul de a-și pregăti o bună ședință de disecție, d. Holban strînge «exemple exacte», observații ce pot servi unei definiții, mărturisind cu onestitate toate elementele inexplicabile... Totul într-un stil sec de proces-verbal, cu voită, uneori, familiaritate, plin de ipoteze, presupuneri, observări și comentarii, printre care se intercalează din cînd în cînd «texte» justificative. Investigația e așa de neostenită, vorbele și faptele într-atît întoarse pe o față și pe alta, încît, în acest proces, cititorului-jurat nu-i rămîne nici o inițiativă. Dorința lui cea mai vie

sinecdoca sînt considerate de el ca fiind figuri retorice bazate pe contiguitate sau proximitate și constituind bipolaritatea limbajului în același fel în care deplasarea și condensarea articulează concepția despre vis la Freud) – vor fi analizate începînd cu sfîrșitul secolului al XIX-lea ca dinamisme ale eului interior. În 1933, odată cu *Noile prelegeri de psihanaliză*, Eul și Idealul Eului vor fi două instanțe în permanentă mișcare. A vorbi, în acest context, de statismul eului poate fi cel puțin anacronic, iar literar – extrem de constrîngător.

511. V. distincția lui Alain Girard (*Le journal intime*, PUF, Paris, p. 19): „eul memorialistului este un eu glorios, cel al intimistului este un eu suferind”, amintită și de Al. Călinescu: „rememorîndu-și existența, analizînd-o, judecîndu-se pe sine, memorialistul înregistrează o victorie asupra sa și a timpului; intimistul se cantonează în suferință fiindcă îi lipsește perspectiva, detașarea” (în *Anton Holban. Complexul lucidității*, Editura Albatros, București, 1972, p. 10).

512. Al. Călinescu, *op. cit.*, p. 9.

513. Perpessicius, „Ioana”, conferință la Radio, 12 februarie 1935.

514. Șerban Cioculescu, *op. cit.*, pp. 209-210.

trebuie să fie de a asculta și partea cealaltă (în cazul de față, pe Ioana), dar această satisfacție nu-i este dată⁵¹⁵.

Satisfacția de care vorbește G. Călinescu nu-i este dată cititorului în multe alte romane interbelice, nici chiar în veritabila analiză din *Adela* lui Ibrăileanu, nici în *Maitreyi* al lui Eliade sau în romanul *Femei* al lui Sebastian. Iar când îi este dată (la Camil Petrescu, de pildă), cititorul se alege cu un travesti comportamentist, plin de corespondențe între interior și exterior sau de programe anticarlofile care mută accentul cu totul de pe „anacronica” viață interioară pe artificiozitatea literaturii. Nicolae Manolescu are dreptate atunci când face diferența între *sublimbajul trăirii imediate* (în romane precum *Proces* de I. Biberi sau *Interior* de C. Fântâneru) și *supralimbajul analizei*, arătând felul în care romanul românesc interbelic se transformă, de la Camil Petrescu la M. Blecher (trecând prin Anton Holban), într-un „document aproape exclusiv al intimității : o intimitate care suspendă exterioritatea de orice fel”⁵¹⁶. La Anton Holban însă, această exterioritate nu este încă suspendată, oazele de pitoresc și fiziologie din decorul clasic-calcaros al Cavarnei (Charles, Viky, pitorescul Hacik, singurul reluat cu numele adevărat, familia Axente, „freudianul domn Theodoriu”) sînt cutii de rezonanță ale intimității eșuate între cei doi protagoniști. Izolarea lor, sub spectrul morților de tot felul, nu este decît epilogul unei piese în două acte (iubirea și despărțirea) minat de propriile limite, de orgoliul viril și de o dizolvant-temperamentală plictiseală.

„Carnea de lîngă mine” : de la Ioana la *Ioana*

Se știe, sentimentele și rememorarea acestora nu aparțin – în literatură, ca și în viață – aceluiași eu narativ. Iubirea, ura, gelozia trăite se reconstituie în amintire (și cu atît mai mult în amintirea scrisă) nu într-o simultaneitate a trăitului, ci într-o cronologie a reflectatului. Senzația vieții e înlocuită de rațiunea (sau iraționalitatea) analitică.⁵¹⁷ Subiectivitatea analitică a lui Sandu din romanul

515. G. Călinescu, „Ioana”, în *Adevărul literar și artistic*, XIV, seria a II-a, nr. 739, 3 februarie 1935.

516. Nicolae Manolescu, „Sandu scrie un roman”, în *Arca lui Noe. Eșeu despre romanul românesc*, Editura Gramar, București, 1999, p. 453.

517. Nicolae Manolescu face, în aceeași analiză holbaniană, o distincție fundamentală între tehnicile fluxului de conștiință (cu originea în romanul romantic și ajungînd, la maturitate, să definească proza Virginiei Woolf, a lui Joyce, Faulkner, Beckett) și analiza care provine din proza psihologică

Ioana este însă o subiectivitate antagonică, mortiferă, ce pare a construi – în vidul social al Cavarnei-Port, unde ar trebui să refacă intimitatea cuplului – un spațiu al morții. Intimitatea împărtășită, renașterea iubirii după o eclipsă de trei ani, regăsirea celor doi protagoniști sînt din prima clipă spulberate, iar analiza romanescă nu va fi (ca într-un *policier* psihologic) decît căutarea mobilului „crimei”, a acceptării „Celuilalt”. Acest „Celălalt”, niciodată numit, dar aflat în proximitatea protagoniștilor (și prezentat chiar de Sandu Ioanei, într-o încercare masochistă a limitelor cuplului) are o istorie mai veche în proza holbaniană. Intrusul apare și în proza publicată în noiembrie 1932, *Halucinații*, sub figura ostilă a tatălui, interpus fatal între copilul slab și mama supusă. „Celălalt” este în această proză, ca și în romanul *Ioana*, exterioritatea pură și agresivă, răul peste care nu se poate trece. Fatalismul răului patern este însă înlocuit în romanul din 1934 cu un fatalism mecanic, cu invocarea răului pentru satisfacerea aceluia „instinct fatal de a fugi de fericire”⁵¹⁸. Raționalitatea aparentă a analizei din *Ioana* capătă astfel accente de iraționalitate inconștientă. Frica permanentă a protagonistului de mecanism, de transformarea interiorității sale raționale în mecanism bio-neurologic și a scrierii sale în document justificativ, în care înțelegerea cade în plan secund, este cu totul justificată. Mecanismul interior al protagonistului „funcționează” la Caverna reactualizînd mai ales momentele rele ale amorului defunct, situațiile umilitoare pentru Ioana (ignorarea ei de către profesorul X., urîțenia din momentele de nefericire, suflul scurt în timpul plimbărilor). S-ar putea spune că Ioana regăsită este investită de privirea masculină cu o inteligență virilă, cu o capacitate critică nepotrivită pentru o femeie, cu o sinceritate dezastruoasă pentru cuplu, și dezinvestită de toate atributele care ar putea face din ea o femeie dezirabilă. Nu întîmplător, la reîntîlnirea celor doi foști iubiți, prima pe terenul stabil al unei relații posibile, avem în prim-plan o Ioană provincială, îmbrăcată fără gust și lipsită de orice logică ambientală :

„Ioana, abia sosită la Caverna, a și luat aerul provincial: arsă de soare, pe frunte cu cîțiva pistrui, îmbrăcată fără grijă, cu picioarele

franceză de secol XVIII și care, prin Bergson, atinge apogeul la Proust. Acestor două tipuri de capture a interiorității le corespund două tipuri de intimitate: în cazul surprinderii trăirii, „intimitatea nu mai rezultă din suspendarea exteriorității, ci din separarea definitivă a ființei sociale de ființa intimă a omului”; în analiză, lumea exterioară e suspendată doar, nu anulată, iar subiectivitatea nu se dizolvă în „golul irațional” (Nicolae Manolescu, *ibidem*, p. 453).

518. Tactica îi aparține naratorului din nuvela *Preludiu sentimental*, alt avatar al lui Sandu (cf. Anton Holban, *Conversații cu o moartă*, Editura Polirom, Iași, 2005, p. 117).

goale în pantofi. Rochia și-a lucrat-o singură, fără gust, cu toate că a vrut să o facă pretențioasă... Cîteva zorzoane inutile, și la spate chiar un început de trenă. Totul nepotrivit pentru atmosfera rustică de acolo, și dealtfel, praful a bătut stofa și a făcut garniturile și mai caraghioase. Dar această haină dădea un farmec nou Ioanei, o arăta sinceră...⁵¹⁹

Nu sîntem departe de portretul Odettei lui Proust („Pernițele, «strapontinul», groaznicele «turnuri» dispăruseră, ca și acele corsaje cu bască ce, depășind jupa și întărite cu balene, îi adăugaseră atîta vreme Odettei un pîntece fals și o făcuseră să pară a fi alcătuită din bucăți disparate, fără nici o legătură între ele”⁵²⁰). Unificatoare, inconștient, par însă să fie aerul de fatalitate și „conștiința analitică” a bărbatului care duce la ultimele sale consecințe o catastrofă minuțios pregătită.

Căci, am spus-o deja, la Caverna nu se desfășoară decît epilogul unei despărțiri deja consumate, în care motivul principal pare a fi „profanarea cărnii” Ioanei de către „Celălalt”. Reapropierea între cei doi nu face decît să confirme alterarea trupului, urîțirea lui iremediabilă prin trădare. *La chair* devine *viande*, trupul virginal stăpînit odată cu orgoliu viril devine „carne din apropiere” la îndemîna tuturor. Motivul întîlnirii este tocmai înțelegerea (imposibilă în final) a dramei declanșate de această profanare comună, rezumată simplu: „carnea de lîngă mine a mai fost atinsă. E tot ce rețin din trecut, restul îmi este complet indiferent”⁵²¹. În fond, personajul masculin (singurul căruia i se dă cuvîntul, chiar atunci cînd, într-un moment de milă, el crede că Ioana „ar trebui să-și scrie romanul ei”) încearcă în această reclusiune, vag deranjată de pitorescul ambiental, să disocieze între trupul de carne profanat de Celălalt (rivalitate inconștientă nerezolvată și imposibil de rezolvat) și sufletul ce provoacă în trup „vibrația” iubirii. Corpul iubitei însuflețit în dragoste este însă același trup dat Celuilalt, imposibil de recuperat fie și pe bucățele. Corpul este sufletul, pare a spune și Anton Holban prin naratorul său sado-masochist⁵²², care face și aici, ca și în nuvelele din 1933, teoria surprinderii trăirii (urgență + luciditate + analiză neobosită)⁵²³ cînd, practic, nu reușește mai mult decît o fezandare a iubirii trăite, rescrierea ei cu noi amănunte surprinse în *gelozia à vif*, o modelare intim-literară în vechi forme :

519. Anton Holban, *Ioana*, ed. cit., p. 106.

520. V. cap. introductiv.

521. Anton Holban, *Ioana*, ed. cit., p. 172.

522. „Diagnosticul” îi aparține lui Ion Negoitescu, *Istoria literaturii române I (1800-1945)*, Editura Minerva, București, 1991, p. 256.

523. V. Anton Holban, *Preludiu sentimental*, ed. cit., pp. 95-97.

„Am învățat atitea, am chibzuit atitea, și încă să nu fiu în stare să diferențiez sufletul de corp! Sufletul, care a rămas tot așa de intact ca și în prima zi de cunoștință... [...] Și corpul a fost profanat? Când fiecare scenă era susținută cu o voință încordată și lăsa un gust amar, iar uneori un imens dezgust? Ce cunoaște el din trupul tău? Oricît l-ar fi examinat, oricît se va fi încercat să-l murdărească, să limpezească toate misterele lui? Ce știe el de vibrațiile corpului tău, starea ta normală pentru mine? Ce interes poate avea corpul tău fără acele vibrații? Putea să te înlocuiască, fără nici o diferență. Ți-aduci aminte de Tristan și Isolda...”⁵²⁴.

De fapt, nu regăsirea iubirii sau trăirea dificilă a geloziei (un sentiment prea viu pentru naratorul nostru) și scrierea ei se află în centrul dramei din *Ioana*, cum s-a tot spus, cît, mai degrabă, îndeplinirea unui ritual funebru: moartea romanului iubirii, scris tocmai pentru transformarea trăitului în „literă moartă”. Scriindu-l, împlinind „fantasma scriitorului”, Sandu face din *Ioana* din nou un obiect al dorinței de care poate dispune după plac. Atinsă iremediabil în carnea sa, *Ioana* mai poate fi posedată doar prin transformarea ei în *Ioana* – romanul unui roman⁵²⁵. Neputînd-o omori, shakespeareian, pe iubita trădătoare, abulicul Sandu înscenează – după un scenariu prezent și în povestirile *Marcel* sau *Conversații cu o moartă*, apărute cu un an înainte – moartea surorii acesteia, vesela Viky. Temperamentul defetist-morbid al lui Sandu se mulțumește în final chiar cu moartea și înmormîntarea pisoifului Ahmed (cel care dormea cu capul pe *Albertine disparue* de Proust), visat – în ultimul paragraf al romanului, ca într-o identificare inconștientă – de victima iubirii, *Ioana*.

Fantasma scriitorului

În cartea sa despre intimism, Daniel Madelénat vede intimitatea memoriei proustiene ca pe un „vast teatru ce absolutizează și universalizează eul; ea restaurează continuitatea timpului și își neagă propria subiectivitate într-o scriitură care cheamă o întregă lume la existență”⁵²⁶. Holban, „cel mai proustian dintre romancierii noștri”⁵²⁷, încearcă (pe un ton mai degrabă clasic-racinian: „doi

524. Anton Holban, *Ioana*, ed. cit., p. 246.

525. Nicolae Manolescu îl compară, în acest sens, cu romanele lui Gide, *Les Faux Monnayeurs* sau *L'immoraliste*, în care central e actul scrierii (cf. *Lecturi infidele*, ed. cit., p. 157).

526. Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 139.

527. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ed. cit., p. 453.

oameni care nu pot trăi nici împreună, nici separați⁵²⁸) aceeași universalizare a eului care scrie. A avea relevanță pentru ceilalți înseamnă a ieși, pe cât posibil, din pitoresc și accidental, rămânând totuși în subiectivitatea eului interior. Pe scena acestui eu scriitoricesc în desfășurare se derulează, de altfel, întreg conflictul din *Ioana*. Profesor particular (pe vremuri) al tinerei Ioana, eroul holbanian este un Pygmalion didacticist și sec care-și pierde repede ascenden-tul. Eleva îl întrece – de fapt, îl dublează – pe coordonata critică. Gustul clasic (clasicismul, prin statismul lui, a fost fieful recunoscut al intimismului văzut ca un curent literar!), dublat de un temperament romantic și de o înnăscută vocație critică fac din Ioana „cel mai priceput critic“ al scriitorului-narator, pe care nu-l suprapunem peste Anton Holban, dar nici nu-l putem izola cu totul de subiectivitatea desfășurată în personajul Sandu :

„Inteligența ei constă în spirit critic cu ocazia cărților, ceea ce n-am mai întâlnit niciodată la o altă femeie, de obicei mai subtilă, dar prea personală, și-și traduce impresiile numai prin «îmi place» sau «nu-mi place». Întotdeauna părerea Ioanei, spusă cu ample detalii, foarte serioase, e exactă, și n-am nici o ezitare când ea îmi recomandă o carte... Inteligență virilă, fără memoria facilă a femeilor⁵²⁹.

Poate n-am exagera prea mult spunînd că tandemurile dragoste-ură, dispreț-dependență, supraevaluare-subevaluare ș.a. caracte-rizează, în acesată carte a relațiilor subtile, *raportul scriitor-critic*. În romanul *Ioana*, Sandu e (mărturisit) scriitorul, iar Ioana e (scan-dalos pentru orice teorie a rolurilor sociale, dar licit pe tărîmul intimității, unde exterioritatea a fost suspendată) criticul. Femeie-critic o crede de altfel și Sandu, calitate virilă ce-i minează condiția de femeie, atractivitatea, feminitatea :

„Cum toată omenirea n-a făcut nici o femeie critic de seamă, este drept ca să pricinuiesc neîncredere, sau asigurarea mea n-ar putea găsi decît o explicație : lipsa de feminitate. Ceea ce unui bărbat îi repugnă. Are însă temperamentul cel mai chinuit, bucuriile și tristețile se urmează neîncetat, obosind-o și păstrîndu-i o siluetă transparentă. Cîte o mică atingere cu realitatea ia proporții catastrofale, și atunci se întîmplă scene violente, nu lipsite de vulgaritate, și în momentul acela o urăsc, mi se pare că sint pierdut fiindcă nu am curajul să plec, regret timpul irosit, uit toate clipele în care am fost fericit⁵³⁰.

528. Anton Holban, *Testament literar*, ed. cit., p. 14.

529. Anton Holban, *Ioana*, ed. cit., p. 116.

530. *Ibidem*, p. 117.

Dacă recitim cele două lungi fraze holbaniene de mai sus, nu putem să nu constatăm cât de neîngrijit, confuz, grăbit scrie Sandu chiar acest roman final, în care intima fantasmă scriitoricească joacă un rol central. Ioanei nu îi neagă frumusețea atunci când e supusă și fericită. Manifestându-și spiritul critic (în prezența căruia tânărul Sandu se simte amenințat!), Ioana devine urâtă, repugnantă, nefeminină. Putem fi de acord (dată fiind alăturarea în același discurs a constatărilor despre cel mai priceput – și mai urît, în ambele sensuri – critic și a celor despre temperamentul amoros al femeii) că fantasma intimă a scriitorului este amenințată de luciditatea critică a femeii. Romanul ei critic ar fi interesant în cel mai înalt grad, ar fi cu adevărat scrierea unei „reflexivități de natură estetică”⁵³¹, la care romanul lui Sandu nu ajunge. „Spiritul de dominație” pe care protagonistul masculin îl detestă vine și din acest ascendent al înțelegerii critice de care dă dovadă Ioana. G. Călinescu are dreptate atunci când îl suspectează pe Sandu de neînțelegerea sufletului feminin. Dar naratorul abulic și lipsit de un veritabil teatru interior nu-și înțelege nici propriile acte-trăiri-reacții. De ce scrie această carte? Răspunsul reia întrebarea ca-ntr-un ecou fără răspuns posibil:

- „De ce mă căznesc să refac atmosfera? Din manie de autor care profită de experiențele lui intime ca să le dea în vileag și să aștepte laude? Din nostalgie după vremuri care se duc? Dar mai ales e un țipăt către oameni care să mă consoleze și să mă vindece. Să-mi deslușească ce s-a întâmplat cu mine și de partea cui e greșeala. Cu toate că orice sentință ar da ei, nu m-ar mulțumi...”⁵³².

Noi știm însă de ce scrie Sandu: pentru a o anihila – cu sinceritate, autenticitate și o curioasă frazare neîndemnatică – pe Ioana, criticul său cel mai priceput. Pentru a o ucide în efigie și a trăi fictiv din această moarte pregătită minuțios, „după un plan matematic”, parcă în încercarea de a păstra ultimul refugiu al intimității: fantasma scriitorului. O altă moarte care, nici ea, din păcate, nu dovedește nimic.

531. V. Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ed. cit., p. 443.

532. Anton Holban, *Ioana*, ed. cit., p. 214.

M. Blecher – Sinele ca un altul sau butaforia scrisului

„Literatura este o stare de corp.“

Ramón Gómez de la Serna

Romanul ipseității și romanele nebuloasei

Ar trebui să fim de acord că există doi M. Blecher: primul, cel din poemele *Corpului transparent* (1934) și *Întimplări în irealitatea imediată* (1936), și al doilea, cel din scrierile autobiografice „de sanatoriu“, un Blecher al premoniției mistice și altul al „verificării“ tragice în realitatea imediată. Doar așa am putea să despărțim autobiograficul de viziune, pentru ca apoi să le putem reuni (de pe alte poziții) în realitatea mediată a scrisului unuia dintre cei mai interesanți scriitori interbelici, redescoperit după 1989 nu doar de critică⁵³³, ci și de scriitori de anvergură vizionară, precum Mircea Cărtărescu sau Adrian Oțoiu. Există un Blecher hiperlucid și altul mistic, care se vor înlini, mai ales în *Vizuina luminată* (publicată postum, în 1971, de Sașa Pană). În termenii lui Kierkegaard, pe care M. Blecher l-a citit⁵³⁴ și l-a înțeles ca puțini scriitori din epoca interbelică, eroul „stadiului estetic“ al poemelor și *Întimplărilor în irealitatea imediată*, omul estetic al absorbției sinelui în imediat care cere să fie „uimit mereu mai mult“, va cădea în „stadiul etic“, stadiu temporal, minat de fatalitatea bolii și a morții. Există un Blecher de început, unde „simpla“ autobiografie (copilăria și adolescența) e cu totul absorbită într-o scriitură mistico-vizionară, de o intensitate și o exactitate fără precedent în literatura română, și un Blecher de final, unde viziunea metafizică devine una existențială.

Doar asimilarea celor două ipostaze – separate chiar de autor, dar mai ales de întreaga desfășurare a scriiturii din cărțile pe care

533. Prima monografie dedicată lui M. Blecher a apărut abia în 1996 (Radu G. Teposu, *Suferințele tânărului Blecher*, Editura Minerva, București, 1996), dar omologarea lui critică începuse odată cu eseul lui Nicolae Manolescu din *Arca lui Noe* (1984) și mai ales cu verdictul fără urmă de îndoială: „*Întimplări în irealitatea imediată*... una dintre capodoperele romanului românesc“.

534. V., de pildă, M. Blecher, „Conceptul repetiției la Kirkegaard [sic]“, în *Vremea*, an IX, nr. 431, 29 martie 1936.

le avem în vedere – a putut duce la receptarea, în epocă, a romanului *Întîmplări din irealitatea imediată* ca proză psihologică de „confesiune”, de o „sinceritate excepțională”⁵³⁵. Linia critică anti-psihologică și antianalitică inaugurată de Eugen Ionescu (al cărui absurd își va avea originea tot într-o dramă a identității) va fi continuată (parțial) de I. Negoïtescu⁵³⁶, dar și de N. Balotă⁵³⁷ sau Nicolae Manolescu. Cel din urmă, într-un eseu important pentru tema corporalității și intimității care ne interesează aici, în dezacord cu N. Balotă (pentru care alteritatea de tip rimbaldian este dureră la Blecher), aduce în discuție zona ipseității, a lui „eu însumi”, neducînd totuși discuția pînă la ultimele ei consecințe.⁵³⁸ Aceste consecințe țin, fără îndoială, de forma mistico-vizionară de construire a ipseității în corp (în *Întîmplări din irealitatea imediată*) și de „verificarea” ei existențială în *Vizuina luminată*. Corpul blecherian este locul revelației în primul roman și închisoarea fetidă în ultimul. Vom analiza cu ajutorul unui filozof actual al ipseității⁵³⁹ acest *prim loc* al imaginarului blecherian. Pînă atunci însă, trebuie să remarcăm cît de aproape este M. Blecher în acest roman al ipseității de un supraréalist necanonic, netradus pînă foarte recent în românește și pe care, cu siguranță, scriitorul din Roman nu-l cunoștea, Ramón Gómez de la Serna. Unul dintre cei mai originali prozatori spanioli din toate timpurile, cel despre care Borges spunea că „a scris autobiografia noastră a tuturor”, Gómez de la Serna e extrem de apropiat, în zona „romanelor nebuloase”, de M. Blecher. Aproape este Blecher, desigur, de imaginarul vizionar central-european

535. Pompiliu Constantinescu, în *Vremea*, an IX, nr. 429, 15 martie 1936.

536. „Cele trei romane ale lui M. Blecher probează în mod exemplar literatura suferinței originare, a visătorilor coșmarești, a vagabondajului prin materia imundă”, spune I. Negoïtescu în debutul unei analize existențialiste (cu sprijin în Kierkegaard, dar și Karl Jaspers), în *Istoria literaturii române I (1800-1945)*, Editura Minerva, București, 1991, p. 356.

537. „Dizolvarea identității, pierderea, sciziunea ei, urmată de regăsirea ei constituie fractura originară, din care vor porni căile imaginarului blecherian” – N. Balotă, *Romanul românesc în secolul XX*, Editura Viitorul Românesc, 1997, p. 120.

538. „Adevărata anxietate a personajului lui Blecher ni se dezvăluie abia acum : și ea nu constă în teama de a-și pierde identitatea, ci în neputința de a o face. A nu fi decît tu însuți : iată suferința existențială a eroului. N. Balotă citează pe Rimbaud, care spusese, se știe, «Je est un Autre», pe Nerval și pe toți cei care, de la romantici la moderni, au suferit de inconsistența identității. Se înșală afiliindu-li-l pe M. Blecher, la care, spre deosebire de toți, nu alteritatea e dureroasă, ci ipseitatea. [...] Identitatea ca loc rău : aceasta e marea temă a existențialismului la Blecher” – Nicolae Manolescu, *Arca lui Noe*, ed. cit., pp. 573-574.

539. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990.

(Kafka, Bruno Schultz, Robert Walser sau Musil)⁵⁴⁰ sau (în intenție) de suprarealismul dalinian⁵⁴¹. Între cele patru romane ale spaniolului din „perioada nebuloasei” și *Întimplările... fără corespondent* în literatura română (de unde și întârzierea receptării cu peste jumătate de secol) apropierea sînt de program, de esență, de îndelung calculată „dementă la rece, perfect lizibilă și esențială”. Ramón Gómez de la Serna și-a scris primele trei romane din „constelația nebuloasei” – *Omul nepotrivit (El incongruente)*, 1922 ; *Romancierul*, 1923 ; *Rebeca*, 1936 – în aceeași perioadă în care scria M. Blecher ; lecturile (filozofice) existențialiste și (literare) suprarealiste erau, pentru amîndoi, franțuzești în primul rînd. Amîndoi erau fascinați de Franța și de puterea de iradiere a vieții literare franceze. În acele romane – *Întimplările... blecheriene* și cel de-al patrulea roman din constelația nebuloasă, *Omul pierdut* (1946) ramonian – ipseitatea coagulează problematica de fond, într-un fel paradoxal, adică prin intermediul corpului. Mai mult, recitind prologul la acest din urmă roman, în care Ramón (cum îl numesc majoritatea exegeților, ca într-un gest deopotrivă familiar și de plasare pe pedestal) „se justifică”, nu putem să nu fim de acord că el ar fi putut deschide, oferind poate mai multe chei de înțelegere critică, romanul lui M. Blecher din 1936 :

„Viața și romanul sînt o iluzie, iluzia de a te întîlni pe tine însuși. Oare nu în tine însuși se află acele lucruri care, cită vreme nu se știe ce sînt, nu sînt nici sigure, nici făurite pentru ca natura să inventeze arborele, nu și dulapul ? [...] Există o realitate care nu e nici suprarealitate, nici subrealitate, ci o realitate laterală... Dominația lumii sub care trăim în ultimă instanță, este ireală, căci tot ce este real, prin moarte, prin epuizare sau doar prin scurgerea timpului, de ieri și pînă azi, se dovedește fatalmente ireal. [...] Antidotul suprem este o mixtură din întimplările și visele vieții, însă secretul pentru ca un astfel de tratament să fie eficient stă în dozarea substanțelor și a situațiilor bizare ce intră în compoziția romanului pentru desperați. [...] Timpul este odrasla haosului – spuneau cei din vechime – și de aceea cred că restituindu-l haosului prin intermediul acestei maniere cosmotremurătoare de a

540. Filiație remarcată de Ovid S. Crohmălniceanu, Nicolae Manolescu, Radu G. Țeposu.

541. „Idealul scrisului ar fi pentru mine transpunerea în literatură a înaltei tensiuni care se degajează din pictura lui Salvador Dalí. Iată ce aș vrea să realizez – demența aceea la rece perfect lizibilă și esențială. Exploziile să se producă între pereții odăii, și nu departe între himerice și abstracte continente”, spune M. Blecher într-o scrisoare către Sașa Pană din 7 iulie 1934 (v. M. Blecher, *Întimplări în irealitatea imediată*, ediție de Constantin M. Popa și Nicolae Țone, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, București, 1999, pp. 396-397).

rosti, se poate aunge la o mai mare apropiere de viață și de moarte. [...] E un amestec de josnicie și realitate ideală cu josnicie și irealitate ideală...⁵⁴².

O filiație spirituală (indubitabilă totuși) ar putea fi, desigur, susținută doar printr-o refacere a universurilor identitare ale celor doi scriitori. Eseul de față, centrat pe chestiunea intimității ca posibilitate privilegiată de lectură critică, n-a ținut decît să constate o coincidență profundă, mergînd pînă în abisurile corporale ale ipseității, de care ne vom ocupa în continuare, cu sprijinul lui Paul Ricoeur.

Considerînd narațiunea ca un fel de garant al timpului povestit, Paul Ricoeur încearcă, în *Temps et récit*⁵⁴³, rezolvarea rupturii între perspectiva fenomenologică asupra timpului (cea husserliană, a conștiinței individuale) și perspectiva cosmologică (augustiniană, a timpului care începe odată cu lucrurile create). Soluția va fi un al treilea timp, rezultat din conjugarea celor două, care unește istoria cu ficțiunea și care îi permite criticului postularea unei identități narrative. În *Soi-même comme un autre* însă, Ricoeur va arăta că, de fapt, nu există unitate narativă a unei vieți, în principal datorită echivocității noțiunii de autor, a nerelevanței narrative a vieții (nu există nici început, nici sfîrșit conștiente în realitate), și datorită întrepătrunderii povestirilor vieții „într-o dialectică a rememorării și anticipării”⁵⁴⁴. Astfel, identitatea substanțială din realitate (*mêmeté* – verificată la nivel numeric, calitativ și al permanenței în timp) este dublată de *ipseitate*, conștiința păstrării sinelui în povestire. Identitatea narativă constitutivă pentru ipseitate este mobilă, apare pe rînd ca lector și scriptor al propriei vieți, recunoșcîndu-se în „istoria pe care el și-o povestește sieși despre sine”⁵⁴⁵.

În chestiunea care ne interesează, ipseitatea (identitatea cu sine însuși în povestire) este salvarea față de identitatea constrîngătoare a speciei, atribuirea unui corp nou (de cuvinte) în fața premoniției (repede verificate) a morții. Nu ipseitatea, identitatea care dă posibilitatea de a se povesti, e dureroasă, cum crede Nicolae Manolescu, ci acea identitate-idem (*mêmeté*, o numește Ricoeur) care cere o permanentă și epuizantă verificare a sinelui la nivel numeric (unul e unul), calitativ (al proprietăților într-o lume vidă, ca la Musil) și al permanenței în timp. În această din urmă „verificare” a identității,

542. Ramón Gómez de la Serna, *Omul pierdut*, traducere și note de Radu Niciporuc, Editura Fabulator, București, 2004, pp. 19-21.

543. Paul Ricoeur, *Temps et récit III (Le temps raconté)*, Seuil, Paris, 1985, p. 252.

544. Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, ed. cit., p. 191.

545. *Ibidem*, p. 252.

adică la nivelul permanenței în timp, cele două fețe ale identității (cea substanțială și cea narativă) se ating. Exercițiile naratorului din *Întîmplări în irealitatea imediată* țin de acest balans între identitatea speciei (sub semnul lui *idem*) și cea a unui sine însuși (*ipse*) care (se) scrie, între *personagiu* și *persoana mea cotidiană*, unite doar (inițial) prin același corp :

„Cînd privesc mult timp un punct fix pe perete mi se întîmplă cîteodată să nu mai știu nici cine sînt, nici unde mă aflu. Simt atunci lipsa identității mele de departe ca și cum aș fi devenit, o clipă, o persoană cu totul străină. Acest *personagiu abstract și persoana mea reală* (s.m.) îmi dispută convingerea cu forțe egale. [...] Teribila întrebare «cine anume sînt» trăiește atunci în mine ca un corp în întregime nou, crescut în mine cu o piele și niște organe ce-mi sînt complet necunoscute. Rezolvarea ei este cerută de o luciditate mai profundă și mai esențială decît a creierului. Tot ce e capabil să se agite în corpul meu, se agită, se zbate, se revoltă mai puternic și mai elementar decît în viața mea cotidiană. Totul imploră o soluție⁵⁴⁶.

„Subita dispariție a identității“ naratorului din *Întîmplări...* e o dublă premoniție : pe de o parte, cîștigarea disputei de către „personagiul“ introdus de povestea proprie, iar pe de altă parte, dispariția *necesară* a persoanei cotidiene : în sinuciderea încercată narativ, în boala definitiv instalată (în *Inimi cicatrizate* și *Vizuina luminată*), în intimitatea morții. Spațiile blestemate din copilărie (poiana din parcul orașului, malul surpat cu iz de semințe putrezite), provocatoare de crize și de scindare interioară, sînt succedanee ale trupului-cavernă, ale „viziunii luminate“ în care se va cuibări boala. Dar în 1936, la debutul său, M. Blecher preferă să ocolească aproape programatic boala (persoana reală), pentru a lăsa cale liberă „personagiului“. Ipseitatea acestuia este, așadar, una triumfătoare, jubilativă, deși materia sa primă o constituie „criza ontică“⁵⁴⁷, angoasa, disperarea și absurdul existențial.

Crizele care provoacă scindarea de sine – între cineva care exista pînă acum o secundă și altcineva care observă (și scrie) – se petrec nu doar în locurile rele, pomenite de obicei de critică în legătură cu M. Blecher, ci și în intimitatea casei, în spațiul intim, între obiecte familiare, „scăldate de o nouă existență“ :

„În odăi închise însă crizele se produceau mai ușor și mai des. De obicei nu suportam niciodată singurătatea într-o cameră necunoscută. Dacă trebuia să aștept, în cîteva clipe venea leșinul suav și teribil.

546. M. Blecher, *op. cit.*, p. 43.

547. V. N. Balotă, *op. cit.*

Odaia însăși se pregătea pentru el: o intimitate caldă și primitoare se filtra din pereți, prelingându-se pe toate mobilele și pe toate obiectele. Dintr-o dată camera devenea sublimă și eu mă simțeam foarte fericit în încăperea ei. Dar asta nu era decât o înșelăciune mai mult a crizei; o perversitate a ei suavă și delicată. În clipa următoare beatitudinii mele, totul se răsturna și se încurca. Priveam cu ochii deschiși tot ce era în jurul meu, dar obiectele își pierdeau sensul lor comun: o nouă existență le scălda⁵⁴⁸.

Identitatea narativă a celui ce se scrie ține, spune Ricoeur, de o „concordanță discordantă” a personajului înscrisă în dialectica celor două tipuri de identitate *mêmeté-ipseité*, a căror sinteză va permite (mult mai târziu) rezolvarea unor cazuri de dispariție a personajului, precum cele din noul roman francez sau din science-fiction (*puzzling cases* vizînd experiențe de teleportare sau transplanturi de creier). Personajul lui Blecher nu dispăre, dimpotrivă, el caută cu disperare să se dizolve, să se scufunde, să se contoapească în propriul corp. Amintirile fizico-corporale ale copilului din *Întîmplări...* sînt tot aventuri ale ipseității, în măsura în care ele aparțin unui eu imaginat-jucat în teatrul butaforic al lumii. Primele prospecțiuni sexuale infantile sînt legate de pedeapsă și stupefacție, următoarele vor fi deja legate de proiectarea unui alt Eu narativ și livresc, sub numele de Walter (inițiatorul sexului cu pana sau a sexului oral), un M inversat, provocator de crize și scindări interioare, așa cum mai târziu, la Mircea Cărtărescu – un blecherian mult mai intens decât ne-am putea imagina –, Mendebilul va fi un M (Mircea) debil:

„Extatică, miraculoasă, figura lui Walter își păstrează și azi lumina ei fascinantă. Cînd l-am întîlnit stătea în umbra unui salcîm, pe un trunchi de copac și citea o fasciculă din Buffalo-Bill... Îmbrăcămintea lui nu era deloc obișnuită: purta o tunică vișinie cu nasturi sculptați din os, pantaloni din piele de căprioară și pe picioarele goale sandale împletite din lanierie fine de piele albă. [...] Mi se părea cîteodată că eu inventasem toată povestea cu pana și că Walter nu existase niciodată”⁵⁴⁹.

Criteriul corporal (care ar părea definitiv pentru identitatea speciei) nu este străin de ipseitate – spune Ricoeur, în studiul citat –, deși „apartenența propriului meu corp constituie dovada în favoarea ireductibilității celor două tipuri de identitate unul la celălalt”⁵⁵⁰. A fi eu unul, neschimbat, nu poate fi, așadar, echivalent cu a fi eu

548. *Ibidem*, p. 46.

549. M. Blecher, *Întîmplări...*, ed. cit., pp. 57-59.

550. Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 146.

însumi care pot povesti despre mine. Referindu-se la portretele lui Rembrandt, Ricoeur ajunge la concluzia că ipseitatea caracterizează pe „cineva capabil de a se atesta pe sine însuși ca pe acela care are un corp”⁵⁵¹. Caverna – scobitura, prăpastia corpului – este permanent explorată de naratorul copil al *Întîmplărilor...*, „ca un fel de studiu intim fără scop”, în dorința de umplere a unui gol mistic, a unei tînjiri constitutive, am zice, după „stadiul religios” al eroului kierkegaardian. La Blecher, această contopire cu irealitatea nu are însă sens religios, e o mistică fără Dumnezeu și fără posibilitatea redempțiunii. Corpul este locul rău al acestei tînjiri sterile, și nu întîmplător scindarea identității naratorului pornește de la o revelație anatomică fotografiată (adică din nou transpusă în altă realitate), apoi scrisă. Corpul este locul gol, conținînd un eu butaforic (cel care în *Vizuiina luminată* se plimbă prin canalele venoase, arteriale, capilare) ce poate deveni, prin „dereglare sistematică”, locul plin al atestării de sine despre care vorbea Ricoeur. Caverna din *Întîmplări...* va fi, în curînd, „vizuiina luminată” a scrierii de sine, inutilă în ordine etică, dar răscumpărătoare în ordinea frumuseții lumii :

„...văzui într-o carte de anatomie fotografia unui mular de ceară a interiorului urechii. Toate canalurile, sinusurile și găurile erau din materie plină, formînd imaginea lor pozitivă. Fotografia aceasta mă impresionează peste măsură, aproape pînă la leșin. Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încît tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică, fără nici un conținut, ca fosilele acelea delicates și bizare care reproduc în piatră urmele vreunei scoici sau frunze ce de-a lungul timpurilor s-au macerat lăsînd doar sculptate adînc amprente fine ale conturului lor”⁵⁵².

Intimitatea morții și butaforia scrisului

Am arătat, mai sus, felul în care ipseitatea (chiar dureroasă) din *Întîmplări în irealitatea imediată*, romanul nebulos și exact din 1936 al lui M. Blecher, se constituie în cursul scriiturii. Altfel zis, modul în care ipseitatea devine o funcție *poietică*. Pentru P. Ricoeur, de altfel, criteriul ficțiunii literare (spre deosebire de „visurile tehnologice” din *science fiction*) este unul ținînd de ipseitate „în măsura în care corpul propriu este o dimensiune a sinelui, iar variațiile

551. *Ibidem*, p. 150.

552. M. Blecher. *Întîmplări...*, p. 63.

imaginative în jurul condiției corporale sînt variații asupra sinelui și ipseității sale“. A spune că *Întîmplări...* este „un clar lamento pe tema fatalei ipseități“⁵⁵³ echivalează sau cu prezumarea unei lipse de conștiință scriitoricească la unul dintre cei mai *lucizi* scriitori interbelici, sau cu suprapunerea între cele două tipuri de identitate : cea substanțială (auctorială) și cea construită prin scris (nativă). Ele se suprapun cumva în operele blecheriene ulterioare *Întîmplărilor...*, însă în primul roman trebuie separate de biografic, pentru o lectură care să le restituie adevărata miză. Iar dacă despre greutatea biografiei ar fi vorba, n-am putea decît să notăm că în perioada în care Blecher își datează *Întîmplările...* (pînă în jurul vârstei de 19 ani, cînd s-a declanșat boala), autorul lor era un sportiv, un „temperament robust, mobil, participant zelos la toate acțiunile sportive și culturale ale gimnaziului «Roman-Vodă», colaborator activ la *Ecoul Romanului...*, mai degrabă un tînăr burghez voluptuos decît un maladiv predispus la suferință“⁵⁵⁴.

Întîmplări în irealitatea imediată pune în abis actul scrierii prin placarea evazivă, butaforică și artificială a acestuia pe actul trăirii. „Diferitele personaje interioare imaginare“ proiectate în cinematograful interior al naratorului, lumea reprezentată din fotografii, dialogurile imaginare cu Ozy, dar și obiectele plăcerii (fișia de mătase neagră, pe care o vom regăsi și în *Vizuina luminată*, cu altă funcție, inelul țigănesc care va migra în postmodernismul românesc ca simbol al creației butaforice) sau halucinația suprarealistă controlată (capul de ivoriu al calului putrezit, sîngele Eddei, visul cu pechinezul alb mîncînd garoafe albe) trimit, toate, spre actul scrierii, spre *ipseitatea scrisului în raport cu identitatea (opresivă) a trăitului*. Eul care scrie, care se poate atesta și reprezenta (teatral, așadar convențional) aduce o veritabilă schimbare de corp, o luminare a lui din interior abia presimțită – în *Întîmplări...* – în întîlnirea cu propria fotografie la un bilci oarecare :

„Într-un rînd... dădui peste propria mea fotografie. Întîlnirea aceasta bruscă cu mine însumi, imobilizat într-o atitudine fixă, acolo, la marginea bilciului, avu asupra mea un efect deprimant... Într-o clipă avui senzația de a nu exista decît pe fotografie. Inversarea aceasta de poziții mintale mi se întîmpla adesea în cele mai diferite împrejurări. Ea îmi venea pe furis și îmi schimba dintr-o dată corpul interior. [...] Toată viața mea proprie, a celui ce stătea în carne și sînge dincolo de vitrină, îmi apăru dintr-o dată indiferentă și fără însemnătate... În același fel

553. Nicolae Manolescu, *op. cit.*, p. 574.

554. V. Radu G. Țeposu, studiu introductiv la *Întîmplări în irealitatea imediată*, ed. cit., p. 8.

în care fotografia care mă reprezenta umbla din loc în loc contemplând prin geamul murdar și prăfuit perspective mereu noi, eu însumi, dincoace de sticlă, îmi plimbam mereu personajul meu asemănător în alte locuri...⁵⁵⁵.

Cele două stampe reprezentându-i pe Carol I și pe regina Elisabeta – obiecte neutre aparent, găsite de copilul-narator într-un etaj părăsit – adună în ele o altă metaforă corporală a scriiturii : alcătuite din cuvinte („o îngrămădire de litere minuscule, descifrabile numai cu lupa”) povestind viața celor doi monarhi, tablourile erau altceva decît pâruseră a fi : imaginea (și aproape totul e *imagine* în *Întîmplările... lui Blecher*) este, de fapt, *cuvînt*; concentrarea lor materială este, în realitate, desfășurare fluidă, întîmplare, poveste. E un fluid intim circulînd prin trupul narator și definind persoana care povestește, atestînd-o, dîndu-i înțelesul pe care-l caută toate aventurile interioare ale acestei cărți :

„Cînd din nou și din nou mă gîndesc la aceste cîteva lucruri, încercînd zadarnic să le încheg în ceva ce aș putea numi persoana mea ; [...] cînd mîna mea încearcă să scrie această ciudată și neînțeleasă simplitate, atunci mi se pare, o clipă, ca unui condamnat care o secundă își dă seama, altfel decît toți oamenii din jurul lui, de moartea care îl așteaptă... că din toate acestea va ieși deodată cald și intim un fapt nou și autentic care să mă rezume clar ca un nume și să răsune în mine cu un ton unic, nemaipomenit, care să fie acel al înțelesului vieții mele...⁵⁵⁶.

Întîmplările... lui Blecher sînt o cutremurătoare revelație a durerii și o lucid-stranie punere în scenă a adevăratei situații în lume a eului. Înțelesul vieții care se scrie, coborîrea în „depozitul necunoscut al realității” și în „noaptea trupului” deja minat de moarte din *Vizuirea luminată* vor „verifica” (și consemna) – ca demonstrația matematică a unei revelații ontologice (produsă în *continuumul realitate-halucinație-vis*⁵⁵⁷ din *Întîmplări în irealitatea imediată*) – lumea de carne din celălalt roman, în care moartea e deja prezentă. Căderea în corp, într-un corp transparent, expus privirii, e și o iluminare interioară, atroce și vidă care spune ceva despre imensa inutilitate a literaturii și despre inutilul eroism al lucidității. E o viziune în timpul scrisului care luminează corpul interior, un loc neutru (nici rău, nici bun) dar plin, în care un homuncu

555. M. Blecher, *Întîmplări...*, p. 70.

556. *Ibidem*, p. 112.

557. Expresia lui Mircea Cărtărescu (în *Orbitor. Aripa stîngă*, Editura Humanitas, București, 1996).

identic naratorului explorează caverna cavernelor, trupul viu care trăiește și suferă :

„În clipa cînd scriu, pe mici canale obscure, în rîulețe vii, șerpuitoare, prin întunecate cavități săpate în carne, cu un mic gîlgîit ritmat de puls se revarsă în noaptea trupului, circulînd printre cîrnuri, nervi și oase, sîngele meu. În întuneric curge el ca o hartă cu mii de rîulețe prin mii și mii de tevi, și dacă îmi închipui că sînt destul de minuscul pentru a circula cu o plută pe una din aceste artere, vuietul lichidului care mă duce repede îmi umple capul de un vîjiit imens în care se disting bătăile ample pe sub valuri ca ale unui gong, ale pulsului și valurile se umflă și duc bătaia sonoră mai departe în întuneric pe sub piele în timp ce valurile mă iau iute în întuneric și într-un vuiet de neînchipuit mă aruncă în cascadele inimii, în pivnițele de mușchi și fibre unde revărsarea singelui umple rezervoare imense...”⁵⁵⁸.

E ultima întîmplare în realitatea mediată de scris, halucinația controlată a trupului întors pe dos, în care sînt posibile o a doua viață, dar și „declarația de independență” – *evadarea într-o lume închisă, secretă și proprie, în cea mai strictă intimitate*⁵⁵⁹. E o evadare absurdă în scris, care nu răscumpără nici o secundă din viața netrăită, dar care, într-un roman (estetic) nebulos și în pandantul (etic) al jurnalului de sanatoriu, are – așa cum ar spune Ramón Gómez de la Serna, autorul unei *Automuribundia* – unicul scop de a „stopa și tempera moartea, mimînd fără vreo teză oarecare evidența că, de fapt, omul trăiește esențialmente pierdut”⁵⁶⁰. E lucrul pe care M. Blecher l-a scris simultan cu pierderea, cu căderea, cu moartea.

558. M. Blecher, *Viziuna luminată*, ed. cit., p. 267.

559. *Ibidem*, p. 242.

560. Ramón Gómez de la Serna, *op. cit.*, p. 25.

Constantin Fântâneru – Meditații despre subrealitatea primă

Interbelic din generația criterionistă, experimentalist (stilistic) și trăirist de factură personală, Constantin Fântâneru este și el un „caz” al literaturii române. *Interior*⁵⁶¹, romanul său de debut (și singurul, de altfel), a prefațat nu doar prolificul an literar românesc 1933, ci și o nouă manieră de a scrie proză – o proză poetico-filozofică despre inutilitate, disoluție, subumanitate, dar în egală (și paradoxală) măsură despre căutarea fericirii. Bine primit în epocă, marginalizat mai apoi de canoane, „restituit” în anii '80, însă rămas, alături de alți necanonici, într-un *underground* incert, privit când ca un „caz clinic”, când ca un „destin frânt”, Fântâneru a fost citit (alături de H. Bonciu, M. Blecher sau Mihail Sebastian) ca un scriitor de nișă care a deschis întâmplător, la 25 de ani, un drum neumblat. Și, într-un fel, poate așa și este. Căci luat în sine, scos din epocă, dar și din contextul celorlalte scrieri ale sale (cartea despre Blaga, cartea de poeme *Risul morților de aur*), *Interior* nu e nici pe departe o capodoperă. Citit azi, el are mai degrabă un interes documentar, de autoscopie programatică, de document uman insolit. Ceea ce la Blecher (cu care a fost comparat) ori la Ion Vinea (în *Lunaticii*) era o veritabilă coborîre în infern sau o radiografie a ethosului unei generații, la Fântâneru rămîne o flanare disforică la marginea existenței.

Un tînăr de 20 de ani, Călin Adam, deambulează năuc spre marginile Bucureștilor interbelici, trăiește mici întâmplări – nuclee vide de semnificație – cu vrăbii, capre sau foști colegi de facultate, iubește iubirea, evocînd femei-fetițe reale sau imaginare, personaje bucolice sau alter-ego-uri mistice – într-un cuvînt, caută, *se caută* acolo unde nu se poate găsi. Privit însă în contextul poetic și critic al operei sale (inclusiv al postumelor), dar și în ansamblul unor afinități de fond cu o literatură a autenticității și cu alți mari „autiști” ai literaturii⁵⁶², Fântâneru ne apare ca un mare neînțeles, un ermetic pur. El ar fi, astfel, un precursor al literaturii „bizarei aventuri de a fi om” (Blecher), al unui existențialism paradoxal, metafizic, în care carcasa e miezul, interiorul e exteriorul, iar trupul e sufletul. Nu întâmplător, autoarea *Exuviilor* amintește

561. Constantin Fântâneru, *Interior*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Simona Popescu, Editura Polirom, Iași, 2006.

562. Simona Popescu, în *ibidem*, p. 29.

felul în care Fântâneru definea corporalitatea în cartea sa despre Blaga: „Împovărindu-l cu o imensă sarcină mitică, Lucian Blaga întrebuințează conceptul «trup» în locul noțiunii învechite de «suflet». În lirism, facultatea înțelegerii și dotația sensibilității profunde o are «trupul». Fiorul creatural, deznădejdea, dezolarea în trup se cuibăresc”.

Este, desigur, tentant să-i atribuim lui Fântâneru – elenist și, se pare, profesorul de greacă al lui Noica – intenția unui roman filozofic. Mai mult, e ispititor să vedem în *Interior* o replică la concepția despre corp din *Phaidon*, dialog comentat pe vremuri de scriitor cu Constantin Noica. Concepția platoniciană despre trup din *Phaidon* este o dizertație a filozofului înaintea și în perspectiva morții. Înainte de a bea otrava și preocupat în egală măsură de Xantipa și de propriul picior amorțit, pe care îl freacă îndelung, Socrate reia ideea imortalității sufletului în opoziție cu mortalitatea „vietuitoarei”. Singura posibilitate, conchide filozoful, de a scăpa de sub opresiunea trupului este aceea de a reduce pe cât posibil orice schimb cu acesta și de a aștepta „cunoașterea deplină” (care o exclude pe cea senzorială) de după moarte. Călin Adam, nebunul adamic al lui Fântâneru, se situează în exterior pentru a se putea recompune interior. El nu poate trece de o anume subrealitate, a simțurilor, pe care o încearcă iluzoriu și compulsiv.

Exercițiile de recompunere fizică ale adolescentului tulburat din *Interior* evocă, fără doar și poate, și lectura meditațiilor carteziene despre filozofia primă, exercițiile lui Descartes de a separa „firea corporală” de spirit sau de a dovedi științific că „există o lume și oamenii au trupuri”. Doar că gândirea (și organul ei spiritual) e înlocuită la prozatorul-poet de simțire (și organul ei trupesc). Parcurgând în sens invers celebra experiență a lui Descartes cu topirea bucății de ceară, Călin din *Interior* se transfigurează în oglinda tapetului de pe pereții propriei camere, a unor limite date, *se adună* :

„Stau în mijlocul odăii; privesc cu atenție pereții. Au fost tapetați odată. Tapetul de hirtie s-a despicat în fișii lungi... Foșnirea fărâmițoasă a tapetului, firele de praf, tencuiala ce-mi cade pe degete, mă surprind, subit, foarte plăcut. Trec într-un nou plan de certitudine și capăt neta senzație a existenței corporale. Crăpătura peretelui, rana tapetului se transformă pe nesimțite în niște ochi omenești care mă privesc expresiv, animați. Culoarea albastruie-ștearsă a hirtiei desemnează pare-se un obraz cu ten mat, cu mișcări în buze! cu o semnificativă grimasă... Mă adunai bucată cu bucată, în urma unei catastrofale risipiri în vis. Acea dezînvolverare a sufletului din interior, prelingerea afară peste lucruri, dându-le o palpitantă actualitate, mă fermeca :

tapetul cu peretele crăpat, scorojit, peretele umil, furnicărit, se schimbă la atingerea privirilor, într-un obraz de copil⁵⁶³.

La Fântâneru însă, miza nu e filozofică, ci poetică, de cunoaștere prin limbajul total care e poezia. *Interior* e, astfel, mai degrabă un jurnal poematice al unor stări (senzații) provocate de o fatală separare: aceea între interiorul propriu și exteriorul promiscuu, minat de „poezia societății”. Deși, în fond, Fântâneru vorbește (și aici stă modernitatea lui surprinzătoare) despre o imposibilă separare, căci eforturile discontinue ale protagonistului romanului de a găsi motive de bucurie în lume sînt orientate spre exterior, spre senzațiile necontrolabile ale trupului, spre euforia panteistă a acestuia.

Interiorul e exterior – iată care pare să fie dilema personajului lui Fântâneru, la fel cum, uneori, realitatea e subreală, la fel cum, în timpul vieții, trupul se poate suprapune adesea peste suflet, întunecîndu-l.

563. *Ibidem*, pp. 121-122.

Femeile lui Mihail Sebastian : inabordabile, bestii și fecioare

Cel de-al doilea roman al lui Sebastian, reeditat de două ori după 1989, dar niciodată înainte, a avut un destin ingrat și paradoxal, ca majoritatea cărților sale. Cu nimic mai prejos decât alte romane cu subiect amoros din 1933 – deși mai subțire ca *Patul lui Procust*, *Adela* sau *Drumul ascuns* –, *Femei*⁵⁶⁴ este o carte care inovează fără ostentație. Roman minimalist, corporal-tranzitiv și antipsihologic, construit în patru secvențe „feminine” ce leagă un personaj masculin aflat în plină formare, *Femei* se situează în zona aceea liberă dintre literatura clasicizată și enorma producție *light* a epocii interbelice. Probabil că fără rachiuna lui Călinescu pentru verdictul criticului Sebastian la *Cartea nunții* („Nu-mi aduc aminte să fi citit vreodată pagini erotice atât de lipsite de sensibilitate. E ceva inexplicabil inert în nopțile «pătimașe» ale tinerilor soți. Lipsește accentul de pasiune capabil să dea viață acestor incursiuni în alcov și să le legitimizeze”⁵⁶⁵), micul roman al *prozatorului* Sebastian ar fi creat ămuli. Scris curat, cu acel bun sentimentalism ce nu cade în melodramă, cu accentele sale leneș-trăiriste, cu metafizica sportivă a sexului „în camarad”, *Femei* ar fi putut media cu succes între crîncena nevoie de capodoperă a epocii și pubela consumistă gen *Fecioarele orizontale* sau *Femeia care biciuiește*.

Ștefan Valeriu – tînăr medic aflat la studii în Franța și, mai tîrziu, „expert tehnic al Ministerului Sănătății din România pe lângă Comisia Internațională de Cooperare Medicală” – începe tatonînd cantitatea (erotică) pentru a ajunge la calitate (amoroasă). Prima secvență – *Renée*, *Marthe*, *Odette* – schițează tipologia feminină a lui Sebastian, cu genuri și subgenuri, cu variante și posibilități, căci, în roman, ca și în viață, „fără femei nu se poate”. *Marthe Bonneau* este femeia matură, împlinită amoros, care îmbătrînește frumos, fără invidie și fără aere de fetiță. Omagiile impertinente ale tînărului doctor o măgulesc, dar nu-i perturbă echilibrul. Amor platonic, neconsumat, amintirea sa rămîne în memoria avidă de virtual a tînărului *coureur* (personajul, ca Sebastian, trebuie să fi avut în jur de 25 de ani) ca o artă de a trăi, o strategie existențială

564. Mihail Sebastian, *Femei*, Editura Literatorul, Craiova, 1992.

565. Mihail Sebastian, în *România literară*, sept. 1933 (cf. Ioana Părvulescu, *op. cit.*, pp. 78-79).

sau un instinct al vieții : „Dar strategie sau instinct e tot una, de vreme ce din această putere de a se controla vine frumusețea ei clară, mai clară în soarele acesta de după-amiază“. Frumusețea calmă a Marthei se regăsește în „amabilul vodevil“ pe care îl evocă Maria, scriindu-i o lungă scrisoare à la doamna T. lui Ștefan Valeriu, îndrăgostit de ea fără speranță. Aceste femei calme, inaccesibile, bucuroase de omagiile tinerești ce li se aduc, practică, pe de o parte, relația platonice deschisă, relaxată și limpede ca și ele, contrabalansată, pe de altă parte, de coșmarul închiderii într-o obsesie amoroasă mai veche : „Am mers prea departe ca să mă întorc – spune echivoca Maria –, sînt prea oboșită ca să sfîrșesc. Un amor mi se pare un lucru atît de complicat, un angrenaj atît de apăsător și de minuțios, încît mi-e imposibil să mă desfac dintre roțile lui, să tai legăturile mărunte care mă fixează, să trec peste asediul tuturor detaliilor din care a crescut și între care m-a închis.“

Perfectul opus al frumuseților calme și princiare este furtunoasa Renée Rey. Pătimașă și stîngace, frustrată în mariajul ei campestru, confundînd – stupid, în ochii sentimentalului doctor transformat în Don Juan – amorul cu sexul, Renée e, simultan, tipul femeii pierdute, distonante, caraghioase în dezlănțuirea ei, analizată la rece și apoi respinsă :

„Avea o înclinare rugătoare a trupului, care i-l deschidea parcă pînă în cele mai obscure intimități, pînă în cele mai surde rădăcini de viață. Dacă s-ar fi apropiat de ea, el avea sentimentul că i-ar fi simțit nu buzele arse, nu pulpele lucioase, de arabă, ci aorta zvicnind de prea mult sînge, vinele deschise să-l primească, inima ca o rană. Ezită un sfert de secundă și, în tumultul care îl tîra spre femeia dinaintea lui, gîndul că în clipa aceea se decide ceva definitiv, se ridică în el ca un strigăt și îl făcu să se întoarcă subit, să deschidă ușa, să o trîntească după el și să alerge pe scări, eliberat“⁵⁶⁶.

Chiar și în zorii dezlănțuirii amoroase – după traducerea cărții lui D.H. Lawrence, *Amantul Doamnei Chatterley*, care a prilejuit acel vestit proces literar din sala cinematografului Roxy –, amorul femeiesc unilateral produce repulsie. Este și verdictul lui Rousseau dintr-o scrisoare către Charles de Beaumont : „Amorul unilateral este o experiență a interdicției : în acest fel nu devii femeie“⁵⁶⁷. Din această tipologie transgresivă, lipsită de prejudecăți burgheze, mai face parte și dezinhibata Mado, midinetă romanțioasă practicînd sporturi sexuale diverse și colegialități concupiscente.

566. Mihail Sebastian, *op. cit.*, p. 58.

567. Jean-Jacques Rousseau, „Lettre à Charles de Beaumont“, în *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1969, p. 945.

Virginala Odette Mignon este însă amorul ideal în tipologia lui Sebastian. Nici prea îndepărtată, ca Marthe, nici prea insistentă, ca focoasa Renée, Odette este camarada perfectă, un băiețoi cu bască albastră pe care eroul prea multor amoruri previzibile l-ar duce departe de lumea dezlănțuită: „Puțin mai urită să fi fost, ți-aș fi dat o pereche de bocanci să-i încalți, te-aș fi învățat să fumezi pipă și am fi plecat pe munți, să dormim noaptea în cabane, pe câte un pat de lemn tare, departe de amor, de leșinuri și de complicații psihologice”⁵⁶⁸. Din aceeași tipologie paradoxală – personajele fiind de fapt unice și complexe – face parte exotica Arabela, din ultima secvență, cu care doctorul nostru, ajuns pianist de cabaret, trăiește „o foarte ușoară istorie de amor” pentru care lasă tot și a cărei pierdere dă aerul melancolic al întregii cărți.

Îndepărtate, prea pătimase sau virginale „suflete pereche”, *Femeile* lui Sebastian marchează o epocă și o concepție în care diferențele „de corp” sînt mai importante decît au fost vreodată, în care scenele alcovului sînt încă evazive, dar sugestive, iar iluzia amorului reciproc deconstruită pînă la anulare. Pînă la *Femeile* lui Bukowski – numai organe, nebunie clinică și dependență de poezia maestrului sau de droguri *strong* – mai e însă cale lungă, cu cîteva epoci de reprimare și alte cîteva dezlănțuiri programatice. În acest lung drum, din tipologia lui Sebastian vor rămîne doar dezlănțuitele, femeile-instant, consumatele și consumistele. Platonicele vor muri odată cu nașterea oficială a feminismului. Iar fecioarele, vorba lui Márquez din *Mis putas tristes*, vor mai exista doar în zodiac.

În același an, 1933, anul literaturii amoroase românești, s-a mai născut, în afara Emiliei Răchitaru din *Patul lui Procust*, o Emilie literară, aceasta – de-o bizarerie extremă: Emilia lui Mihail Sebastian din *Femei*.

Émilie – Emilia, în varianta româniată – iese cu totul din tipologia feminină a lui Sebastian (intangibila, voluptuoasa, camarada), pentru a face un personaj pe cît de atașant în afară, pe atît de distonant pe dinăuntru. Dezarticulată și incurcată în propriile-i membre, apăsînd ritmic, din reflex dobîndit, o pedală imaginară, trunchioasă și absentă, Émilie Vignou pare un mecanism minulescian mișcat „printr-o serie de luxații”. Tinărului *homme à femmes* care ne spune povestea, Emilia îi provoacă nu doar o intensă compasiune omenească, dar și o serie nesfîrșită de reverii erotice împotriva naturii ei luxant-verticale: „Amorul devenea o problemă de echilibru... A fi un animal vertical și a trece pe urmă într-o

568. Mihail Sebastian, *op. cit.*, p. 87.

poziție orizontală – iată ce cred că a torturat visurile ei senzuale, dacă cumva le-a avut vreodată“.

O problemă de echilibru e însă amorul (sau moartea) și pentru doctorul Ștefan Valeriu, descoperitorul Emiliei, naratorul poveștilor cu femei, dar și pentru intransigentul, delicatul, sentimentalul autor al *Jurnalului* de mai târziu. Émilie e *anima* estropiată a unei ființe complexe ce încearcă zadarnic să fie femeie și care rămîne în literatură pentru că își descoperă dublul perfect: un țăran de la Dunăre, împleticit și anacronic ca ea. Portretul ei tombal e însă schițat de Sebastian ca trio amoros: un cuplu dezlănțuit, păzit cu devotament de umbra Emiliei, așezată pe un scaun scund, în întuneric. O pierdere a intimității în epoca tuturor regăsirilor de sine.

Capitolul V

CORPUL POSTMODERNILOR – O EGODICEE CONTEMPORANĂ

1. Intimitatea de masă: hiperintimitate și extimitate

Cioran vorbea undeva despre dezintegrarea contemporană a iluziilor intimității⁵⁶⁹. Într-adevăr, dacă așa cum ne spun exegeții intimității, momentul de apogeu al intimismului, adică secolul al XIX-lea, a însemnat în primul rînd „coprezență, consonanță, respect reciproc între un subiect și un obiect”⁵⁷⁰, în cazul acesta „lepădarea de piele” postmodernă – adică devoalarea mecanismelor textuale, personajele de hîrtie, „efectele de autenticitate” narative – înseamnă, dimpotrivă, o defamiliarizare, o înstrăinare. Și totuși, un sociolog extrem de subtil al „transformării intimității” în vremurile noastre crede că este o greșeală să opunem „impersonalitatea sistemelor abstracte intimității vieții personale”⁵⁷¹. În termenii încrederii personale (raportare esențială în relația autor-cititor, cu rădăcini în spațiul delimitat de Aristotel între „limitele verosimilului și ale necesarului”), „încrederea în persoane se construiește pe reciprocitatea răspunsului și

569. E.M. Cioran, *Ispita de a exista*, trad. de Emanoil Marcu, ed. a II-a, Editura Humanitas, București, 2007 (cap. „A gîndi împotriva-ți”).

570. Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 48.

571. Anthony Giddens, *Consecințele modernității*, ed. cit., p. 114. În rezumat, transformarea intimității, după Giddens, poate fi rezumată în cinci puncte : „1. O relație intrinsecă între *tendențele globalizatoare* ale modernității și *evenimente localizate* din viața cotidiană ; 2. Construirea sinelui ca proiect reflexiv, o parte elementară a reflexivității modernității ; 3. Impulsul spre auto-actualizare, fundamentat pe *încrederea primară*, care poate fi construită în contexte personalizate numai prin «deschiderea» sinelui către celălalt ; 4. Constituirea legăturilor personale și erotice ca «relații» conduse de *reciprocitatea auto-dezvăluirii*. 5. O *preocupare pentru auto-împlinire* care nu mai este un mod de apărare narcisist împotriva lumii exterioare amenințătoare..., dar și o apropiere pozitivă a situațiilor în care influențele globalizate au un efect asupra vieții cotidiene” (*op. cit.*, p. 117).

a implicării : credința în integritatea celuilalt este o sursă principală a sentimentului integrității și *autenticității sinelui* (s.m.)⁵⁷². Autenticitatea devine, astfel, o chestiune de recunoaștere reciprocă, de auto-dezvăluire, de reflectare nenarcisică a propriei identități în oglinda celuilalt. Iar principala formă de auto-dezvăluire este cea erotică, „individualismul afectiv”⁵⁷³ al altor vremuri fiind doar aparent înlocuit de alte forme ale încrederii. În fond, dragostea romantică – și ea un construct al secolului al XIX-lea și al vremurilor de glorie ale intimismului – continuă să fie modelul acestor relații, fie prin îmbrățișare (enorma producție *eau de rose* literaturizantă sau cinematografică), fie prin respingere.

Dintre metamorfozele intimității, cea contemporană, începută și la noi în anii '80, odată cu „întoarcerea subiectului” și cu „cea de-a doua revoluție individualistă”⁵⁷⁴, este de fapt o pulverizare *paradoxală* a intimității. Pentru că, pe de o parte, ea poate fi definită ca „extimitate”, retragere de sub ochiul lui *Big Brother* în spații extrem-private sau în virtual (v., mai jos, discuția despre sinele informatic), iar pe de altă parte, ca „hiperintimitate”⁵⁷⁵ ce invadează nu doar literatura, ci și presa, publicitatea, marketigul. Hiperintimitatea mediatică, „spectacularizată” a modernității târzii, clamată în numele autenticității, al adevărului personal și al diferenței individuale, pune în prim-plan – ca și literatura ce cultivă *hiperintimitatea* – corpul propriu îngrijit de acei „tehnicieni ai intimității”⁵⁷⁶ (psihologi, scriitori de cărți *self-help*, consilieri conjugali, *coach*-i profesionali și de viață) pentru a degaja un *look*, o înfățișare, dar mai ales (și aceasta este o noutate!) „un *look* psihologic – «personalitatea profundă» ocultată de rolul social, gata de a fi distribuită prietenilor, cunoscuților și necunoscuților”⁵⁷⁷. Literatura, pe de altă parte, ironizează (di)vulgata generală din media, constatînd că diferența de temperatură între perioadele literare (inclusiv returul intimității, „perioada caldă” de la începutul anilor '80) „își are rădăcinile în artificiile și stratagemile perioadei reci”⁵⁷⁸. Dialectica înghețului și dezghețului intimității este, de altfel, una dintre tezele lui Madelénat, pentru care evoluția culturală nu cunoaște ruptură absolută. „Promiscuitatea privirii” este un subiect care a făcut să curgă multă cerneală,

572. Giddens îl preia aici pe Erik H. Erikson, *Childhood and Society*, Norton, 1950.

573. Lawrence Stone, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*, Weidenfeld, London, 1977, p. 282.

574. Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 61.

575. *Ibidem*, p. 61.

576. *Ibidem*, p. 66.

577. *Ibidem*, p. 67.

578. *Ibidem*, p. 67.

mai ales în eseistica franceză a anilor '80⁵⁷⁹, însă privirea literaturii va fi mai degrabă ațintită spre interior, în reconstituirea unui eu intim prin memorii anticronologice (Malraux, Mauriac), prin plonjonul într-o lume onirică (Marguerite Yourcenar), scandaluri biografice (Anaïs Nin), povestiri factuale despre moarte (Simone de Beauvoir). „Micile nimicuri ale vieții” vor deveni – la fel ca în proza noastră optzecistă, dar cu altă miză și mai ales cu altă detentă istorică – „ficțiunile vieții”⁵⁸⁰. Hiperintimitatea, afișarea intimității radicale din zilele noastre, sinonimă cu lipsa de pudoare și, într-un sens, de veritabilă interioritate, a fost considerată consecința „invației societății de către eu...”, regresia într-un stadiu protoplasmatic⁵⁸¹, urmată, în literatură cel puțin, de simulacre de construire a eului. Literatura ultimilor ani, mai mult decât a altora, suferă de pe urma pulverizării infinitezimale a interiorității (de unde și imposibilitatea de articulare a unei viziuni scriitoricești, în multe cazuri). Momentul 1989 în proza românească poate fi bine aproximat în diagnosticul general al lui Madelénat: „Literatura secolului al XX-lea, care amestecă efuziune și deriziune, nostalgie și pulsiune către revelațiile ultime, prefigurează «intimismul de masă» ce se diluează în zilele noastre în corpul social: pulverizat, ironic, impudic, el recuză măsura care caracteriza vârsta de aur intimistă a secolului al XIX-lea”⁵⁸². Se pare că trăim o „apocalipsă liniștită”⁵⁸³, în care corpul se exhibă, se exprimă, se afișează, refuzându-se altei apropieri decât cea a privirii. Din păcate azi, la aproape 20 de ani de la cartea lui Madelénat despre intimitatea recurentă și „tropismul inconturnabil al intimismului”, trebuie să fim de acord că „primăvara fragilă a eului intim și a vieții private” a rămas, în literele noastre, o oază de câțiva ani (cam cât a fost interbelicul literar), urmată de un alt îngheț și de o din ce în ce mai mare înstrăinare.

2. Body biz

În zilele noastre, corporalitatea în artă este privită, cu exasperare, ca principalul simptom de angoasă al unei epoci fără transcendență

579. Iată doar câteva exemple: J. Baudrillard, *Les Stratégies fatales*, Grasset, Paris, 1983; J.-L. Missika, D. Wolton, *La Folle du logis*, Gallimard, Paris, 1983; Victor Scardigli, *La Consommation, culture du quotidien*, PUF, Paris, 1983.

580. Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 70.

581. Christopher Lasch, *Le Complexe de Narcisse*, Éditions Laffont, 1981, p. 15.

582. Daniel Madelénat, *op. cit.*, p. 71.

583. Kenneth White, *Une apocalypse tranquille*, Grasset, Paris, 1985, p. 9.

și fără umanism.⁵⁸⁴ Pus în legătură mai ales cu literatura erotizantă (în Franța cărți precum *La vie sexuelle de Catherine M.* de Catherine Millet, *Plateforme* de Houellebecq, *Pornocratie* de Catherine Breillat, *Putain* de Nelly Arcan, *Le slip* de Alain Sevestre ș.a., la noi valul dezinhibant de după 2000, gen *Băgău* de Ioana Bradea, *69* de Ionuț Chiva, *Vară în Siam* de Claudia Golea, *Fișă de înregistrare* de Ioana Baetica), corpul eroic al existențialismului, fenomenologiei și psihologiei abisale a devenit, se pare, o mașinărie depersonalizată, normativă și biologică. Lucrurile au evoluat în continuare, nenumăratele ipostaze ale corpului crud, organic, mecanic, modificat genetic dînd prilejul nu numai ironiilor, dar și unor teoretizări neașteptate pentru „detractorii corpului”. Astfel, pentru Paul Ardenne⁵⁸⁵, felul în care este redat corpul în artele secolului al XX-lea este direct influențat de mutațiile majore ale istoriei, printre care: „abandonul aproape definitiv al noțiunii corporale de esență divină, de *corpus*; intensificarea unui soi de materialism care adîncește ideea omului-mașină, baza unei relații mai degrabă tehnice decît etice cu corpul; o criză profundă a vechiului umanism direct răspunzătoare de tragedii ale istoriei”. Chiar formele de reprezentare artistică a corpului în secolul nostru – corp brutalizat, dezumanizat, fragmentar – sînt văzute ca fiind urmarea acestei dispariții a subiectului, în spatele unui *body biz* superficial și mecanic. Ceea ce fusese pînă nu demult, în afișarea corporalului, o formă de tatonare a identității și a profunzimilor eului, ajunge să însemne, la început de secol XXI, în primul rînd sex, carne și carcasă. Reinventarea corpului în zilele noastre, simptom al unei crize identitare, nu pare adesea – și literatura o dovedește – decît un „corelat obiectiv al vidului”⁵⁸⁶.

3. Ubicuitatea corpului postmodern înseamnă dispariția sa?

Oricît de mult ar semnala vidul din care vine și spre care se duce, corpul – religios, medical, literar – este actualmente omniprezent în studiile umaniste, în literatură, în psihocritică și critica de orientare psihanalitică. Filozofii contemporani își descriu cu lux de amănunte operațiile de transplant cardiac⁵⁸⁷ sau tratamentul psihotrop al

584. „Mon corps, ce héros”, în *Lire*, sept. 2001, pp. 42-49.

585. Paul Ardenne, *L'image corps: figures de l'humain dans l'art du siècle XX*, Éditions Regard, 2000.

586. Nadejje Laneyrie-Dagen, „Le corps, lieu des plus folles angoisses”, *Lire*, sept. 2001.

587. Jean-Luc Nancy, *L'intrus*, Éditions Gallilée, 2000.

propriei nevroze⁵⁸⁸, la fel cum, pe vremuri, Pascal scria o *Rugăciune pentru a-i cere lui Dumnezeu o bună întrebuințare a bolii*, iar Montaigne, în *Eseuri*, își descria cu lungi amănunte boala de rinichi, regimurile dietetice sau neajunsurile sexuale. Egodicee contemporană, dreptatea corpului este însăși evidența sa implacabilă. Chiar și unul dintre catastrofiștii postmoderni, Paul Virilio, consideră corpul omenesc, bio-tehnologizat, ca fiind „locul tehnologiilor de vîrf”⁵⁸⁹ colonizat de noii „corporatiști”. Corpul – democratizat, egalizat în frumusețe și „formă”, lucrat și transformat – e în toate: dans, film, arte frumoase, literatură. „Corpul lichid”, versatil, nemaitrimițînd la suflet, spirit, ființă, identitate, ci doar la el însuși, e personajul principal al modernității noastre tîrzii și catastrofiste, o „modernitate lichidă”, cum o numește Zygmunt Bauman⁵⁹⁰, în care imaterialitatea, viteza și flexibilitatea eului devin fundamentale. Mai mult, apare „corpul unisexuat”, ce definește o societate în care „rolurile sînt intersanjabile, cel al mamei cu al tatălui, dar și cel al partenerilor sexuali, modelul unic fiind cel *viril*. Silueta tinerei femei se apropie de cea a băiatului. Ea a pierdut formele pline care le plăceau artiștilor din alte vremuri”⁵⁹¹. „Tehnicilor corpului”⁵⁹² le-au luat locul „modelele corpului”⁵⁹³, văzute de Baudrillard ca fantasmе reductive cărora, în fapt, corpul le scapă ca o veritabilă „virtualitate înversă”. Și atunci, unde se află atît de teoretizata corporalitate a vremurilor noastre, cărora, desigur, nu le-au scăpat nici cea mai bună literatură, nici maculatura care inundă librăriile?

588. Gabriel Liiceanu, *Ușa interzisă*, Editura Humanitas, București, 2004.

589. Paul Virilio, *La vitesse de libération*, Éditions Galilée, Paris, 1995.

590. Zygmunt Bauman, *Liquid modernity*, Polity Press, 2000.

591. *Histoire de la vie privée (Tome 5). De la Première Guerre mondiale à nos jours* (sous la direction de Philippe Ariès et Georges Duby), Seuil, Paris, 1987.

592. V. binecunoscutul articol al lui Marcel Mauss din 1936, „Les Techniques du corps”, *Journal de Psychologie*, nr. 3-4, care a marcat, vreme de o jumătate de secol, cercetările corporalității. Ideea centrală a acestui articol fundamental este că fiecare societate are propria manieră de a-și folosi corpul, de a merge, de a sta, de a înota etc.

593. Jean Baudrillard, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976. Cele patru modele de bază ale corpului sînt, după Baudrillard: 1. *cadavrul*, corpul de referință și limita medicinei; 2. *corpul animal*, corpul de referință al religiei; 3. *robotul*, corpul de referință pentru economia politică, dar și pentru informatică (cyborgul); 4. *manechinul*, corpul de referință al zonei semnificării (arte, modele ale plăcerii, sexualitatea-model).

4. Sinele informatic : cybercorpul și hibridul

Într-o carte relativ recentă, reluînd idei din cele două volume anterioare binecunoscute și des citate despre corp⁵⁹⁴, David Le Breton urmărește „ura pentru corp“ de la presocratici și gnostici pînă în ciberspațiul vremurilor noastre, arătînd în ce măsură disoluția vechilor limite ale corpului antrenează fragmentarea subiectului uman și angoasa raportării la sine :

„Frontierele corpului, care sînt simultan limite identitare ale sinelui, se pulverizează, semănînd neliniște. Dacă trupul se disociază de persoană și nu devine decît circumstanțial un «factor de individualitate», delimitarea corpului nu mai este suficientă pentru afirmarea eului, iar întreaga antropologie occidentală își părăsește obiectul, deschizîndu-se spre ceva nou: corpul scannerizat, purificat, girat, remaniat, renaturalizat, artificializat, recodat genetic, descompus și reconstruit sau eliminat de-a dreptul, stigmatizat în numele spiritului sau al genei greșite. Fragmentarea sa este consecința fragmentării subiectului. Corpul este astăzi o miză politică majoră, este analizatorul fundamental al societăților noastre contemporane“⁵⁹⁵.

Subiectul fractalic al lui Baudrillard – care, „în loc să se transeceandă într-o finalitate... care să-l depășească, se difractă într-o multitudine de egouri miniaturizate, semănînd unele cu altele, se demultiplică într-un mod embrionar, într-o cultură biologică, saturînd mediul prin sciziparitate, la infinit“⁵⁹⁶ – nu are în comun cu „corpul-partener“ al lui Le Breton decît pasiunea pentru aparență, grija pentru înfățișarea prelucrată în diferite feluri în laboratoarele de inginerie genetică, populate de cercetători și chirurghi plastici („noile instanțe religioase ale lumii postmoderne“⁵⁹⁷).

De aici și pînă la transformarea totală a subiectului postmodern într-un subiect postuman nu e decît un pas, făcut deja în ficțiunea *cyberpunk* și în SF-urile ce exaltă inteligența artificială. Nu vom intra în acest subiect specios⁵⁹⁸. Ar trebui pomenite doar două puncte de analogie a prozei canonice despre care vom vorbi în continuare

594. David Le Breton, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, Paris, 1990, și *Sociologie du corps*, PUF, Paris, 1992.

595. David Le Breton, *L'Adieu au corps*, Métailié, Paris, 1999.

596. Jean Baudrillard, *L'Autre par lui-même*, Éditions Galilée, 1987.

597. David Le Breton, *L'Adieu...*, ed. cit., p. 223.

598. Pentru o punere în temă, v. serioasa analiză a Florinei Ilis, *Fenomenul science fiction în cultura postmodernă. Ficțiunea cyberpunk*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2005.

cu ficțiunea *cyberpunk*. Pe de o parte, este vorba despre individualitatea postmodernă văzută nu doar ca ficțiune (și automultiplicare, și autorefectare), dar și ca multiplicitate de euri.⁵⁹⁹ Pe de altă parte, avem în vedere reinterpretarea (în același spirit al recitirilor și rescrierilor) separației carteziene dintre minte și trup. Într-un studiu din 2001⁶⁰⁰, Craig M. Klugman definește patru categorii de organisme cibernetice (*cyborg*) obținute prin înlocuire (*Replacement Body*) sau prin amplificare (*Enhancement Body*): *Transplantable Body* (non-cartezian), *Disembodied Mind* (cartezian), *Super Body* (non-cartezian) și *Linked Body* (cartezian). Clasificarea este progresivă, mergând de la o înlocuire organico-funcțională (în primul caz) la implantarea într-un corp tehnologic (în cel de-al doilea), la crearea unui robocop tehnologic (în al treilea) și la renunțarea la corp, urmată de conectarea minții la rețea (în ultima situație). Nu sîntem departe nici de *hibridul* definit de Deleuze și Guattari ca un „eu instalat în stază identitară, un intrus, un pericol, un virus”⁶⁰¹. Oricît de fastidioasă pare această clasificare într-un studiu despre cristalizarea eului în literatură (adevărata literatură, indiferent ce mai înseamnă acest lucru în zilele noastre) prin intermediul corporalității și al regăsirii intimității, ea își are utilitatea ei, dat fiind că în majoritatea romanelor scrise în momentul literar 1989 vom regăsi toate aceste forme *cyborgiene*, în diferite modalități: Tit-Liviu, legistul fără suflet din *Femeia în roșu*; Ștegan Gliga, arhitectul care a renunțat la trup, legîndu-se la terminalul Jupuitei, din *Coaja lucrurilor...*; Soile și Herman din cel de-al doilea volum al *Orbitorului*, *cyborgi* metafizici din acuplarea cărora (prin însămintarea creierului masculin cu sperma astrală a femeii) se naște Mintuitorul lumii Orbitor.

Trebuie spus însă că modernitatea radicală are și ea – în privința căutării corpului și a regăsirii unei intimități care să facă lumea mai primitoare – două fețe. Cea descrisă mai sus, postumană, cibernetică, dezumanizată, a cărei singură soluție este evadarea din corp (prin dispariție în lumea virtuală sau în scris, dar mai sigur prin moartea fizică), și alta mai încrezătoare, chiar dacă armele ei nu pot străpunge carcasa lumii tehnologice. Nu mă gîndesc la formele ideologizate din *gender studies* tip Judith Butler, și nici la poeticile postmoderne care-și asumă „de(s)centrarea filozofică,

599. „Individualitatea ca multiplicitate este condiția normală a omului post-modern” – Gianni Vattimo, *Dincolo de subiect. Nietzsche, Heidegger și hermeneutica*, trad. de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 1994, p. 50.

600. Craig M. Klugman, „From Cyborg Fiction to Medical Reality”, în *Literature and Medicine*, nr. 1, Spring, 2001, p. 45.

601. Gilles Deleuze et Felix Guattari, *Mille Plateaux*, Minuit, Paris, p. 389.

«arheologică» și psihanalitică a conceptului de subiect prin Derrida, Foucault și Lacan”, dar contează pe o rapidă transformare a meta-ficțiunii istoriografice autoreflexive și discontinue în „romanul – și istoria – care reprezintă și prezintă o înscriere coerentă și motivată a unei subiectivități unificate”⁶⁰². Ar fi vorba mai degrabă de o abordare plurifațetică (dinspre religie, literatură, filozofie) precum cea a lui Jean-Luc Nancy din *Corpus*⁶⁰³ – un corpus pentru corp pe cît de discontinuu, pe atît de unitar, pe cît de aristotelician, pe atît de radical-modern. *A scrie corpul* înseamnă – pentru J.-L. Nancy – nu doar un „program al modernității”, ci mai ales un „gest de a atinge sensul” și de a redescoperi, după lungi periplituri, dar și după o lungă tăcere în privința corpului, termenul exclus, sufletul. Vorbind despre corp, într-o conferință reluată în *Corpus*, filozoful vorbește de fapt despre suflet, la fel cum Aristotel scria despre corp în tratatul său *Despre suflet* :

„Sufletul este diferența corpului față de el însuși, raportul cu acel exterior care este un corp pentru el însuși. [...] sufletul este acea diferență față de sine care face corpul, ceea ce Aristotel enunță, definind sufletul ca *forma* unui corp viu. [...] *Sufletul este forma unui corp* (s.m.). Trebuie să înțelegem că forma nu este un exterior în raport cu un interior. Ce ar fi un corp fără formă?... o masă, o substanță pură. Forma unui corp este, înainte de toate, corpul însuși... *Corpul este forma* (s.m.). Dacă există un lucru pe care întreaga noastră filozofie modernă ne pune să-l gîndim, el este acela că forma unui corp – corpul meu – nu este altceva decît un corp, nu este exteriorul în raport cu ceva ce ar fi în interior”⁶⁰⁴.

5. Autenticitatea eului și corpul textual

„Momentul 1989”, cuprinzînd literatura scrisă în perioada imediat următoare căderii comunismului în România, aparține – trebuie s-o spunem – tot generației optzeciste, generație textualistă în stil *Tel Quel*, dar la curent cu deconstructivismul și poststructuralismul filozofic. Barthesieni, todorovieni, genettieni sau kristevieni în concepțiile vitaliste despre corpul care scrie, despre corpul scris sau despre „sensul corpului”, optzeciștii au căutat pînă tîrziu (adică pînă în prezent, cînd sînt contestați și îndemnați la schimbarea recuzitei) o formă de autenticitate, în care „diferența de corp” (concept elaborat

602. Linda Hutcheon, *Poetica postmodernismului*, trad. de Dan Popescu, Editura Univers, București, 2002, pp. 254-255.

603. Jean-Luc Nancy, *Corpus*, Éditions Métailié, Paris, 2000.

604. *Ibidem*, p. 114.

de Gheorghe Crăciun și G. Iova), adică diferența de stil, să-i impună ca generație (prin opoziție cu traumatizata generație neomodernistă '60), dar și ca individualități puternice. Paradoxal, individualitățile generației '80 au girat, după 1989, greutatea generației, iar dacă poezia a dat nume incontestabile literaturii noastre, prozatorii citiți cu adevărat și azi se numără pe degetele de la o mână. Ei sînt probabil cei care au încercat limita extremă a diferenței lor de corp în cărți precum *Femeia în roșu* (M. Nedelciu), *Pupa Russa* (Gheorghe Crăciun), *Trăvesti și Orbitor* (Mircea Cărtărescu). Alții, nouăzeciști legați – chiar și prin contestare – de generația proceduristă, precum Simona Popescu și Adrian Oțoiu, au fost primiți, uneori împotriva voinței lor, în sînul generației '80. Privind din afară, există un aer de familie fatal, inutil, dar incontestabil între aceste două generații prea apropiate ca să se înțeleagă. Paradoxal, optzeciștii par să se înțeleagă mai bine (socialmente) cu nepoții lor douămiști, care, în mare parte, nu doar că au pierdut simțul teoretic și ucenicia la clasici, dar chiar și ideea de literatură a celor mai vechi. Între primii și cei din urmă, „diferența de corp” nu poate fi făcută, întrucît ceea ce era bine structurat corporal (deci textual) în scrisul optzeciștilor, devine pură manevrare textuală la cei mai mulți douămiști, mize-rabilism întîmplător, sexualitate sportivă. Cu toate acestea, există un cordon ombilical netăiat chiar și între maestrul optzecismului tîrziu, ce țîn în clipa de față de raftul întîi al literaturii române, și nepoții lor douămiști care, uneori, mai ales în lipsa unui talent viguros, îi acuză pe primii de stagnarea și lipsa de orizont din literele românești. Stagnarea este reală, iar dacă optzecismul victorios a provocat-o, asta nu dovedește decît coerența lor generațională și forța de convingere pe care au avut-o și pe care o mai exercită și acum în diferite forme. Sîntem – am putea spune – într-un *prelungit moment 1989*, în care procedeele care defineau postmodernismul românesc, în viziunea lui Mircea Cărtărescu⁶⁰⁵, nu doar că se regăsesc în proza la zi, dar au rămas în continuare (și pînă cînd?) modelul de omologare în literatura română. Rămîne una dintre sarcinile istoriei literare lucide și temeinice a anilor ce vor veni explicarea acestui paradoxal raport de forțe.

605. „...Indeterminarea ca urmare a pulverizării narațiunii, autoreferențialitatea textelor, oralitatea «în priză directă», grotescul și kitsch-ul (categorii estetice carnavalesți), parodia, umorul – toate acestea nu țîn de realismul inocent, nici de violențele avangardei, ci de grația «soft», de stilul rafinat-plebeu al postmodernilor” (cf. Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, prefață de Paul Cornea, Editura Humanitas, București, 1999, p. 412).

Pentru optzeciști, a spus-o capul teoretic al generației, „Autenticitatea [era] metoda de lucru”⁶⁰⁶. „Fizionomia” operei este însă alta decât cea a interbelicilor (care clamau, și ei, o autenticitate radicală) căci și existența, și societatea sînt altele :

„Authentes – acesta este termenul care în greaca veche îl desemna pe autor, așadar pe creatorul și semnatarul unui text, fie el și literar. Ceea ce ne poate face să ne gîndim că, de fapt, autorul garantează autenticitatea spuselor sale cu propria sa persoană socială. Sau, cel puțin așa ar trebui să se întîmple, autenticitatea să fie un efect al existenței, reflexul scris al unei totale angajări în trăire, în gîndire, în cultură, în politică (s.m.)”⁶⁰⁷.

Dar autenticitatea *textuală* a anilor '80 despre care scrie Gheorghe Crăciun – o autenticitate diferită *substanțial* de cea camilpetresciană sau holbaniană din romanul interbelic, și mai apropiată de „tehnica realului” clamată de Mircea Eliade – este una a interferențelor între limbaje și zone culturale, o autenticitate care fluidizează granițele între discipline (și genuri, dacă mai era cazul), expandînd cotidianul și aplecîndu-se spre „feliile de viață” ignorate pînă atunci, din motive prescriptiv-ideologice :

„Lumea noastră e pe zi ce trece mai diversă, mai rapidă, mai bogată în conexiuni și contacte. Violența trecerii din galaxia Gutenberg în galaxia Marconi aduce cu sine nu numai o nouă «corporalitate», ci și o altă, mai acută, conștiință a proceselor simultane. Impactul mijloacelor de comunicare în masă, manifestarea structurilor social-economice în continuă transformare, expansiunea cotidianului și degradarea unei anume mentalități despre viața privată sînt fenomene ale zilei, ale străzii, ale familiei, ale colectivităților umane în ansamblu”⁶⁰⁸.

După „eliberare”, cum s-ar fi spus în jargonul comunist, lucrurile nu s-au schimbat în literatură prea mult, „situarea autoreflexivă” comutînd spre autobiografie și autoficțiune, iar „limitarea biologică” (salutară, după Eliade, în 1933) trecînd, mult prea sincron, în dezinhibare sexuală și orgie... textuală. Vom vedea, în cazul fiecărui volum luat în discuție, felul în care textualismul corporal va încerca să spargă granițele autoimpuse înainte de 1989. Dar faptul că, în 2007, evenimentul editorial al anului a fost încheierea trilogiei

606. Gheorghe Crăciun, „Autenticitatea ca metodă de lucru”, în *Astra*, nr. 4, aprilie 1982, reprodus în Gheorghe Crăciun (coord.), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Editura Paralela 45, Pitesti, 1999, pp. 267-272.

607. *Ibidem*, p. 269.

608. *Ibidem*, p. 270.

Orbitor – construct metafizico-autobiografic în cea mai bună tradiție a modernității radicale intrate în literatura română prin generația optzecistă – ne sugerează, din nou, faptul că ne situăm într-un moment de continuă tranziție, începută în „momentul '89” și continuată mult peste marginile permise...

Intimitatea pe care o regăsesc scriitorii români de vîrf imediat după 1989 este una fluidă, oscilantă, insulară. Autobiografici în primul rînd, refuzînd construcția în favoarea amănunțirii infinitezimale a realului (Mircea Nedelciu, Mircea Mihăieș, Adriana Babeți) și a eului propriu (Gheorghe Crăciun, Simona Popescu, Adrian Oțoiu) sau în favoarea vizionarismului postmodern bine controlat (Mircea Cărtărescu), ei vor suspenda încă o dată intimitatea cu cititorul, care aștepta, după ieșirea din comunism, alt gen de literatură. Teoriile scriiturii totale, acea *écriture* prin care Barthes definea implicarea integrală a scriitorului în text, dar și a cititorului (avizat, critic sau scriitor, la rîndul lui) în scriitură, n-au reușit să refacă – în ciuda inteligenței lor reci – complicitatea pe care cititorul o avea cu prozatorii anilor '60 – Preda, Buzura, Breban, Bălăiță –, generație de povestitori, moderniști în limitele permise și avînd alte idei despre literatură. Lupta care se mai dă azi, subteran, pe scena noastră literară este o luptă între acele cărți ale lor nemarcate ideologic, pe care nu le mai apără nimeni (uneori criticii propriei generații), și cărțile scrise acum (însă începînd din 1989) de optzeciști sau nouăzeciști. „Competiția continuă”, deși rezultatul este de mult anunțat.

Capitolul VI

CORPURI ALE POSTMODERNITĂȚII LITERARE POSTDECEMBRISTE

Sufletul – închisoare a corpului. Autopsie pe un corp literar

Peste o sută de ani, cînd cineva se va apuca să scrie istoria operelor literare românești cu mai mulți autori, *Femeia în roșu*⁶⁰⁹ va fi reluată cu atenție, folosind armele și munițiile etalate în text, dar și dubla perspectivă pe care romanul o încheie: cea spre trecutul unei literaturi agonizante și cea spre viitorul altei literaturi, recalibrate. Căci acest roman, publicat pentru prima dată în 1990 și reeditat, cu o prefață antologică și o postfață fantasmagorică, este însăși granița pe care literatura română optzecistă – textualistă, autoreferențială și autocriogenizată (după unii critici) – și-a făcut bilanțul. Iar pentru cine mai are răbdare, acest bilanț – deopotrivă nostalgic și ironic – este unul optimist. E un bilanț de etapă în care și romanul scriiturii, și defamiliarizarea textualistă, și autoscoopia, și jocul intertextual sînt deopotrivă legitime și legitimize. Un roman „senzațional” care joacă pe muchia textual-corporală și care-l implică pînă la urmă pe cititor, cu toate ingenuitățile lui de lectură, cu toată lenea lui narativă și cu toate pretențiile îndreptățite de plătitor al propriei plăceri nesocotite.

Reeditat, în 2008, pentru a patra oară în românește, tradus și ecranizat, romanul semnat de Mircea Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăieș pare un caleidoscop în care reliefulurile, accentele, culorile se schimbă și capătă noi forme la fiecare mișcare. Într-un ultim „drum spre adevăr”, autorii *Femeii în roșu* plonjează quijotesc

609. Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, *Femeia în roșu*, prefață de Mircea Cărtărescu, postfață de Martin Adams Mooreville, ediția a III-a, Polirom, Iași, 2003.

în realitate, înțelegînd că „dacă ar fi să rescrie în fiecare an cartea ar putea ieși un frumos roman autobiografic”. De la un an la altul, de la scrierea propriu-zisă a cărții, în doar 17 zile, pînă la refacerea „*stricto sensu*” a drumurilor din ea și (în fine) pînă la epopeea publicării sale mult întîrziate, viața a trecut în carte, cartea s-a modificat în așteptare, drumul adevărului (*iter spectrorum*, în asumată structură de dicționar juridic penal) s-a bifurcat la nesfîrșit, în tot mai multe interpretări divergente și adesea contradictorii. Invocate într-o realitate liminală (cea a anilor '90) pe punctul de a exploda, personajele *Femeii în roșu* au „colonizat” viața propriilor autori, iar senzaționalul teoretizat ca specie (și „reîncărcat” ca senzație) s-a mutat din proză în viață, în feluri insolite care ar merita odată și-odată reluate într-o continuare (fatalmente, acum, cu doar doi autori) a romanului-cult al anilor '90.

În aceeași situație însă se găsește și cititorul atent al *Femeii în roșu*, iar lecturile succesive nu fac decît să confirme mai-mult-decît-actualitatea romanului, o curioasă (canonică?) „mulare” pe așteptările noilor cititori, simultan cu permanenta lor contrariere. La prima ediție, în 1990, dubla îndrăzneală – de a nesocoti așteptările cenzurii și de a muta romanul optzecist autohton nu numai dincolo de ocean, dar și dincolo de propria-i poetică – a atras atenția în primul rînd; la cea de-a doua, în 2004, după lansarea Colecției „Ego.Proză” la Polirom, *Femeia în roșu* a apărut mai mult ca oricînd ca o carte ce anunțase de mult noile tendințe de „dezinhibare” a scrisului, de corporalizare a scriiturii, de răsturnare a raportului suflet-trup. În 2008, în schimb, aceeași carte, nemodificată esențial, ne apare ca o avancronică a unor inovații de astăzi: autoficțiunea, dozajul senzaționalului, istoriile la firul ierbii.

Și totuși, numitorul comun al lecturilor periodice din *Femeia în roșu* nu poate fi altul decît *corpul*, contraponderea aceluia suflet supravegheat și pedepsit, despre care scrie Foucault în *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*, și din care cei trei „corei” fac o adevărată poetică. Este corpul condamnatului (din închisoarea comunistă) – opusul corpului dublu regal al lui Kantorowicz – el însuși închis într-un *suflet* ce „se naște... ca rezultat al modurilor de a pedepsi, de a supraveghea, de a constrînge Acest suflet real și incorporeal nu e cîtuși de puțin substanță; e elementul în care se articulează efectele unui anume tip de putere și referirea la o întregă știință, angrenajul prin care relațiile de putere dau naștere unei asemenea științe, iar aceasta, la rîndul ei, redresează și consolidează efectele puterii”⁶¹⁰. Corpul este, astfel, locul „adevărului”

610. *Ibidem*, p. 178, *apud*. Michel Foucault, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, Gallimard, 1975.

căutat de-a lungul celor citorva romane din acest roman (cel „optzecist”, cel documentar-jurnalistic, cel ficțional de care vorbește M. Cărtărescu, dar și alte câteva, intertextuale, cu Elias Canetti sau Petru Comarnescu în prim-plan, sau cu personaje butaforice atât de senzaționale încît nu pot deveni ficționale, ca Hellen/Tușa Lena sau Ducesa de San-Marco); dar tot adevărul corpului este căutat și de-a lungul mai multor autopsii (cea a Spăiniței, cea a Anei Cum-pănaș-Sage, dar mai ales cea a literaturii române de pînă în 1989). Regulile autopsiei profesioniste devin astfel și regulile romanului conștient de sine și de pretențiile (adesea vide) ale literaturii:

„La suprafață, urme, dire, mușcături, *des traces!* O sîrtecare, o sfișiere, cu ghearele și cu dinții. Un corp îmbucătățit, da, da, tăiat sistematic. Nu sfișiat aiurea, ci riguros, după un plan secret. Cu știință și artă. Cu acest stilet tăios. Cu stilul. Cu un bisturiu de anatomist. De chirurg. De autopsist. O autopsie generală. Cu sînge rece. Pînă în miez, în adînc, în abis. «Autopsie» înseamnă a vedea cu propriii ochi. Dar și literatura tot asta înseamnă: a tăia pentru a înțelege⁶¹¹.”

„Un roman despre (adevărul) senzațional”

Despre ce „adevăr” poate fi însă vorba? Deleuze spune undeva că adevărul nu îl caută oricine, iar cei ce-o fac sînt, cel mai adesea, constrînși de un eveniment contrariant și violent.⁶¹² Cei trei autori ai *Femeii în roșu încheie*, în 1987, un roman nepublicabil pe vremea cenzurii, despre care tartorul Consiliului Culturii și Educației Socialiste, temutul Dulea, s-ar fi interogat „critic”: „O Moll Flanders româncă! Oroare! Asta e fața cu care poporul nostru să se prezinte în lume?”⁶¹³. Cartea va fi publicată abia după 1990, iar „adevărul” ei senzațional ține, pentru cei trei „corei”, de o triplă trăire a „stării de graniță”: cea reală, impenetrabilă în comunism și proiectată inițial în vremurile interbelice (august 1922) prin intermediul unui epistolar al Corei Irineu⁶¹⁴, cea interior-discursivă, a receptării unui

611. *Ibidem*, p. 436.

612. Gilles Deleuze, *Proust et les signes*, PUF, 2003.

613. V. Ovid S. Crohmălniceanu, art. „Un roman popular rafinat”, în *Contra-punct* nr. 4 (56), din 25 ian. 1991, p. 13.

614. „Privesc lacom pe linia fatidică ce-i zicem graniță, de unde grănicerii noștri se salută cu patrula sîrbească și lacul cu pădurea de la douăzeci de pași din marginea satului e o lume de primejdii spre care roiește miraculosul și toate poveștile, zvon fără formă”, în Cora Irineu, *Scrisori bănățene*, Editura Facla, Timișoara, 1975.

experiment literar⁶¹⁵ și, mai ales, cea a transgresării limitei cenzurii și autocenzurii, o trăire a libertății în condiții practic imposibile. Răspunsul la tripla căutare a adevărului – *intim, istoric, ficțional* – se proiectează într-o (din nou) triplă poetică a senzaționalului care se completează și se relativizează reciproc.

Pentru *Emdoi* (Mircea Nedelciu, capul epic al romanului), senzaționalul este esențialmente ficțional, un joc al distanțelor și al atestării subiective :

„Pentru romanul nostru... faptele... nu au nici măcar rolul unui pre-text. Tot ce va urma nu este nici fals, și nici adevărat, așa cum, în romane, nu veți întâlni decît informații care sînt, în același timp, și false și adevărate. «Senzaționalul», care este adevăratul obiect al experimentului nostru, se naște – pare-se – atît din prea marea apropiere de evenimentele neobișnuite, cît și din îndepărtarea (în timp sau spațiu) de întîmplări comune. [...] Ei bine, din acest joc al distanțelor, din firescul sau nefirescul unor evenimente percepute prin ecrane impro-prii, apare senzaționalul”⁶¹⁶.

Pentru *Emunu* (anglistul triadei, criticul „pieziș” Mircea Mihăieș) senzaționalul ține de identitate, de o „dorință triunghiulară” ce implică o dublă relație de intimitate cu „lucrurile” (subiectul cărții) și cu ascultătorul (cititorul) căruia îi este destinată medierea faptului senzațional și care trebuie cucerit prin acomodarea senzațională a realității :

„Senzaționalul e unda de șoc a unei aspirații pe care doar tu, ca martor adevărat sau închipuit, te crezi în stare să o materializezi. Nu numai pentru tine, pentru cel care, oricum, lucrurile sînt limpezi, ci pentru altul. Pentru cel absent, pentru cel care trebuie, cu orice mijloace, convins. El, al treilea personaj al acestui triunghi, în care eu, povestitorul, și tu, faptul senzațional, formăm o linie fixă, o linie fermă. Firește, senzaționalul e proiecția unei dorințe nu întotdeauna inocente. El instaurează o relație de dependență, dacă nu una de subjugare totală. [...] Producătorul de senzațional este *mediatorul*, dacă nu chiar misionarul dorinței secrete de a convinge ; acrobatul inconștient care se descrie pe sine (ca mentalitate, imaginație, dorință), cînd deasupra liniei care-l leagă și de subiect (senzaționalul), și de obiect (ascultătorul, cititorul), cînd dedesubtul ei”⁶¹⁷.

615. „Să trateze la obiect! Ceva care să dea bine în compoziție, să lege planuri, să pună în abis, să enerveze cititorul, să facă delicia criticii de întîmpinare – și ea, critica (nu-i așa?) tot un fel de frontieră, cu vameșii, grănicerii și traficantii ei” – în Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăieș, *op. cit.*, p. 28.

616. *Ibidem*, pp 36-37.

617. *Ibidem*, pp. 37-38.

În fine, A. (Adriana Babeți, strategiana bătațiilor discursive, traducătoarea lui Barthes în românește) face din start o mișcare imprevizibilă și cu urmări profunde nu doar în metaromanul teoretic al *Femeii în roșu*: comută senzaționalul din zona poeziei în zona senzației corporale, recuperînd „sensum-ul” limbajelor concurente (și incompatibile) din simțuri. Cu alte cuvinte, *sinele corporal*, adică „referirea la noi ca la un corp”⁶¹⁸ formulează un adevăr cu valoare personală, decisiv prin chiar faptul de a fi fost formulat în cuvinte, indiferent dacă acestea sînt cele univoce, ale medicinei (legale), sau cele plurivoce, ale romanului:

„A... Leagă senzaționalul de senzație. Iar pe această cale dreaptă, spre origini, ajunge drept la *sens*. *Sensum*. Care-i mai mult decît s-ar putea crede: simțire, sensibilitate, simț, conștiință, sentiment, fel de a gândi, pricepere, inteligență, idee, sens (înțeles), propoziție, frază. Și tot așa, înaintînd pe firul verbului *sentio*, ajunge la *consens*, dar și la *disensuione*. Iar în final – senzația senzațiilor! – însăși *sentința*. Ca o sentență”⁶¹⁹.

Această a treia accepțiune a senzaționalului ca senzație corporală (extrasă temeinic, de „personajul A.” din „teorii ale receptării, ale percepției, ceva aiuritor, de la pragmatică la psihanaliză, trecînd prin povestea cu mentalitățile...”⁶²⁰) va fi, în *Femeia în roșu*, poetica ăsumată teoretic și practic de toți cei trei „corei”, o „microfizică” a adevărului de găsit mai degrabă în corp (în corpurile reconstituite literar ale personajelor, dar și autopsiate, ca pentru o ultimă verificare, imposibilă, a anacronicei obiectivității auctoriale) decît în suflet, „închisoare a trupului”, automatism indus de puterea celor care fac regulile conviețuirii sociale. Corpul este nu doar locul unui continuu trafic de frontieră pulsional (atît pentru omul-zodiac premodern, cît și pentru omul-mașinărie vie al vremurilor mai recente) ci și cartea cea mai semnificativă a naturii în care semnele au o organizare ternară: „ele țin relații analogice între un însemn corporal, un semnificat psihologic și o putere tutelară – astre, divinități sau natură... – care vin să pecetluiească relația semnificantă”⁶²⁰. Corpul viu, semnificant, trebuie astfel citit, disecat, interpretat prin diversele grile de lectură temporale, rezultatele fiind mereu surprinzătoare, fie că țin de interioritatea cea mai abisală sau de exterioritatea pur istorică.

618. V. Zygmunt Bauman & Tim May, *Gîndirea sociologică*, trad. de Mihai C. Udma, Editura Humanitas, 2008, p. 138.

619. *Ibidem*, pp. 38-39.

620. Jean-Jacques Courtine, „Le miroir de l'âme”, în Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *Histoire du corps I. De la Renaissance aux Lumières*, Éditions du Seuil, 2005, p. 306.

„Femeia fără trup! Cea mai senzațională senzație...”

Corpul va fi, aşadar, miza ambivalentă a acestui roman postmodern românesc situat (ca subiect) în *Belle Époque* şi între războaie: corpul ca revelator al *sensum*-ului existenţial, dar şi *corpusul* de texte (interbelice, jurnaliere, epistolare, documentare, ficţionale sau optzeciste) contemplate teoretic din „starea de graniţă” în care nu doar istoria, ci şi literatura română se afla la momentul scrierii cărţii.

Poate tocmai de aceea antimetafora romanului este autopsia, iar structura de dicţionar juridico-penal care organizează cartea este un demers cognitiv de aflare a „adevărurilor” în care s-a pulverizat Adevărul de odinioară. Avem, aşadar, în acest roman cu multe chei, pe de o parte trupul fără viaţă al Anei Cumpănaş-Sage (o bănaţeană, navetistă transatlantică, ce ajunge la Chicago în anturajul gangsterului Dillinger) autopsiat de legistul Tit-Liviu pe 20 aprilie 1947; şi avem, pe de altă parte, trupul anesteziat al literaturii române (în 1987, când a fost încheiată cartea) pregătit pentru disecţie – pe vârste, genuri, stiluri şi registre – de trei teoreticieni optzecişti, *y compris* Mircea Nedelciu. Două trupuri şi patru „legişti” care caută nimic altceva decît sensul unei vieţi şi al unei literaturi, un sens derivat însă din senzaţionalul literar şi din senzaţiile trupului. Un *sensum* ambivalent şi dilematic care contaminează pînă la capăt şi termenii juridici care dau titlurile capitolelor *Femeii în roşu*. Astfel, *iter spectrorum* (sau *iter criminis*) este şi „drumul spre adevăr”, dar şi „desfăşurarea crimei”; *animus narrandi* este, în dicţionarul juridic, „intenţia de a reproduce ceea ce a aflat de la alţii, mobilul făptuitorului”, deşi pentru un profan poate suna a „sufletul povestirii”; *animus corrigendi* numeşte legal „dorinţa de a îndrepta ceva” şi este un delict penal, dar poate părea o dorinţă interioară de îndreptare creştină; *animus jocandi*, faptă penală şi ea, arată că „făptuitorul acţionează cu dorinţa de a se distra pe seama cuiva”, nefiind deloc un joc sau o glumă; *animus consolendi* reprezintă, în scripte, „dorinţa de a se sfătui”, nicidecum vreun suflet magnanim şi consolator; iar *perturbatio animi* nu e decît circumstanţa atenuantă a unei „tulburări sufleteşti”, şi nu un furor pasional, cum ne-am gîndi. Cît despre ambivalenţa conflictului de competenţă, avem, în limbaj juridic (idealul lui Flaubert...), un conflict pozitiv (toţi sînt competenţi) şi unul negativ (toţi îşi declină competenţa).⁶²¹

Pornind cu un discurs al metodei şi cu afirmarea imperativului etic, romanul se va încheia însă cu o relativizare/pulverizare a

621. *Ibidem*, p. 68.

acestui în adevăruri parțiale. Corpul teoretic din prima pagină a romanului este corpul dorinței din ultima pagină, corpul Anei Cumpănaș-Sage reconstituit din biografii paralele (cea propriu-zisă, reluată după cele opt surse paralele și divergente, reale și ficționale, memorii și scrisori – dintre care cele ale Corei Irineu, Petru Comarnescu sau Elias Canetti sînt cele mai vizibile –, documente de epocă, dar mai ales abisala proiecție ficțională). În cadrul teoretic din primele pagini se stabilesc regulile, drumul spre adevăr, principiile operațiunii, dar se mai produce și o „fisiune” narativă în interioarele autorilor implicați. Ei devin, din capul locului, personaje în propriul roman, senzori ai adevărurilor documentate sau producători ai „adevărului minciunilor” ficționale. Astfel, dacă miza „senzațională” a romanului este reconstituirea „femeii fără corp” din fortăreața Timișoarei, miza „senzitivă” (narativă, epică, „carnea poveștii”) ține de coagularea ficțională a trupului viu, însufletit al Anei Cumpănaș. Senzația viului, frumusețea pierdută, tîrzia descoperire a mobilului („o năvală din trup”) periplurilor transatlantice ale frumoasei bănățence din Loonga (Comloș) – toate sînt „însușirile” placate pe trupul autopsiat din finalul romanului. Între discursul metodei și autopsia finală mediază însă mai ales ficțiunea. Iar principala ficțiune – în acest roman despre un „tărîm etern care se numește trupul uman”⁶²² – este „sufletul, închisoare a trupului” liber care-ar trebui să știe mai bine ce simte și să „funcționeze” în consecință.

„Sufletul – închisoare a corpului” – iată concluzia de o uimitoare modernitate la care ajunge legistul Tit-Liviu, laolaltă cu Foucault din *A supraveghea și a pedepsi. Nașterea închisorii*⁶²³, reluat de cei trei „legiști” postmoderni ai literaturii. Într-un „conflict de competență” teoretic, sufletul este, mai degrabă decît trupul, un produs exterior, ideologic, al puterii instituționalizate. El se reifică la prima constrîngere, el se sparge în bucăți, el începe să „funcționeze” automat mai devreme decît trupul și în cazul Anei Cumpănaș, revenită pe tărîmul ficțional al Kakaniei :

„... dacă nici Ana cea mică nu mai trăia în sufletul ei... Ana cea mare se simțea brusc, în afara tuturor granițelor, fără nici un fel de datorie față de ea sau de altă persoană apropiată. Putea să înșele, să ucidă, să mintă, să fure și să primească bani pentru toate acestea. Granița ei dinăuntru se spărsese pentru totdeauna și nu mai putea fi regăsită, cioburile ei se măcinaseră și nu mai provocau dureri la nici un fel de mișcare”⁶²⁴.

622. *Ibidem*, p. 118.

623. *Ibidem*, pp. 178-179.

624. *Ibidem*, p. 150.

Analiza abisală a „femeii în roșu” este însă încredințată tot literaturii, analistul improvizat care devoalează – indiferent și sceptic – trauma acesteia fiind, nu întâmplător, un viitor critic de artă, tînărul Peter care o însoțește în ultima ei întoarcere în America. Pusă în scenă prin intermediul unor pagini apocrifice (din jurnalul real din 1934 al lui Petru Comarnescu, *America văzută de un tînăr de azi*), analiza sălbatică practică – în regim dublu fictional – de un personaj asupra altui personaj este narată ca o redare de limbaje străine intersectate de comentariile psihanalistului transatlantic improvizat:

„... mai interesantă mi se pare a fi povestea ei cu noaptea nunții. Mai ales că, după principiile doctorului Freud de la Viena, care produc atîta scandal în lumea științifică de azi, povestea aceasta și faptul că a fost din fragedă copilărie orfană de mamă, puse împreună, pot duce la o foarte coerentă explicație a caracterului ei special. Am fost, desigur, puțin surprins cînd, pomenindu-i despre doctorul Freud, s-a arătat a avea cunoștință de tezele lui...”⁶²⁵.

Iar dacă Foucault a avut nevoie pentru localizarea „sufletului” de o analiză istorico-socială a corpului supus și a sufletului supra-vegheat, iar *Ann from Loonga* de prezența *fictivă* a unui personaj real, adevărul propriu i se revelează doctorului legist Tit Liviu chiar înainte de a intra în cabinetul gol al lui Freud din Viena: lupta lui e definitiv pe tărîmul cărnii. Șezînd și „cujetînd” în fața măcelăriei Kornmehl de lîngă celebra casă, Tit Liviu nu-și sondează, ca atîția alții, inconștientul, ci se trezește gîndind simplu: „într-un fel tai cînd vrei să cunoști adevărul, și altfel cînd trebuie să le dai oamenilor de mîncare”⁶²⁶. S-o recunoaștem, e valabil și pentru literatură.

Doctorul legist de care „femeia în roșu” rămîne îndrăgostită de-a lungul întregii sale vieți este însă un spirit cartezian, avînd propriile idei despre „comportamentul politic al indivizilor cu insuficiențe hormonale” (pe care și le-ar putea aplica sieși), dar și asupra frumuseții ca „rod al unor emanații psihice interioare”.⁶²⁷ El nu cunoaște însă o „practică” a trupului însuflețit, a mișcărilor interioare frînte de seismele bruște ale istoriei. „Adevărurile” lui naturaliste sînt adevăruri ale trupului mort, disecat cu știință și respect, dar fără milă, compasiune și înțelegere – o altă formă de supunere, consimțită, la închisoarea „sufletului”. În conflict de competență se simte și legistul Tit-Liviu, depozitarul retractil al inocenței protagonistei. Halucinat de preistoria candidă a viitoarei matroane de bordel,

625. *Ibidem*, p. 225.

626. *Ibidem*, p. 199.

627. *Ibidem*, p. 353.

medicul caută de fapt, în autopsia riguroasă a Anei Cumpănaș, un adevăr pe care nu îl poate găsi în trup. Iar dacă mîna și-o face în disecarea unui alt personaj – desprins parcă din *Marile speranțe* –, autoanaliza pe divanul vienez al unui Freud plecat la băi este antologică în ironia, disperarea și neputința ei.

Cum totul e dual (deci ficțional), ambivalent și indecis în acest roman de sfîrșit de lume, avem desigur și o dublă abordare – anatomo-textuală – a autopsiei. Cei trei autori – unul din Regat și doi din Imperiu – lucrează împărțindu-și rolurile „istorice” precum medicii legiști din cele două provincii, la începutul secolului, înainte de Unire. Punerea în abis îi aparține, desigur, legistului de vocație Tit Liviu, omul care se pregătise (din amor?) o viață întreagă pentru autopsia (adevărul?) „femeii în roșu” :

„Medicii din imperiu... erau interesați în autopsiile lor de amănuntele cele mai mici, secționau fiecare organ de zeci de ori, observațiile păreau aproape haotice prin mulțimea lor, erau în stare să petreacă și trei zile lingă un cadavru, încercînd apoi să remonteze fiecare piesă și fiecare informație obținută într-un traseu încilcit de cauzalități. Ei concepeau trupul ca pe o mașinărie nemțească foarte complicată. [...] Cei din regat considerau că fiecare trup are o cheie a lui și i-o căutau cu intuiția. În momentul găsirii ei, totul devenea dintr-o dată limpede și nimic din concluzia legistului nu mai putea fi clintit. Ei aveau obsesia unei forme mari, globale. Uneori, nu găseau cheia acestei forme, fie din cauza ignoranței, fie pentru că erau împiedicați datorită necunoașterii condițiilor externe cadavrului. [...] Ceva mă face să cred că de acum înainte totul se va schimba încă o dată. Și se va schimba radical. Ori se va merge pe o claritate maximă obținută prin noi metode, ori se vor folosi vechile metode și totul va deveni din ce în ce mai confuz”⁶²⁸.

Medic imperial, Tit Liviu caută urmele nevrozei, ale rupturii interioare, ale fricii în mașinăria trupului. Dar trupul, restituit ficțional, al Anei Cumpănaș e mai degrabă, în acest roman crepuscular, un trup de cuvinte, un „sine corporal” agregat din discursuri străine și din halouri psihice formate în jurul unor cuvinte. „Ravagiile făcute de cuvîntul prohibiție” asupra trupului ei legendar – tranzacționat, oferit, anesteziat – sînt mai elocvente decît orice descriere psihologizantă a abisurilor așteptării și spaimei de-o viață :

„Pielea feței se uscaseră, se subțiaseră și stătea pe oasele pomeților și ale maxilarelor ca o mînușă prea strîmtă. Pielea de pe trup, în schimb, se căptușiseră cu straturi de grăsime care făceau să pară prea mari și să atîrne forme ce păruseră multă vreme simboluri ale supleței și ale vioiciunii. Căderea sinilor, mai ales atunci cînd stătea în picioare, nu

628. *Ibidem*, p. 425.

mai putea fi în nici un fel ascunsă. Cute adînci îi brăzdau gîtul și abdomenul. Părul rîrit și ars de nenumărate vopsiri și revopsiri i se părea un fuior de cînepă, pus de o babă din Comloș pe furcă și scos în fața portii, să fie tors la un pahar de vorbă în amurg. Dar mai ales pungile de sub ochi și ridurile de pe față o făceau pe Ana să-și plîngă de milă și să se însăpăiminte în acea seară de noiembrie a anului 1931⁶²⁹.

Aceleași, foucauldiene, „genealogii a sufletului modern” din *Nașterea închisorii* i se supune și celălalt personaj „senzațional”, banditul Dillinger, cel vîndut de „femeia în roșu” FBI-ului. Reconstituit din surse biografice sau documente de epocă, *Dilliboy* capătă consistență doar ficțional, prin inventarea sa (bănățeană) de către un proiecționist (fictiv) și compilarea intertextuală cu un alt biograf identificatoriu. Romanul său familial este pus (ironic) în abisul acestor incursiuni în toposul „senzaționalist” al anilor nebuni și diagnosticat, teoretic⁶³⁰, prin imaginea eroului paricid, autocentrat și narcisist :

„Caracterele atribuite, de fapt, unui om mare sînt cele ale tatălui. Originile trebuie căutate în copilărie. Dar supraestimarea psihică a tatălui nu durează decît o perioadă. Datorită rivalității și a decepțiilor care apar, copilul se desprinde de părinți și adoptă o atitudine critică față de tată ; «romanul familial» al copiilor, sursă a oricărui mit, separă familia, o desparte în două : o parte e nobilă, alta modestă, precară. Se naște atunci mitul eroului care ia locul tatălui. Acesta din urmă trebuie să dispară... Cultul eroului e, de fapt, un cult al sinelui, căci eroul e primul ideal al eului. O atitudine, fără îndoială, narcisiacă”⁶³¹.

Senzațională în sine este și Ducesa de San Marco – Șpăinița, cum îi spun sătenii din Comloș –, „obiectul” unei autopsii preliminare, repetiția generală pentru cea a „femeii în roșu”. Căutător al „urmei organice” a sufletului, ardelean incurabil, reacționar ascuns și susținător al cauzei naționale românești, doctorul caută, din nou, un adevăr inexistent în trupul mort.

Monocord și indispus cronic, el este, în acest roman, reprezentantul modelului mecanic de secol XVIII, asimilînd corpul unei mașinării, dar, indirect, și **partiz**anul obiectivității în literatură (și critică). Punct de frontieră între exterior și interior, corpul-microcosmos, comunicînd cu universul al secolelor XV-XVI va fi înlocuit începînd cu secolul al XVIII-lea cu acest model „asimilînd funcționarea sa cu cea a mașinilor inventate în Europa epocii moderne :

629. *Ibidem*, p. 233.

630. V. Sarah Kofman, *L'enfance de l'art*, PUF, Paris, 1971.

631. Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăiteș, *op. cit.*, p. 161.

ceasuri, orologii, pompe, fântini, orgi sau pistoane⁶³². Tit Liviu rămîne un martor (literar) necreditabil, căci senzația adevărului trăit îi scapă, la fel cum adevărurile schimbătoare ale trupului viu alunecă accidental pe fațada stoică a conștiinței sale.

Medicul legist „lucrează”, cu știință și aplicație, asupra mecanismului cărării moarte, la antipodul metodei practice a celor trei „corei” care pun la lucru, de partea cărnii vii, limbajele concurente ce pot ține laolaltă „sinele corporal”. Era de așteptat ca transferul de amprentă digitale între John Dillinger, avocatul Jimmie Lawrence și avocatul Alexandru Suci (Alexander Sage, al doilea soț al Anei) să fie adus dincoace de ocean (și în carte) tot de către doctorul căutător de indicii și dovezi, prin lectura (implicată emoțional) și traducerea unui articol dintr-o revistă americană de criminologie. Încă o dată, doctorul acționează ca un al patrulea „autor” al romanului, realizînd, de amorul artei, retroversiunea acestui articol-mărturie scris de avocatul Sage și tradus (în franceză) de nepotul Șpăiniței, cel de-al treilea soț („în efigie”) al Anei. Scenariul rocambolesc repune în discuție întreg romanul, căci în aglomerarea identitară din carte, scrisoarea publicată într-o revistă științifică introduce un dubiu structural: posibilitatea ca cel vîndut FBI-ului de către „femeia în roșu” să fi fost un nevinovat. Este și piesa lipsă în puzzle-ul de amorezi-soți-amantî din jurul Anei Cumpănaș, dar și motivația neimplicării afective a doctorului materialist în epopeea transatlantică: scrupulul moral. Un scrupul „retro”, de neînțeles atît în lumea de gangsteri, bordeluri, colportaje, cit și în lumea de dincoace de ocean, unde cei trei scriitori își seriau romanul-retroversiune; scrupulul adevărului cu orice preț, care-l „califică”, în fond, pe medicul nostru drept conștiință auctorială. El recită, ca pe o mantra, planul cărții-autopsie, laolaltă cu o întreagă tradiție după care a citi înseamnă a diseca: „...dinspre interior spre în afară și de sus în jos, în compunere, de la suprafață spre interior și de jos în sus, în disecție, o împărțire în trei cavități și extremități, o alta în straturi, uneori, una între față și spate... Corpul este traversat de grile de lectură, care evoluează întrepătrunzîndu-se, pe măsură ce se acumulează de-a lungul timpului. Planuri, spații, direcții, secvențe, lucruri de observat: anatomia își desenează obiectul: mai întîi, reglîndu-și descrierea pe traiectoria scalpului, apoi adăugînd ordinea de compunere care marchează o îndepărtare a textului de acțiunea celui ce disecă⁶³³.

632. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (dir.), *op. cit.*, p. 8.

633. Rafael Mandressi, „Dissections et anatomie”, în *ibidem*, p. 326.

„Interbelicul“ postmodern : intimitatea regăsită

Polarul postmodern la șase mâini este situat, deopotrivă, în lumea interlopă americană din vremea prohibiției, dar și într-un Banat butaforic, prin care mișună anarhiștii și complotiștii, „mică Vienă“, cu un etaj sau două „micșorată de presiunea vremurilor, de presiunea evenimentelor“⁶³⁴ și sărbătorind (într-un *repetir* concomitent cu repetiția asasinării lui Dillinger, dincolo de ocean) 200 de ani de la descălecarea oltenilor în Banat. Romanul *scrierii* acestui fals tratat de anatomie legală este situat însă doar în Banatul melancolic al sfârșitului anilor '80, urmînd să fie publicat într-o lume răsturnată, în care – din nou – istoria devenea mai importantă decît ficțiunea, *evenimentul* (constrîngător) mai urgent decît contemplarea sa teoretică.

Romanul își conține, și în această privință, metaromanul. La fel cum – într-o ultimă incurcare a pistelor bifurcate spre adevăr – „amprentările“ personajelor nu produc decît relativizarea veridicității, cei trei autori își amestecă indistinct urmele/stilurile/rolurile asumate inițial, fabricînd o identitate auctorială tricefală și punîndu-și, cum s-a spus, această identitate în abis.⁶³⁵ La un an și o zi de la începerea „drumului spre adevăr“ (27 august 1986 /28 august 1987), cei trei autori completează metaromanul experimental, refăcînd poetica senzaționalului, avansată la început și ilustrată de-a lungul romanului. Această poetică „reîncărcată“ spre finalul cărții definește însă și o triplă *intimitate* regăsită : intimitatea autorilor cu propria carte încheiată ; intimitatea cu sine a personajului principal, „sinele corporal“ (cum îi spune Bauman) așteptîndu-și autopsia finală ; intimitatea autorilor cu cititorul potențial.

La o privire retrospectivă, senzaționalul are, pentru cei trei metaromancieri, mai degrabă o tentă sociologic-pragmatică decît una senzitiv-sentimentală. Un roman de amor neîmplinit (cum poate fi citit *Femeia în roșu*), o carte în care frumusețea și dorința stau – pînă la capăt – în centrul lucrurilor, corpul fiind nu doar obiectul dorinței, ci și calea regală spre adevăr – se încheie cu o constatare socio-pragmatică :

„Lucrul cel mai evident pe care l-am descoperit la sfîrșitul primei părți a experienței noastre a fost felul în care senzaționalul se hrănește din

634. Mircea Nedelciu, Adriana Babeți, Mircea Mihăiteș, *op. cit.*, p. 95.

635. V. Florin Manolescu, „*Ann from Loonga* sau Romanul fără frontiere“, în *Lucașfărul* nr. 14 (62), din 3 aprilie 1991, pp. 5-6.

senzațional. El este același și la 1936 și la 1986. O uriașă construcție imaginară, atemporală și atopică, la care participă zeci de minți și sute de suflete. Fiecare după puterea sa. Iar stilpii acestei construcții nu sînt marile, nobilele sentimente. Nu dragostea și moartea, ci banii, moartea și abia la urmă, ca un factor perturbator și illogic, dragostea. Nimic mai departe de sentimentalism – și deci de literatura senzațională – decît senzaționalul. Perpetuu și luxuriant, acest fel de senzațional apare întotdeauna în afara unei iubiri autentice. El este, în cele din urmă, produsul unei organizări sociale, pe care o reflectă și în ale cărei ciudate circumvoluții se reflectă⁶³⁶.

Dezolant și exact, cel puțin în lumea de graniță descrisă aici și în alte cîteva lumi posibile. Cît despre intimitatea/interioritatea *femeii în roșu*, în raport cu care se aglutinează toate celelalte interiorități, ea este cu totul ficțională, deși nespectaculoasă și mai degrabă conformistă. Spovedania, analizată psihanalitic de personajul Peter (alias Petru Comarnescu), spune tot ce mai era de spus. În fine, intimitatea cu cititorul – acel cititor implicit, postmodern, conștient și tehnic-hedonist – este, ca o promisiune, restabilită în final. „Eșecul” romanului scrierii acestui roman, amestecul de limbaje străine aparțin unui textualism deja depășit. *Femeia în roșu* ține de altă vîrstă literară, o maturitate a romanului care, întotdeauna, își asumă, între altele, și formarea unui nou tip de cititor :

„Experiența noastră se situează la limita cea mai riscantă a literaturii. Ne-am asumat acest risc fără un calcul. Dacă proza înseamnă *dialog*, dialog între mentalități, concepții, ideologii, punere în dialog a unor limbaje diferite care coexistă în fiecare moment într-o societate, limbaje care [...], pentru a putea fi comunicate trebuie traduse, experiența de față este o *încercare de a pune în dialog limbaje incompatibile*... Nu cerem cititorului să se lase încintat de o astfel de experiență ce pare să ducă la eșec... ci s-o privească fără prejudecăți. Adică așa cum a fost scrisă...”⁶³⁷.

Totul se va schimba încă o dată în 1989, ca în 1947, și în literatura română – iată profecția *Femeii în roșu*. Cît despre „claritatea maximă” a zilelor noastre (opusul alegoriei șaizeciste), ea este obiectivul suprem al unei scriituri autoficționale și jurnalistice ce pare născută ieri, prin partenogeneză: o scriitură care vede în artificialul optzecist doar litera, iar în proza șaizecistă doar carnea, o literatură de tranziție ce ar vrea să regăsească autenticitatea interbelicilor, fără atenție însă pentru stilul prezent și în cele mai

636. *Ibidem*, p. 386.

637. *Ibidem*, pp. 388-389.

anticalofile pagini din epocă. O literatură confuză care a înlocuit, vorba lui Radu Petrescu, prejudecata minoratului cu cea a „pacotilei pitorești”.

Într-un fel, experimentul literar în trei din *Femeia în roșu* a reușit să exorcizeze – cum își propunea – „complexe foarte vechi ale scriitorului român”, cel demiurgic în primul rînd. Cert e însă că riguroasa autopsie pe corpul literaturii optzeciste (și nu numai) din acest roman, practică de trei *insideri*, rămîne poate cel mai solid reper de înțelegere contextuală a literaturii anilor '80, dar și a modificărilor ei ulterioare, prin reluări, renunțări, comutări și prefaceri profunde. Cine vrea să înțeleagă „mecanismul înțelegerii” a sute de romane de cea mai bună calitate din acei ani (dar și din *acești ani*) trebuie să înceapă cu *Femeia în roșu*, demonstrație teoretică și practică de virtuozitate, o etalare de forță exact în momentul în care viața se pregătea să-și ia revanșa asupra artificiei, adică atunci cînd memoriile, autoficțiunea, jurnalele și dezlănțuirile amoroase dădeau să ecluzeze manierata, stilata, rafinata „doamnă” optzecistă.

Miezul absent (al povestirii) și coaja literaturii

Singurul roman al lui Adrian Oțoiu⁶³⁸, primit la apariția sa (în 1996) cu un consens critic unic în epocă, este un roman de graniță, de tranziție, în aceeași măsură ca și *Femeia în roșu*. El ține de acel „moment '89“ pe care am încercat să-l definesc, pe rînd, prin preeminența și disoluția eului, prin regăsirea intimității scriitorului cu cititorul (mișcare marcată de noile forme corporale, ale încrederii în literatură și ale libertății auctoriale), dar și prin mișcarea opusă, „extimitatea“ radicală. Începută în 1987, redactarea romanului a durat peste șapte ani, acesta fiind rescris de cîteva ori. Capitolul central al romanului, „Prin locuri ruderale“, o coborîre în infernul tuturor cărților, ar fi fost rescris de douăzeci de ori⁶³⁹, lucru semnificativ pentru construcția plină de acribie, dar și pentru un mod de a înțelege literatura care ne pare azi istorie.

Roman al romanelor postmoderne, comunicînd cu optzecismul românesc de dinainte și (mai ales) de după '89 prin zeci de canale narative, dar și cu Pynchon, Italo Calvino, Joyce, Sterne sau Hermann Hesse, *Coaja lucrurilor...* este, în fond, rezervorul tematic – mereu deschis și mereu proaspăt – al romanului românesc din ultimii 10 ani. O lectură atentă ar descoperi nu doar sugestii epice, locuri și spații, procedee și tehnici în cele mai multe romane de după 1996, dar și o piatră de hotar nedepășită, într-un sens, pînă acum. El a rămas, cel puțin pînă în prezent, nucleul dur, adesea ilizibil, autocentrat și suficient al „optzecismului“ literar defunct, dar încă funcțional. Puțin citit, însă des citat, romanul lui Oțoiu nu este (și nu vrea să fie) o capodoperă, ci mai degrabă un final de operă și de epocă. Faptul că, în ciuda acestei evidențe, el a inaugurat o postepocă literară de tranziție nu este decît o altă anomalie (organică) a „corpusului“ literaturii noastre. *Coaja lucrurilor...* a demonstrat, în 1996, cu o virtuozitate amară și cu o luciditate exploatată mai tîrziu chiar de autor (în volumele de proze scurte⁶⁴⁰, dar și în cărțile

638. Adrian Oțoiu, *Coaja lucrurilor sau Dansînd cu Jupuița*, ediția a doua, Editura Paralela 45, Pitești, 2002.

639. Cf. Ion Pop, *Dicționar analitic al operelor literare românești, A-M*, ediție definitivă, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007.

640. Adrian Oțoiu, *Chei fierbinți pentru ferestre moi*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998; *Sîngăcii și enormități*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999.

sale despre proza optzecistă⁶⁴¹), că încă se poate scrie parodic, autoreferențial, autist. Tot el însă a sugerat – chiar în acest roman îndelung elaborat, dar mai ales în cele două volume de povestiri – că nu se mai poate *citi* așa și că povestirea va fi, de acum încolo, interfața dintre scriitor și cititor, singura care poate reface vechea complicitate-intimitate din miezul literaturii.

Ochiul Jupuitei și „Ura pentru Memory“

Deloc întâmplător, cartea lui Adrian Oțoiu despre proza optzecistă descrie „strategiile transgresive“ de depășire a spațiilor liminale, a frontierelor, a convențiilor. Definind „transgresiunea“ după Stallybrass și White⁶⁴², dar și în disjuncție cu „liminalitatea“⁶⁴³, Oțoiu face o secțiune verticală în corpusul optzecist căutând tendințele ofensive de transgresare a limitelor, elanurile polemice, strategiile de depășire a pragurilor-frontierelor-digurilor omniprezente în proza optzeciștilor. Două dintre concluziile de bază ale analizei *dinăuntru* ale acestei literaturi prezente și azi, în diferite forme, în scrisul românesc se regăsesc fără îndoială în romanul lui Oțoiu din 1996 : pe de o parte, situațiile, personajele, planurile incerte, fluide din proza optzecistă, iar pe de altă parte – lucru esențial pentru analiza noastră –, funcția transgresiv-rezistivă a corpului și ambiguitățile *corpusului* textual⁶⁴⁴. Concluziile teoreticianului interesat de corp ca „poziție de prag a activității culturale, a formării subiectului și a semnificației“, dar mai ales de „forța fundamental rezistivă și transgresivă“⁶⁴⁵

641. Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000; *Ochiul bifurcat și limba sașie*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003.

642. Peter Stallybrass, Allan White, *The Politics and poetics of transgression*, Cornell Press University Press, Ithaca N.Y., 1985. Tezele principale ale acestor autori sînt reluate și în studiul lui Oțoiu *Ochiul bifurcat...*: „Opoziția sus-jos pe care se întemeiază judecățile noastre estetice (artă înaltă vs artă inferioară) nu funcționează niciodată într-un vid cultural. Ea comunică strîns cu încă trei planuri: social, corporal și geografic. Primul opune clasele sociale ierarhic «superioare» (gulerele albe) celor inferioare (gulerele albastre). Al doilea separă o topologie «superioară» a corpului (creierul, sediu al gîndirii) de topografia josului corporal (vintrele, locus al sexului și excreției). Al treilea pune centrul (metropola, capitala) într-o relație opozițională cu periferia...“.

643. Mai ales în accepția lui Mihai Spărișu, *The wreath of wild olive : play, liminality and the study of literature*. Suny Press, New York, 1997.

644. Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră...*, ed. cit., p. 47.

645. Veronica Kelly, Dorothea E. von Mücke (ed.), *Body and text: in the eighteenth century*, Stanford University Press, 1994.

a acestuia vor sprijini nu doar analiza de o rară originalitate din volumul citat, ci și construcția „jupuită” a corpului feminin în romanul pe care-l avem în vedere :

„Era firesc ca proza optzecistă – pornită în căutarea unei autenticități dez-ideologizate, manifestând un gust pronunțat al concretului – să descopere corpul, cu potențialul său de rezistență și transgresivitate. [...] După cum capul dispare ca entitate supraordonată, copleșit de rebeliunea corpului și de vacarmul simțurilor, tot astfel marile adevăruri – fie ele ideologice, religioase sau estetice – încetează să mai constituie sensul cel mai înalt spre care textul țintește aluziv sau alegoric. După cum corpul își recapătă independența, tot astfel textul se emancipează de tirania metanarațiunilor legitimizează. Ancorindu-se viguros în imediatetea lipsită de transcendență a corpului, textul își refuză propria sa transcendență. Războiul de gherilă purtat de optzecism contra alegorismului fumegos al unei părți a prozei generațiilor anterioare își află în concretetea trupului un punct de sprijin constant. Corpul devine astfel o figură obligatorie (s.m.) care fluidizează granițele dintre ego și natură, dintre real și discurs, dintre limbă și vorbire”⁶⁴⁶.

„Figura obligatorie” a corpului va fi centrală în *Coaja lucrurilor sau Dansind cu Jupuita* – periplu joycean printr-un obscur oraș de provincie comunist al unui marginal proaspăt divorțat, arhitectul Ștefan A. Gliga, dar și o sterniană veghe de sine după (o probabilă) sinucidere. Lumea personajului abulic este incertă, onirică și hiperreală uneori simultan, în aceeași frază, iar situațiile în care protagonistul cade ca într-un coșmar oscilează permanent între realitate și imaginar, între prezentul periplului dedalic și trecutul traumatic al unui proaspăt divorț („Actul istoric de la 3 Martie”) și al morții unui prieten-mentor, Nestor, figură paternă înlocuitoare a tatălui-căpcăun, zis și „Marele Gligament”⁶⁴⁷. Romanul este un brici textual plimbat, ca oglinda stendhaliană, deasupra și dedesubtul corpului naratorului, separînd zonele ca o graniță chirurgicală ce reflectă lumile, dar și concentrîndu-le într-un timp reversibil (timpul post-modernității) sau într-un spațiu amestecat, rizomatic și fractalic. Aventura mînuirii acestui brici, moștenit de Ștefan de la bunicul său, scalpel textual ce „ține de epic, de masculinitate, de gustul de oțel al Aventurii”⁶⁴⁸, este o adevărată punere în abis a corpului rezistent-transgresiv, dar și a textului care se concentrează în jurul reconstituirii unei incerte Jupuite, mulaj anatomic moștenit de la fosta soție, Camelia. Dansul cu Jupuita e, astfel, un *remake* al amorului defunct.

646. Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră...*, ed. cit., pp. 111-112.

647. Adrian Oțoiu, *Coaja lucrurilor...*, ed. cit., p. 344.

648. *Ibidem*, p. 42.

Pe de altă parte, folosirea briciului „epic” este singurul prilej de reconstituire fizică a tizului lui Stephen Dedalus, marcat de o ură psihanalizabilă pentru oglinzi :

„Briciul taie aerul, despărțind trecutul de prezent. [...] *Deasupra* e ceea ce face plăcere ochiului : pielea netedă, fină, smeadă, cu grain regulat, ce le seduce pe femei (ființe tactile, ele știu să recunoască textura de soi, fără cusur). [...] Se prea poate ca Ștefan să se lase furat de spectacolul propriei mâini care – cu o siguranță și ușurință uimitoare – conduce tăișul peste piramida de zgîrciuri care pe alocuri are subțirimea unei petale de mac alb. Se prea poate ca insistența lui în zonele expuse – cum e piramida de zgîrciuri a mărilor lui Adam – să treacă peste limitele firescului. Se prea poate ca el să simtă fiori de voluptate și delicioasă spaimă atunci când tăișul sfichiuieste aerul și trece într-un fulgerător razmut à *fleur de peau*, de-abia eflleurînd țesuturile pale, bogat vascularizate. Poe vorbea despre un Demon al Perversității...”⁶⁴⁹.

Ce se vede însă în oglinda detestată, chipul unui bărbat tânăr și aproape frumos, cheamă, într-o irezistibilă nevoie de transgresiune, partea ascunsă a lucrurilor, realitatea de sub aparența pielii agresate. Pregătirea pentru periplul inițiativ (sau pentru moarte, într-un „loc ruderal”, acel *SMRT*⁶⁵⁰ în care eroul romanului ajunge într-un final provizoriu) provoacă și viziunea inertială a corpului interior, a „scirboșeniilor” ascunse sub piele, dar fără greș învățate într-o vreme în care Ștefan voia să adopte meseria tatălui, chirurg celebru în gubernia comunistă. Iată palierul corporal al topologiei sus-jos (teoretizată altundeva de Oțoiu) în variantă epică :

„*Dedesubt*, sub linia de oțel, e o zonă obscură despre care mai bine tăcem. *Dedesubt* sînt viscere și cartilajii și singe și... dar ce dracu-veni să-și amintească de scirboșeniile astea? *dedesubt* sînt – oh, nu poate alunga aceste imagini! – întii țesuturile subcutanate, superficiale, apoi cele de profunzime, deci platisma sau pielosul gîtului, apoi, sub osul hioid, vine folița anterioară a fasciei mijlocii a gîtului, ce se desface ca o ceapă în mușchii tiroidian, omohioidian și sternocleidohioidian; dacă pătrundem mai în profunzime, apare flașnetă de zgîrciuri a laringelui cu cele trei cartilajii neperechi (tiroid, cricoid, epiglota) și cele trei perechi (aritenoid, corniculate, cuneiforme) precum și o droaie de mușchi pe care îl dezghiocăm așa cum desfaci una cite una petalele unei magnolii singerii: mușchii extrinseci, adică sternotiroidianul, tirohioidianul, constrictorul inferior al faringelui, și cei intrinseci care, după acțiunea lor, sînt: dilatatori ai glotei, recte

649. *Ibidem*, pp. 41-43.

650. După Diana Adamek, numele locului vine din cehă, unde *smrt* înseamnă moarte (cf. Diana Adamek, *Castelul lui Don Quijote*, Editura Echinox, Cluj, 2002).

cricoaritenoidianul posterior, respectiv constrictori ai glotei, aici intrînd cricoaritenoidianul lateral, aritenoidianul transvers, cel oblic, precum și tiro... tiro... cum naiba îi zicea ? Am uitat⁶⁵¹.

Nu e de mirare că lucrul pe care protagonistul romanului îl urăște cel mai tare e memoria : memoria chinuitoare care reface viața trăită, dar și memoria mecanică ce nivelează, înregimentează și construiește texte ilizibile, anti-epice („Nici un fel de povestire”, exclamă undeva Ștefan, cu vorba lui O. Henry) care se suprapun peste realitatea corpului-mașină. Rupturile de nivel temporal, identitățile concurente, lașitățile (atunci cînd e cazul ca Ștefan să se alăture unei improbabile conspirații anticomuniste) – toate sînt legate de incoerența sa intimă. Dacă, așa cum s-a spus, memoria este una dintre trăsăturile de bază ale identității personale, Ștefan Gliga, protagonistul romanului, este o ființă fără identitate ; beneficiind de o *puzzle identity*, el nu reușește să transfere dintr-o ipostază în alta a sa destulă substanță pentru a continua să vorbească despre același eu.

Sub privirea fără vedere a mulajului anatomic jupuit (o Jupuită care, în finalul cărții, devine „Nenea Jupuitu”), personajul principal reface drumul unei traume personale. Așa cum el încearcă să reconstituie o femeie ideală (care nu înșală, nu impune un regim cazon, nu rănește), autorul implicit al romanului încearcă să reconstituie un Ștefan Gliga coerent, cu o viață intimă, cu gânduri și amintiri. Amîndoi eșuează, căci dacă protagonistul refuză orice aderentă la realitatea epică, autorul implicit refuză orice atribuire de „însușiri” personajelor incerte, fără caracter, fără miez, fără substanță. În romanul lui Adrian Oțoiu „se” trăiește ceva care nu are legătură bine stabilită cu un personaj sau altul. Amintirile unuia devin amintirile altuia, corpul unuia se contaminează de incorporalitatea altuia, Vera, iubita episodică, poate fi un masculin Oliver sau însăși Jupuita, oricare dintre colegii de la un fantomatic institut de proiectare provincial poate fi altul sau alții. În aceste condiții, efortul de reconstituire personală a protagonistului este de-a dreptul eroic, dar nu mai are nici o importanță. Greutatea care cade în romanul modern pe eu, devine aici un joc (de biliard, cu caramboluri și ricoșeuri) în care fiecare personaj multiplu ia din epica diluată ce poate : într-o pagină, unul ia o amintire blurată, în alta, un altul încearcă o comunicare cu Dumnezeu sau cu „spiritul focului”, în cea de-a treia, Ștefan „pățește” o fulgurantă regresie în copilărie.

651. *Ibidem*, pp. 43-44.

Memoria fantastică (dar mecanică) a copilului Eli este și memoria (tocmai probată prin recitarea anatomică) a protagonistului, care o refuză, o detestă, preferînd intrarea succesivă în diferite roluri. De altfel, cu o „intrare în rol” debutează și romanul. Trezindu-se în „casa-vitrină” moștenită de la prietenul Nestor (față de care Ștefan se simte vinovat), protagonistul își caută o identitate, intră în „marele șifonier” și, după lungi peripluri vestimentare (extrem de semnificative la o lectură *à rebours*), alege singura haină ce i se va potrivi de-a lungul celor peste 400 de pagini: sacoul-cameleon, piesă vestimentară care-și schimbă culoarea în funcție de lumină, de dispoziție, de interlocutor. Așa va defila de-a lungul întregii cărți Ștefan Gliga, prin hrube-biblioteci în care proiectele s-au lichefiat, prin romanul negru al Conului Jorj, pus la afumat după moarte în fundul grădinii, prin „cultura epocii de scîrț”, în care el nu e în stare să proiecteze nici măcar o simplă scară de hotel, prin cimitirul Malinovski, loc bulgakovian în care „ora fără timp” a morții începe să se insinueze. Gliga e omul disoluției (personale și generale), atentatorul (anonim) asupra unei machete a „orașului de scîrț”, agitatorul unui panopticum de cuvinte cu mișcări bruște, de alpinist care știe ce e „ramonajul”, dar cu replieri slugarnice în fața oamenilor puterii. Gliga e un anesteziat al vieții care nu simte și nu vede, ci proiectează cinematic viziunea ochiului Jupuitei pe care-l poartă în buzunar și pe care-l eliberează, metonimic, în momentele-cheie ale narațiunii. Ochiul Jupuitei (numită și Xipé, „zeița aztecă a semănăturilor, jupuită de piele, scalpată, cu trupul aburind ca un ogor gata să primească sămînța”) are, în fond, aceeași funcție ca oglinda briciului de la începutul romanului, de reflectare a unei lumi decăzute, fără sens. Ochiul-martor al Jupuitei înregistrează (și citește) prezentul actului sexual, unificînd sus-ul cu jos-ul, procesînd informația simultan ca un „al treilea testicol” (epic), dar și ca ochiul triumghiular al lui Dumnezeu :

„Un narator dibace și-ar brânșa la tuțea *laptop*-ul... la acest periferic al nimănu. Chiar așa deteriorat cum e, ochiul ăsta e totuși un martor. Chiar desprins de trupul jupuitei Xipé, el înghite tot, înregistrează tot, fără patimă, fără discernămint. [...] Hainele zboară, se stivuesc astfel: blazer, fustă, pulover, bluză, fustă, jeansi, fustă, colanți, fustă, body, fustă. Lui îi fug ochii după fuste, ce naiba faci cu atîtea fuste? [...] Ochiul lui Xipé nu discerne între *body* și *body*. Jupuit de haine și de trup, el nu știe că există *body* și *body*, desuuri și dedesubturi, țesături și țesuturi. Cei doi își văd fiecare de treaba lui: Ea de hainele fără trup, el de trupul fără haine. Ea sortează stiva de haine, răscolindu-le. El își umezește degetul și și-l trece printre haine răsfoindu-le. Xipé trage cu ochiul peste umărul lui Ștefan. Faptul că trupul femeii e lipsit

de obișnuitu-i ambalaj textil e – pentru ochiul lui Xipé – nesemnificativ. El reacționează la altfel de stimuli. La culoare, la contrastul tonal. [...] Nu e ațîțat de ceea ce dezvăluie și învăluie jaluzelele pe jumătate coborîte. Nu vede nici o deosebire între umbrele lor aeriene și umbra de păcat a pîtecului. Pentru ochiul Jupuitei, lumina e un corp...⁶⁵²,

Dansul cu Jupuita e o căutare a obiectivității lucrurilor, a faptelor așa cum sînt în prezentul etern al unei „vineri scurte”, netrecute prin caleidoscopul înșelător al memoriei, dar nici prin simțurile schimbătoare ale trupului. Protagonistul Ștefan Gliga, parcurgînd, cathabasic, ca mult-invocatul Ghilgameș, drumul spre propria moarte (sau doar spre moartea prietenului său Enkidu-Nestor), proiectează un prezent continuu care modifică pixelic, la nivel infinitesimal, trecutul. Ochiul jupuitei Xipé, însă, este „terminalul” anorganic al corpului rezistent, sesizînd doar coaja lucrurilor, niciodată miezul, este vederea care cojește realitatea, „depănușează succesivele straturi de coajă” ale obiectelor, personajelor, întîmplărilor, cu un singur scop: acela de a spune că sub toate aceste coji, epiderme, suprafețe nu se află decît o mașinărie autonomă, izotermă, ascultînd de legi fizice și chimice, dar neadăpostind nimic – nici un suflet, nici un miez, nici o metafizică.

Suprafețe fără miez – texte fără literatură

Corpul este, astfel, în romanul lui Adrian Oțoiu, simplă suprafață, „terminal... al nimănui”, un „fenomen de pixelație” – ca Marele Nud pe care protagonistul îl reface în căutarea unui canon al frumuseții. Încorporarea Jupuitei (și implicit găsirea femeii pierdute) este „o activitate antimetaforică”⁶⁵³, în care nici măcar metaforele sus și jos, interior și exterior nu mai au relevanță. Subiectul incoerent, care se proiectează în narațiuni mitice legitimizează, precum cea a aghiotantului lui Alexandru cel Mare, Yostephannos (etimologic, „cel încununat cu vioarele”, cum îi și apare Verei-Oliveira într-un moment al periplului lor), fuzionează cu spațiul descris, pe care îl ia astfel în posesie. Timpul său (ceasul Omega), dar și finalul deambulărilor sînt puse la păstrare în seiful unui ceasornicar pitoresc, posesor al unei menajerii de păianjeni devoratori, de unde nu va fi recuperat altfel decît în moarte, în acceptarea „orei fără timp”, care

652. *Ibidem*, pp. 276-277.

653. V. și Judith Butler, *Genul – un măr al discordiei. Feminismul și subversiunea identității*, trad. de Bogdan Ciubuc, prefață de Andreea Deciu, Editura Univers, București, 2000, pp. 182-183.

derulează (în final) întreaga memorie refuzată pînă atunci. Numai că în ceasornicăria meșterului Poldi, timpul („Die Zeitlose Uhr“) și spațiul turbionar conspiră la trăirea momentului de grație al cărții. Simultan, corpurile care se îmbrățișează în ceasornicăria căzută aici din literatura altor vremuri par să găsească un miez (cel vetust, al iubirii), iar scriitura pare să reinnoade firul povestirii. Miezul (sufletul/povestirea) e însă de neatins – el poate nici nu există, e doar o iluzie optică provocată de lumina-corp pe care o vede ochiul Jupuitei :

„În umbra acestei îmbrățișări a lor, disputat între direle de căldură și cele de frig, incolțește un cristal. Un cristal mărunț, dar măreț în simplitatea lui... A stat acolo, neprețuit, anonim, și a așteptat momentul, *the significant moment*, la care ai visat, după care ai tinjit. Și iată că acest grăunte de cristal – hrănit, ca o ciudată cultură *in vitro*, de o forță misterioasă, radiată de însuși sărutul lor – dospește, începe să crească. [...] Simțurile lui se imbată de alcoolurile volatile ale unei senzualități rarefiate și refringente ca oxigenul marilor altitudini; miinile și buzele înaintează singure pe un drum necunoscut, dar cu o siguranță uluitoare, fără să șovăie, fără să orbecăie; iar în vremea asta cristalul crește [...] degetele îi pot pipăi fațetele lucioase și impene-trabile; pot bijbii peste gratiile muchiilor; se pot tăia în vîrfurile ascuțite; însă niciodată nu vor putea dezghioca miezul (s.m.) acela de străvezimi și reverberații; nu vor putea pătrunde în interior; accesul în incinta secretă le este de-a pururea interzis“⁶⁵⁴.

Odată cu această ultimă încercare eșuată de a pătrunde (volatil, epifanic și vizionar) în miezul (sensul) lucrurilor, începe în romanul lui Adrian Oțoiu coborîrea, cathabaza „prin locuri ruderales“, o coborîre în infernul memoriei pe care personajul – însoțit cînd de incerta Vera-Oliveira, cînd de pierdutul Nestor, cînd de Camelia și Silviu – o va încheia (oricît va încerca, narativ, să schimbe lucrurile, prin retro-versiuni suplimentare) în moarte. Ce i se dă eroului odată cu eșecul este doar un mereu actualizat simț al umorului și un acut sens al relativului, însușiri prin excelență postmoderne care-l vor ajuta să reziste și agresiunilor amorului, și atacurilor unui „Dumnezeu al memoriei“ ce-l trimite periodic în copilăria îngropată (în marele șifonier din perete, spart în final cu fierul de călcat) și în momentele traumatiche de mai apoi.

Anabaza, urcarea personajului, este perversă și înșelătoare, ca în gravura lui Escher, *Coborîre și urcare*, reprodusă pe prima pagină a romanului. Căci Ștefan Gliga face parte, pentru totdeauna, din specia celor ce coboară și care doar iluzoriu, prin conjurarea vecinătății

654. Adrian Oțoiu, *Coaja lucrurilor...*, ed. cit., p. 186.

mitice, pot scrie, cu cerneală simpatică, pe trupul iubitei, adică îl pot poseda fizic și imaginar. Din nou, trupul iubitei (Vera sau Jupuita?) mediază între sus (povestirea din ce în ce mai contemporană a lui Alexandru cel Mare) și jos (provincia comunistă din ultimii săi ani). *Trupul* e rezervorul de iluzii și locul transgresiunii :

„Întreg trupul ei – înflăcărat acum de acest potop de mîngîieri ori de presiunea delicată a limbii lui ce își lasă impresiile proaspete și fierbinți de-a dreptul pe pielea ei, ori poate la atingerea vreunui butonaș chinezesc, *Răscrucea Yang*, *Punctele de Asentiment*, *Poarta Vilcelei* sau *Asaltul suprem* – întreg trupul ei se înfierbînta, iradiind căldura de care textele au atîta nevoie. Căci sub efectul fierbințelii ce-i încinge carnea, toate înscrisurile făcute cu cerneală simpatică redevin vizibile pe toată întinderea corpului ei. Sint toate textele aici. Integralia! se bucură el, integrala operei lui risipite-n cele patru zări. Pînă acum textele avuseseră o strălucire pur locală. Lectura se făcea pe sărite. [...] Acum însă miracolul s-a produs, trupul ei e în întregime învelit în grafeme, innodat în rețeaua tandru caligrafiată [...] ai fost botezătorul, deci Cuceritorul, deci și posesorul...”⁶⁵⁵.

Corpurile risipite în întreg romanul sînt corpuri textuale, în primul rînd, pe care un narator abulic, dublat de un autor implicit nesigur și nehotărît, le „afișează” pe pagina de carte ca pe ecranul unui computer. Procedeeul va fi, de altfel, reluat în volumele de povestiri. Iar dacă primul (naratorul) trece oniric, aproape fără consistență corporală, dintr-un spațiu în altul și dintr-un timp în altul, fără grijă pentru coerență, cronologie, înțelegere, celălalt (autorul implicit) împinge povestirea înainte prin invocarea unor argumente (filozofice, dar și narrative) de autoritate, însă și prin proclamarea simultană a relativității oricărei autorități. Iată concluzia unui capitol (separat tipografic, cu alt corp de literă, de restul textului) extrasă din *Istoriile* lui Polibios :

„Cei care cred că din istoria particulară pot să priceapă cum se cuvine ansamblul, mi se pare că pățesc tocmai ca niște oameni care văzînd bucățile împrăștiate ale unui corp, mai înainte viu și frumos, ar socoti că-și dau destul de bine seama de puterea și frumusețea a însăși ființei vii. Dacă cineva, după ce ar împreuna mădulele și ar restabili ființa cu chipul și frumusețea pe care a avut-o în viață, ar arăta-o iar acelorași oameni, cred că toți ar mărturisi numaidecît că înainte erau foarte departe de cunoașterea adevărului și erau la fel cu cei care visează”⁶⁵⁶.

655. *Ibidem*, pp. 308-309.

656. *Ibidem*, p. 320.

Sîntem, cu totul, în zona „logicii informaționale”, care a înlocuit concepția mecanicistă (a secolului al XVII-lea) sau pe cea energetică (din secolul al XIX-lea) despre corp, o logică ce a adăugat frontierei dintre lume și subiect „o viziune nouă asupra controlului și a sensibilităților, guvernînd simțul autocontrolului și ajustărilor.”⁶⁵⁷ Marcînd definitiv o epocă literară, *Coaja lucrurilor sau Dansînd cu Jupuita* duce mai departe decît *Femeia în roșu* autopsia textuală a unui corpus literar – cel al literaturii optzeciiste. Disecînd, pînă la disoluție, procedeele și instanțele narative, cartea lui Adrian Oțoiu este un punct terminus al autoreferențialității, al transgresărilor între lumile personajelor, naratorului și autorului, al relativizării și interpretării faptelor. Continuarea pe acest drum al ilizibilității autentice și îndreptățite (conjunctural-ideologic în timpul comunismului) n-ar face decît să transforme *extimitatea*⁶⁵⁸ plină de virtuozitate a celor mai talentați dintre optzeciști într-un autism care ar rupe în mod sigur pactul de comunicare cu cititorul. Textualismul și „diferența de corp” stilistică între „povestitori” și „proceduriști” sînt însă morburi destul de puternice pentru ca recuperarea (prin alte generații) să mai dureze încă ani buni. Și oricît de mult ne-am dori astăzi o revenire la povestire, o sincronizare cu epica occidentală, trebuie să recunoaștem că ultimii profesioniști ai scrisului în literatura romînă sînt, totuși, optzeciștii. Iar încremenirea lor în poetică, autoreflexivitate, autoscopie, joc intertextual, paraliteratură, fragmentarism, corporalitate textuală corespunde, la altă scară, unei încremeniri de fond a lumii românești în tot felul de obiceiuri trenante și recesive. Probabil, schimbarea va veni deodată în lume și în literatură.

657. Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, *op. cit.*, p. 10.

658. Opusul intimității (termenul îi aparține lui Michel Tournier).

Trupul și litera. Manifestul noii expresivități corporale

Cel de-al treilea roman al lui Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*⁶⁵⁹, se încheie cu mărturisirea unei duble neputințe. Cum să împaci trupul (tău) cu litera (personajului), cum să descrii trupul (personajului) cu limbajul (tău)? Punînd față în față eseul „Trup și literă”, publicat în *Astra* în 1982, și un bref „dicționar mentalo-somatic de uz privat”, scriitorul ajunge într-un impas literar:

„Partea proastă a lucrurilor la care mă trimit toate aceste cuvinte și asociații e că nu mai știu ce să fac cu ele. De povestit nu le pot povesti. De descris, nici atît. Și, totuși, eu știu atît de bine că ele, aceste cuvinte și senzații, aceste culori și aceste sunete alcătuiesc tocmai acea materie generică ce mă face să cred că existența mea înseamnă cu adevărat o *diferență de corp* (s.m.), o garanție de securitate pentru scriitorul ce mă iluzionez că aș fi”⁶⁶⁰.

• S-a spus că ultimul capitol al romanului, „Lepădarea de piele”, mai degrabă modernist decît postmodern, impune, printr-un comentariu metatextual al prozelor din capitolele anterioare, un „adevăr neficționalizat care tinde să absolutizeze și să osifice acele «adevăruri senzitive și incerte» ale textului”⁶⁶¹. De asemenea, cifrul din capitolul final a fost văzut ca o cheie de interpretare printre altele, în nici un caz „garanția că interpretarea va fi cea corectă”⁶⁶². Totuși, cheia romanului pare a fi tocmai această interpretare multiplă a adevărului pe care corpul și senzațiile lui îl furnizează, adevăr discontinuu, fragmentar și sensibil – unică grilă, la Gheorghe Crăciun, care scapă încremenirii în judecăți străine, în literă moartă, în imitarea realității. Odată cu *Frumoasa fără corp*, prin proza unuia dintre cei mai lucizi prozatori ai generației optzeciste, avem așa-zicînd manifestul noii expresivități corporale. Momentul 1989 a reprezentat o clară criză a sensibilității, un prag în care deruta formelor literare a lăsat loc tatonărilor, revizuirilor, chiar antiliteraturii. Acest moment, nici azi depășit cu totul în literatura noastră,

659. Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, Editura Cartea Românească, București, 1993.

660. *Ibidem*, p. 343.

661. Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației '80*, ed. cit., p. 113.

662. Mircea Mihăieș, „Văzul / Auzul”, în *Orizont*, nr. 12, 25 martie 1983.

este rezumat de Gheorghe Crăciun ca o „schimbare de recuzită și replici la care fusese obligată generația sa de indezirabili”⁶⁶³. Schimbarea fundamentată însă, comutarea de substanță din scrisul generației (pe care am urmărit-o în variate forme în aceste eseuri) este aceea pe sensibilitatea corporală. În scrisul lui Gheorghe Crăciun, corporalizarea discursivă nu era în 1993 o noutate :

„Tot ceea ce am scris din '73 încoace a însemnat pentru mine o aventură a căutării trupului, a fantasmelor din care se alcătuieste consistența sa zilnică, o căutare disperată a unei corporalități reducibile, coincidentă la rigoare chiar cu persoana mea. Când spun «trup», nu mă gândesc numaidecît la constituția anatomică, la fiziologie sau la miracolul biologic al existenței. Trupul este gura vorbitoare, mina, mișcarea, clipirea pleoapei, sufletul, senzațiile, prezența gândului, emoția și atingerea, tăcerea cărnii, acea interioritate rațională și viscerală din care se naște limbajul”⁶⁶⁴.

Pentru Gheorghe Crăciun, a găsi o nouă cale de a scrie, după ruptura istoric-literară din 1989, a însemnat tocmai această descoperire a corpului (auctorial, al cititorului, dar și al textului), stilul său inconfundabil – alternînd notația dură, metodică, cu un patetism bine controlat – nefiind altceva decît „trupul de autor”, o entitate mnemotehnică a senzațiilor, a spațiilor, a trăirii unor zile unice de toamnă (în romanul de față – ziua amestecată a echinocțiului și a balanței în echilibru, 22 septembrie), a unor „femei de aer”. Scrisul este mai ales pentru el – și pentru toți naratorii prozelor intersectate din roman – o „seismogramă a trupului” care elaborează dicontinuu amintirea. Punerea în abis din „Lepădarea de piele” nu osifică nimic, nu oprește în nici un fel timpul povestirii, nu limpezește nici o dilemă existențială din povestirile anterioare. Dimpotrivă, prin lăsarea la vedere a trupului său de autor (a stilului, procedurilor, obsesiilor), Gheorghe Crăciun leagă între ele eșecurile, căutările, abuliile și defazările personajelor – în mod evident, ipostaze auctoriale. Ubiuul personaj George care apare intempestiv în toate povestirile din carte – într-o cameră „de rece”, scriind, tăind lemne, reparînd generatorul de lumină sau ținînd discursuri aflate pe aceeași lungime de undă cu cel din ultimul capitol – se devoalează, ca mai tîrziu în *Pupa Russa*, într-o ultimă încercare de compensare a acelei rupturi interioare – „viciul organic al defazării”, de care scriitorul nu se poate vindeca. Suprapusă peste o altă fisură existențială (pe care o bănuim a fi aceeași ca a

663. Gheorghe Crăciun, *op. cit.*, p. 312.

664. *Ibidem*, pp. 331-332.

majorității personajelor lui Gheorghe Crăciun – o profundă inaderență la tușele groase ale vieții), ruptura de fond dintre literă și trup despre care vorbește scriitorul se poate compensa doar prin poveste, prin depănarea ghemului narativ care le desparte :

„Există în mine o fisură fundamentală care așteaptă să fie transformată într-o situație lizibilă. Scrisul ca formă de rezistență la agresiunile unui trup ce suspectează lumea de irealitate și, mai mult decât atât, o trăiește așa, ca pe o fragilă iluzie”⁶⁶⁵.

Personajul George („autorul implicit“, dar și o proiecție a celui explicit, să nu ne ferim s-o spunem) este cel care leagă și dă sens tuturor scrierilor de sine din această carte, nimic altceva decât temerara voință de „a îndrepta defecte de constituție“. Complexele egofobe, compensate prin complexe egolatre ale tuturor personajelor masculine, își află prin ieșirea la rampă a autorului (eroic, dar mult mai discret decât va fi în trilogia lui Cărtărescu) rațiunile și alinarea. Octavian, detractorul „trupului de sus... un adevăr anatomic“, camilpetrescianul de tranziție Vlad, cel care își propunea diferite faze senzoriale ale eului (culturală, semantică, ecologică, intuitivă) ca să cadă în mirajul unei Adele renăscute, proustianul Gil, care manifestă un interes teoretic pentru lungirea estivală a picioarelor femeilor, spre a se întreba apoi dacă „există o sacralitate a trupului“ – cu toții sînt conținuți în complexul (autoreferențial) George, cel care se explică în final. Răsfrînt în oglinda sferică a romanului, el este și nu este Gheorghe Crăciun : este autorul însuși în măsura în care cei doi împart același trup senzitiv ; nu sînt același în măsura în care primul se folosește de cel de-al doilea *stilistic*, în elaborarea „trupului de scriitor“, capsulă reificantă atîta vreme cît nu se schimbă la fiecare carte. Între cei doi există o „diferență de corp“ (concept elaborat de Crăciun împreună cu Gheorghe Iova) pe care, în interbelic, o teoretiza cel mai bine Mircea Eliade. La Gheorghe Crăciun, această diferență concurează însă evoluția formelor literare, conceptualizînd o intimitate definitorie pentru fiecare epocă și mai ales pentru mutațiile pe care seismele istoriei le provoacă în sensibilitatea omenească :

„...diferența de corp dintre un individ și altul e în literatură, ca și în dragoste, lucrul cel mai important. Cred și acum în această diferență esențială, nu mai am nici o îndoială că istoria formelor literare este de fapt istoria unor modele de sensibilitate, a unei expresivități corporale. Cînd mintea noastră pare a-și supune activitatea unor universalii de

665. *Ibidem*, p. 321.

natură logico-lingvistică, ce ar mai însemna individualitatea fiecărui om luat în parte fără această infinită neasemănare somatică? Gîndim poate la fel, dar niciodată nu simțim la fel. De aceea există muzica, dragostea, singurătatea, pictura, dansul, bucuria, deznădejdea, literatura...⁶⁶⁶.

Scris-cititul, ca fețe ale aceleiași monede, face loc cititorului pentru care a împărtăși intimitatea (sau extimitatea) scriitorului pare a fi una dintre condițiile de bază ale supraviețuirii literare. Am putea spune că diada George-Autor pregătește, de-a lungul întregii cărți, constituirea cuplului Autor-Cititor, atît de prezent în proza optzecistă, dar modulată aici radical spre înțelegerea corpului, spre trăirea în corp a cărții scrise și apoi citite. Dacă cititul e însă o trăire în propriul corp schimbat într-un „corp al dorinței”, scrisul e o afirmare de sine în raport cu idealul divin al creației :

„...cînd citești cu plăcerea de a te abandona în mrejele pe care ți le întinde la tot pasul opera, abia atunci ești mai în măsură decît oricînd să-ți înțelegi corpul, să devii conștient de ceea ce te separă de ceilalți și te face să fi tu însuși. [...] cel care-ți spune cine ești tu, în ce lume te miști, cu ce umbre te lupți, e celălalt, personajul sau naratorul – un simulacru al omului în carne și oase (s.m.), pe care îl preferi tocmai pentru condiția lui de individ fictiv. Cînd citim, trupul nostru visează, se vrea intrat în pielea altor oameni, tînjește după acțiuni, călătorii, gesturi, tăceri, reacții organice, stări de spirit pe care nu le-a avut niciodată. Cît despre scris... acesta e motivat în profunzimea sa cea mai intimă tocmai de voința (de multe ori inconștientă) a afirmării unei deosebiri sensibile, adică a ideii de individualitate”⁶⁶⁷.

Profund marcat de vitalismul lui Herbert Read, Gheorghe Crăciun face, într-un eseu publicat în revista *Astra* în 1982, o întregă genealogie a pătrunderii corpului – în diferite epoci de tranziție, liminale, de ruptură și discontinuitate, cum sînt și cele două „momente” literare la care ne referim în acest eseu – în literatură. Studiul, preluat *in integrum* în romanul din 1993, este probabil singura vultă teoretică prea strictă din capitolul „Lepădarea de piele”. De la *Aestetica* lui Baumgarten („Poemul este o realizare senzorială perfectă”) la Rimbaud („Poetul devine vizionar printr-o îndelungată, imensă și lucidă dereglare a tuturor simțurilor”) și apoi la Barthes („Plăcerea textului este acea clipă în care corpul meu își va urma propriile idei, căci corpul meu nu are aceleași idei cu mine”), Gheorghe Crăciun urmărește nu atît anagrama textuală a corpului, cît momentele în care litera domină trupul (perioadele

666. *Ibidem*, pp. 330-331.

667. *Ibidem*, p. 331.

prescriptive, clasice, neoclasiche, dar și cele de glorie a metafizicii) în opoziție cu cele în care trupul domină litera (romantismul, o parte a modernismului). Rezerva lui Gheorghe Crăciun de a include post-modernismul (cum, în mod evident, și-ar dori) între aceste din urmă epoci, când corpul iese de sub tirania retoricilor, ține și de luciditatea teoreticianului, conștient de falimentul textualismului francez, dar și de fatalitatea de fond a literaturii: faptul că, indiferent cât de mare, de inovatoare și de radicală, ea este o realitate de grad secund, întemeiată pe reprezentarea vieții și a realității:

„Regența literalului asupra corporalului nu încetează nici un moment să fie parțială, iluzorie și provizorie, tocmai pentru că trupul e viu și litera nu, tocmai pentru că trupul știe întotdeauna mai mult despre lume și limbă, puțin cu imaginea interioară pe care i-a edificat-o în timp organismul literaturii”⁶⁶⁸.

Ca la Mircea Cărtărescu, în alte forme, proza lui Gheorghe Crăciun își conține metatextul, interpretarea (una dintre ele) și recviemul. Ceea ce unii interpreți au crezut a fi un soi de osificare premeditată, de încremenire în interpretări unice, nu e decît o urmare aproape disperată a impulsurilor unui corp textual, care știe mai bine să șcrie (suspendînd corpul) decît să trăiască, a unei *normalități* salvatoare care visează la dereglarea rimbaldiană a tuturor simțurilor, și a unei lucidități critice care știe exact valoarea scrierilor sale. E vorba despre valoare discontinuă, mutantă în funcție de epocile în care este citită, dar una autentică, dramatică și extrem de rară în prezentul nostru literar.

Pupa Russa – scrisul și tăcerea corpului

Pe penultimul loc, în dicționarul mentalo-somatic din *Frumoasa fără corp*, înainte de *mahorcă*, figurează: „*Leontina*, America, fund mare, față veselă”. În *Pupa Russa* *Leontina* încearcă să capete trup, să se diferențieze corporal și fiziologic din materia cenușie și din corpul autorului pentru care tot ce-a scris „a însemnat... o aventură a căutării trupului, a fantasmelor din care se alcătuieste consistența sa zilnică, o căutare disperată a unei corporalități reductibile... chiar la persoana”⁶⁶⁹ sa. Cine a citit romanele lui Gheorghe Crăciun știe cât de puțin trup e, totuși, în pagină, în ciuda acestei căutări

668. *Ibidem*, p. 341.

669. *Ibidem*, p. 331.

obstinate, blocate adesea de recunoașterea minciunii de fond a literaturii. Căci Crăciun știe la fel de bine ca Barthes și Kristeva că limita între trup și lume e adesea insuficientă pentru a susține greutatea (imponderabilă) a literaturii și că raportul fiziologiei cu limbajul nu creează întotdeauna un limbaj nou.

Cum se *întrupează* așadar Leontina, în acest bun roman textualist⁶⁷⁰ care, vrînd să-și automatizeze mecanismul textuant, dă probabil, după douăzeci de ani de la apogeul optzecismului, capodopera românească a genului? Cîtă carne are pe ea această femeie senzuală, obnubilată existențial și știind mai bine ca multe personaje literare că amorul fizic e doar o poartă – în acest roman intricat, de păpuși rusești rigide și cu „sufletul de parafină”? Cît *vitalism* – cum ar spune Herbert Read, pe care Crăciun nu l-a uitat niciodată – degajă fetița ambivalentă (Leon și Tina) semiviolată de un unchi incestuos, liceanca venită de la țară și nimerind într-un internat ardelenesc unde se practică orgii lesbiene în costume naziste, plezista devenită activistă UTC, femeia-ceapă eșuînd într-un spital psihiatric și ucisă de unul dintre mulții ei bărbați? Sau poate de toți deodată... Cum iau naștere, de fapt, fatalismul sexual, recunoașterea fără greș a *dorinței*, aruncarea irezistibilă și abandonarea irepresibilă în orice nouă experiență sexuală la o ardeleană inhibată, de la țară, bătută bine de părinți, îngreșoșată ocazional de „mozolurile” din șură, cedînd avansurilor (lesbinene) ale autorității mai degrabă din conformism și ne-simțire? Răspunsul e unul singur: textual. Leontina se face din cuvintele altora (Mimi din „Apertura”, Cori din „Nomen”, pedagoaga planturoasă Hilde, milițianul Ioviță, securistul Paraschiv și securistul din copilărie, mama la înmormîntarea tatălui), din discursuri predominant nominale, de fixare, din texte paralele, necomunicante, din obnubilări și reflexe lingvistice. Ea trăiește într-o simultaneitate de vinovății (abia enunțate) și fatalități nerumegate. Nu are profunzime omenească, așa cum nu are un corp propriu, independent, ci doar unul posedat, zdrumicat și abandonat de tot ce mișcă (masculin/feminin) prin roman, inclusiv de cel mai realist și mai consistent dintre manipulatori, George din *Frumoasa fără corp*, care lasă mașina de scris, în *Pupa Russa*, și trece *corporal* la un atac defensiv :

„Stă ca o nerușinată în fața mea, cu brațele date în lături, cu sîni mari și goi. De la ombilic în jos pînă la jumătatea pulpelor, chiar sub nasul meu, e fusta ei neagră pe care nici acum nu vrea să și-o lepede. Sub fustă strălucește un misterios triunghi alb. Din acest ascunziș urcă

670. Gheorghe Crăciun, *Pupa Russa*, introducere de Mircea Horia Simionescu, Editura Humanitas, București, 2004.

spre nările mele mirosul de *Rêve* sau *Jardin d'amour*... amestecat cu mireasma sărată a sexului ei speriat. Stau așa și aștept. Nici nu-mi trece prin cap să duc eu la bun sfârșit operația de dezbrăcare... Și deodată îmi aduc aminte că în urmă cu câteva zile prietenul meu MHS, cu care am vorbit la telefon, mi-a spus la sfârșit: «Auzi, George, și dacă o prinzi pe păpușa rusească n-o ierta, mă, și f...!»⁶⁷¹.

Adevărul e că dacă cineva are deplină consistență în romanul *Pupa Russa*, acesta e, din nou, George (Crăciun) – cel din notele auctoriale dure și autointerogative: prima, față în față cu Marele Romancier (Fănuș Neagu ?), la Lăptăria lui Enache; cea de-a doua, într-un WC CFR pentru femei, marcată de stuporea descoperirii laturii „de vulgaritate sexuală a naturii feminine”⁶⁷²; a treia, despre cum aduci pe lume – auctorial – o femeie din propria-ți coastă, fiindcă „n-ai curajul să o ucizi”⁶⁷³. E George (Crăciun), profesorul de textualism organic care-i descoperă (interior) Leontinei arbitrariul semnului lingvistic, dar și propria-i ariditate amoroasă, și care scrie odată cu ea concentrate compuneri cu paralele inegale despre nașterea Republicii Populare România, despre „satul meu cel iubit”, despre patria socialistă (în limba păsărească), despre cum „înnebu-neau de fericire” cuvintele în România. E George (Crăciun) cu toate amintirile grădinii de la Tohan, ale internatului de la Sighișoara, cu teofeticele organicizate și cu organicitatea teoretizată din celelalte romane, duse pînă la o virtuozitate amară în *Pupa Russa*. Leontina e mai mult literă decît trup, e litera pe care-o prinzi în pagină, dar pe care, fatalmente, nu o poți expune vederii celorlalți ca fiind a ta decît omorînd-o.

Fals tratat de impudoare : intimitatea scrisului

Corpul, corporalitatea, corpul trăit nu sînt astăzi teme la modă în România. „Corpul neîndoielnic”, „trupul sufletesc”, „trupul singur” par concepte slabe, umbrele bune pentru defulări teoretice, subiecte de seminar franțuzit (sau americanizat) pe care se exersează mai ales cercetătorii șovăielnici, în căutare de zone marginale, amatorii ambigui de granițe interdisciplinare și de despicare a firului în patru. Subiectele „tari” și la modă sînt din altă zonă: mecanismele presiunii și **cenzurii** în comunism, rezistența prin cultură, memoria

671. *Ibidem*, p. 381.

672. *Ibidem*, p. 228.

673. *Ibidem*, p. 361.

și (anti)nostalgia, reeducarea și prigoana, asumarea și refuzul ideologiei, oglinda idilică și fragmentară a perioadei interbelice. Cu toate acestea, cele mai importante cărți din ultimii ani au abordat subiectele centrale printr-o grilă mai „omenească”. În volumele Ruxandrei Cesereanu, ale lui Stelian Tănase, Vladimir Tismăneanu, Eugen Negrici, Ioana Pârvulescu, Radu Clit, G. Brătescu (pentru a lăsa deoparte literatura propriu-zisă, unde lista ar fi nesfârșită), revelatorul abjecției, al curajului demențial, al reprimării fizice sau psihologice, al lășității sau al interesului, al meschinăriei sau egotismului este chiar *corpul fizic*, reduta ultimă a supraviețuirii tangibile. Un studiu al malformațiilor interioare în comunism ar trebui să ia în considerare de-a dreptul clinic cheștiunea corporalității, respingînd, așa cum o făcea un celebru neurolog contemporan, Antonio R. Damasio, ideea, pe cît de precară, pe atît de răspîdită, că „rațiunea, judecata morală și suferința provocată de durerea fizică sau exaltarea emoțională ar putea exista separat de corp”⁶⁷⁴. Ca să nu mai punem la socoteală tradiția modernă (fenomenologică, științifică, dar și literară) a temei, a cărei bibliografie (deloc marginală) umple rafturi întregi de bibliotecă...

În lista „corporatiștilor” români (Corina Ciocârlie, Diana Adamek, Marius Lazurca, Constantin Bărbulescu, Constantin Enăchescu, Alexandru Ofrim, Constanța Vintilă-Ghițulescu ș.a.), Gheorghe Crăciun a ocupat întotdeauna un loc aparte. Poet și prozator, critic și eseist, Gheorghe Crăciun a fost mereu obsedat, în cărțile sale, de dubla neputință de fond a scriitorului : cum să împaci trupul (tău) cu litera (personajului); cum să descrii trupul (personajului) cu limbajul (tău, dar și al altora)? Mai vizibilă în *Frunoasa fără corp* (1993) și *Pupa Russa* (2004), obsesia corpului care (se) scrie, coordonata de fond a scrisului lui Gheorghe Crăciun, este analizată pînă la ultimele ei consecințe (personale) în pseudo-jurnalul numit *Trupul știe mai mult*⁶⁷⁵. De fapt, avem de-a face nu doar cu un fals jurnal (viața trupului fiind urmărită, pîndită, exploatată mai ales în perspectiva scrisului, ca declanșator sau blocaj al acestuia), ci și cu un fals tratat de impudoare. Căci ce se scrie aici despre trup nu ține nici de întîmplările acestuia, nici de zona lui de contact cu celelalte corpuri (erotice, sociale), ci mai ales de posibilitățile sale de a descrie realitatea (proprie) și de a fi o *coordonată* a scrisului. Impudarea lui Gheorghe Crăciun este aceea de a da valoare precarului corporal, abstractului sensibil, iluziei de unicitate a propriului *eu*

674. V. Antonio R. Damasio, *op. cit.*, pp. 280-281.

675. Gheorghe Crăciun, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la „Pupa Russa” (1993-2000)*, Colecția „Odiseu”, Editura Paralela 45, Pitești, 2006.

fizic – în fond, o imensă pudoare a etalării de sine, a autonomirii, a elaborării (prin povestire) a eului propriu.

Nu întâmplător jurnalul începe în 1993, anul publicării *Frumoașei fără corp* și al începutului gestației celuiilalt roman, publicat abia după 11 ani. Greutatea este una de fond: cum se poate scrie azi un roman despre corp, partea cea mai evidentă, mai neîndoielnică și mai expusă privirii celorlalți? Cum se poate scrie un roman în care epicul, construcția să se subordoneze fragmentarismului de fond al trupului (care scrie și care e descris)? Cum se poate surprinde, în mod autentic, apariția corpului prin limbaj? Scriitorul – care scria într-un eseu din 1977 (reluat în jurnal): „...textul are o existență organică. Corpul este modelul lui de funcționare. În text, ca și în corp, se desfășoară o viață secretă, imprevizibilă. Corpul este interrelația anatomo-fiziologică, textul e intertextualitatea”⁶⁷⁶ – are, după 20 de ani, îndoieli radicale. Interogația la care el supune coordonata corporală a scrisului tinde însă, la fel ca atunci, să fie una totală. Din această totalitate în mijlocul căreia se află corpul, Gheorghe Crăciun privilegiază relația acestuia cu scrisul. Nu relația cu gândirea, rațiunea, transcendența, conștiința sînt principalele subiecte ale scriitorului în acest jurnal-„colac de salvare”, ci trupul care scrie și care ar trebui să știe nu doar mai mult, ci și mai bine care-i sînt limitele.

Pentru Gheorghe Crăciun scrisul e „un lichid chimic și organic, în același timp, un fel de suspensie coloidală, în care a fost macerată toată carnea trupului... cu creier cu tot!”. Dar, în 1994, cînd viitorul roman nu „se” mai scrie, cînd impasul pare de durată și de fond, scriitorul descoperă insuficiența corpului perceptibil, necesitatea unui corp protezat, artificial, construit prin cuvinte:

„Scrisul putea fi viața mea atîta vreme cît trăiam cu senzația că viața mea e unică, o aventură estetică fără precedent, aventura căutării unui nou limbaj pentru o experiență corporală obișnuită. Acum acel limbaj nu mă mai interesează, acum corpul meu și-a pierdut energia perceptivă, hipersensibilitatea, excitabilitatea. Scrisul meu se hrănește tot mai nesubstanțial din acest corp, prea obosit, prea resemnat, prea uscat de presiunea conceptelor. Scrisul nu mai este viața mea, pentru că el nu mai este corpul meu”⁶⁷⁷.

Nepuînd să scrie, lipsit de iluzia coagulatoare a „corpului neîndoielnic”, Gheorghe Crăciun prospectează religiile, fenomenologia, literatura căutării corpului, pentru a ajunge în același impas: cum

676. *Ibidem*, p. 70.

677. *Ibidem*, p. 77.

poate corpul să redea (în scris) viața, cum poate corpul să fie redat vieții prin literatură? Cu alte cuvinte, cum poate fi refăcut drumul de la senzație (proprie) la lume (ficțională) :

„De fapt, nu trupul mă interesează, ci expresia lui, felul lui de a fi viu, carnea care produce ceva, o senzație. O senzație mi se pare întotdeauna, atunci când o conștientizez, mai inexplicabilă decât un gând. Gîndirea pare să funcționeze de la sine, ea e un sistem organizat de reacție la lume. Dar lumea e chiar senzația. Eu nu pot trece dincolo de ceea ce simt. Lumea mi-e interzisă. Ea se confundă cu ochii, auzul, limba, degetele mele. Drumul de la senzație la gîndire îl înțeleg. Ceea ce nu pot înțelege, pentru că nu am nici o garanție în acest sens, e drumul de la senzație la lume”⁶⁷⁸.

*Trupul știe mai mult înseamnă, într-un fel, epuizarea unei obsesii, în regim fragmentar (dar cum altfel să scrii despre corp?), efulgurant (ca un colaj de epifanii și fulgurații), interogativ. Fals jurnal și fals tratat, volumul acesta se subțiază pe măsură ce este scris romanul *Pupa Russa*. Scriitorul, melancolic în „Caietul negru”, încrezător în „Caietul verde”, din nou sceptic în „Caietul maro”, nu mai are nevoie, în final, de concept, de debușeu, de bibliografie. Răspunsul la toate întrebările adresate corpului (la care răspund poate cel mai bine cele șapte vise povestite în carte) e unul singur : intimitatea scrisului. Scrisul cu orice preț, ultima și cea mai gravă impudoare.*

678. *Ibidem*, p. 96.

Imago și mit personal: corpuri mitice și eroice la Mircea Cărtărescu

Imaginea proiectivă a corpului și „romanul familial”

„Să fi putut scrie Cartea – spune naratorul din *Travesti*, premonitriu pentru o bună parte a receptării la cald a viitoarei trilogii –, mi-aș fi lăsat jupuită pielea de pe mine, și în pielea mea vie, cu capilare și rețele nervoase și glomerule sudoripare, aș fi legat volumul atotcuprinzător.” Abia încheiată, trilogia *Orbitor* este – mai ales în zona sa poetic-vizionară – un asemenea manuscris pulsativ, de viață restituită simbolic, de mîntuire-răscumpărare a amorului, a lipsei de sens, a neputinței de a crea. Romanul elului, *Orbitor* are în centrul său o imagine a corpului, în egală măsură conștientă și inconștientă, construită și simbolică, cenestezică și proiectivă. În desfășurarea fără precedent din *Orbitor*, dar și în câteva povestiri din *Visul*⁶⁷⁹ sau în romanul traumei din *Travesti*, imaginea inconștientă a corpului modulează între „schemă corporală”⁶⁸⁰ și fantasma proiectivă a eului, între cenestezia speciei și luarea în posesie a unei lumi („lumea Cărții”) prin cuvînt. Identificării patologice din povestirea „Jocul”, transferului în alt corp din „Gemenii”, bătăliei psihice pentru refacerea scenei originare din *Travesti* le corespund în trilogia *Orbitor* o explozie a Eului și, ulterior, o autostructurare a lui prin reconstituirea (în corp) a triadei mitice: Eul-Mama-Tatăl, iar mai apoi prin întemeierea unei lumi compensatorii, mirifice și aventuroase (ORBITOR) care răscumpără anomia lumii celeilalte, închise într-o istorie ridicolă și tragică, inevitabil anecdotică, dar, periodic, apocaliptică.

Înainte însă de a reconstitui „imaginea inconștientă a corpului”⁶⁸¹ în opera lui Mircea Cărtărescu, trebuie să precizăm două lucruri:

679. Mai ales în „Jocul” și „Gemenii”, din *Visul*, Editura Cartea Românească, București, 1989.

680. V. și Alain Berthoz, *La Décision*, Éditions Odile Jacob, Paris, 2003, p. 165 sau, și mai recent, masiva istorie a corpului coordonată de Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello, trad. rom. din 2008, p. 9.

681. Termenul îi aparține psihanalistului american Paul Schilder. Preluat de Françoise Dolto, el va desemna doar imaginea inconștientă a corpului definită ca „întruchipare simbolică inconștientă a subiectului dorinței”, diferită de schema corporală care e o realitate de fapt, simpla trăire carnală la contactul cu lumea.

pe de o parte, că avem de-a face cu o *construcție deliberată* a corporalității, văzute ca o cale de acces privilegiată spre dimensiunea sufletului-spiritului; apoi, trebuie reamintită priza lui Cărtărescu la teoriile inconștientului – așadar, buna lor cunoaștere teoretică. Cu toate acestea, faptul că Mircea Cărtărescu așază conștient în prim-planul celor mai multe dintre cărțile sale metafora duală (obsценă și dumnezeiască) a trupului, intenția autorului care va să zică, n-ar trebui totuși să descurajeze o abordare a imaginii inconștiente a corpului. În cartea ei clasică despre imaginea corpului, Françoise Dolto arată că aceasta „este legată de subiect și de istoria lui”, putînd deveni „preconștientă... atunci cînd se asociază cu limbajul conștient, care folosește metafore și metonimii aflate în raport cu imaginea corpului...”⁶⁸². Pe de altă parte (ar putea spune orice persoană obișnuită cu bibliografiile corpului trăit), asumarea conștientă a unui subiect atît de versatil precum corpul înseamnă ceva, iar desfășurarea lui narativă înseamnă cu totul altceva. În ce privește familiaritatea lui Cărtărescu cu teoriile inconștientului, cartea sa despre Eminescu – *Visul chimeric*, „loc geometric al unor obsesii și fascinații comune mie și romanticului de acum mai bine de un secol”⁶⁸³ – nu e altceva decît o acceptare implicită a lecturii arhetipale, al cărei vîrf de interes este tocmai „imaginea interioară... însuși mesajul fundamental pe care artistul încearcă în mod inconștient să-l transmită, realitatea sa obsesională, piatra unghiulară a universului său specific”⁶⁸⁴. Corpul nu e acea *imago* ce cristalizează „mitul personal”, dar este calea regală de acces spre aceasta.

În *Aripa stîngă*, reconstituirea interior-exterioră (după logica explozivă a revelației sădite în inconștientul personajului M.) se întinde mult înaintea propriei concepții. Fetus, apoi copil mic, preșcolar apoi, Mircea își reface eul propriu din mirosuri (relația între memorie și bulbul olfactiv), gusturi, posturi, senzații, emoții, dintr-o „memorie inconștientă a întregii trăiri relaționale actuale”⁶⁸⁵. La 38 de ani (în momentul scrierii), în vîrfurile unui turn stacojiu (ca poșeta-receptacul de obiecte tari, ca orice ușă organică ce trebuie deschisă), Mircea-alesul își amintește nu doar momentul întemeietor al mitului personal (însemnarea cu semnul fluturului), dar și reversul diabolic, provocarea infernală din „noaptea macului”.

682. Françoise Dolto, *Imaginea inconștientă a corpului*, în *Opere II*, trad. de Marcela Petrișor, Editura Trei, București, 2005, pp. 22-23.

683. Mircea Cărtărescu, *Visul chimeric*, Editura Litera, București, 1992, p. 135.

684. *Ibidem*, pp. 21-22.

685. F. Dolto, *op. cit.*, p. 23.

Refăcut halucinatoriu și (poetic) exact – din amintiri ale corpului și viziuni hipnagogice ale minții –, trecutul din *Orbitor* este situat la stînga (feminină și abisală ca figura Mamei, nocturnă și infernală ca geamănul Victor pierdut în Silistra-Sinistra, ca Mendebilul atenținînd la ordinea cărții prin pîngărirea simbolică a lui Mircea). De partea mamei, figură tutelară, coborîtă de pe soclu în scriere (dar păstrată intactă în diferite forme, cea mai semnificativă fiind figura lui Miriam din ultimul volum, mireasa mistică a lui Witold Czartarowski, strămoșul polon al tatălui), se conturează un eu povestitor consubstanțial, subordonat forțelor propriului destin transmis pe cale maternă. Dacă, așa cum crede Françoise Dolto, imaginea corpului este cea care mediază între cele trei instanțe psihice clasice – Se-ul (inconștientul pulsional), Eul și Supraeul – prin fantasmе semnificative pentru structurile inconștientului, corpul mamei este atotcuprinzător, atotputernic, coordonator al pulsioniilor esențiale, de viață și de moarte. Mama e într-adevăr „prima informatoare credibilă în ceea ce privește pericolele, dar și mesagera iubirii... Mama este cea care poate da moartea”⁶⁸⁶. În primul volum din trilogia *Orbitor*, fantasma corpului mamei este trivializată în prezentul scrierii cărții („Ce era cu mitizarea aceasta a mamei mele? Nimic, niciodată, nu mă apropiase de ea, nu-mi stîrnise interesul pentru ea”⁶⁸⁷), dar reamintită poetic, „în cochilie”, în fantasma care întemeiază în parte mitul personal și structurează acel „roman familial”⁶⁸⁸ idealizant, în vis, reverie eroică a copilului-zeu. Dacă trupul lui va fi calea spre adevărul său contruit în carte (adevăr simbolic, dual și scindat pînă spre finalul Cărții, cînd reunificarea se produce în întîlnirea cu Victor), trupul mamei este trupul dorit, înglobator, singurul care poate garanta unitatea eroului. Poemul ca prototext al desfășurării

686. *Ibidem*, p. 228.

687. M. Cărtărescu, *Orbitor. Aripa stîngă*, Editura Humanitas, București, 1996, p. 17.

688. Și acest termen, reluat nu doar de analiști, ci și de critici literari de orientare psihocritică (Marthe Robert, de pildă), îi aparține lui Freud și a fost pomenit pentru prima dată într-un articol din 1908, publicat în cartea lui Otto Rank, *Le Mythe de la naissance du héros*. Văzut inițial de Freud ca o „modalitate prin care un subiect își modifică legăturile genealogice inventîndu-și printr-o poveste sau fantasmă o altă familie glorioasă”, romanul familial a devenit la Otto Rank o construcție inconștientă, iar la Bela Grunberger o poveste prin care, în cadrul unei triade narcisistice, eroul devine „cineva care nu vrea să-și datoreze viața nimănui” (cf. Bela Grunberger, *Le narcissisme*, Payot, Paris, 1971). Tipologia eroului pe care o stabilește Marthe Robert, plecînd de la Freud și Rank („copilul găsit” și „bastardul”), este înlocuită în romanul cărtărescian de aceea a „Mîntuitorului” (scriitorul) și „Îngerului negru” (Victor, distrugătorul lumii create din nimic).

corporale inconștiente va subîntinde imaginea corpului matern, restaurînd-o așa cum era în copilăria *illo tempore*, de dinainte de naștere: „mamă, puterea visului tu mi-ai dat-o. / aș sta nopți întregi ochi în ochi cu tine / și mină în mină cu tine aș crede că încep să-nțeleg / și ar bate iar doar inima ta pentru noi amîndoi / și între craniile noastre translucide ca pielea crevetilor / ar miși un fantastic cordon ombilical / și hipnoza și levitația și telepatia și dragostea / ar fi doar flori divers colorate în brațele noastre. / împreună / am juca veșnic un joc de cărți cu doar două figuri: viață, moarte / pe cînd norii ar scînteia în revărsarea zilei, departe”⁶⁸⁹.

Semnul înscris pe trupul matern, fluturele, este semnul Cărții, însemnarea mitică și eroică ce trece (într-un scenariu narcisic) proba realității. Sub semnul mamei se proiectează astfel (din amintirile trupului, reluate pe ecranul minții) formele simetriei „incongruente” din oglindă (relația cu geamănul nefast), dintre creier și sex, dintre rău și bine, dintre trup și suflet. MAMA este TOTUL, în această carte, ea este cea care adeverește genealogia copilului divin care va crea o lume, ea este cea care îi dă sensul (prin însemnarea mitică cu semnul fluturelui *pe coapsă*, ca la alt erou epopeic), ea este cea care transmite amănuntele esențiale ale poveștii și păstrează (în poșeta stacojie) unul dintre obiectele „tari” ale cărții: codițele gălbui ale altui Mircea, feminin și terifiant, adică lipsit de posibilitatea creării lumii *Orbitor*. Figura mamei, înlocuită de un „obiect al dorinței” parțial (proteza vineției) prin care se reconstruiește spectral și repulsiv o întregă lume imaginar-inconștientă, guvernează, în fond, nu doar trecutul (dintele mucenicului ce salvase neamul Badislavilor – alt obiect matern tare), ci și viitorul („dinișorii inegali de pe cremaliera vieții noastre”) care ar ține, simetric-conștient, de genealogia paternă, incertă, dar grandioasă, nobilă și poetică⁶⁹⁰.

Corpul eroului întemeietor al lumii fantasmatică de hîrtie își proiectează genealogia fantastică și simbolică (simbologie vastă,

689. Mircea Cărtărescu, *op. cit.*, p. 18.

690. Marthe Robert explică faza renegării părinților, în cadrul romanului familial, prin atribuirea unor funcții diferite celor doi părinți: „incertitudinea oricărei genealogii provine numai de la paternitate... Hotărît să-și respecte mama adevărată cu adevăratele ei trăsături și starea ei umilă, copilul nu mai acționează decît asupra tatălui, al cărui caracter îndoielnic îl cunoaște... cele două figuri nu mai aparțin aceleiași lumi, ele aparțin acestor două categorii distincte: una feminină, apropiată și trivială, alta masculină, îndepărtată și nobilă, fiecare în parte fiind scindată în două, printr-o opoziție constantă a sentimentelor și ideilor” (cf. Marthe Robert, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, trad. de Paula Voicu-Dohotaru, prefată de Angela Ion, Editura Univers, București, 1983).

care merită un studiu în sine) pe schema corporală a speciei, dar țintește, în fapt, imaginea interioară, „corpul de slavă” ce decupează în „mocirla atomică” a cărnii sensul unei străpungeri spre o lume superioară care să prindă în aceeași viziune toate dimensiunile timpului, spațiului și scrisului :

„O la fel de magică relație există între etapele acestei vieți și schema corporală a vieții noastre, de parcă însăși viața noastră, dacă am putea vedea timpul așa cum vedem o panoramă spațială, ar fi o ființă umană alcătuită din timp, stucturată identic nouă, în cele mai mici amănunte, și avind analogii tulburătoare cu ființa gigantică, ale cărei organe sînt generațiile nenumărate ale tuturor ființelor vii. Într-un fel, născîndu-ne, jucîndu-ne, îndrăgostîndu-ne, maturizîndu-ne, inteptîndu-ne și murînd, trăim și respirăm gonadele, vertebrele, sfîncterele, intestinele, diafragma, plămîinii, inima, jugularele, maxilarele, creierul și țeasta de timp a vieților noastre. Și dacă viața noastră întreagă nu este decît umbră proiectată pe timp a corpului nostru, avem poate și-o super-umbră, o proiecție mai adevărată și mai complexă decît obiectul însuși, o umbră care ne înlocuiește [...]. Alcătuit din substanță spirituală, cristal gazos circulînd prin vene de diamant și artere de jad, prin capilare de perlă și canalicule de porfir, prin interstiții de peruzea și canale limfatice de opal, la rinichi de jasp și piele de cuarț și inimă de zirconiu și creier de beriliu și testicule de safir, ingerul nostru interior, umbră noastră interioară, suprapusă identic peste noroiul imputit al cărnii noastre, corpul nostru ceresc își are și el anatomia lui paradoxală”⁶⁹¹.

Prin aceste palate interioare va rătăci după un plan „clasic”, prestabilit – ca în tragediile lui Racine – de ordinea lumii care se naște, romanticul „pe dos” M., unînd, în aceeași descriere a trupului interior, apocalipsa unui (dual) Monsú Desiderio⁶⁹² și romantismul metafizic al poezilor vizionari englezi din secolul al XVIII-lea. Vorbele lui Harold Bloom despre Blake i se potrivesc fără rest „umanistului apocaliptic” Cărtărescu, suspendat între Edenul „inocenței organizate” și Ulro – Infernul autoabsorbției raționale: „A crea un mit înseamnă a-ți povesti propria poveste, a vorbi un limbaj unic astfel încît să exprimi acea realitate superioară ce transcende gloria eului capabil să se explice celorlalți”⁶⁹³.

691. M. Cărtărescu, *op. cit.*, pp. 63-64.

692. Este, poate, semnificativ că primul care a aflat amănunte despre identitatea celor doi pictori – Didier Barra și François Nomé – care au semnat cu numele Monsú Desiderio (Monsieur Didier, numit și „Domnul Dorință”) a fost psihanalistul belgian, pasionat de artă, Felix Sluys.

693. Harold Bloom, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, Barnes & Noble, 1961.

Dublul, eul scindat și feminitatea detestabilă

Corpul este, la Cărtărescu, nu doar calea de acces spre lumea adevărată, teatrul fragil, de suprafață, al străpungerii și vehiculul temporar al eului spre altă dimensiune. Prin memoria sa senzorială, corpul este o hartă (de piele) pe care se desenează imaginea inconștientă, acea *imago* chinuitoare, compulsivă, al cărei sens trebuie găsit prin deambulări în vis și în irealitatea imediată. A se scrie pe sine înseamnă, astfel, a suprapune de nenumărate ori imaginea interioară, *imago* întemeietoare, venind din diferite locuri (traumă, nevroză, dragoste, moarte, istorie mare, istorie familială, boală fizică) pentru a ajunge în același centru unde se petrece (la nesfârșit) o scenă primitivă neînțeleasă: *devorarea unui mirific fluture mascul de către un păianjen femelă*. Ca în romanul lui Carl Spitteler din 1906, *Imago*, care l-a inspirat pe Jung în formularea noțiunii analitice de *imago*, dar și, mai apoi, a arhetipului caracteristic părții feminine din sufletul masculin (*anima*), ruptura intimă, sciziunea, alienarea se află în centrul acestei imagini a nunții mistice prin moarte. E imaginea primă pe care o vom regăsi – deplasată, după transformarea masculinului în feminin – în proza „Gemenii” („Călciind pe podea, am strivit cu *tocul pantofiorului* [s.m.] uriașul fluture, care mai bătea încă din aripi zdrențuite”⁶⁹⁴), în *Travesti* (în secvența premonitoare a devorării lui Lulu, femeia-bărbat) și, de nenumărate ori, în domuri craniene, în palate subterane, în centrul mormintelor – în toate acele locuri de pelerinaj-regresiune, controlate poetic, din *Orbitor*. Simbolizată în diferite feluri (opозиția între „oamenii cărnii” din povestirea de debut a lui Cărtărescu, „Păianjeni de pământ”, și „poporul Cărții” din *Orbitor*⁶⁹⁵; uniunea între trupul de carne și trupul de credință; hierofania inversă între Soile-Herman din care se naște Mesia; „boustrophedonul simultan”⁶⁹⁶ al scriiturii din manuscrisul organic în care un fluture metafizic își întinde aripile, iar un păianjen postmodern îl pîndește pe fiecare pagină, reducîndu-l la unidimensionalitatea existenței de hîrtie), imaginea trimite obsesiv la fascinația și teroarea unui Eu complet himeric: masculin și feminin deopotrivă.

694. M. Cărtărescu, „Gemenii”, în *Visul*, ed. cit., p. 128.

695. *Desant '83. Antologie de proză scurtă scrisă de autori tineri*, Editura Cartea Românească, București, 1983, p. 352.

696. Boustrophedonul este un tip de scriitură arhaică în care rîndurile sînt scrise alternativ de la stînga la dreapta, apoi de la dreapta la stînga.

Schema imaginii interioare eminesciene pe care Cărtărescu o decripta în *Visul chimeric*, după un lung excurs arhetipal⁶⁹⁷, este dusă mai departe, spre „ipostaza eroică” pe care o sugerează scenariul romanului familial. Dar pentru a putea face „lizibil” acest roman („această ilizibilă carte”), pentru a crea acea dificilă intimitate cu cititorul, eul inconștient cărtărescian are nevoie de o unificare simbolică. Ceea ce în „Gemenii” se încheia prin dispariția în feminin, prin înglobarea fizică în anomia (irațional-fizică) feminină, așadar printr-o nouă scindare, și continua în *Travesti* cu rezolvarea unei nevroze (scrise și dedicate de [lui] Victor) prin recunoașterea (și asumarea?) femininului dizolvant, capătă în *Orbitor* o semnificație paradoxală. Dublul imaginar, feminin (sora pierdută în *Travesti*, iubita transferată în „Gemenii”) devine partea (masculină) a unui androgin care se conturează odată cu terminarea Cărții și în care Victor e *animus* (imaginea masculinului), Mircea e *anima* (imaginea femininului), reuniți în acel Sine (Se) care se privește la nesfârșit, narcisic, în oglindă, pentru ca apoi să se scrie :

„Ochi prea mari pe o față triunghiulară, buze austere sub mustată, bărbie fermă de om singur. Păr încilcit, nu prea curat, cu pelicule de mătreață. Trup subțire și mic, cu pielea totuși foarte fierbinte, un sex cu cap vînat, haine ponosite pe deasupra – asta se vede, asta vede «se» în oglindă (s.m.). «Se» inventează din apele oglinzii, trecînd o clipă prin cameră ca un pește dezgustător de abis, ca un pătânjen palid într-un terariu, acest trup, cu umbrele lui, cu gesturile lui, cu privirea lui de-o clipă aruncată-n oglindă – privindu-te-n ochi pe tine, «se», tu cel fără față, trup, haine și umbre – pentru ca apoi oglinda să rămînă goală...”⁶⁹⁸.

Toate ființele însemnate din *Orbitor* sînt duale, începînd cu cele ale triadei mitice (Eul Mircea-Victor, Mama umilă, dar împărăteasa lumii ORBITOR, tatăl absent, dar înnobilit prin hierofania între prințul polon Witold Czartarowski și Miriam) și continuînd cu masculin-feminina Mioara Mironescu, cu Maarten devenit Martina, cu Herman însămintat poetic de sperma astrală a himericeii Soile, cu Curva Babilonului în acuplările căreia bărbatul devenea femeie și invers, cu scriitorul și cititoarea hierofantică. Toate trimit indirect

697. „Eroul liric (ipostază a eului scindat, fără sex și identitate la nivel arhetipal) pătrunde în labirint și, în centru, reflectat în oglindă, la lumina unei flăcări, își întâlnește dublul (cealaltă jumătate a eului scindat). Unificarea celor două euri este însoțită de voluptate (în ipostaza erotică) sau de spaimă (în cea thanatică)” (cf. Mircea Cărtărescu, *Visul chimeric*, ed. cit., p. 98).

698. Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Corpul*, Editura Humanitas, București, 2004, pp. 109-110.

și dureros la ruptura din interiorul personajului care scrie cartea – o evanghelie mistică ce prevestește Apocalipsa și răscumpărarea prin scris – și care, într-o regresiuone controlată, se descoperise drept ființa primordială, eroul mistic în care masculinul și femininul se dizolvau *orbitor*:

„Lava dumnezeiască mi-a ars într-o clipă hainele și părul, pielea și zgîrciurile, vinele și oasele, mațele și fecalele din ele, traheea și laringele și sucurile și mucilagiile și ganglionii. Mi-a topit dinții și globii ochilor și stincile urechii interne. Mi-a distrus liniile vieții din palmă, m-a scos, m-a anulat, m-a sustras, m-a ridicat, m-a ales. Și m-a reîntors la ce fusesem dintotdeauna, ce nu încetasem să fiu, ce aveam să fiu pentru o mie de veșnicii, pentru un eon de eoni: *plete de aur pînă la briu, sîni rotunzi de femeie pe pieptul musculos, șolduri largi adăpostind între curbele lor sexul viril – și un trandafir între degete, cu petale de lumină de aur*“⁶⁹⁹.

Adevărul Cărții ce va întemeia o lume pe locul unei sfîșietoare singurătății e acela al asumării feminității, al pasivității, al regresiuunii în vis (pentru Mircea, cel care scrie), al așteptării masculinului înnobilat de luptă și aventură (bastardul Victor) pentru explorarea altor dimensiuni. În fond, un adevăr inacceptabil din perspectivă umană, acela de a fi doar instrument, altceva decît crezi că ești. Engramele numelor reluate în diverse ipostaze semnaleză același lucru. *M* este *semnul* celui ales să scrie cartea, în numele mamei mitizate (Maria) și-al evreicei Miriam, dar și semnătura unică a lui Monsú Desiderio (numele sub care au colaborat Didier Barra, fantastul, și panoramistul realist François Nomé), pictorul ruinelor metafizice. Dar *M* este și engrama Mendebilului, copilul dual din „Jocul“, precum și numele inițial al altui copil, Dan Nebunu', cel care îl „pîngărește simbolic“ pe Mircea în *Orbitor*. În fond, ambii Mendebili sînt fețe deplasate, amestecate, nesublimite ale „Mirciosului“, copilul de 8 ani (cît avea și partea realistă a lui Monsú Desiderio, François Nomé, cînd a fugit de acasă) căruia i s-a întîmplat ceva inomabil⁷⁰⁰. *V* trimite la numele naratorului din *Travesti*, scindat

699. Mircea Cărtărescu, *Travesti*, ed. cit., p. 153.

700. Un psihanalist ar observa, fără îndoială, faptul că singura zonă a feminității acceptată fără repulsie în cărțile cărtăresciene e cea din jurul vârstei de 9-10 ani: „Îmi plăceau atît de mult fetițele astea de nouă sau zece ani... de ce trebuiau să cadă? De ce măcar unele nu puteau rămîne mereu așa naive, grațioase și senine? Căci numai ființa lor cunoștea minunea asta: *corpul care se confundă perfect cu sufletul* (s.m.). De ce, pe cînd viermele hidos devine fluture, fetițele, fluturi gîngăși, trebuiau să se schimbe în larve păroase, procreatoare și rapace? Timpul și sexul triumfau mereu, aliați, împotriva corporalului și minții“.

printr-un transfer comparabil cu cel din „Gemenii”, dar și la numele lui Victor, geamănul pierdut în fantasma identitară din „stadiul oglinzii”⁷⁰¹; dublat, el devine numele masculin al lui Witold, strămoșul nobil al tatălui, dar și un *M* inversat, „pe dos”, așa cum trebuie să fie nașterea fabuloasă a eroului întemeietor.⁷⁰²

Cartea-Trup

Ar trebui să fim de acord, după această schiță a imaginii inconștiente a corpului în câteva cărți ale lui Mircea Cărtărescu (imagine care subîntinde nu doar romanul familial, ci și mitul personal⁷⁰³), asupra unui fapt: majoritatea scrierilor sale își conțin lectura psihocritică, narativă, poietică, arhetipală. Corpul, metaforă centrală și loc prin care se pătrunde într-un Eu mitic, ce „nu e de aici”, unifică însă aceste lecturi într-un mod posibil de refăcut. Ce trebuie subliniat aici e scopul unificării corporale (și) sufletești despre care vorbeam: scrierea Cărții, refacerea „Texistenței” la care existența (întimplătoare, frustrantă) conspiră. Cartea-Trup începută în *Travesti* și eșuată într-o autoanaliză a traumei originare (pistă falsă, întinsă și în *Orbitor* sub forma pîngăririi sexuale a lui Mircea) era de fapt cartea parțială a unui om scindat, blocat în „stadiul oglinzii” (Victor) și scriind un ilizibil text care își aștepta cititoarea hierofantică, (tot) pe Mircea (căci, în oglindă, sexul nu contează!):

701. Freud consideră acest stadiu normal în dezvoltarea personalității copilului ca stadiu anterior constituirii Eului, „caracteristic unei perioade în care Eul și Se-ul sînt nediferențiate și a cărui reprezentare concretă am putea să o concepem sub forma vieții intra-uterine”; pentru Lacan (și spre această concepție trimite dublul specular al lui Cărtărescu din *Orbitor. Aripa dreaptă*), stadiul oglinzii numește „un moment psihic și ontologic al evoluției umane, situat între primele șase și optsprezece luni ale vieții, în timpul căruia copilul anticipează controlarea unității sale corporale prin identificarea cu imaginea asemănătorului și prin perceperea propriei sale imagini în oglindă”. Împrumutat de la embriologul olandez Louis Bolk, termenul se referă numai la inconștient (Se), lumea speculară „în care se exprimă identitatea primordială a Eului” neconținînd alteritate (cf. Élisabeth Roudinesco și Michel Plon, *Dictionar de psihanaliză*, trad. de Matei Georgescu, Daniela Luca, Valentin Protopopescu și Genoveva Teleki, Editura Trei, București, 2002).

702. V. Otto Rank, *op. cit.*

703. După Charles Mauron, mitul personal traduce „constanța și coerența structurală a unui anumit grup de procese inconștiente, una dintre cele mai importante fiind tocmai imaginea inconștientă a corpului” (cf. Charles Mauron, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, trad. de Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001).

„În locul unui covor mecanic împletesc acum, cu o răbdare maniacală, un covor manual de vene și nervi, al cărui spate îl văd doar eu, ale cărui conexiuni încilcitate și de neurmărit, ale cărui noduri, ganglioni, varice sînt propria mea alcătuire anatomică. Tu, Victor, singurul meu cititor, prietenul meu de dincolo de sticla oglinzii, nu vezi decît textul, ochiurile lui regulate, încropind un desen înșelător. Ignori că un rînd de pe prima pagină comunică prin intermediul esofagului meu cu un cuvînt de la pagina 40 și că nervii mei cranieni scurtcircuitează simboluri și aluzii. Asemenea homunculelui care se-ntinde pe emisferele cerebrale, îmi întind și eu sub scoarța textului fruntea-ncrețită, gura căscată, limba întinsă pe douăzeci de pagini, trupul mic și ridicol (dar palmele cu falange enorme, făcute parcă să susțină arcul de piatră al povestirii). Sînt totuna cu textul care mi s-a lipit de corp și mă-nve-ninează”⁷⁰⁴.

Cartea Întîlnirii, în care Dumnezeu (tuturor cărților) coboară asupra Bucureștiului pierdut, este și cartea unificării – în „trupul de slavă” – a Eroului cu Bastardul, a Copilului pierdut cu Copilul găsit, a masculinului rațional, dur (dar nesimțind durerea) cu femininul static, suferind răbdător și așteptînd revelația sensului scriiturii ilizibile. Nu corpul fizic se reface aici, ci promisiunea mistică a unificării sinelui cu un sine mai înalt, conectarea la energia și izvorul vieții :

„Eu insumi, fascinat și incremenit ca fluturile ce privește păianjenu-n ochi, ca victima ce-și privește călăul, mă transformam cu incetul. Chakrele ce-mi fuseseră întotdeauna negate mi se descleiau fierbinte sub diafragmă, la polul vegetal al ființei, în împărăția atemporală a timpului nesfîrșit : Muladhara, șarpele încolăcit pe osul sacru, care, cu cele patru lumini ale sale, inervează lingamul viril și dulcele yoni dintre pulpele fecioarelor ; Svadisthana, regîna rinichilor și-a vezicii, locul voinței și-al vitalității ; Manipura, floarea cu zece petale din plexul solar, stăpîna labirintului nostru interior de intestine și organe secretoare. Le simteam acum pe toate trei, arzîndu-mi sub diafragmă, umplîndu-mi trupul de cruzime, forță și dorință, senzații de neînțeles, nemaisimțite de mine vreodată. Abia acum eram compleți amîndoi și, între zecile de mii de petale ale lumii noastre, eram capabili să construim împreună – să revelăm ? să conjurăm ? să ni-l reamintim ? să-l visăm ? să-l trăim, pur și simplu, cum l-am trăit dintotdeauna și-l vom trăi etern ? – misticul, nepămîntescul, ultradumnezeiescul Shahasrara, diamant al unei lumi de diamant, scinteind orbitor deasupra simetriei noastre de larve spațio-temporale, înălțîndu-ne, transversal pe lumea noastră, în adîncul adevăratei lumi, din care, ca niște corăbii, am răsărit ca să străpungem membrana fragilă a universului. Shahasrara nu era un lucru ce strălucea, era o ruptură-n covor, în țesătura iluziei,

704. Mircea Cărtărescu, *Travesti*, ed. cit., p. 108.

prin care pătrundea lumina orbitoare de dincolo. Era floarea de neprivit înălțată din humusul creierului nostru, a cărui încordare supremă străpunge pînă la urmă peretele infinit de gros al realității⁷⁰⁵.

Imaginea (cît de ?) inconștientă există însă și în această reunificare deopotrivă cosmogonică și apocaliptică: cea a fluturului spiritual, desfășurat din viermele pămîntesc și pîndit din beznă de păianjenul de pămînt din „lumea cărnii”. Ea rămîne în centrul scrierilor de pînă acum ale lui Mircea Cărtărescu ca semn al traumei și vindecării, al regresiei și înălțării, al „cărții care va veni” și al sfîrșitului tuturor cărților.

Cartea Întîlnirii

Așa cum o putem citi acum – odată cu apariția *Aripii drepte* –, trilogia lui Mircea Cărtărescu pare de mult instalată în literatura română și, în același timp, de o frapantă noutate. *Orbitor* (adjectiv și toponim, engramă a unui colț de lume și cod „militar”, carte zoharică a strălucirii, dar și a orbirii mundane) pare – în desfășurarea lui mistico-tehnologică, mitică și revelatorie – nu doar dintotdeauna prezent într-o literatură puțin obișnuită cu asemenea înălțimi, dar și o prefigurare a ceea ce poate însemna scrisul în românește de acum încolo. Apariția sa e, deodată, copleșitoare și firească, de parcă romanul în formă de fluture (simbol al sufletului incarnat, al simetriei dintre creier și sex, dintre bine și rău, dintre viață și moarte) ar fi trebuit descoperit din corpul de cuvinte al poeziei, misticii și științei, și „desfășurat” ca în celebrul experiment cartezian al bucății de ceară topite.

În *Orbitor*, Mircea Cărtărescu creează un mit, spunîndu-și propria istorie într-un limbaj unic, care transcende eul personal, explicîndu-l, dîndu-i un sens ascuns în povești-memorii-proiecții și punîndu-l în centrul facerii (scrierii) unei lumi. Lumea acestei cărți – antiroman, poem vizionar, tratat de mistică sau apocalipsă vizitată postmodern – are, pînă la nivel infinitezimal, două fețe: una luminoasă, creativă, optimist-tehnologică și alta întunecată, entropic-inertială, infernal-apocaliptică. E o lume convulsivă și duală care își pregătește încă din momentul nașterii – prin însemnul simbolic al „poporului Cărții” și prin consemnarea istoriei acestuia – distrugerea, dar

705. Mircea Cărtărescu, *Orbitor. Aripa dreaptă*, Editura Humanitas, București, 2007, p. 569.

și supraviețuirea. Construită în „continuumul realitate-halucinație-vis“, lumea din *Orbitor* se revelează în oglindă, în tulburătoarea simetrie dintre exteriorul (istoriei, intrate în ebuliție în decembrie 1989) și interiorul de carne (dar și de spirit) al celui ales să scrie cartea. Drumului spre acel „castillo interior“ al misticilor îi corespunde drumul exterior, al istoriei lipsite de sens și de transcendență în prezentul ei imediat. Doar în oglinda primului, lucrările istoriei capătă sens și drept la existență. Ca Oedipa Maas a lui Pynchon, personajul Mircea, alesul, urmează traseul inconștient al unei revelații pe cale să se producă, traseu accidentat și periculos, unde contează în primul rând „puterea de a visa“, apoi capacitatea de a lega, prin eul propriu, viziunea infrarealității și, abia în final, transcrierea ei în „manuscrisul pulsativ al Texistenței“. Orice cădere, orice ezitare, orice amânare pot compromite acest drum (al cărții, dar mai ales al sensului unei vieți), pot arunca proiectul cosmogonic/scriptural în neființă. De aici tensiunea memorării, de aici luciditatea „poetică“ ce însoțește ca un fluviu infernal povestirile Alesului din trecutul imemorial sau din viitorul finalului de secol XX.

Alesul lui Cărtărescu este, în *Orbitor*, un al treilea Enoch (după cel etiopian și cel slav) ridicat la cerul unei viziuni orbitoare care cuprinde dintr-o dată Totul – trecutul și viitorul, nașterea, răscum-părarea și distrugerea unei lumi (a Cărții), existența și „Texistența“, secta „Știutorilor“ (cei care știu că fac parte dintr-o carte ce tocmai se scrie și completează la nașterea scriitorului și a mîntuitorului lor) și cea a personajelor nule, „preteriții“, căzuți din rațiuni... diegetice.

Cronologia este însă dinamită în *Orbitor*; timpul este reversibil (adăugînd omului „această a patra dimensiune, perpendiculară pe existența sa“, care-i permite să vadă viitorul) în conștiința largită a Alesului, receptacol vizionar al „amintirilor despre viitor“. Iar aceste viziuni traversează corpul cărții, unind trecutul angelic-infernal cu viitorul apocaliptic care, după o vorbă celebră, îi aparține lui Dumnezeu.

Amintirile din trecutul imemorial structurează mitul postmodern al Creatorului Cărții, telescopînd, printr-un soi de *snapshot*-uri pynchoniene, ființe esențiale din această conspirație livrescă a lumii (Mama însemnată cu semnul fluturelui, Vasili Badislav cel fără umbră, bătrînul Catana, dual și Știutor ca toți ceilalți, negrul masochist Cedric, preotul heterodox Fra Armando și Albinosul Monsú, hoța de copii Coca, securistul Ionel Stănilă și nimfomana ideologică Estera, devenită Emilia, fetițele decerebrate Carla și Bambina), dar și locuri „însemnate“ (casa din Silistra, vila din cartierul Floreasca, păstrat, după război, de aliați sub un clopot de sticlă și punînd punctul pe i-ul din ORBITOR), blocul cu opt scări

din Ștefan cel Mare, străjuit de coloanele mistico-tehnologice care „captau vocea șoptită a Dumnezeirii”, în fine, turnul stacojiu din „ținutul pustit” Uranus. Esențiale, în conectarea dintre personaje, sînt și nucleele de obiecte „tari” – însemnate cu efigia fluturului – ce mediază de-a lungul întregii cărți între orbire și recunoaștere, între trupul concupiscent și sufletul știutor, între inerție și renaștere. Sînt obiecte purtătoare de energie, amulete ale transcendenței, așa cum, în lumea din dreapta, obiectele Baraka ale legionarilor lui Victor (prezente, de fapt, în ambele „aripi”, la fel ca inelul din păr de mamut al sacrificatei Mioara Mironescu) vor avea forță de neutralizare a răului, prin dublarea lui.

De partea *Corpului* (a „prezentului în simultaneitatea sa”, cum ar spune un teoretician al modernității), prin reluarea obsesiv-vizionară a celor mai vechi amintiri personale, dar și prin scrierea lor într-un prezent etern al povestirii, se conturează „trupul de slavă” al celui ales să scrie cartea prin reparcurgerea drumurilor interioare („cei șapte ani mistici ai copilăriei”), a traumelor semnificative (pierderea celui alt eu, maleficul Victor), a deșeptării conștiinței proprii și a înțelegerii propriului sens în lume (scrierea cărții, vestirea „fătului cu păr de aur”, zămislit prin inseminarea cerebrală a *raisonneur*-ului Herman cu sperma astrală a femeii-păianjen Soile).

• *Corpul* continuă *Aripa stîngă* la nivelul vocilor (instanțelor) narrative, dar mai ales în sensul în care fiecare carte (gnoză) continuă (și conține) toate cărțile care au fost scrise înainte de ea. În mijlocul Cărții stă Autorul, omul-carte ce trebuie găsit, recunoscut și protejat de către locuitorii unor lumi psihice, virtuale și fractalice – personajele ierarhizate în funcție de necesitățile reconstituirii „unității narrative” a vieții creatorului lor: Știutorii, secta ce credea că lumea ar fi fost o carte ce tocmai se scria, Vestitorii, pioni posedați de perfecțiunea unor gesturi, Alesul la a cărui întrupare și realizare completează toți ceilalți.

Mircea Cărtărescu nu elaborează în acest al doilea volum o poetică a trupului interior, a trupului scris, rezervat inițiatilor, nici o teosofie a divinului revelat în trupul-literă. Pentru Gheorghe Crăciun din *Frumoasa fără corp* trupul era deja „acea interioritate rațională și viscerală din care se naște limbajul”, pentru Ioan Groșan în *Insula* sau pentru Nedelciu, Adriana Babeți și Mircea Mihăies din *Femeia în roșu* analogia corp/text era esențială. „Scrisul ca exercițiu maieutic care naște de fapt corpul”, cum numește Adrian Oțoiu într-o excelentă carte despre proza optzecistă⁷⁰⁶ această

706. Adrian Oțoiu, *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.

analogie, a fost, pînă la proza lui Mircea Cărtărescu, o antimetaforă mult frecventată, o „metanarațiune legitimatoră”.

Limbajul, însă, în care Mircea Cărtărescu își marchează „diferența de corp” continuîndu-și autobiografia oniric-vizionară, felul în care scrie cartea revelatoare, în cercuri concentrice, a unei alte ficționalități a lumii și reconstituie Evanghelia sa apocrifă îl izolează într-o singularitate care – a fost cazul tuturor cărților sale – este în primul rînd lingvistică. Amestec de limbaj științific și imaginație debordantă, anatomie și poezie, limba în care povestește Mircea Cărtărescu nașterea unei lumi este un instrument senzorial, „un urlet galben”, „un simț al orientării evanescent” care, în adîncurile speciei, dă spre lumea cea adevărată, lumea poveștilor. Povești în povești în povești, pe care le poate gusta și împătimitul de Pynchon și de fractali narativi, dar și cititorul pur și simplu, cititorul tiranic pe care nu-l interesează deloc metaficțiunea și relațiile de „canibalism narativ”, pe care nu-l privește nici măcar corpul pulsatil al cărții pe care o ține în mîină, dar care vibrează la poveștile mirifice din ganglionii acesteia. Și, la urma urmelor, tocmai firele care duc la „viața și faptele” celui ales (să scrie), ale celui ce va fi mîntuit prin scris reprezintă miezul acestui complot universal : povestea morții căpitanului Vasile Badislav, cel care-și lăsase umbra în Dunăre, pentru ca neamul devorator de fluturi să poată trece dincoace, povestea lui Miron, copilul cu căiță pe cap, povestea clăștilor, muscalii scopiți de pe Podul Mogoșoaiei, povestea pictorului crepuscular Monsú Desiderio, a lui Herman și a decrepitei Soile (Elios ?), incredibila și trista poveste a covoarelor vizionare țesute de mama fabuloasă, povestea serii la Circ din vara lui '64 și a yoghinului Vánaprashta, Omul Șarpe, „împins de puterea stranie a scriiturii spre est”, care-l *alege* pe Mircișor pentru întrupare, povestea lui Maarten, olandezul vizionar, și cea a Cocăi, fetița din București și tîrfa din Amsterdam. Fiecare poveste e o mîntuire prin participarea la ceva mai înalt, fiecare personaj, „o rază din capcana acestei cărți” ilizibile chiar și pentru autorul său. *Orbitor* e o poveste fără sfîrșit, o evanghelie apocrifă în care Maria, fluturața și țesătoarea, naște în locul Mîntuitorului doi gemeni – Mircea și Victor –, unul zeu, celălalt demon, unul creator al unui „model al lumii” care se derula în „țeasta sa mai vastă decît lumea”, celălalt (?) rînjind în oglinda imensei butaforii create de primul din cuvinte. O carte-trup în care fiecare întîmplare povestită își găsește locul prestabilit, semnificația, logica vizionară și sensul retrospectiv. Chiar dacă de partea cealaltă a lumii de hîrtie care rezultă, cu personaje bidimensionale, ca figurile din fotografie, nu se conturează nici Aleph-ul

borgesian, nici Zona tarkovskiană, ci doar un *M* enorm, semnătura lui Monsú Desiderio (pictorul unui *Big Crunch*) și a copilului ales (po-vestitorul *Bing-Bang*-ului).

Aripa dreaptă e locul unificării, locul celor aleși la Judecata de Apoi a literaturii, puntea către „Ierusalimul ceresc”, către paradisul promis. Zonă a rațiunii divine și active, masculine (a Tatălui prin ochii căruia privește un melancolic prinț-poet polon, Czartarowski), a lui *yang* (consubstanțial lui *yin*), partea dreaptă aparține viitorului citit în semnele trecutului, justiției (diegetice), ordinii (narative), stabilității (personajelor) și autorității (auctoriale). Nu întâmplător, acest volum al trilogiei se deschide (pentru a se închide) cu viziunea carului de foc al Dumnezeirii coborînd asupra unui București distrus în mod fatal și necesar... În heterotopia postmodernă din *Orbitor* însă, parcursul inițiat (presărat, cîndva, cu semnele livrești ale sacrului) este nedeterminat, fractalic, fragmentat prin continua schimbare a perspectivei asupra lucrurilor. Sensurile vor converge doar în finalul finalului, în această *ilizibilă* (din perspectivă strict umană – n.m.) carte în afara copertelor căreia nu există mîntuire... literară. Realitatea însăși nu pare a fi altceva decît o copie, mai puțin intensă decît hiperrealismul infinitezimal din tripticul pe care-l citim, scris sub semnul celei de-a doua veniri și a Judecării de Apoi a literaturii. Totuși, lumea se mîntuie și ea „la sfîrșitul fatidicului an 1989, ultimul an al omului pe Pămînt”, prin supra-punerea („identică, dar necongruentă”) peste lumea scrisă.

Apocalipsa mistico-poetică și tehnologică din *Orbitor* (interpretată ca *venire* a unei alte civilizații evolute, de către misticul Herman, din creierul căruia se naște mîntuitorul „poporului cărții *Orbitor*”, dar și de personajul principal al *Jurnalului* cărtărescian) este o cabală a secolului XX, în care Mircea, scribul unei puteri mai mari, este chemat să reconstituie lumea sa din memoria unui hipertext ce-l înglobează și în care se regăsesc și alte „hărți secrete” (de la cartea favorită a lui Iisus – *Cartea lui Enoch* – la Rimbaud, de la Biblie la Săbato, de la Kafka la dualul Monsú Desiderio), revelatorii pentru întîlnirea cu o altă lume.

În acuplările, uneori monstruoase, din *Orbitor* e una și aceeași *hierofanie*, aceeași întîlnire între sacru și profan, semn că există ceva ce depășește vederea omenească atîta vreme cît trecutul, prezentul și viitorul nu pot fi privite simultan. Calea abruptă a viziunii integratoare, non-duale, revelația Totului din momentul apocalipsei, este pregătită de o lume întregă venind din negurile catare (materne) și din pasiunile entomologico-ontologice (paterne) ale unui prinț polon fascinat de Leonardo da Vinci, din decăderi și

uitări, din nostalgii și farse, dintr-o reunire a contrariilor care răscumpără, pînă la urmă, răul lipsei de sens.

Sub semnul fluturului se naște, se mîntuie (prin scris) și moare (ca să renască) o lume de o indicibilă frumusețe. E lumea ORBITOR, din care alte civilizații recoltează substanța energetică P – poate teleomeraza, enzima nemuririi, poate substanța V a lui Pynchon –, e cartea care ar trebui citită *instantaneu* (și, poate, „împotriva interpretării”) de către o cititoare hierofantică, așa cum dintr-o unică și fulgerătoare viziune pare să fi fost scrisă.

Simonomahii și Simonade: în căutarea trupului interior

Romanul Animei

Încă de la apariția sa, în 1997, romanul Simonei Popescu, *Exuvii* (început însă cu mult înainte⁷⁰⁷), a fost comparat cu *Orbitorul* cărtărescian. Analizele cele mai empatică sau cele mai stilistic-contextualizante au folosit această comparație pentru a demonstra faptul că „ambii autori concep proza ca pe o realitate trans-estetică” înlocuind „suprarealitatea literaturii moderniste” cu „infrarealitatea postmodernismului”⁷⁰⁸, sau că ambele romane (fără îndoială, unele dintre cele mai importante de după 1989) ar fi inițieri regresive „în tipare mitic-arhetipale la Cărtărescu, estetizante în autoscopie – la Simona Popescu”⁷⁰⁹. În alte analize, apropierea au mers și mai departe, amănunțind, la nivel de viziune, limbaj, poetică romanele celor doi scriitori. Chiar Simona Popescu a vorbit, într-un interviu, despre lecturi și surse de inspirație comune din Jung, Antonin Artaud, Nabokov, Huysmans, Gombrowicz.⁷¹⁰ Cu toate acestea, apropierea de fond este, pe de o parte, mult mai profundă decât tematica sau stilul (căci ambele romane sînt romane ale *animei* și ale *arhetipului infans* modelat de aceasta), iar pe de altă parte, diferențele de realizare (de *încorporare* ale acestei proiecții inconștiente) sînt ireconciliabile. În timp ce la Cărtărescu proiectarea simbolică a unui „roman familial” are ca țintă întemeierea mitului personal, prin reconstruirea migăloasă (în corpul „de slavă”) a imaginii primordiale (*imago*), la Simona Popescu proiecția este una integral animică (feminină), voit parțială și demistificatoare (antisimbolică). Ceea ce Cărtărescu proiectează pe orizontală (la scara „lumii cărții”) Simona Popescu concentrează pe verticală (la scara sinelui „exuviat”),

707. Fragmente din el au apărut la începutul anilor '90, în revistele *Contrapunct* și *România literară*, iar într-un volum de interviuri, scriitoarea amintește două lecturi la Cenaclul „Junimea”, în jurul anului 1987, din capitolele „Cartea de bucate” și „Gaura cheii” – cf. *Volubilis*, Editura Paralela 45, București, 1998. Romanul aparține, fără îndoială, „momentului '89” pe care aceste eseuri îl circumscriu.

708. Ștefan Borbély, în Ion Pop, *Dicționar analitic de opere literare românești I*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007, p. 291.

709. Dan C. Mihăilescu, „Sorbitor”, în 22, nr. 10, 10-16 martie 1998, p. 15.

710. Simona Popescu, *Volubilis*, ed. cit., p. 157.

cu luneta întoarsă exclusiv spre sine, într-o „anxietate a influențelor” devenită manierism. E diferența între construcția androginică din *Orbitor* (minuțios reconstituită atât de partea *animei* din masculin, cât și de partea *animusului* din feminin) și construcția „masculin de feminină”, cum ar spune o altă scriitoare, din *Exuvii*. Prima e interesată mai degrabă de fantasmă și de „adevărul minciunilor”, cea de-a doua de monada eului rizomat/exuviat (*simonadă*) și de adevărul propriu. Aerul comun pe care l-au regăsit majoritatea comentatorilor ține însă de o comună (dar în feluri diferite) proiectare a femininului în operele celor doi scriitori. Avem de-a face, oricât de exclusiv ne-ar preocupa esteticile celor doi, cu două proiecții – desăvârșite literar – ale *animei*. La începutul secolului – spre deosebire de vremurile mai noi –, când Jung scria despre frapantele asemănări dintre romanele *She*, *The Return of She* și *Wisdom's Daughter* ale lui Rider-Haggard și *L'Atlantide* de Benoit sau *Imago* de Spitteler⁷¹¹, lectura arhetipală nu era privită ca o cheie universală, așadar reducionista în plan literar. Dimpotrivă, ea era terenul comun din care se puteau deschide toate bifurcațiile interpretative.

Corpuri succesiv-simultane și intercorporalitate

Marea autenticitate a *Exuviilor* vine însă simultan din „diferența de corp” feminin care proiectează feminitatea înglobatoare și din identitatea (arhetipală) între naratoare și aceasta. Sub semnul *animei* se desfășoară toate autoscopiile recuperatoare, căutarea diferitelor identități, exuvierea lor în această carte a scrierii de sine. Vom vedea mai târziu în ce fel se produce integrarea acestor identități feminine parțiale (prin raportarea la *animus*, la masculinul interiorizat) în scris. Încercarea romanului Simonei Popescu este tocmai recuperarea *tuturor* ipostazelor feminității (uneori anihilante, umilitoare, ca toate regresivunile de partea *umbrei*) prin rememorarea senzațiilor, amintirilor, gândurilor, sentimentelor – dar și prin „reciștigarea sufletului femeiesc”. Pare unul și același lucru, însă, pe de o parte, e vorba de plonjonul în propriul Eu, iar pe de alta, de recunoașterea personală în femininul exterior (de la Mama, figură mai degrabă incertă în roman, la pasiunile feminine identificatorii).

711. C.G. Jung, articolul „Despre arhetip cu o specială considerare a conceptului de *anima*”, în *Opere complete I, Arhetipurile și inconștientul colectiv*, trad. de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2003, p. 83.

E o recuperare care începe în corp, dar se termină într-un „soi de conștiință care nu aparține trupului”⁷¹², cu adevărat integratoare, mai degrabă ambivalentă (androgenică, dar cu un dozaj diferit de masculin-feminin) decât neutră. Scrisul va fi exorcizarea (în inconștient) a tuturor acestor ipostaze, dintre care cea mai importantă e aceea a mamei-copil (cu minte masculină), răspunsul la întrebarea „ce-i aia EU?” :

„....mă simt un fel de matrioșcă, un fel de mamă uriașă, o mamă-copil, care ține în creierul ei masculin, ca matrioșka în burtă, o grămadă de homunculi, de păpuși, de creaturi care nu mai există, care nu există încă, din ce în ce mai bătrîne și într-un fel din ce în ce mai copilăroase, poate pînă la baba mărunță, scofilită care va fi și cea mai neajutorată, mai copil dintre toate”⁷¹³.

Dar dacă prima și ultima ipostază ale acestui corp integrator sînt importante – spațial și temporal – pentru corpul (feminin) de cuvinte care se scrie, toate celelalte forme convocate de „autoritatea magică a femininului”⁷¹⁴ sînt egal semnificative. E o totalitate originară, selectată de forme senzoriale ale memoriei, în care primul rol îl joacă nu raportarea eului la mamă (pentru realizarea identificării, a „rolului”), nu raportarea la tată (pentru construirea eului feminin), ci raportarea eului la Eul însuși. E o autoconținere jucată sub forma Matrioșkăi, păpușa rusească, dar și sub forma aceluia Supra-Eu-copil, a mamei-copil, a profesoarei-copil (*Profy*, dintr-o carte recentă a Simonei Popescu⁷¹⁵), reflectîndu-se într-o oglindă cu apele încremenite, asupra căreia timpul nu acționează :

„Creaturi incompatibile – asta îmi trece prin cap cînd mă gîndesc la mine. Intercorporalitate. Reîncarnări. Alunecînd dintr-o existență într-alta, dintr-un corp în altul. Transferuri. Glisări. Materie, senzații, imagini, densități, energii, ființe prăbușindu-se în ele însele, ca un colapsar, restructurări, simone și anti-simone, invizibile și feroce, sugîndu-ți puterea, devorînd, existînd doar ca fantastică forță, imaginar agresiv în care arunci de bunăvoie, din cînd în cînd, simbolic jertfe (corpuri de hirtie, de exemplu) ca să te lase în pace. Cînd tac fără gînduri sau cînd scriu (ceea ce e un fel de tăcere), toate, tot ce am fost, se îmbrățișează în unica ființă fără vîrstă, una și toate – ameteitoare învrtejire, gol hrănitor și hipnotic”⁷¹⁶.

712. Simona Popescu, *Exuvii*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2004, p. 10.

713. *Ibidem*, p. 17.

714. C.G. Jung, *op. cit.*, p. 93.

715. Simona Popescu, *Lucrări în verde sau Pledoaria mea pentru poezie*, Editura Cartea Românească, București, 2006.

716. Simona Popescu, *op. cit.*, p. 16.

Iată conturat acel eu-*monstrifer* din epilogul-poetică, aflat încă în starea lui de inconștientă nescrisă, un eu-vid care gîndește în imagini ale speciei, un „neoten definitiv” care aude culoarea și vede „lucrurile-așa-cum-sînt-ele” într-un delir al tuturor simțurilor. E ființa încilcită, narcisică și autosuficientă din mica copilărie, apoi din adolescență, pe care începe să o depeze („torcătoarea” – alt simbol jungian al *animei*) un alt Eu (cel de la vîrsta de 28 de ani), să o iubească (la fel de narcisic), dar și să îi dea sens, prin scriere.

În fond, recuperarea senzațiilor enorme și a amintirilor concrete sînt indiscernabile de actul scrierii, dar tocmai simultaneitatea aceasta de vîrste, priviri, voci segmentează trăitul, îi dau forță și importanță. Eul aglutinează simultan narcisismul, resurecția diferitelor euri (dar și a „urii selfidice”), experiențele sublimării (citul direcționatînăuntru și scrisul), regăsirea de sine. În acest fel, fetița recuperată își este (în carte) propria mamă. Mama reală, prezentă accidental, ca un decor al propriei desfășurări, apare semnificativ doar într-o ipostază adormită, privită de fetiță cu duioșie și iubire, dar din afară. La fel bunica, model pentru un eu exterior, vanitos, butaforic, construit din farduri și rochii. Acestea sînt ipostaze ale feminității adormite, care își află debușeul în identificările cu alte fetițe-femei : Dana, alter-ego inconștient (care fusese „pe rînd mamă, tată, copil, soră și frate, soție și soț”), frumoasa Ceri, negresa Mara, dar mai ales Carmen, fata al cărei nume (masculin) înseamnă *poezie*. Întîlnirea aceasta este – la fel cum pentru naratorul lui Blecher fusese întîlnirea cu Walter, iar pentru M-ul cărtărescian, cea cu Herman – o întîlnire cu Sinele. Fetița băiețoasă, puțin mai mare, cu care naratoarea este lăsată (ca-n povești) trei zile și trei nopți, realizează o adevărată punere în abis a conflictului *selfidic* central. Cuvintele ei, reluate aidoma, reproduse la mult timp după întîmplare ca nici un alt discurs din carte, reprezintă LUMEA din *Exuvii* în idealitatea ei, ca o Carte a Vieții scrisă din altă dimensiune de un dublu-scrib ce iubește tăcerea :

„Undeva în ceruri – zicea –, există o grămadă de scribi, de scriitori (un fel de dublu al nostru) care modifică această poveste a noastră în funcție de ce facem noi pe pămînt, în funcție de cum trăiește sufletul nostru în noi. Poți să fii rege sau stea de cinema sau general și totuși nimic să nu se întîmple în *tine*. Și dacă nimic nu se întîmplă, e rău, înseamnă că ești mort. [...] Cu cît vorbești mai mult... cu atît povestea ta se subțiază mai mult... noi trebuie să ducem în *mintea noastră* o viață interesantă... pentru ca scriitorul ăla de sus să aibă ce scrie despre sufletul nostru... Dacă povestea lui va fi moartă, noi vom fi pentru totdeauna morți”⁷¹⁷.

717. *Ibidem*, p. 233.

Tot Carmen, în ipostaza ei de *anima* masculin-rațională, alter-ego ce schimbă erosul cu logosul în numele adevărului, pune în cerul gol de deasupra fetiței-naratoare un Dumnezeu-femeie viu/vie (spre deosebire de cel mort, nietzschean, descoperit mai târziu, în adolescență), o Mamă prezentă dintotdeauna, ipostază totală a feminității, după chipul și asemănarea căreia eul, în cele din urmă, se poate identifica pe sine :

„...unul dintre dumnezei ar putea fi o femeie. De aceea sufletul tuturor oamenilor e un suflet femeiesc... toți băieții, toți bărbații au suflet femeiesc, dar habar n-au și, din cauza asta, unii, mai proști, rămân simple brute, urși, animale murdare. Toți oamenii frumoși, mi-a spus, au suflet de femeie, iar cei urâți... cei urâți trebuie să se lupte să-și recâștige sufletul femeiesc”⁷¹⁸.

Construită din amintiri sinestezice și muzicale (strigătul bacanelor!), din viziuni ale corpului și senzații ale minții, din angoase narcisiste („eu cu mine îngemănate”) și proiecții livrești, feminitatea din *Exwii* este lumea magică, împrăștiată de experiențe, contrastată de realitate, aproape ucisă de maturitatea programatic refuzată (ca la Salinger sau Gombrowicz). Dar e și lumea „caracatiței prostiei”, a eului încilcit (descilcit doar de dragoste), a imitației și patetismului rebarbativ. Între cele două „continente” – de care și filozofia, și psihanaliza s-au apropiat cu groază – va media, în *Exwii*, povestirea de sine.

În numele Tatălui : Simonomahii și Simonade

Și totuși, în *Exwii*, scrisul stă – inconștient – sub semnul masculinului, al Tatălui (ca figură proiectivă), al *animusului*, la fel cum, mai înainte, cititul („dorința pentru carte”) nu fusese decît o căutare obstinată a cărților proprii, a fragmentarium-ului personal alcătuit din toate cărțile citite. „Scrisul tatălui”, descoperit târziu în propriul scris, este urma inconștientă a acestei stilizări inconștiente a feminității „încilcite”. Și teoria tatălui despre scris (grafie, dar niciodată *scrisul* nu e doar atît) este una *etică*, așa cum va fi și cea a fiicei, sub estetismul de fond :

„Descoperi aici primul tău caiet de biologie cu scheme umplute cu un scris pe care abia mi-l amintesc, mare și rotund, durduliu și «coafat», așa cum îi plăcea tatălui meu (s.m.), care avea o teorie în acest sens,

718. *Ibidem*, p. 234.

spunea că dacă scrii clar înseamnă că gîndești clar, că un scris mare înseamnă că omul e generos și nu are nimic de ascuns și că un scris înghesuit e dovada zgîrceniei și a vicleniei. Cu timpul, scrisul meu avea să se transforme, din mare și «ondulat», *imitația căznilă după scrisul tatălui meu* (s.m.), într-un «permanent» încrețit și îmbicsit. După teoria tatei, deveneam așadar tot mai zgîrcită și mai vicleană⁷¹⁹.

În fond, aceasta este „simonomahia“ de bază : lupta între ceea ce *prescrie* ordinea externă (Logosul ordonator al tradiției și, arhetipal, al Tatălui) și ceea ce *descrie* interior propria ordine, propria „simonitate“ atacată de imagini prefabricate sau de deficitul de viață. Cititul început ca o nevoie de protejare față de disoluția eului în impresii, senzații, percepții („Iubește-ți corpul – îmi zicea cartea – pentru că el e poetic“⁷²⁰), continuă doar cu acele cărți ce spun ceva esențial (în regimul intuitiv și corporal al senzațiilor) despre sine. *Cititul* devine foarte devreme *scrisul*, chiar dacă drumul de la atitudinea pasiv-scormonitoare a primului la cea activ-inovatoare a celui de-al doilea rămîne de parcurs, fiind chiar drumul *Exuviilor*. Adevărul (și univocitatea) cărților științifice, cărțile neînțelese, dorința devastatoare, masculină, pentru cartea frumoasă, cartea de bucate răscolind imaginărilor feminin, dar și imaginația literală, visul *strivitor* al unei cărți de azbest – se regăsesc toate atît în istoria (personală) a cititului, cît și în utopia cărții de corpuri-în-corpuri, o carte vie, ca aceea „făcută special pentru Borges“, alt scriitor al *animei*:

„Se afla chiar în centrul sălii întunecate, ca o inimă albă, sub lampa fluorescentă. Paginile ei se mișcau, rîndurile se ondulau în reversibile serpentine, respira, era vie, pulsa, dansa, abia perceptibil (dans lent din «buric»). Dans hipnotizator, de parcă ți-ar face farmece. Se leagănă și acum în mintea mea. Mă leagănă. Mă-nghite... imperceptibil. Suav coșmar“⁷²¹.

O asemenea carte vie e și *Exuvii*, respirînd prin trupurile a nenumărate femei-fetițe cu creier masculin care dialoghează între ele, se adresează una alteia, într-o miraculoasă resuscitare *self-dică*, inversînd scurgerea timpului (un timp reversibil, un prezent simultan; care devine și cel al cititorului) și creînd o intimitate de cuvinte, o *simonadă* care apără de plictiseală, de oroare (*dede*), de moarte. Un pentacul care invocă, pentru noi *toate*, puterile scrisului și cititului.

719. *Ibidem*, p. 241.

720. *Ibidem*, p. 61.

721. *Ibidem*, p. 55.

Litera Jod

Ștefan Agopian este unul dintre acei scriitori inclasificabili, greu încadrabili și inutilizabili în sinteze critice. Încadrat într-un „neo-suprerealism al anilor '70”, dar și în „noul postmodernism virtual și fractalic” (Cărtărescu), într-un „fantezism alegoric și livresc” (Țeposu), dar și într-un etern „fantastic textual” (Crohmălniceanu), Agopian a scăpat de toate etichetele asumându-le textual și ironizându-le procedural. Moderne în fond prin nevoia de semnificație (chiar relativizată, denarativizată și căzută în derizoriu), cele cinci romane ale scriitorului de pînă în 1987 sînt cărțile cuiva care, în ciuda „epuizării literaturii”, a „dezarticulării miturilor”, a slăbiciunii și fragmentarismului la care e condamnată (nu de azi) sus-numita literatură, păstrează o încredere rotundă în posibilitatea ei creatoare de real. După aproape douăzeci de ani (romanul *Sara* fiind terminat în 1985), după un volum de povestiri în 1993 și aitul de teatru în 2000 (scris însă mai demult), Ștefan Agopian publică romanul *Fric*⁷²² – o bombă cu efect întîrziat în care scriitorul, parcă împotriva lui însuși, își mărturisește totala lipsă de încredere nu doar în instituția literaturii, ci și în scris ca atare. E tot ce ne lipsea, în peisajul actual al literelor românești caracterizat de o mefiență, o deprofesionalizare și o polarizare (ideologică) cronice. Desigur, cu excepțiile de gioare, care nu fac însă o literatură.

După schimbarea de paradigmă din 1989 și mutarea interesului (cititorilor, editorilor, criticilor) pe memorialistică, după dizlocarea scriitorului din centrul (iluzoriu) al cetății închise, după retragerea (extrem de semnificativă) a criticilor formatori de opinie, era de așteptat ca lucrurile să se schimbe în profunzime. Și ele s-au modificat ireversibil în zona acelei specii atît de sensibile la realitatea imediată, care e romanul.

În *Fric*, dinamitarea încrederii în mecanismele literaturii – acea încredere prezentă în romanele de mai demult, în ciuda metaficțiunii, pastîșei, denarativizării și reciclării parodice – nu ține doar de afișarea culiselor scrisului, de dispunerea grafică a romanului (cu pagini umplute heterotopic cu obiecte și stări, iar altele goale), de alternativele foi scrise („Două introduceri, două citate și ultimul

722. Ștefan Agopian, *Fric*, postfață de Petru Creția, Editura Polirom, Iași, 2003.

capitol" care deschid cartea). Este o neîncredere mai adâncă, o neîncredere care, după îndelungata pauză din scrisul lui Agopian, se așterne sec, ca un verdict.

În preistoria sa (care nu aparține romanului), Fric (nume împrumutat, ni se spune, de la un poet clasic armean care a trăit între 1230 și 1315) „se numea Melkon Zardarian, avea treizeci și doi de ani și era profesor de logică în orașul Trapezunt, la școala mînăstirii Carmir”⁷²³. De ce își sugrumă nevasta, își vinde copiii și se alătură călugărilor mekhitarieni, a căror credință nu o împărtășea? De ce rămîne doisprezece ani cu aceștia, în despotatul Moreei, neștiind ce să facă și devenind un fel de maestru al vidului, căruia adevăratul maestru îi sărută mîna la plecare? De ce se sinucide vinerea, cînd turcii invadează orașul Modon, și revine la viață (cea a literaturii) a treia zi, în duminica ce „se scurge așa pe sub tălpile lor, țesute din ore și pofte”⁷²⁴? Sînt lucruri pe care autorul le lasă în ceață, preocupat de resorturile literale ale lumii de cerneală din carte. Odată mort, Fric devine propriul său personaj. Ca Esteban, „cel mai frumos înecat din lume” dintr-o povestire a lui Márquez, Fric sondează abisurile perversității, cărora le corespund kabbalistic înălțimile virtuții. În intervalul dintre sacrificiul ritualic și readucerea la viață, prin iubire, de către pubera Orjen, *personajul* Fric creează (visează) o lume în care rabinul Aaron Juda Hartman se ocupă de lumile Kellippot, „lumile de înveliș ale micilor demoni meschini ce ne dau tîrcoale și ne ațîță trupul și mintea”⁷²⁵, Maria Dragases se mîngîie lubric în așteptarea doctorului Lichinie, Giacomo Minotto, prevedorul, o privește prin lunetă, iar Evemon Notarades o siluiește pe micuța vrăjitoare armeană, singura care va străbate, printr-un tertip textual, lumile de înveliș pînă la insula (de cuvinte) a lui Robinson. Nou Guillaume Postel, Fric, depozitarul altei „*philosophia sagax*”, fără legătură cu credința (sau încrederea în realitatea lumii), așază, chiar după moartea lui, lumea creată sub semnul unui priapism fără leac. Falusul lui Fric, enorm și monstruos, deșteaptă după două zile de la moartea posesorului o viermuială erotică în sublumea pe care o umbrește :

„Fric s-a sinucis a doua zi după plecarea călugărilor mekhitarieni și de abia a treia zi de la întîmplare l-a găsit Orjen putrezind pe malul apei. A simțit mirosul și apoi l-a văzut. [...] Priapic, Fric murise cu falusul ridicat ca un catarg și bălăbănindu-se în vînt. Ea s-a apropiat și l-a privit și a știut că e mort, pe degetele lui de la picioare se prinseseră

723. *Ibidem*, p. 10.

724. *Ibidem*, p. 41.

725. *Ibidem*, p. 19

melci multicolori, iar mâțele pe care le spăla apa erau ciugulite de peștișori-sabie⁷²⁶.

În alfabetul ebraic, *jod* este cea de-a zecea și cea mai importantă literă, privită de kabbaliști ca principiu generator al tuturor lucrurilor, simbolul falusului și al creației, toiagul lui Moise. Sub semnul *jod* se naște și moare o lume de litere și cerneală (în ciuda acuplărilor perforante ori a flatulențelor umane, animale și zeești) pe care autorul a lăsat-o, de la un moment dat încolo, să se descurce singură, într-o orgie *textuală* fără sfârșit :

„O muscă cu pîntecul plin se așază pe puța lui Tron : ea miroase-a bărbat și știe ce-nseamnă aceasta : își face toaleta acolo, apoi se cacă pe puță. Prepuțul lui Tron se mișcă agale spre ea, îi prinde picioarele, ea se saltă cît poate, din curu-i târnat se cască o gaură neagră : prim-prejur dau tîrcoale muște bătrîne. Totu' se-nmoaie, prepuțul acoperă musca ferice, ea se zbate acolo o vreme, știe acum cum e cînd te fute și altul, nu o sperie apăsarea din spate, cînd ea este atît de plăcută, nici sufocarea ca o dulce visare, bine e să ai nădejde în tine, în gaura ta dătătoare de pofte, chiar dacă este atît de întuneric și bine. El îți mîngîie sinii și palmele lui îți acoperă gura și ochii. Tu zbieri de plăcere și gîfii și-adormi în bezna aceea⁷²⁷.

În *Fric*, un mare scriitor s-a mulțumit să fie doar un bun scriitor, un profesionist al unui domeniu în care nu mai crede, dar pe care îl evocă cu tristețe, umor și o știință a scrisului ce-ar trebui să-i zdruncine neîncrederea de fond. Între cărțile de pînă acum ale lui Ștefan Agopian, *Fric* este cea mai experimentală, nu în sensul consacrat al termenului, ci în acela, necesar periodic, al experimentării posibilităților propriului scris într-alt context (istoric, social, prozastic) și la o altă vîrstă. Nu e ușor lucru. Romanul *Fric* nu s-a lăsat „dus la liman“ – cum îi ura Petru Creția autorului într-o scrisoare din 1994 – și din pricina acestei schimbări. Într-o convorbire din 2003 cu Dan C. Mihăilescu (în *LA&J*), Agopian vorbea, cu luciditatea neagră a profesionistului, despre felul în care s-ar putea autopasta la nesfîrșit. Ingenioasa sa formulă din *Manualul întîmplărilor, Tobit, Sara*, lectura modernă în cheie mitică, metaficțiunea și reciclarea parodică, atemporalul și „sterilizarea imaginii“, alături de acel instinct sigur pe care îl numim în diferite feluri, i-ar fi putut spori scriitorului bibliografia într-un mod greu de prezis. Cu *Fric*, se pare (deși nimic nu e sigur, nici măcar teoria numerologică a prozatorului, după care pe la 35 de ani începe declinul creator),

726. *Ibidem*, p. 22.

727. *Ibidem*, p. 73.

Ștefan Agopian a încheiat o etapă, pe fondul unei contagioase neîncrederi în scris. Preluându-l pe Niklas Luhmann din *Trust and Power* (1979), Anthony Giddens definește încrederea ca pe „siguranța în credibilitatea unei persoane sau sistem în ceea ce privește un set de evenimente sau rezultate, unde această siguranță exprimă credința în probitatea sau dragostea celuilalt, sau în corectitudinea unor principii abstracte”⁷²⁸. Înlocuind ce e de înlocuit în mediul de risc care este literatura, lipsa de încredere pare, din păcate, justificată.

728. Anthony Giddens, *Consecințele modernității*, Editura Univers, București, 2000.

Capitolul VII

REGĂSIREA INTIMITĂȚII

Intimitatea nu este astăzi o temă la modă în România. Iar corpul – centrul nodal al intimității – nici atît. Studiile sociologice, antropologice sau literare ocolesc cele două subiecte conjuncte, în ciuda proclamării unui nou individualism, a unei intens tehnologizate griji pentru corp sau a mutației fără precedent pe o corporalitate literară semnăind vidul ontologic.

Se întimplă toate acestea poate și pentru că a scrie despre corp înseamnă întotdeauna a scrie despre propriul corp. Spre deosebire de temele consacrate ale studiului literar, corpul îl implică pe exeget într-un sens tangibil. Cînd scrii despre corpul personajelor sau despre intimitatea lor, despre mutațiile corporale și „diferențele de corp”, ori despre regăsirea intimității în (și prin) literatură, a transformării intimității autorului cu propriul scris sau a cititorului cu literatura – acest lucru te implică direct, nu doar ca lector privilegiat de literatură. Oricît ai îngropa subiectul în bibliografii și note de subsol, în argumente de autoritate și demonstrații consacrate, oricît de lin ai trece prin corpusurile filozofice despre corp, diferența și noutatea încercării vin tot dinspre corpul propriu, care se scutură, în final, de toată zgura pentru a verifica – revelator implacabil – ipotezele și concluziile.

Ce este acest corp transfigurat literar în limitele necesarului și ale verosimilului? Și cum se regăsește intimitatea pierdută în epoci de propagandă, ideologie, represiune și falsificare în masă? Cît e biologie și cît e ontologie în corpul degajat prin mecanismele acestei realități secunde care e literatura? Cum comunică mecanismul intimității personale (etimologic, interioritatea interiorităților) cu cel construit, al intimității literare? Proba „critică” (verificată de nenumărate jurnale și memorii ale unor critici deja „canonizați”) e una mai degrabă negativă. Știm – cînd știm – de ce corporalitatea literară e falsă, inutilă, lipsită de interes. Simțim – cînd simțim – falsa intimitate, promiscuitatea, mecanismul (trăirist, ideologizat,

textual) care înlocuiește viața literaturii. Și astfel, „știind ce e literatură”, cum spunea, pe vremuri, Lucian Raicu, ar trebui să știm și să simțim câte ceva despre partea plină a lucrurilor: care sînt formele corporalității ce marchează diferitele concepții literare; care sînt „diferențele de corp” stilistice între diferite generații; ce spun toate aceste forme (căci, ziceau anticii, *corpul e forma sufletului*) despre transfigurările literaturii – chestiune esențială a modernității, dar și a modernității radicale pe care o trăim. Pe de altă parte, am putea afla astfel ce înseamnă intimitatea în literatură, în raport cu „tropismul incontornabil” al intimismului, și mai ales cum se poate pierde această intimitate a textului literar – mințind peste marginile permise ale „minciunilor literaturii”, parodiind și pastișînd fără har, intertextualizînd și contextualizînd de dragul procedurilor. Am putea afla și care sînt consecințele pe termen lung ale acestor pierderi – cea a pierderii încrederii în literatură sau cea a îngrădirii libertății de a scrie/citi.

A scrie despre intimitate (văzută, giddensian, prin triada corp-încredere-libertate) înseamnă a reciti literatură, critică literară, filozofie, psihologie, religie în mediul unui dublu revelator extrem de puternic: corpul propriu și intimitatea (regăsită sau atrofiată) a epocii proprii. Întreprinderea (niciodată strict personală) poate fi periculoasă, ierarhiile și canoanele de mult stabilite pot fi complet răsturnate. Revelator deopotrivă al ideilor primite, corpul poate fi un obstacol în calea receptării adecvate sau un perturbator al înțelegerii. Cum scriu despre corp un critic sau un poet, un îndrăgostit sau un mizantrop, un priapic sau un ascet, un narcisist sau un eisoprofog (cel ce se teme de oglindă)? Unde se despart aceștia – în scris sau în corp – și ce degajă literar această diferență?

1. Intimitatea literară și intimitate corporală

Imediat după primul mare război, sincron cu romanul proustian, gidian și joycean, *durata pură* bergsoniană a lăsat locul *fluxului trăirilor* (Husserl) și în romanul românesc. Romanele interbelice „statice“, cele care „te obligă a rămîne înăuntrul oamenilor“ (v. Anton Holban), conțin germeii noii sensibilități, aflate la rădăcina mutației narative esențiale de pe evenimentul exterior pe intimitatea personajului. E o modificare de proporții ce schimbă și poziția scriitorului/naratorului în interiorul propriului univers fictional, printr-o „nouă obiectivitate“ sau „dramatizare a epicului“, cristalizată – cu vorba lui Henry James – din „teribila fluiditate a autodezvăluirii“.

În mod simetric, după revoluția din 1989 și dispariția cenzurii, corpul personajelor a revenit la sentimente mai bune, la posturi și poziții mai firești în literatură. „Erodarea progresivă a pudorii“ începută în *La Belle Époque* s-a accelerat, imediat după Primul Război Mondial, sub efectul conjugat al sincronismului și al variațiilor mutației valorice. Peste cincizeci de ani, corpul se va elibera din nou de prejudecăți și haine, dar va fi infinit mai autoreprimat, mai contorsionat și mai cenușiu (deși *orbitor*) decât cel interbelic. Auto-centrarea va eroda – în romanul postdecembrist – și temele spațiului permisiv (vechea casă, „palatul“, turismul balnear, maritim sau montan), și pe cele ale timpului linear, ireversibil (trăiește clipa!) din romanul interbelic. „Lepădarea de piele“ va fi, după 1989, mai ales auctorială, autoreferențială și textuală, nu erotică, estivală sau balneară ca în *Marea Hortensiei* Papadat-Bengescu, *Ioana* de Anton Holban, *Cartea nunții* de G. Călinescu, *Patul lui Procust* de Camil Petrescu și chiar *Vizuina luminată* de M. Blecher ori *Adela* de G. Ibrăileanu. „Diferențele de corp“ dintre corpul interbelic și cel postmodern sînt diferențe de substanță, așa cum scurta intimitate regăsită între războaie este radical alta față de „extimitatea“ sau hiperintimitatea mecanică a postmodernilor.

Corpul interbelic este un corp obsedat de unitatea între trup și suflet, între trup și spirit, între trăire și scriere. *Cogito*-ul cartezian e înlocuit însă, în majoritatea romanelor interbelice, de *video*, funcție a „ochiului interior“ care privește, vede și descrie anticalofil, cel puțin în intenții, „fără grijă pentru stil și gramatică“. Corpul nu mai este, pentru cei mai mulți dintre scriitorii interbelici, locul privatului absolut, ci cel al secretului, al enigmei (Fred Vasilescu, *Ioana*

lui Holban, doctorul Codrescu din *Adela*, Nory Baldovin ș.a.). E un corp unitar sau care semnaleză (în fragmentariumul corporal din *Maitreyi*, de pildă) dorința de unitate. Ierarhia cap-corp, mereu prezentă în subtextul descrierii personajelor, se menține, în pofida teoriilor trăiriste și vitaliste. Gîndirea reflectată în corp este, în fond, idealul trupului din romanul interbelic, unde orice întunecare, orice lăsare în voia instinctelor este sancționată în modul cel mai drastic (Lenora din *Fecioarele despletite*, Coca-Aimée din *Drumul ascuns*, Liana din *Jar*). Corpul este, la 1933, sediul sinelui analizabil, în interiorul căruia este încă posibilă revelația (M. Blecher, profesorul Capitanovici din *Cartea nunții*), dar și perfecta exterioritate care anulează interioritatea (C. Fântăneru). Corpul interbelicilor este un veritabil corp libidinal, un corp al plăcerii ce-și analizează trădările, căderile, neputințele (Hortensia Papadat-Bengescu, G. Ibrăileanu, Holban, Blecher) sau euforia (Eliade, G. Călinescu). El e centrul (bergsonian) al acțiunii, dar și corpul-organism cu legi proprii, neînțelese. Corpul literar interbelic reflectă încă armonia cosmică, dar e și locul pierderii de sine, al căderii în lume.

Corpul postmodern, așa cum apare în principalele romane scrise imediat după 1989, într-un spațiu în care nu mai funcționa cenzura exterioară, este un corp fragmentar, dispersat, rizomat, un trup-formă, o graniță (adesea transgresată) între eu și lume, dar și – în sine – un corp-univers ce poate fi străbătut și cartografiat (Gheorghe Crăciun, M. Cărtărescu, Adrian Oțoiu, Simona Popescu). Ierarhia cap-corp a altor vremuri lasă locul unei egalități ontologice, creierul devenind o carne gînditoare (Simona Popescu), iar carnea – un releu al tuturor sinapselor existențiale (M. Cărtărescu). Corpul postmodern e extrema exterioritate (chiar văzut din interiorul lui), o formă hibridă de manechin sau mulaj anatomic (Adrian Oțoiu, M. Cărtărescu). Corpul postmodernilor români e un corp unisexuat (androgîn, travestit sau gemelar), esențialmente autoerotic, suficient sieși. El nu mai e centrul acțiunii (sociale, erotice) ca în romanul interbelic, ci centrul introspecției. E un univers în sine trimitînd la universul textual al Cărții, pentru care se reconstituie și față de care devine o adevărată mașină producătoare de sens. Acel „sufletul e corpul” al romanului interbelic devine în romanul postdecembrist „corpul e sufletul”, ecuație cu accent diferit. Tabelul de mai jos – cu cele zece diferențe între cele două tipuri de corp – nu e decît o teribilă ilustrare a felului în care trupul poate deveni statistică.

CORP MODERN (INTERBELIC)	CORP POSTMODERN (POSTDECEMBRIST)
Corp unitar	Corp fragmentat
„Trup sufletesc“	„Trup formă“
Loc al secretului	Loc al expunerii – Graniță între Eu și lume
Ierarhizare (axiologică) cap/corp	Egalitate (axiologică) cap/corp
Sediu al sinelui	Corp-mașină (manechin, mular anatomice)
Corp libidinal	Corp unisexuat și autosuficient
Centru al acțiunii	Centru al autoscopiei
Armonie a Universului	„Corpul singur“ – Univers în sine
Corp-organism	Corp-epidermă
<i>Sufletul e corpul</i>	<i>Corpul e sufletul</i>

2. Intimitatea autorului cu propriul text. Autenticitatea

Intimitatea literară mai poate fi văzută însă și ca intimitate a autorului (sau naratorului) cu propriul text. Tradusă mai ales în termeni de autenticitate, după comutarea gidiană (din *Antimemorii*) a sincerității spre autenticitate, această intimitate înseamnă adecvare a tonului, a personajelor, a construcției epice la intențiile, uneori mărturisite, ale autorului. Ea este piatra de încercare și, poate, diferența majoră între romanele dintre războaie și cele scrise după 1989. Este și chestiunea în care interbelici și postdecembriști au teoretizat-declarat-analizat cel mai adesea, de la Camil Petrescu la Gheorghe Crăciun, de la Anton Holban la Bedros Horasangian, de la Mircea Eliade la Mircea Nedelciu⁷²⁹.

Autenticitatea interbelică este mai degrabă „integritate” (în sensul dat de Virginia Woolf), expunere de bună-credință a subiectului, în afara convențiilor, adevărată, adică verificabilă („dosarul de existențe”), implicând și o întoarcere la noua structură a realului care, deși irecognoscibilă încă, are un sens. Autenticitatea optzeciștilor – textualiști sau postmoderni – se întemeiază, în schimb, pe adecvarea la „tehnicile realului”, devine o „metodă de lucru” textuală. Autenticitatea lor – mai ales a postdecembriștilor – e un „efect de autenticitate” al existenței, condiția liminală a scrisului. „Noul antropomorfism” (A. Mușina) sau „scrisul ca antropogenie” (V. Andru) erau, mai ales în anii '80, expresii ale acestui autenticism intrinsec și definitoriu al scrisului, în centrul căruia se află nu atât „authentēs” (etimologic, autorul) care garantează „autenticitatea spuselor sale cu propria persoană socială” (G. Crăciun), cât cititorul, personajul principal al noilor scrieri, care „randomizează” cartea pe care o are în fața ochilor. Dacă autenticitatea interbelică miza pe o „înscenare” a interiorității personajelor (cu coeficientul de artificial literar asumat), autenticitatea romancierilor de după 1989 discutați pînă acum – care au lăsat (cînd a fost cazul) în urmă textualismul, dar

729. Este și unul dintre motivele pentru care e inutil să invocăm așa-zisa „the intentional fallacy”, eroarea atribuirii unei intenții structurante autorului. Și în cazul romancierilor interbelici, și în cel al scriitorilor postdecembriști, conștiința teoretică, contextul, declarațiile auctoriale sînt esențiale nu doar pentru analiza circumstanțelor personale și istorice ale autorului, ci și narativ.

au păstrat afișarea procedeelor, ca pe un maxim efect de autenticitate literară – este, mai degrabă, o „înscenare” a exteriorității personajelor, *y compris* a autorului sau naratorului. Din experiență a conștiinței care își pune în scenă fluxul propriu, lectura devine o experiență a trupului care „știe mai mult” și care „tânjește după o altă transcendență decât cea a minții... un Dumnezeu al cărții” (G. Crăciun). Din coprezență, consonanță, *empatie*, intimitatea devine, în romanele vremurilor noastre, „o noțiune fractalică fără fond și fără scop, care, în absența ordinii estetice, ajunge să fie un sistem haotic în care chiar detaliul se epuizează în nuanțe imperceptibile și unde configurațiile aparentei se fisurează și se disipează sub presiunea forțelor inconștiente și incontrolabile” (D. Madelénat).

3. Intimitatea lecturii

Intimitatea cu cititorul pe care cartea o poartă, închisă în sine – ca pe un cod secret și adesea nedecriptat pînă la capăt –, este probabil zona cea mai versatilă a intimității literare, ținînd esențialmente de încrederea sau neîncrederea lectorului în literatură.

Lipsa de încredere în literatură, suspectarea ei de cele mai mari infamii sau de imitații vanitoase și mercenare – toate acestea n-au nimic nou și nu sînt deloc descoperirea „erei suspiciunii” sau a „școlii resentimentului”. De la prea des citata izgonire platoniciană a poetului din cetate, la prohibiția literaturii laice în Evul Mediu, la supralicitarea „ignoranței docte” în Renaștere, la „literatura de maimuțe” (Leopardi) sau „neantul literelor” (Vigny) și pînă la venalitatea literară care a străbătut secolul al XIX-lea înspre noi – relele literaturii și acuzele la adresa ei au umplut bibliotecile, umăr la umăr cu inculpata. Capitol literar scris de scriitori și filozofi, anti-literatura are adesea o expresivitate și o incisivitate care-i lipsesc creației literare propriu-zise. Ce-ar fi romantismul fără „sfînta oroare de literatură”, ce-ar rămîine din suprarealism fără dinamitarea instituțiilor literaturii?

Lipsa de încredere în literatură a cititorului obișnuit e practică. Piața literară și publicul cititor reglează „consumul” de literatură ca pe orice alt produs: după utilitate și modă. Publicul larg vrea să știe – dinainte, dacă se poate – care este folosul unei anume lecturi, ce beneficiu, imediat sau pe termen lung, poate trage din investiția de timp, energie și bani pe care o presupune frecventarea unei cărți. Cît de bransat, interesant în conversație sau împăcat cu sine îl pot face o lectură sau alta. În ce fel „adevărul minciunilor” literare poate suplini anevoioasa inițiere în domenii mai speciale precum religia, filozofia, științele... În afara publicului larg, ale cărui reacții și interese sînt la fel de imprevizibile ca talentul scriitoricesc, există publicul așa-zis specializat. În mod normal, într-un organism care se reglează singur sau într-o instituție care se prezervă în ciuda semnelor apocaliptice, acest public ar trebui să aibă un interes vital în afirmarea literaturii, în practicarea sistematică și verosimilă a încrederii în ea. La fel cum sociologul are încredere în ideea de „societate”, economistul – în cea de „economie”, iar psihanaliza – în „inconștient”, cititorul de meserie e obligat, de propria opțiune inițială, să creadă în literatură. Să o cultive dacă nu poate s-o iubească, s-o înțeleagă dacă nu poate s-o guste, să o accepte chiar

pentru a o respinge apoi, în cunoștință de cauză. Uneori însă, neîncrederea sa în „obiectul muncii” – ascunsă adesea în tăcere sau expediere grăbită – frizează lipsa instinctului de conservare. Criticul vede clar burțile, ridurile, „stîngăciile și enormitățile”. Uneori le și enunță. Cu timpul, nu le mai vede decît pe ele, ca imaginea răsturnată a unui amor de tinerețe. Cît despre critica universitară, legătura ei cu literatura e adesea radical mediată de critica anterioară. În plus, structuralistul disprețuiește canonul, socio-criticul caută mecanismul ideologic, esteticianul – autonomia, psihocriticul – complexele, iar istoricul – curente și generațiile. Prinsă între identificările empatice ale criticii de întîmpinare și grilele celei universitare, biata carte – cu autorul ei unic și irepetabil (cînd e cazul) – se duce la fund, sedusă și abandonată. N-a fost la înălțime. La înălțime rămîn doar cărțile îmbălsămate de școală, dicționare, canonade...

Cu toate acestea, *intimitatea lecturii* pare adesea a miza pe o auto-dezvăluire reciprocă matură și conștientă, pentru a sucomba (și asta nu doar la nivelul publicului cititor, ci și în serioase abordări critice) în emoție pură și *coup de foudre*. Plăcerea, comuniunea, *întîlnirea cu o carte* sînt, adesea, reflexele comunicării între cititor și autor. S-ar putea însă ca aceste forme de receptare a literaturii dintotdeauna să nu fie o veritabilă formă de intimitate între cititor și autor, ci mai degrabă un soi de „dependență” de felul celei pe care o descria același Anthony Giddens punînd în oglindă trăsăturile distinctive ale dependenței de dragostea romantică și pe cele ale intimității. Obsesia mallarmeană de a ajunge (prin toate mijloacele realității) la Carte a marcat modernitatea aproape ca o dependență instalată. Dacă am înlocui, într-o încercare mai degrabă ludică, ca într-unul dintre romanele lui Italo Calvino⁷³⁰, iubirea (ca relație intimă prin excelență) cu iubirea pentru carte (ca relație de substituție, care economisește unele dintre „riscurile” angajării într-o relație deschisă cu celălalt), am putea construi un sistem de lectură al „dependenței de carte” vs „intimitatea cu cartea” care pune în valoare, pe de o parte, o formă infantil-dependentă de litera cărții și de sistemele de iluzii ale unora dintre falșii cititori, iar pe de altă parte, o formă de raportare matură la multiplicitatea cărților.

Primul sistem, *al dependenței*, ar fi caracterizat prin : obsesia de a găsi Cartea (Cititorul e aici omul unei singure cărți); nevoie imediată de plăcere ; posedare arbitrară și manipulare a sensurilor

730. Italo Calvino, *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*, trad. de Anca Giurăscu, postfață de Bogdan-Alexandru Stănescu, Editura Polirom, Iași, 2006.

cărții pentru nevoi (adesea teoretico-critice) imediate ; lipsă de comunicare cu cartea ; lipsă de încredere în bazele ontologice ale cărții și în efectele ei de realitate ; abandonarea cărții înainte de final ; citirea unor cărți extem de diferite în același fel ; cititul utilitarist bazat pe așteptarea ca respectiva carte să-l vindece sau să-l salveze pe cititor ; fuziune hedonistă cu cartea (devorarea cărții, pătarea ei, umilirea simbolică) ; pasiune confuză, amestecată cu respingere pentru carte ; nemulțumire față de conținutul cărții, rescriere imaginară ; intrarea într-un ciclu al nemulțumirii cronice față de literatură și combinarea dependenței de carte cu exaltarea antiliteraturii.

Pe de altă parte, *intimitatea cititorului cu cartea* (așadar, a cititorului „implicat” cu autorul „implicit”) ar fi definită printr-un set de trăsături ideale, probabil niciodată asumate de vreun cititor real : cultivarea sinelui prin intermediul Cărților (literaturii), nu a Cărții unice ; citit conștient, continuu, nu compulsiv ; libertate de alegere a cărții, nu auto-impunerea unor lecturi obligatorii ; citirea cărții în spiritul său, nu în litera sa, citirea fără grile ; „negocierea” sensului în funcție de lecturile anterioare ; comunicarea cu instanțele narative ale cărții ; o identificare conștientă și limitată ; încredere în substratul ontologic al lumii din carte și în integritatea autorului ; înțelegerea unicității cărții, dar și a influențelor exercitate literar asupra ei ; recitirea și sesizarea noutății cărții ; respectarea și conservarea „integrității cărții” ; detașare față de cartea citită și continuarea „aventurii lecturii” ; conștientizarea anumitor reacții (ținând de istoria exterior-personală) față de carte sau autor ; acceptarea/ respingerea cărții fără ipoteze contrafactice care ar transforma-o în altă carte ; intrarea într-un ciclu al lecturii și bibliotecilor infinite.

Aceasta e, în fond, miza „regăsirii intimității” : o regăsire de sine în (și prin) cărți, o surfare a „modernității solide” din alte vremuri și o submersie în „modernitatea fluidă” a timpurilor noastre – un plonjon fără plasă în amniosul bibliotecii nesfârșite.

Corpus de opere literare

I

- Blecher, M., *Întimplări în irealitatea imediată*, ediție de Constantin M. Popa și Nicolae Țone, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, București, 1999
- Blecher, M., *Vizuina luminată*, ediție de Constantin M. Popa și Nicolae Țone, Editura Aius, Craiova, Editura Vinea, București, 1999
- Călinescu, G., *Cartea nunții*, Editura Eminescu, București, 1983
- Eliade, Mircea, *Întoarcerea din Rai*, ediție îngrijită și cuvint înainte de M. Handoca, Editura Rum-Irina, București, 1992
- Eliade, Mircea, *Maitreyi*, prefață de Dan C. Mihăilescu, Editura Cartex, 2000, București, 2006
- Eliade, Mircea, *Huliganii*, Editura Humanitas, București, 2006
- Eliade, Mircea, *Nuntă în cer*, Editura Cartex 2000, București, 2006
- Fântâneru, Constantin, *Interior*, ediție îngrijită și studiu introductiv de Simona Popescu, Editura Polirom, Iași, 2006
- Ibrăileanu, G., *Adela. Fragmente din jurnalul lui Emil Codrescu (iulie-august 189...)*, în *Opere VI*, ediție critică de Rodica Rôtaru și Al. Piru, Editura Minerva, București, 1978
- Ibrăileanu, G., *Privind viața*, în *Opere VI*, ediție critică de Rodica Rôtaru și Al. Piru, Editura Minerva, București, 1978
- Papadat-Bengescu, Hortensia, *Fecioarele despletite*, ediție îngrijită de Gheorghe Radu, pref. de Eugenia Tudor, Editura pentru Literatură, București, 1966
- Papadat-Bengescu, Hortensia, *Drumul ascuns*, ediție îngrijită de Gheorghe Radu, pref. de Eugenia Tudor, Editura pentru Literatură, București, 1966
- Papadat-Bengescu, Hortensia, *Femeia în fața oglinzii*, Editura Minerva, București, 1988
- Petrescu, Camil, *Patul lui Procust*, postfață și bibliografie de Elena Zaharia-Filipaș, Editura Minerva, București, 1992
- Rebreanu, Liviu, *Jar. Amîndoi*, Editura Eminescu, București, 1985
- Sebastian, Mihail, *Femei*, Editura Literatorul, Craiova, 1992

II

- Agopian, Ștefan, *Fric*, postfață de Petru Creția, Editura Polirom, Iași, 2003
- Cărtărescu, Mircea, *Visul*, Editura Cartea Românească, București, 1989
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa stîngă*, Editura Humanitas, București, 1996
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Corpul*, Editura Humanitas, București, 2004
- Cărtărescu, Mircea, *Orbitor. Aripa dreaptă*, Editura Humanitas, București, 2007
- Crăciun, Gheorghe, *Frumoasa fără corp*, Editura Cartea Românească, București, 1993
- Crăciun, Gheorghe, *Pupa Russa*, introducere de Mircea Horia Simionescu, Editura Humanitas, București, 2004
- Crăciun, Gheorghe, *Trupul știe mai mult. Fals jurnal la „Pupa Russa” (1993-2000)*, Colecția „Odiseu”, Editura Paralela 45, Pitești, 2006
- Nedelciu, Mircea ; Babeți, Adriana ; Mihăieș, Mircea, *Femeia în roșu*, prefață de Mircea Cărtărescu, postfață de Martin Adams Mooreville, ediția a III-a, Polirom, Iași, 2003
- Oțoiu, Adrian, *Coaja lucrurilor sau Dansînd cu Jupuita*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 2002
- Popescu, Simona, *Exwii*, ediția a II-a, Editura Polirom, Iași, 2004

Bibliografie generală

- Aderca, Felix, *Mărturia unei generații*, prefață de Valeriu Râpeanu, Editura pentru Literatură, București, 1967
- Arghezi, Tudor, „Romancierii, poftiți...”, în *Adevărul literar și artistic*, anul XII, nr. 648, 7 mai 1933
- Ariès, Philippe ; Duby, Georges, *Histoire de la vie privée V. De la Première Guerre mondiale à nos jours*, Seuil, Paris, 1987
- Aristotel, *De anima*, trad. și note de N.I. Ștefănescu, Editura Științifică, București, 1996
- *** *Autrement* nr. 81, *L'intimité*, 1986
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Presses Universitaires de France, Paris, 2007
- Bahtin, M., *François Rabelais și cultura populară în Evul Mediu și în Renaștere*, trad. de S. Recevski, Editura Univers, București, 1974
- Balotă, N., *De la Ion la Ioanide*, Editura Eminescu, București, 1974
- Balotă, N., *Romanul românesc în secolul XX*, Editura Viitorul Românesc, București, 1997
- Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, antologie și traducere de Adriana Babeți și Delia Șepețean-Vasilii, Editura Univers, București, 1987, p. 202
- Baudelaire, Charles, *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, Bibliothèque de la Pléiade, Paris, 1961
- Baudrillard, Jean, *L'échange symbolique et la mort*, Gallimard, Paris, 1976
- Baudrillard, Jean, *L'Autre par lui-même*, Editions Galilée, Paris, 1987
- Bauman Zygmunt & May, *Tim Gîndirea sociologică*, trad. de Mihai C. Udma, Editura Humanitas, București, 2008
- Benjamin, Walter, *Iluminări*, trad. de Catrinel Pleșu, Editura Idea Design& Print, Cluj-Napoca 2002
- Bergson, Henri, *Eseu asupra datelor imediate ale conștiinței*, trad., studiu introductiv și note de Horia Lazăr, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1993
- Bergson, Henri, *Matière et Mémoire. Essai sur la relation du corps à l'esprit*, PUF, Paris, 1997
- Blanchot, Maurice *Spațiul literar*, trad. de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1980
- Blecher, M., „Conceptul repetiției la Kierkegaard”, în *Vremea*, an IX, nr. 431, 29 martie 1936
- Bloom, Harold, *The Visionary Company. A Reading of English Romantic Poetry*, Barnes & Noble, 1961

- Bogza, Geo, *Jurnal de copilărie și adolescență*, Editura Cartea Românească, București, 1987
- Brătescu, G., *Freud și psihanaliza în România*, Editura Humanitas, București, 1994
- Butler, Judith, *Genul – un măr al discordiei. Feminismul și subversiunea identității*, trad. de Bogdan Ciubuc, prefață de Andreea Deciu, Editura Univers, București, 2000
- Calvino, Italo, *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Garzanti Editore S. p. a., 1988
- Călinescu, Al., *Anton Holban. Complexul lucidității*, Editura Albatros, București, 1972
- Călinescu, G., „Romanul și viața modernă”, în *România literară*, anul I, nr. 2, 27 febr. 1932
- Călinescu, G., *Ulysse*, ediție îngrijită și prefațată de Geo Șerban, Editura pentru Literatură, București, 1967
- Călinescu, G., *Principii de estetică*, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Călinescu, G., *Istoria literaturii române de la origini pînă în prezent*, ediția a II-a revăzută și adăugită, pref. de Al. Piru, Editura Minerva, București, 1982
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, trad. de Tatiana Pătrulescu și Radu Turcanu, postfață de Mircea Martin, Editura Univers, București, 1995
- Călinescu, Matei, *Despre Ioan P. Culianu și Mircea Eliade. Amintiri, lecturi, reflecții*, Editura Polirom, Iași, 2002
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, trad. de Virgil Stanciu, col. „Collegium”, Editura Polirom, Iași, 2003
- Cărtărescu, Mircea, *Visul chimeric*, Editura Litera, București, 1992
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, prefață de Paul Cornea, Editura Humanitas, București, 1999
- Chaunu, Pierre, *Pour l'histoire*, vol. I, Perrin, Paris, 1985
- Cioculescu, Șerban, „În marginea operei d-lui Liviu Rebreanu”, în *Revista Fundațiilor Regale*, nr. 2/1936
- Cioculescu, Șerban, *Aspecte literare contemporane*, Editura Minerva, București, 1972
- Cioran, E.M., *Ispita de exista*, trad. de Emanoil Marcu, Editura Humanitas, București, 1992
- Cioran, E.M., *Syllogismes de l'amertume*, Gallimard, Paris, 1952
- Constantinescu, Pompiliu, „Considerații asupra romanului românesc”, în *Kalende*, an I, nr. 2/1928
- Constantinescu, Pompiliu, *Scrieri*, vol. IV, Editura Minerva, București, 1970
- Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988
- Craib, Ian, *The Importance of Disappointment*, Routledge, London, 1994
- Crăciun, Gheorghe (coord.), *Competiția continuă. Generația '80 în texte teoretice*, Editura Paralela 45, Pitești, 1999

- Crohmălniceanu, Ovid S., *Literatura română între cele două războaie mondiale*, vol. I, Editura Minerva, București, 1972
- Crohmălniceanu, Ovid S., *Cinci prozatori în cinci feluri de lectură*, Editura Cartea Românească, București, 1984
- Ovid S. Crohmălniceanu, „Un roman popular rafinat”, în *Contrapunct* nr. 4 (56) din 25 ian. 1991
- Culianu, Ioan Petru, *Mircea Eliade*, ediția a III-a revăzută și adăugită, trad. de Florin Chirițescu și Dan Petrescu, Editura Polirom, Iași, 2004
- Damasio, Antonio R., *Eroarea lui Descartes. Emoțiile și creierul uman*, trad. de Irina Tănăsescu, Editura Humanitas, București, 2004
- Daraki, M., *Une Religiosité sans Dieu. Essai sur les stoïciens d'Athènes et Saint Augustin*, La Découverte, Paris, 1989
- Deleuze, Gilles, *Proust et les signes*, PUF, 2003
- Descartes, René, *Meditații despre filozofia primă*, în Constantin Noica, *Două tratate filozofice. Viața și filozofia lui René Descartes*, Editura Humanitas, București, 1992
- Diogenes Laertios, *Despre viețile și doctrinele filozofilor*, trad. de C.I. Balmuş, Editura Polirom, Iași, 1997
- Dodds, E.R., *The Greeks and the irrational*, Berkeley-Los Angeles-London, 1973
- Dolto, Françoise, *Imaginea inconștientă a corpului*, în *Opere II*, trad. de Mariana Petrișor, Editura Trei, București, 2005
- Dragomirescu, Mihail, „Problema romanului românesc. Trecem printr-o criză a romanului?”, interviu în *Da și nu*, anul I, nr. 4, 5 iunie 1936
- Eliade, Mircea, „Apologia virilității”, în *Gândirea*, an VIII, nr. 8-9, august-septembrie 1928
- Eliade, Mircea, „Romanul oceanografic”, în *Vitrina literară*, anul II, nr. 6, 18 martie, 1934
- Eliade, Mircea, *Oceanografie*, Editura Cultura Poporului, București, 1934
- Eliade, Mircea, *Istoria credințelor și ideilor religioase I - De la epoca de piatră la misterele din Eleusis*, trad. de Cezar Baltag, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1981
- Eliade, Mircea *Încercarea labirintului*, trad. și note de Doina Cornea, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1990
- Eliade, Mircea, *Memorii I (1907-1960)*, ediție și cuvânt înainte de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1991
- Eliade, Mircea, *Jurnal I (1941-1969)*, ediție îngrijită de Mircea Handoca, Editura Humanitas, București, 1991
- Eliade, Mircea, *Profetism românesc*, vol. I, Editura Roza Vinturilor, București, 1990
- Eliade, Mircea, *Jurnalul portughez și alte scrieri I*, prefată și îngrijire de ediție Sorin Alexandrescu, studii introductive, note și traduceri de Sorin Alexandrescu, Florin Țurcanu, Mihai Zamfir, trad. și glosar de nume de Mihai Zamfir, Editura Humanitas, București, 2006
- Foucault, Michel, *Istoria sexualității*, vol. I (*Voința de a ști*), vol. II (*Practicarea plăcerilor*), vol. III (*Preocuparea de sine*), trad. de Cătălina Vasile, Editura Univers, București, 2004

- Franck, Didier, *Nietzsche et l'ombre de Dieu*, PUF, Paris, 1998
- Freud, Sigmund, *Opere: I – Eseuri de psihanaliză aplicată*, trad. și note de Vasile Dem. Zamfirescu ; *III – Psihologia inconștientului*, trad. de Gilbert Lepădatu, George Purdea, Vasile Dem. Zamfirescu ; *VI – Studii despre sexualitate*, trad. de Rodica Matei, Editura Trei, București, 1999-2000
- Fundoiianu, B., *Conștiința nefericită*, trad. de Andreea Vlădescu, Editura Humanitas, 1993
- Gheorghiu, Mihai Dinu, *Ibrăileanu. Romanul criticului*, Editura Albatros, București, 1981
- Giddens, Anthony, *Consecințele modernității*, trad. de Sanda Berce, Editura Univers, București, 2000
- Giddens, Anthony, *The Transformation of Intimacy. Sexuality, Love and Eroticism in Modern Societies*, Polity Press, Cambridge, 1992
- Gómez de la Serna, Ramón, *Omul pierdut*, trad. și note de Radu Niciporuc, Editura Fabulator, București, 2004
- Grunberger, Bela, *Le Narcisisme*, Payot, Paris, 1971
- Hall, Edward T., *La dimension cachée*, Seuil, Paris
- Handoca, Mircea, *Dosarele Eliade*, vol. I-V, Editura Curtea Veche, București, 1998-2000
- Hawking, Stephan, *Scurtă istorie a timpului*, Editura Humanitas, București, 2004
- *** *Histoire du corps: I – De la Renaissance aux Lumières* (coord. Georges Vigarello) ; *II – De la Révolution à la Grande Guerres* (coord. Alain Corbin) ; *III – Les Mutations du regard. Le XXe siècle* (coord. Jean-Jacques Courtine), Seuil, Paris, 2005-2006
- Holban, Anton, „Testament literar”, în *Romane II*, ediție îngrijită de Elena Beram și Nicolae Foescu, antologie și repere istorico-literare de Mihai Dascăl, Editura Minerva, București, 1983
- Husserl, Edmund, *Idées directrices pour une phénoménologie et une philosophie phénoménologique pures*, trad. P. Ricoeur, Gallimard, Paris, 1950
- Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, trad. de Dan Popescu, Editura Univers, București, 2002
- Ibrăileanu, G., *Scriitori români și străini*, vol. II, Editura pentru Literatură, 1968
- Ills, Florina, *Fenomenul science fiction în cultura postmodernă. Ficțiunea cyberpunk*, Editura Argonaut, Cluj-Napoca, 2005
- Ibrăileanu, G., *Studii literare*, vol. II, Editura Minerva, București, 1979
- James, W., *The Principles of Psychology*, Harvard University Press, Cambridge, 1981
- Jamieson, Lynn, *Intimacy. Personal Relationships in Modern Societies*, Polity Press, Cambridge, 2002
- Jauss, Hans Robert, „Istoria literară ca provocare a științei literaturii”, trad. de Andrei Corbea, în *Caiete critice* nr. 10/1980
- Jauss, Hans Robert, *Experiență estetică și hermeneutică literară*, traducere și prefață de Andrei Corbea, Editura Univers, București, 1983
- Jouve, Vincent, *L'Effet-personnage dans le roman*, Hachette, Paris, 1992
- Jouve, Vincent, *La lecture*, Hachette, Paris, 1993

- Jung, C.G., *Opere complete I, Arhetipurile și inconștientul colectiv*, trad. de Dana Verescu și Vasile Dem. Zamfirescu, Editura Trei, București, 2003
- Kaufmann, Jean-Claude, *Trupuri de femei, priviri de bărbați. Sociologia sînilor goi*, trad. de Violeta Barna-Nathan, Editura Nemira, București, 1998
- Kelly, Veronica ; von Mücke, Dorothea E. (coord.), *Body and text : in the eighteenth century*, Stanford University Press, Stanford California, 1994
- Kofman, Sarah, *L'enfance de l'art*, PUF, Paris, 1971
- Kristeva, Julia *Pouvoir et limites de la Psychanalyse. La révolte intime*, Editions Fayard, Paris, 1997
- Lasch, Christopher, *Le Complex de Narcisse*, Editions Laffont, Paris, 1981
- Lavelle, Louis, *La conscience de soi*, Éditions Grasset, Paris, 1933
- Le Breton, David, *Anthropologie du corps et modernité*, PUF, Paris, 1990
- Le Breton, David, *Sociologie du corps*, PUF, Paris, 1992
- Le Breton, David, *L'Adieu au corps*, Métailié, Paris, 1999.
- Lemny, Ștefan, *Sensibilitate și istorie în secolul XVIII românesc*, Editura Meridiane, București, 1990
- Lévine, Éva ; Touboul, Patricia (coord.), *Le corps*, Flammarion, Paris, 2002
- López Ibor, Juan José, *El descubrimiento de la intimidad y otros ensayos*, Colección Austral, Espasa-Calpe, Madrid, 1952
- Lovinescu, E., *Istoria literaturii române contemporane*, vol. III, Editura Minerva, București, 1981
- Lucrețius, Titus Carus, *Poemul naturii*, Cartea a III-a, trad. și prefață de Ț. Murărașu, col. BPT, Editura Minerva, București, 1981
- Luhman, Niklas, *Love as Passion. The codification of Intimacy*, translated by Jeremy Gaines and Doris L. Jones, Stanford University Press, 1998
- Lytard, Jean-François, *Condiția postmodernă*, trad. de Ciprian Mihală, Editura Babel, București, 1993
- Lytard, Jean-François, *Le Postmoderne expliqué aux enfants*, Editions Galilée, Paris, 1986
- Madelénat, Daniel, *L'intimisme*, PUF, Paris, 1989
- (de) Man, Paul, *Blindness and Insight*, Oxford University Press, 1971
- Manolescu, Florin, „Ann from Loonga sau Romanul fără frontiere”, în *Luceafărul* nr. 14 (62), din 3 aprilie 1991
- Manolescu, Nicolae, *Lecturi infidele*, Editura pentru Literatură, București, 1966
- Manolescu, Nicolae, *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, ediția a II-a, Editura Gramar, București, 1999
- Marino, Adrian, *Dicționar de idei literare*, Editura Eminescu, București, 1973
- Marcel Mauss, „Les Techniques du corps”, *Journal de Psychologie*, nr. 3-4/1936
- Mauron, Charles, *De la metaforele obsedante la mitul personal*, trad. de Ioana Bot, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 2001
- Mărgineanu, Nicolae, *Psihologia germană contemporană*, Tip. Cartea Românească, Cluj, 1930
- Mărgineanu, Nicolae, *Psihologia franceză contemporană*, Editura Institutului de Psihologie al Universității, Cluj, 1932

- Merleau-Ponty, M., *Signes*, Gallimard, Paris, 2001
- Mihăieș, Mircea, *Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea*, Editura Polirom, 2005
- Mihăilescu, Dan C., „Sorbitor”, în 22, nr. 10, 10-16 martie 1998
- Morris, Desmond, *Le couple nu*, trad. de Fernand Malaval, Grasset, Paris, 1972
- Nancy, Jean-Luc, *Corpus*, Métailié, Paris, 2000
- Negoitescu, I., *Istoria literaturii române I (1800-1945)*, Editura Minerva, București, 1991
- Negrice, Eugen, *Literatura română sub comunism. Proza*, Editura Fundației PRO, București, 2000
- Negulescu, P.P., „Un explorator al subconștientului”, în *Adevărul* din 7 mai 1936
- Neuburger, Robert. *Les territoires de l'intime. L'individu, le couple, la famille*, Éditions Odile Jacob, 2000
- Neuman, J., *Studiu psihanalitic al romanului „Adela” de G. Ibrăileanu*, Tipografia Cartea Românească, București, 1934
- Nietzsche, Friedrich, *Antihrisul*, trad. de George B. Rareș, București, 1920
- Nietzsche, Friedrich, *Aforisme, scrisori*, selecție, trad. din limba germană și prefață de Amelia Pavel, Editura Humanitas, București, 1992
- Nietzsche, Friedrich, *Așa grăit-a Zarathustra. O carte pentru toți și nici unul*, introducere, cronologie și traducere de Ștefan Aug. Doinaș, Editura Humanitas, București, 1994
- Ortega y Gasset, José, *Omul și mulțimea*, trad. și note de Sorin Mărculescu, Editura Humanitas, 2001
- Oțoiu, Adrian, *Trafic de frontieră. Proza generației '80. Strategii transgresive*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000
- Oțoiu, Adrian, *Ochiul bifurcat și limba sașie*, Editura Paralela 45, Pitești, 2003
- Papahagi, Marian, *Eros și utopie*, Editura Cartea Românească, București, 1980
- Pasini, Willy, *Éloge de l'intimité*, trad. din italiană de Marie-France Brouillet, Payot, 2002
- Pavel, Toma, *Lumi ficționale*, traducere de Maria Mociornița, prefață de Paul Cornea, Editura Minerva, București, 1992
- Părvulescu, Ioana, *Întoarcere în Bucureștiul interbelic*, Humanitas, București, 2003
- Petrescu, Camil, „Noua structură și opera lui Marcel Proust”, în idem, *Teze și antiteze*, ediție îngrijită, prefață și tabel cronologic de Aurel Petrescu, Editura Minerva, București, 1971
- Petrescu, Liviu, *Realitate și romanesc*, Editura Tineretului, București, 1969
- Petrescu, Liviu, *Dicționar analitic de opere literare românești, A-M*, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007
- Picard, Michel, *La lecture comme jeu*, Paris, Minuit, 1986
- Pippidi, Andrei, „Amour et société; arrière-plan historique d'un problème littéraire”, în *Cahiers roumanins d'études littéraires*, nr. 3/1988
- Piru, Al., *G. Ibrăileanu. Viața și opera*, Editura Minerva, București, 1971

- Platon, *Opere IV, Phaidros [sau Despre frumos : dialog etic]*, trad. de Gabriel Liiceanu, ed. îngrijită de Petru Creția, Editura Științifică și Enciclopedică, București, 1983
- Platon, *Phaidon [sau Despre suflet: dialog etic]*, trad. de Petru Creția, lămuriri preliminare și note de Manuela Tecușan, Editura Humanitas, București, 1994
- Pop, Ion (coord.), *Dictionar analitic al operelor literare românești, A-M*, ediție definitivă, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2007
- Poulet, Georges, „Phenomenology of reading”, în *New Literary History*, no. 1, 1969
- Pouzoulet, Christine, *La culture de l'intime. Autour de Virginia Woolf, Valery Larbaud, Arthur Schnitzler*, Université Paul Valéry, Montpellier III, 2005
- Proust, Marcel, *În căutarea timpului pierdut. La umbra fetelor în floare*, trad., prefață, note și comentarii de Irina Mavrodin, Editura Univers, București, 1988
- Raicu, Lucian, *Liviu Rebreanu*, Editura pentru Literatură, București, 1967
- Rank, Otto, *Le Mythe de la naissance du héros*, Payot, Paris, 1983
- Richir, Marc, *Le corps. Essai sur l'intériorité*, Hatier (Optiques Philosophie), Paris, 1993
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit III (Le temps raconté)*, Seuil, Paris, 1985
- Ricoeur, Paul, „Approches de la personne”, *Esprit* No. 160, 1990, pp. 115-130
- Ricoeur, Paul, *Soi-même comme un autre*, Seuil, Paris, 1990
- Paul Ricoeur, *Despre interpretare. Eseu asupra lui Freud*, trad. din limba franceză de Magdalena Popescu și Valentin Protopopescu, Editura Trei, 1998
- Robert, Marthe, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, trad. de Paula Voicu-Dohotaru, prefață de Angela Ion, Editura Univers, București, 1983
- Roudinesco, Élisabeth; Plon, Michel, *Dicționar de psihanaliză*, trad. de Matei Georgescu, Daniela Luca, Valentin Protopopescu, Genoveva Teleki, Editura Trei, București, 2002
- Rousseau, Jean-Jacques, „Lettre à Charles de Beaumont”, în *Oeuvres complètes*, Gallimard, Paris, 1969
- Sasu, Aurel; Vartic, Mariana (coord.), *Bătălia pentru roman*, Editura Atos, București, 1997
- Scarpetta, Guy, *L'Impureté*, Grasset, Paris, 1985
- Sebastian, Mihail, „Considerații asupra romanului modern. Panlirism”, în *Cuvîntul*, anul III, nr. 895, 14 oct. 1927
- Sebastian, Mihail, *Eseuri. Cronici. Memorial*, ediție îngrijită și prefațată de Cornelia Ștefănescu, Editura Minerva, București, 1972
- Solé, Jacques, *L'amour en Occident à l'époque moderne*, Albin Michel, Paris, 1976
- Stone, Lawrence, *The Family, Sex and Marriage in England, 1500-1800*, Weidenfeld, London, 1977
- Streinu, Vladimir, *Pagini de critică literară*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1968
- Suluțiu, Octav, *Jurnal*, Editura Dacia, col. „Restituiri”, Cluj, 1981

- Țeposu, Radu G., *Suferințele tinărului Blecher*, Editura Minerva, București, 1996
- Țurcanu, Florin, *Mircea Eliade, prizonierul istoriei*, trad. de Monica Anghel și Dragoș Dodu, Editura Humanitas, București, 2005
- Valéry, Paul, *Histoires brisées, Oeuvres II*, La Pléiade, Paris, 1950
- Vianu, Tudor, *Istoria filosofiei moderne*, vol. IV, București, 1939
- Vianu, Tudor, „În amintirea lui G. Ibrăileanu“, *Viața românească*, nr. 12, 1944
- Vianu, Tudor, *Arta prozatorilor români*, vol. II, Editura pentru Literatură, București, 1966
- Vianu, Tudor, *Scritori români din secolul XX*, Editura Minerva, București, 1979
- Vigarello, Georges, *O istorie a frumuseții. Corpul și arta înfrumusețării din Renaștere pînă în zilele noastre*, trad. de Luana Stoica, Editura Cartier, Chișinău, 2006
- Virilio, Paul, *La vitesse de libération*, Editions Galilée, Paris, 1995
- Vlad, C., *Mihail Eminescu din punct de vedere psihanalitic*, Cartea Românească, București, 1932
- Vulcănescu, Mircea, *Filosofia lui Freud*, în „Familia“, an II, nr. 2, aprilie-mai, 1935
- White, Kenneth, *Une apocalypse tranquille*, Grasset, Paris, 1985
- Woolf, Virginia, *Eseuri alese I. Arta lecturii*, trad., selecție, prefață și note de Monica Pillat, Editura RAO, București, 2007
- Zaharia-Filipaș, Elena, *Studii de literatură feminină*, Editura Paideia, București, 2004
- Žižek, Slavoj, *La subjectivité à venir*, trad. François Théron, Editura Flammarion, Paris, 2006

Cuprins

I. INTIMITATEA – O TEORIE A LECTURII	9
1. Ce este intimitatea ?	10
2. Cite feluri de intimitate ?	12
3. Intimitatea cu sine, intimitatea cu Celălalt	13
4. Intimitatea omului interesant și criza existențială	16
5. Al treilea inconștient	19
6. Spațiul și timpul intimității	22
7. „Versiunea subtitrată a intimității” și eurile experimentale ale literaturii	24
8. „Intimitatea dezvăluită”	28
9. Intimitate personală și intimitate literară	31
10. Intimitatea – o teorie a lecturii ?	32
11. Secretul intimității și secretivitatea (re)lecturii	34
12. Poate fi intimitatea o teorie a lecturii ? Lectură și receptare	37
II. LITERATURĂ ȘI CORPORALITATE. O INTRODUCERE	43
1. Corpul interior. Alt corpus pentru corp	43
2. Adevărul trupului și adevărul literaturii	61
3. Represiune și incitare la discurs : ipoteze ale „dezlănțuirii” textuale	62
III. MODERNISM, POSTMODERNISM ȘI INTIMITATE CONVULSIVĂ	67
1. Intimitatea deschisă a modernilor	72
2. Corpul interbelic – între autenticitate și butaforie. Frumusețea obligatorie	74
3. 1933 – Anul dezlănțuirii : urmări pentru „regăsirea intimității”	78
IV. FORME ALE INTIMITĂȚII ȘI CORPURI ALE MODERNITĂȚII LITERARE INTERBELICE	83
Între două trupuri: capodopera unui eșec (<i>Drumul ascurs</i>)	83
„Marea păpușăreasă” sau Marea prozatoare ?	83
Romanul dorinței	88

„Trup sufletesc“ sau „Minte corporală“?	90
Ambiție și anestezie : eșecul „trupului sufletesc“	98
<i>Patul lui Procust</i> – eșecul intimității	104
Autenticitatea deturnată și granițele literaturii	104
Intimitate și autenticitate	109
Taina lui Fred : eșecul intimității	117
Mircea Eliade – O dilemă din 1933 : confesiune sau construcție	122
Autenticitate-originalitate-virilitate	123
Corpul mitic și mistic al Maitreyiei	129
Saga <i>intimă</i> a unei generații	136
„Dragostea, o descompunere lentă“	137
Jos Bătrînii !	141
<i>Adela</i> , romanul intimității	146
Anti-Oedip	147
Intimitatea totală	153
Timpul corporal al intimității	158
<i>Jar</i> – complicațiile sufletului mic-burghez	160
<i>Cartea nunții</i> : intimitatea programatică	165
Intimitatea morții: sufletul este trupul	170
<i>Ioana</i> – romanul intimistului	173
„Carnea de lângă mine“: de la Ioana la <i>Ioana</i>	176
Fantasma scriitorului	179
M. Blecher – Sinele ca un altul sau butaforia scrisului	182
Romanul ipseității și romanele nebuloasei	182
Intimitatea morții și butaforia scrisului	188
Constantin Fântăneru – Meditații despre subrealitatea primă	192
<i>Femeile</i> lui Mihail Sebastian : inabordabile, bestii și fecioare	195

V. CORPUL POSTMODERNILOR – O EGODICEE

CONTEMPORANĂ	199
1. Intimitatea de masă : hiperintimitate și extimitate	199
2. Body biz	201
3. Ubicuitatea corpului postmodern înseamnă disparația sa ?	202
4. Sinele informatic : cybercorpul și hibridul	204
5. Autenticitatea eului și corpul textual	206

VI. CORPURI ALE POSTMODERNITĂȚII LITERARE

POSTDECEMBRISTE	211
Sufletul – închisoare a corpului. Autopsie pe un corp literar	211
„Un roman despre (adevărul) senzațional“	213
„Femeia fără trup ! Cea mai senzațională senzație...“	216
„Interbelicul“ postmodern : intimitatea regăsită	222

Miezul absent (al povestirii) și coaja literaturii	225
Ochiul Jupuitei și „Ura pentru Memory”	226
Suprafețe fără miez – texte fără literatură	231
Trupul și litera. Manifestul noii expresivități corporale	235
Pupa Russa – scrisul și tăcerea corpului	239
Fals tratat de impudoare : intimitatea scrisului	241
Imago și mit personal : corpuri mitice și eroice	
la Mircea Cărtărescu	245
Imaginea proiectivă a corpului și „romanul familial”	245
Dublul, eul scindat și feminitatea detestabilă	250
Cartea-Trup	253
Cartea Întîlnirii	255
Simonomahii și Simonade : în căutarea	
trupului interior	261
Romanul Animei	261
Corpuri succesiv-simultane și intercorporalitate	262
În numele Tatălui : Simonomahii și Simonade	265
Litera Jod	267
VII. REGĂSIREA INTIMITĂȚII	271
1. Intimitatea literară și intimitate corporală	273
2. Intimitatea autorului cu propriul text.	
Autenticitatea	276
3. Intimitatea lecturii	278
<i>Corpus de opere literare</i>	281
<i>Bibliografie generală</i>	283