



TRANSILVANIA

serie nouă, anul L (CLV), numărul 5-6 (2023)

CONSILIUL ȘTIINȚIFIC | ADVISORY BOARD:

Ștefan Afloroaei (Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, România)

Cornel Ban (Copenhagen Business School, Danemarca)

Manuela Boateă (Universitatea Albert-Ludwigs, Freiburg, Germania)

Constantin Chiriac (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

Petr Kopecký (Universitatea din Leiden, Olanda)

Mihaela Miroiu (Școala Națională de Studii Politice și Administrative, România)

Christian Moraru (Universitatea North Carolina Greensboro, SUA)

Sorin Radu (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

Maria Bucur-Deckard (Indiana University, SUA)

Marci Shore (Universitatea Yale, SUA)

Stefan Sienerth (Universitatea „Ludwig Maximilian” din München, Germania)

Andrei Terian (Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, România)

Galin Tihanov (Universitatea Queen Mary, Regatul Unit)

Alexandru Zub (Academia Română)

REDACȚIA | EDITORIAL TEAM:

Redactor-șef | Editor-in-Chief: **Radu Vancu**

Redactori | Editors: **Dragoș Varga, Vlad Pojoga**

Secretar de redacție | Editorial Secretary: **Ștefan Baghiu**

Tehnoredactor | DTP: **Mihaela Basarabă**

Fotografia de pe copertă | Cover Photo: **Ioana Cîrlig**

Revistă editată de **Complexul Național Muzeal ASTRA**, sub autoritatea **Consiliului Județean Sibiu**
Journal edited by **ASTRA National Museum Complex** under the authority of the **Sibiu County Council**

Director general C.N.M. ASTRA | General Manager ASTRA NMC: **Ciprian Anghel Ștefan**

CONTACT:

551037 Sibiu, Bastionului 6A

Tel./fax: +40 269 202 400

revistatransilvania@muzeulastra.com

www.revistatransilvania.ro

office@muzeulastra.com

www.muzeulastra.ro

Cuprins | Contents

Studii literare

- Andrada Strugaru | 1
 „Reprezentări ale animalelor și dislocarea antropocentrismului în poezia română postdouămiistă”
 [Representations of Animals and the Dislocation of Anthropocentrism in Romanian Poetry of the 2000s]
- Geanina Giuhat | 12
 „Periferia ca supracondiție a existenței în literatură: Ileana Negrea și supraabundența identitară”
 [Periphery as Super condition of Existence in Literature: Ileana Negrea and Identity Overabundance]
- Emanuel Lupașcu | 24
 „Metamodernismul în teorie și în practică: pentru o conceptualizare a modernității singulare în câmpul literar românesc”
 [Metamodernism in Theory and Praxis: Towards a Conceptualization of Singular Modernity in the Romanian Literary Field]
- Mihaela Munteanu | 35
 „Redefiniri ale feminității și viziuni feministe în poezia recentă din România și Rusia”
 [Redefining the Feminine and Feminist Views in Recent Romanian and Russian Poetry]
- Bogdan Vișan | 42
 „Este postumanismul un metamodernism? Convergențe și divergențe în poezia română contemporană”
 [Is Posthumanism Metamodernism? Convergences and Divergences in Contemporary Romanian Poetry]
- Denisa Bolba | 54
 „Reinventarea ca scriitor american a lui Norman Manea”
 [The Reinvention of Norman Manea as American Writer]
- Alexandra Cîrcu | 60
 „Bogdan-Alexandru Stănescu. De la apelativul memoriei la emergența maximalistă”
 [Bogdan-Alexandru Stănescu: From Memory Appeal to Maximalist Emergence]
- Bogdan Contea | 65
 „Romanul comunismului românesc înainte și după Istoria lui Mihai Iovănel”
 [The Romanian Novel about Communism before and after Mihai Iovănel's *History*]
- Hanna Han | 74
 „Multilingvismul și periferia: o analiză a romanului basarabean post-sovietic”
 [Multilingualism and the Periphery: An Analysis of the Post-Soviet Bessarabian Novel]
- Santiago Daniel Gutiérrez Echeverría | 82
 „Magical Hyperrealism: A Reading of Orbitor through Magical Realism and Maximalism”
- Andreea Amzică | 95
 „Biografia romanțată ca proiect editorial recent – Constantin Brâncuși în contextul life writing”
 [Romantic Biography as Recent Editorial Project – Constantin Brâncuși in Life Writing Context]
- Ana Maria Stoica | 106
 „Autoficțiune și identitate multiplă – Dezrădăcinare de Sașa Zare”
 [Autofiction and Multiple Identity – *Dezrădăcinare* by Sașa Zare]
- Iulia Vîrban | 118
 „De la marginal la central: cartografii ale exportului în proza Tatianeii Țibuleac”
 [From Marginal to Central: Cartographies of Export in Tatiana Tibuleac's Prose]

Studii culturale

- Șerban Mark Pop | 125
 „Etica imaginației în literatură și film: importanța eticii în internaționalizare și intermedialitate”
 [The Ethics of Imagination in Literature and Film: The Importance of Ethics in Internationalization and Intermediality]
- Ioana Toloargă | 132
 „Matei Vișniec. Spațiul românesc al dramaturgiei postdecembriste – teatrul postdramatic”
 [The Romanian Space of Postcommunist Dramaturgy – Post dramatic Theatre]
- Denisa Chirteș | 142
 „Mutații transmediale în producțiile artistice douămiiste”
 [Transmedia Mutations in the Artistic Productions of the 2000s]
- Mihaela Despan | 147
 „Literatura în cinematografia românească: ecranizări ale operei literare sau surse de inspirație regizorală?”
 [Literature in Romanian Cinema: Screenings of Literary Works or Inspiration Sources for Directors?]



REPREZENTĂRI ALE ANIMALELOR ȘI DISLOCAREA ANTROPOCENTRISMULUI ÎN POEZIA ROMÂNĂ POSTDOUĂMIISTĂ

Andrada STRUGARU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Facultatea de Litere
Alexandru Ioan Cuza University of Iasi, Faculty of Letters
E-mail: oana.andrada.strugaru@gmail.com

REPRESENTATIONS OF ANIMALS AND THE DISLOCATION OF ANTHROPOCENTRISM
IN ROMANIAN POETRY OF THE 2000S

Abstract: With a tradition of economic, political, and institutional settings built on a dynamic based on dominance, animals have been systematically assigned the role of an inferior form of „otherness”, essential, nevertheless, in shaping the anthropocentric mentality and validating the narrative of human exceptionalism. The longevity of such speciesist practices throughout the humanist discourses obliges the posthumanist project of creating a postanthropocentric concept of subjectivity to pay special attention to the issues regarding the animals, their representations, and their interactions with ‘us’. This paper stems from Rosi Braidotti’s project of a posthuman subject understood as a hybrid entity integrated through a system of material and informational connections with all forms of existence in the natureculture continuum and follows the implications it has on redesigning our interactions with the non-human beings in a post-anthropocentric context. My purpose is to study how contemporary Romanian poetry reflects this new vision of subjectivity and its impact on reimagining the relations between the human and non-human beings. The analysis on volumes such as Val Chimir’s *umilirea animalelor* (the humiliation of animals), Mihók Tamás’s *biocharia. ritual ecolatru*, Adelina Pascale’s *maki for 2*, Gabi Eftimie’s *Sputnik în grădină* (Sputnik in the garden), or Diana Cornea’s *Setări avansate de lumină* (Advanced lighting settings) confirms the increasing interest of Romanian post-millenary poetry in reshaping the depictions of animals and human-animal interactions according to a postanthropocentric perspective.

Keywords: post-humanism, post-anthropocentrism, animal studies, romanian poetry

Citation suggestion: Strugaru, Oana Andrada. “Reprezentări ale animalelor și dislocarea antropocentrismului în poezia română postdouămiistă.” *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 1-10.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.01>.



Introducere: „Animalele postumane” și subiectul postantropocentric

Întemeiat pe o viziune dihotomică reduționistă asupra distincției om/animal și validat de o serie de capacități rezervate exclusiv ființei umane (rațiunea, limbajul, gândirea și agențialitatea), tradiția discursului antropocentrist despre animale postulează excepționalismul omului în fața tuturor celorlalte forme de viață, folosindu-se de acestea ca referenți cu un regim ontologic distinct, alterități la care *anthropos* se raportează pentru a-și valida unicitatea și dominația și față de care revendică un statut etic și o valoare morală superioare¹. Această atitudine a legitimat violența speciistă și a avut un impact profund asupra vieții non-umane, prin

practicile de exploatare a animalelor în industrie, educație sau divertisment ori prin excluderea acestora ca subiecți ai legii. Legitimarea discursului speciist a contribuit, de asemenea, la crearea unui cadru care a permis extinderea atitudinilor similare asupra tuturor ființelor vii văzute ca diferite sau opuse față de *anthropos*, inclusiv asupra grupurilor de oameni marginalizate și „dezumanizate” în diferite momente ale istoriei². Semnificativ este cazul extinderii practicii biologizării antropocenrice în contextul finalului secolului al XIX-lea. Corelat cu progresele tehnologice și științifice în domeniul geneticii, proiectul creării „omului nou” a condus la dezvoltarea teoriilor și practicilor eugeniste, care, în scopul ameliorării structurii sociale și, implicit, a funcționării „organismului-națiune”, prevedeau încurajarea reproducerii

indivizilor considerați a fi purtători ai caracterelor ereditare favorabile, precum și împiedicarea reproducerii posesorilor de trăsături considerate nepotrivite sau nefavorabile³, metodele menite a asigura îndeplinirea acestui obiectiv (sterilizarea, uciderea, izolarea) fiind preluate direct din tradiția selecției artificiale în procesul de creștere a animalelor⁴.

O sensibilitate postantropocentrică urmărește articularea unui discurs capabil să disloce distincția om/animal și să se dezică de conceptul unicității omului. Accentul este deplasat asupra acelor aspecte de vulnerabilitate împărtășite de viața umană și cea non-umană, izvorâte din corporalitate și finitudinea cărnii care ne face în mod nediferențiat susceptibili la suferință, plăcere, violență, exploatare, chiar la posibilitatea de a fi „consumați”, folosiți ca hrană pentru un alt corp⁵. Alternativa pentru regândirea relațiilor cu viața non-umană în contextul global contemporan care a surclasat distincțiile dintre oameni, animale și mașini confirmând inoperanța postulatului antropocentrist, vizează, la teoreticieni precum Donna Haraway de pildă, o înțelegere a animalelor și oamenilor ca entități co-constituite, „specii companioane”, în cadrul sistemului complex de interacțiuni în care sunt antrenate⁶. Deși autoarea a respins încadrarea sa în rândul gânditorilor postumanisti⁷, ideile Donnei Haraway au fost valorificate în teoria postumană, care reactualizează discuțiile privind problema animalelor în contextul reconfigurării subiectului ca entitate întemeiată printr-o rețea complexă de interdependențe și interacțiuni, în care esențială nu mai este demonstrarea superiorității sau a excepționalismului, ci dezvoltarea unor relații mai respectuoase cu viața non-umană⁸.

Concepția antropocentristă asupra subiectivității umane este moștenirea unui sistem de gândire care sacrifică sistematic „animalul” în virtutea afirmării și confirmării transcendenței omului. În proiectul de configurare a unei noțiuni de subiectivitate care să disloce această viziune întemeiată pe instituții discriminatorii menite a valida supremația și excepționalismul „Omului” în raport cu toate formele de alteritate (rasializate, sexualizate, naturalizate etc.), problema animalelor devine relevantă atât prin longevitatea practicilor discursive, economice și politice înscrise unei dinamici a dominației care a redus viața non-umană la o categorie inferioară, exploatabilă și sacrificabilă, cât și prin modul în care tropii dezvoltați în cadrul acestei relații au fost extinși pentru a valida dominația față de alți oameni, fapt care ar justifica de ce deconstruirea instituției speciiste este considerată de teoreticieni precum Cary Wolfe⁹ o „urgență teoretică” la nivelul filosofilor postumaniste și postumane în proiectul teoretizării unei noțiuni de subiectivitate.

Necesitatea de a regândi relația dintre oameni și animale și de a dezvolta o teorie care să reflecte și să susțină noul status-quo ontologic sunt, pentru Rosi Braidotti¹⁰, impuse de o realitate economică globală prin excelență postantropocentrică:

„În discuția despre postuman este importantă și centrală în special structura biogenetică a capitalismului contemporan. Acest aspect vizează Proiectul Genomul Uman, cercetarea

celulelor stem și intervenția tehnologică asupra animalelor, semintelor, celulelor și plantelor. În esență, capitalismul avansat investește și profită de pe urma controlului economic și științific și a comodificării a tot ceea ce trăiește. Acest context produce o formă paradoxală de postantropocentrism, mai degrabă oportunistă din partea forțelor pieții care comercializează nestingherit Viața însăși.”¹¹

Continuând și depășind paradigma generată în urma „crizei Umanismului”, care urmărise să facă dreptate alterității umane sexualizate și rasializate, proiectul postumanului postantropocentric propus de Rosi Braidotti țintește deconstruirea instituției speciiste și a discursului hegemonic fondat pe postulatul distincției binare oameni/*anthropos*/*bios*- animale și non-oameni/*zoe*, făcând loc și alterității naturalizate¹². Preluat din filosofia lui Spinoza, conceptul de „monism” este esențial pentru platforma teoretică a cercetătoarei: dualismul cartesian este înlocuit de ideea unității întregii materii, care posedă capacitatea de a se autoorganiza și autoexprima¹³. Alimentat de descoperirile din ultimele decenii în domenii precum neuroștiința, biostiința, informatica, conceptul este actualizat, conducând la înțelegerea materiei vii sub forma unor coduri informaționale ce relaționează în permanență cu elementele din jur¹⁴. Această reinterpretare a noțiunii de „materie” generează un cadru potrivit redefinirii ideii de subiect în cheie postumană, reprezentat de Braidotti ca „sine relațional și extins care funcționează într-un continuum natură-cultură și este mediat tehnologic”¹⁵, produs al tuturor forțelor antropomorfe și non-antropomorfe care interacționează și se condiționează reciproc¹⁶ în continuumul natură-cultură¹⁷. Un concept esențial pentru Braidotti este acela de *zoe*, prin care definește „forța vitală nonumană a Vieții”¹⁸, care transgresează în mod egal întreaga materie vie, fluidizând granițele dintre „bios” (viața umană) și „zoe” (viața non-umană). Critica postumanistă aspiră să disloce tradiția antropocentristă propunând reprezentări și narațiuni care să corespundă noului mod de a înțelege complexitatea și apropierea animalelor non-umane față de oameni precum și a interacțiunilor de interdependență pe care le stabilesc cu aceștia¹⁹, configurând ambii poli ca entități hibride, construite natural, dar și cultural, secvențe al aceluiasi continuum natură-cultură, din interiorul căruia se constituie reciproc²⁰.

Neîncrederea pe care o manifestă proiectul postuman al lui Braidotti față de „umanismul reparativ” pe care îl identifică în toate demersurile teoretice propulsate de filosofia drepturilor animalelor este împărtășită și de Cary Wolfe²¹, pentru care punctul de pornire al cadrului postuman și postantropocentric de regândire a relațiilor cu non-umanul ar trebui să se găsească în filosofia lui Derrida și să vizeze mai ales problema capacității limbajului, care a menținut de-a lungul secolelor granițele dintre uman și non-uman. Regândirea animalelor în relație cu ființa umană ar trebui, în consecință, să pornească de la recunoașterea incapacităților, vulnerabilităților pe care aceștia le împărtășesc: aceea de a fi un „corp carnal”, expus și supus finitudinii morții, pe



de o parte, și aceea de a fi supus mecanicității și tehnicității inumane a unui sistem de comunicare care precedă animalele și oamenii deopotrivă, și care se activează ori de câte ori încep să interacționeze.

„Dispersia postumană” și discursul despre animale: strategii de dislocare a antropocentrismului

Angajamentul postumanismului în reconfigurarea concepției privind mai-mult-decât-umanul animal și relațiile intersubiective stabilite între acesta și ființa umană se încadrează în curentul unei sensibilități contemporane globale, reflectată atât în mediul teoretic, cât și în cel estetic, prin reprezentările literare, cinemate, artistice, etc. Deși prezente deja de câteva decenii la nivel mondial, spațiul academic și publicistic autohton nu a găzduit dezbateri care să redeschidă problema animalelor în contextul postantropocentrismului și al postumanismului. Cu toate acestea, racordată la circulația rapidă a ideilor în plan global, literatura română din ultimii ani a preluat, chiar dacă nu în mod sistematic, temele și atitudinile adiacente noului discurs despre viața mai-mult-decât umană. În poezia română contemporană, resemantizarea problemei animalelor și a relațiilor cu acestea este antrenată în discursul „dispersiei postumane”, pe care Mihai Iovănel²² o localizează în acel filon al liricii care se distanțează de douămiism printr-o atitudine, tematică și estetică preocupate de configurarea și asimilarea unei noi concepții asupra identității și subiectivității umane. Concentrându-se preponderent asupra strategiilor textuale ce vizează descentrarea *anthroposului* în relație cu inflația tehnologică și informațională, în *Istoria literaturii române contemporane* Mihai Iovănel notează și câteva observații cu privire la dimensiunea „eco” sau la problematica relațiilor inter-specii, punctând cu referire la *Sputnik în grădină*, volumul publicat de Gabi Eftimie, reclusiunea într-o natură care, fără a izola de sau a respinge extensiile tehnologice ale individului, devine pretextul integrării într-o „conștiință colectivă naturală”²³, iar la Mircea Andrei Florea, în *Larvae*, dinamica ce tinde spre asimilarea umanului la ipostaze non-umane de existență și structurarea volumului pe două axe care privesc transformările biologicului²⁴. Preocuparea postdouămiistă față de interacțiunile cu lumea mai-mult-decât-umană, mai mult decât a fi un ecou al politicilor și conștientizărilor ecologiste, prin modul în care operează asupra conceptului despre „sinele” postuman, dobândește caracterul unei strategii postantropocentrice. Emanuel Lupașcu²⁵, care distinge două faze ale asimilării direcției postumane în spațiul românesc: o primă etapă desfășurată concomitent cu douămiismul, atrasă de fascinația exotică a tehnologicului și de explorarea potențialităților discursului depeizat, dezumanizat, întreținut de o nouă sensibilitate digitalizată și o a doua etapă „postdouămiistă” care integrează matur politicile incluzive și discursul critic față de valorile umaniste și antropocentriste, situează poeticele „eco” în etapa postdouămiistă, și le consideră caracterizate de angajamentul la o nouă sensibilitate profund preocupată de sustenabilitatea

ecosistemului global în contextul capitalismului avansat și refractare față de instituția umanistă antropocentrică în general, și față de cea speciistă în particular²⁶.

Chiar dacă, după Emanuel Lupașcu, în acest „al doilea val” preocuparea pentru viața non-umană animală este mai concret articulată și ca discurs angajat filosofilor ecologiste, reprezentări ale animalelor în diferite forme pot fi identificate încă de la începutul „dispersiei postumane”, iar ipostazierile acestora reflectă atât concretizarea unei noi sensibilități față de acest spectru al Vieții, cât și modurile în care animalele textuale pot funcționa în estetica postumană ca strategii de depășire a antropocentrismului. Fie că avem în vedere turnura postantropocentrică în poezia română contemporană în ansamblul ei, sau numai în „cel de-al doilea val” angajat conștient pentru dezasamblarea viziunii speciiste (și nu numai) dominantă în narațiunile constitutive pentru subiectivitatea umanistă, o analiză asupra reprezentărilor, textualității și discursului despre „animale” în cadrul „dispersiei postumane” este, după cum am arătat în prima parte a lucrării, fundamentală pentru înțelegerea complexului mai larg al strategiilor de descentrare a *anthroposului* la nivelul acestui filon al esteticii postdouămiiste, precum și pentru înțelegerea felului în care viziunea asupra sinelui relațional bio-tehnologic le reflectă. Trecând prin tropii animalieri peiorativi activați în narațiunile oamenilor despre alți oameni de care val chimic se folosește pentru a chestiona excepționalismul (*umilirea animalelor*, Editura Casa de pariuri literare, 2010), descoperirea unui refugiu reconfortant în integrarea cu viața organică la Gabi Eftimie sau Diana Cornea (*Sputnik în grădină*, Editura OMG, 2020; *Setări avansate de lumină*, Editura OMG, 2022), responsabilizarea ecologică în contextul catastrofei climatice la Mihók Tamás (*biocharia ritualu ecolatru*, Editura frACTalia, 2020), problematizarea interacțiunilor inter-regn în capitalismul bio-tehnologic la Adelina Pascale (*maki for 2*, Casa de Editură Max Blecher, 2021) sau a zonelor de suprapunere și devenire „împreună” ale speciilor la Diana Cornea, corpul de texte supuse analizei confirmă preocuparea crescândă în poezia ultimului deceniu pentru problema animalelor. Departate de a ilustra o unică atitudine omogenă, acesta surprinde strategii tematice și textuale complementare abordate în discursul despre viața non-umană prin care reprezentările diverse ale relației om-animal în postdouămiism converg înspre cristalizarea unui subiect postantropocentric racordat la cadrul global amplu al sensibilității postumane.

Purtând un titlu îndeajuns de grav și sugestiv, proiectul poetic propus în debutul lui val chimic, *umilirea animalelor*, deschide numeroase perspective care permit urmărirea modului în care noțiunea de „animal” poate fi semantizată în procesul de configurare a unei realități sau identități postumane. În asamblarea subiectului (post)uman care își conștientizează concomitentele axe de scindare afect-conștiință, pe de o parte, și corp-conștiință, de cealaltă („deschid fereastra și fac parte din lume/ de-abia am ieșit de sub duș cu corpul intact/ și de data asta/ motorașul a transformat spaima în spaime mai mici// pe pat e același corp

poate că îmi aparține/ îl iubesc, asta mă convinge că nu e al meu²⁷, „vom trăi întruna într-una:/ o jumătate prefăcută, o jumătate distrată,/ cu jucăria grefată la inimă²⁸, „din centrul de comandă nu-mi vedeam decât/ mâinile/ vii²⁹) animalele, deși nu apar ca agenți textuali concreți, sunt relevante prin felul în care funcționează în plan conceptual, îndeosebi în procesul de reformulare a conceptului de „corp”. Pentru cel care speculează „umanul” milos și reconfortant în *gadget* și în relația mai mult sau mai puțin predictibilă, controlabilă, cu asamblajul tehnologic („obiectele reîncărcabile și cele/ ținute mult în priză capătă ceva uman*,/ o afecțiune electrizantă³⁰), declarând „ura pentru tot ce este moale și viu³¹, apropierea „celuilalt” uman amintește inextricabil de existența în corpul-carcasă care obligă la auto-identificare sau auto-distrugere. În prima parte a volumului, într-un cadru întunecat și ambiguu, descoperirea „corpului celuilalt” și interacțiunea cu acesta pare a reproducetermenii relației antropocentrice cu trupul animalului subjugat, dominat: „privirea celuilalt e încheșată/ a intrat brusc/ și nu mai distinge decât contururile lemnului metalizat de/ căderea serii/ de aburii scoși de piele/ de lumina albastră scăzând într-un miez/ surprins fiind de dorința nenaturală de posesie/ a celui stingherit, parcă lipsit de apărare./ (judecă prost doar pentru că nu poate să/ îi identifice originea³². Un poem precum *au promis că ne fac animalele cele mai frumoase* pune în opoziție conștientizarea limitei corpului și a cărnii, împărțite de oameni cu anialele, făcându-i asimilabili în rândul acestora („oamenii n-au murit între pereții scunzi/ - doar au intrat în amortire. Împreună/ formează un plafon de mâini încleștate -/ în sfârșit, străzile, magazinele și cerul sunt/ pline de carne, de cărbuni³³), și, la polul opus, perspectiva refugiului mai mult sau mai puțin reconfortant în aspirația la o conștiință a-memorială, imaterială și nonafectivă („îmi imaginez/ că nu numai eu visez/ la un adăpost fără memorie/ unde muzica/ să nu mai fie silită să facă/ nimic³⁴).

Memoria, confruntată, înfruntată și abandonată ca „cea mai perfidă boală a bătrâneții” pentru a lăsa suficient loc așa-numitei confesiuni cerebrale și critice a unei voci reci și depeizate, imposibil de localizat corporal și vag identificată sexual în prima parte a volumului, „zilele cu femeia chimică”, pare să reactiveze în partea a doua, „umilirea animalelor” câteva personaje și figuri desprinse dintr-un biografic necertificabil, coerent doar prin rețeaua internă de referințe pe care o creează și structurat în jurul unor tropi discursivi ai animalității. Ținând cont de modul în care sunt transcrise aceste reminiscențe ale umanului în textele din cel de-al doilea ciclu al volumului, Cristina Ispas³⁵ consideră că acesta ar putea fi localizat într-o etapă premergătoare cadrului postapocaliptic din primul ciclu, în care „mașina” și „corpul” au fuzionat într-un întreg indisociabil. Apar reprezentări mai concrete ale figurilor umane, individualizate prin gesturi, uneori chiar și prin nume. Animalele, în continuare absente ca agenți textuali, își lasă amprenta în plan discursiv, fiind reținute sub forma unor tropi la care se raportează constant descrierile imaginilor oamenilor recuperate din memorie. Astfel, micile evocări ale interacțiunilor cu alți „umani” redată

cu detașare tatonează un registru în care narațiunile despre „om” sunt inseparabile de repertoriul animalier: „Oana, știi că ne-am promis să nu vorbim/ niciodată despre copilărie/ ca să nu facem pe plac nimănui/ (auzind cum te-ai strecurat în spatele meu./ în patru labe, încălțate cu cizmele desperecheate ale mamei./ ca să mă bați pe umăr, ca o măgăreață, de mi-a sărit inima/(...)/ dar Oana, mi-e dor de zilele în care te vedeam/ ciripind.”³⁶, „și mai ales, ce m-a făcut praf./ e că-n toată vremea asta am așteptat/ laba grea și udă a bărbatului meu/ pe gât, la sfârșit, în semn de-apreciere³⁷. Activând clișee descriptive (bărbați cu labe grele și ude, oameni care se strecoară în patru labe pentru a surprinde sau pentru a se apropia de stăpân), poeziile lui val chimic scot la iveală o dimensiune a limbajului care tinde să asimileze animalității modul de prezentare a corpului uman. Felul în care sunt integrați acești tropi textuali se folosește de tradiția unor figuri tradițional peiorative pentru a ilustra modul în care nu doar relațiile om/animal sunt viciate, ci și interacțiunile dintre oameni sunt contaminate de aceleași dinamici ale dominației și umilirii celui mai puțin puternic. Corelând această semantizare a repertoriului inspirat de animalitate cu perspective propusă de către Mihai Iovănel³⁸, care vede în cel de-al doilea ciclu al volumului o colecție de discursuri feministe, zona care intersectează reprezentările corporalității ar deschide direcții interpretative care au în vedere și modul în care subiectul poate fi (re)configurat în relație cu raporturile de putere. O secvență precum cea care deschide cea de-a doua parte a volumului („raport:/ un copil a scuiat un câine/ un bărbat stătea pe gardul/ care împrejmuiește locul pentru câini/ scuipa și se uita la firul de salivă/ decizie: cumpărarea a cinci bomboane gumate/ roșu verde galben verde roșu,/ pe care le-a lăsat să cadă pe jos, în cofetărie,/ locul lor, în gură./ cinci minute/ am voie să mestec/ n-am voie să înghit.”³⁹) chestionează raporturile de putere fundamentate de violență și dispreț prin jocul de ipostaze pe care îl propune: „omul” pare a se erija, aparent arbitrar, fie în postura celui care „scuipă” și supune, umilește, fie a celui pasiv, absent care „scuipă” și își contemplă saliva într-o ironică scenă de auto-contemplație, fie a (post)umanului care, algoritmic, procesând datele realității, trebuie să ia decizia potrivită. În același sens al denudării tropilor animalieri, tratând cu ironie antropomorfismul represiv față de formele non-umane de viață, val chimic surprinde felul în care relația oameni-animale ajunge să fie înscrisă în imaginarul mediatic alienant prin exploatarea concomitentă a afectivității receptorilor umani și a reprezentărilor ființelor non-umane ca sursă de *entertainment*:

„distracția pe cinste/ pe care o capeți de la slide-show-ul/ din autobuz ar trebui să te facă să/ uiți de contactul cu pielea jilavă?// cățeluși și pisicuțe./ marele urs brun, prietenul copiilor./ îl cuprinde în brațe pe tovarășul lui, omul, pe locul din spate al unei motocicletă./ cu fața întoarsă spre noi./ într-un zâmbet de lună plină// o pisicuță dulce poartă căciuliță cu moț./ ce are atașate cozi negre, din bumbac./ un cățeluș - o bonetă albă/ de prunc/ sau de bucătar?/ căzută, atât de comic, într-o parte./ așa deci./ voi sunteți cei care



treziți din somn animalele.”⁴⁰

Discursul despre animale, fie la nivel lingvistic, fie la nivel tehnico-vizual lucrează mai curând în de-constituirea ideii tradiționale de „uman”, scoțând la iveală negate zone de identitate între specii și angrenarea mai mult sau mai puțin voluntară în același mecanism tehnologic impredictibil în funcționarea și, mai ales, în limitele funcționării sale.

La Mihók Tamás, problema animalelor este adusă în discuție în contextul mai amplu al discursului ecologic sensibil la impactul catastrofal al omului asupra ecosistemelor și a planetei privită în ansamblu, ca spațiu în care își împărtășesc existența toate speciile. „Într-o lume creată din instinct animal”, amenințarea extincției înseamnă atât solidarizare a umanului și non-umanului în sentimentul de vulnerabilitate, cât și o provocare privind modurile de asumare și gestionare a responsabilității privind distrugerea sistematică a vieții, adiacentă dezvoltării civilizațiilor și asigurării maximului profit economic:

„1./ în pâcla din iederă/ ochi de buhă incandescenti:/ ne-am întâlnit// 2./ pelicula artificială/ din stratul de ozon/ îți aparține// 3./ urmă-/ rește/ extra-/ sistola/ bolo-/ vanului/ fito-/ genic// 4./ pelicula artificială/ din stratul de ozon/ îmi aparține/ 5./ frunze de plop/ ciorchine/ primăvara pe-avarii// 6./ crunt ne va reduce/ somnul de smarald/ al pădurii// 7./ pelicula artificială/ din stratul de ozon/ ne aparține”⁴¹).

În *ingrediente* relația exploatare om-animal este rescrisă din perspectiva peștilor, care, într-un habitat profund afectat de acțiunile oamenilor și de poluare, se supun ironic dinamicii producției și profitului, revendicându-și la nivel discursiv impactul, rolul de agenți esențiali în sistemul construit mai curând pentru a corespunde imperativului pieței și al câștigului. Deși manifestând dominație față de viața non-umană, „omul” privit ca specie omogenă e exilat din poziția centrală în arhitectura lumii capitaliste construită pe baza ierarhiilor și diviziunilor socio-culturale, care nu deservește și nu dăunează în chip egal tuturor:

„algele se împutinau transpiram molfăiam năvoadele/ apa din butoi se făcu înecăcioasă gălgăiam separam/ clorofila de hemoglobină pisica de mare ne traversa/ jumătatea de emisferă scuipa funingine peste conserve/ mateloții aveau fețele tot mai supte dezghiocau mazăre/ beau bulion fredonau își ascuțeau simțurile în proră/ la răsărit țâșneam pe sub părinții noștri de plastic seara/ depuneam icre cu dublă calitate devastam piețele est-europene”⁴²

Este de observat la Mihók Tamás modul în care înțelege să își calibreze discursul la jocurile textuale ale poemelor, cum se întâmplă și în *ingrediente*, unde registrul care traduce perspectiva peștilor înglobează limbaj familiar și neologisme, arătând cunoașterea modurilor de funcționare ale organismelor biologice, precum și ale economiilor globale.

Sau, într-un poem precum *în strai de sărbătoare roz-apocalips* în care melanjul de arhaisme/regionalisme și cuvinte neologice lansează o problemă de localizare a vocii textuale într-o zonă de sinteză a vârstelor temporale și culturale pe care oamenii le împărtășesc cu celelalte specii („soare mimând orgasm/ pe sub orizont de basm/ întinse blănuri de ren/ doldora de-acarieni// *dezastrele aun un impact pozitiv asupra personalității umane./ (...)// șocul survenit în urma cataclismului/ inhibă hotmonii de creștere./ mignonă glandă pineală/ vegetativă modulară/ ca o basma te va îmbrobodi/ vei hălădui.*”⁴³).

Relațiile și interacțiunile între specii își găsesc, în *maki for 2* (2021), volumul de debut Adelinei Pascale, spațiul de manifestare într-un registru acvatic, care, sondat de îndrăgostiții-scafandri, se dezvăluie tandru și fluid („iar înainte să-mbrăcăm costumul/ de scafandru/ facem dragoste// apa e turbure rece/ și nu se vede nimic mai departe de-un metru/ umbrele peștilor se-nvârt în jurul nostru”⁴⁴). Teona Farmatu⁴⁵ observă o înclinație pentru surprinderea acelor evenimente ce ratează întotdeauna prim-planul care, corelată cu predilecția pentru observația vidată de afecte sau de trăiri intense a dinamicilor după care se modelează viața exterioară și interioară, lasă loc unui discurs care respinge confesiunea pentru a căuta identificarea și integrarea în arhitecturile și coreografiile gestuale ale universului oceanic bizar și amplu („mai jos/ în hong kong/ proteste brutale/ dar noi rămânem/ în mișcarea naturală de rotație a pământului/ două languste masive/ tolănite în alge înalte”⁴⁶). „Visul” care sondează concomitent în abisul acvatic și în conștiință, fascinația de a privi și constata sunt status-quo-ul asumat de sinele care și-a surprins scindarea între finitudinea materială impusă de corp și viața lăuntrică obscură, cu posibilități indefinite („din punctul în care începe visul/ nu mai am nevoie de un spațiu/ sunt o suprafață vie și roșie/ pregătită de acomodare”⁴⁷). În ciuda aspirației către asimilarea într-o colectivitate mai-mulț-decât-umană în registrul vieții oceanice ca alternativă de evaziune dintr-un citadin industrializat care sufocă („sunt în taipei/ am 25, părul lung, ascult podcasturi cu sunetul valorilor/(...)/ dacă nu ești atent/ orașul te ademenește înapoi/ (...)/ suntem frumoși, lihniți, singuri/ acești nefericiți în impermeabile/ visând la procesul de regenerare/ al membrilor steluțelor de mare”⁴⁸), nu poate fi trecut cu vederea faptul că, în poemele Adelinei Pascale, viața creaturilor marine (atunci când depășește nivelul proiecției și al visului) rămâne la distanță, asemenea animalelor lui John Berger⁴⁹, întotdeauna întâmplându-se dincolo de sticla „acvariului” informațional și tehnologic. Interacțiunea reală a omului cu non-umanul animal este împiedicată, iar ambii actanți se găsesc obligați la ipostaze pasive – cel care este privit și cel care privește, însă fără ca privirile lor să se întâlnească vreodată („echipamentul cel mai important al/ scufundătorului în explorare/ este aparatul de fotografiat stereoscopic// cu un proiector de 1000 de lumeni/ țintim spre detaliile arbuștilor/ melci de mare uriași/ echinoderme/ înotătoare străvezii și buchete/ de corali/ la atingere/ totul dispare”⁵⁰). Costumul de scafandru, aparatul de fotografiat stereoscopic, tehnologiile care simulează condițiile de mediu în acvarii sunt recuzita

tehnologică fără de care nu poate fi susținut niciun registru de intersecție cu această existență mai-mult-decât-umană care, până la urmă, nu reușește să depășească simulacrul. Prin mecanisme bio-chimice inteligente sunt truate ecosisteme în realitate inaccesibile și incompatibile cu experiența umană, iar tot ceea ce scufundătorii pot fotografia, la atingere dispare ca o hologramă. Cel care privește (și care, după Berger⁵¹, nu recunoaște că ar putea fi, la rândul său, privit) poate perpetua în iluzia excepționalității cunoașterii sale sau se poate găsi forțat în acceptarea propriilor limite, a destructurantei lipse de capacitate. Această relație intermediată tehnologic nu pune la îndoială doar poziția omului ca subiect cunoscător, ci și pe aceea a animalelor, care, reale pentru privitor doar în habitat artificial, nu mai sunt egale cu ele însele, ci devin, de asemenea, simulacre⁵². Alternativa pe care poemele Adelinei Pascale o propun începe cu abandonarea conștiinței cunoscătoare în favoarea conștiinței care visează și proiectează, în termenii unei periplu tandru al îndrăgostiților, trecerea dincolo de sticla, tuburilor și motoarele acvariorilor, într-un continuum revigorant care permite „corpurilor bioluminescente” să se integreze și contopească („În rezervor/ doar mirosul metalic și zgomotul motoarelor/ mai traversează/ algele luminate și pH-ul nivelat/// undeva/ printre toate acestea/ am reușit/ o radiografie a sursei de lumină/ Corpurile noastre bioluminescente -/ Plante de anubias/ Înflorite/ Pe Sub Apă”⁵³).

Diviziunile tradiționale care separă natura de cultură și omul de animal (sau de animale, într-o formulare care să se apropie mai mult de satisfacerea observației lui Derrida⁵⁴, potrivit căreia noțiunea de „animal”, la singular, este mult prea ignorantă față de diversitatea și diferențele dintre specii) sunt chestionate într-un poem precum *Țiparul electric*, care, reactualizând la nivel discursiv dihotomiile umaniste („nu omoară omul și animalele mai mari/ animalele mai mici în schimb cad electrocutate”⁵⁵), țintește, în fapt, întocmai spre deconstruirea lor. Tehnologii complexe accesibile oamenilor doar ca urmare a progresului industrial și a evoluției intelectuale sunt încorporate Țiparilor în forma unor organe electrice, iar trupul animalelor e descris în funcția sa de mecanism hibrid. În poemul care încheie volumul, animalele și oamenii se apar ca entități care se constituie reciproc la intersecția dintre natură și cultură: iepurele abandonat ar putea fi salvat, însă nu supraviețuiește decât ca simbol aducător de noroc, prin lăbuța lui păstrată și scoasă de familie din cutie la sărbătorirea anului nou. Este punctul în care omul reconstruiește non-umanul animal atât din punct de vedere material, prin dezmembrare și conservare, cât și cultural, ca trop, în forma talismanului, reconstruindu-se și pe sine ca entitate fizică și spirituală prin atașarea corpului animalului ca accesoriu simbolic. Dincolo de arhitectura relațională pusă în mișcare în poeme printr-un joc continuu între discursurile care confirmă practicile antropocentriste și aspirația-*vis* la o integrare mult mai cuprinzătoare prin călătoriile subacvatice ale îndrăgostiților, titlul volumului deschide discuția interacțiunii om-animal dintr-o perspectivă aparent paradoxală. În volum, poemul *maki for 2* antrenează un ritual culinar atent coregrafiat și tandru, într-un spațiu exotic, însă

un anume substrat care indică spre cultura consumeristă nu poate fi trecut cu vederea. Chiar dacă poemele Adelinei Pascale aleg decorul asiatic ca spațiu de desfășurare, pentru vestici „cultura sushi” apare ca un apanaj al globalizării capitaliste, împotriva căreia volumul se situează ferm și sigur într-un poem-manifest emblematic. Viața subacvatică ar putea părea redusă la un platou cu sosuri soia și wasabi, într-un mecanism în care participanții, umani sau non-umani, nu sunt relevanți în mod individual, ci doar ca întrebări corelate despre eficiența macro-sistemului economic.

La Gabi Eftimie (*sputnik în grădină*, 2020), problema subiectivității este vociferată în poemul *zombi* într-o interogație care articulează deopotrivă ruptura față de o concepție tradițională asupra sinelui și necesitatea de a localiza postumanul ca entitate hibridă în continuumul natură-cultură („Oare de când nu mai facem parte din specia umană?”⁵⁶). Sugestia geloziei față de mai-mult-decât-umanul animal/natural și tehnologic, precum și perspectiva propriei sustrageri din „peisaj” în *terraforming* sunt parte a registrului post- (sau chiar anti-) antropocentric în care e transcodată noțiunea de subiectivitate, urmând unui scenariu în care, auto-ironică, vocea din spatele poemelor se dezice de postulatul umanist care înțelege limbajul ca blazon al superiorității omului și graniță între acesta și toate celelalte specii, accentuând, în schimb, caracterul mecanic și limitele funcționale ale acestuia („Mi-au amputat limba și mi-au cusut alta la loc./ (...) / Ca pacientul trezit din comă care a învățat să vorbească limba voastră/ pentru a nu știu cîta oară./ inhalez din balonul cu heliu și vă spun „vă iubesc” pe vocea aia pițigăiată./ În cap, jingle-ul macaralei rotindu-se prin sat./ Nu mă aude nimeni”⁵⁷). Este întocmai acea dislocare a excepționalismului comunicării umane care anulează diviziunea oameni/animale și pe care Wolfe⁵⁸ o propune ca nucleu în proiectul unui subiect postantropocentric. Asumând o perspectivă impersonală, străină intensităților emoționale, volumul reconstruiește omul „pierdut în mașinăria naturii” ca observator pasiv în propriile sale interacțiuni cu mediul înconjurător configurat ca suprapunere dintre natură și cultură în care bucolic și industrialul se întrepătrund într-o estetică primitivă, nerefuzând liniștea și identificarea. Ceea ce reușește volumul lui Gabi Eftimie este reprezentarea unui cadru postuman de existență, în care viața, ale cărei forme (vegetală, animală și umană) sunt legate de aceeași coordonată a finitudinii materiale (sau, în termenii autoarei, „putreziciunea naturii înainte să ne întoarcem la ale noastre”⁵⁹), asimilează corpurilor, gesticii și afectivității tehnicitatea și nuanțele metalice din ambientul industrial, informațional și tehnologic într-un sistem de interacțiuni care hibridizează și egalizează regnurile și speciile („mesteacănul e înfipt în locul lui din pădure sistematic/ cufundarul polar își lansează chemarea de metal prin difuzoarele de pe lac/(...)// căldura unui corp prietenos iradiază spre mine dintr-un mesaj”⁶⁰).

Sensibil la același sistem existențial este și volumul de debut al Diane Cornea, *Setări avansate de lumină* (Editura OMG, 2022). Urmărind la nivelul continuumului natură-cultură interacțiunile materiale, informaționale și tehnologice în care



este antrenat subiectul, discursul autoarei, mizând pe limbajul dezarticulat, perspectiva oscilantă între persoana I și persoana a III-a, masculin și feminin, transgresarea fluidă între mediul natural, cel industrial și cel virtual al jocurilor și al rețelelor sociale, cristalizează proiectul unei identități în dispersie, imposibil de localizat conform paradigmatelor tradiționale de gen, specie, etc., și, în consecință, imposibil de identificat ca „om” în sensul „umanist” al termenului. Memoria, corpul, conștiința, afectivitatea și implicarea personală - tratate într-un registru în care se resimt ecourile poeziei lui Val Chimic (la a cărei serie de poeme *sarcini* trimite și printr-un titlu de text precum *sarcini delicate* Diana Cornea) - nu mai funcționează ca termeni prin care subiectul își validează identitatea cu sine, ci sunt componente deschise în asamblajul subiectului, atașabile și detașabile, relaționate cu diferite forme alteritate („Zilele astea trăiesc prin amintirile altcuiva// e atât de bine/ mă bucur că se va sfârși”⁶¹, „o să îmi fie dor de capitală/ de gustul fructi fresh/ când am pierdut controlul/ și-am căutat loc de hibernare/ al gândurilor moluște/ a unei părți din mine cu care încă/ mă obișnuiesc// e perioada de meta-tristețe/ mă uit la organe frumos/ conturate și plâng”⁶²). Ca la Gabi Eftimie, natura și cultura, refugiul romantic în mijlocul vieții vegetale și animale și dinamica antrenantă a postindustrialului se întrepătrund într-un registru estetic care nu uită totuși de amenințarea extincției, reper al existenței în capitalismul avansat amintit chiar în poemul care deschide volumul („uzinele electrice dinspre ieșirea de vest/ întind umbre pe suprafața principală/ în ansamblu de gri, descompuse schelete uriașe/ construcții de fier & râul de lângă calea ferată/ ce-a secat considerabil. un prim pas spre *mass destruction*”⁶³). Recunoscut ca iminent, trimițând la cadrul mai amplu al dezastrului climatic, acest „prim pas spre *mass destruction*” numit în deschiderea volumului nu alimentează un discurs de responsabilizare ecologică a agenților umani, așa cum se întâmplă în *biocharia. ritual ecolatru*. Ierarhiile și relațiile de dominație stabilite între oameni și celelalte specii actualizate de Mihók Tamás sau de Val Chimic nu reprezintă un centru focal în volumul Dianei Cornea, care preferă, în schimb, elaborarea discursului într-o formă ce ar putea părea un jurnal de experiențe postumane, axat mai puțin pe aspectele macro ale contextului, și mai mult asupra modului în care subiectivitatea filtrează și își reprezintă mediile pe care le accesează. Este, poate, reflexul unui individ care, profund angrenat în sistemul de interconexiuni informaționale și materiale cu alteritatea și cu „exteriorul” (real sau virtual) nu se poate constitui pe sine decât descentrat, fluid și hibrid.

Amintind de periplurile cuplului de scafandri îndrăgostiți din *maki for2*, integrarea într-un ecosistem care permite descoperirea și apropierea de viața vegetală și animală este transcrisă și la Diana Cornea în termenii gesturilor unei perechi care, pe muchia irealității, fără a avea certitudinea niciunui peisaj, găsește o formă de refugiu în natură („*micile salamandre se simt bine în apă/ iar curând vine vremea/ să se întoarcă-n frunzar*// amândoi distrași/ lacul dispăre înaintea noastră// nedefinit sau imaginat/ cât de reali pot să fie// pași prim iarbă”⁶⁴). Atenția acordată animalelor și discursului despre ele declanșată de conștientizarea omniprezenței

lor în acest spațiu de reclusiune („se declanșase un punct/ pe care nu-l putea controla// înconjurată de atâtea ființe vii/ - organisme ferite de efecte greu de suportat/ cărora până atunci nici nu le simțise prezența”⁶⁵) funcționează la nivelul volumului ca strategie prin care identitatea postantropocentrică este afirmată și validată. Sunt două poeme a căror analiză ar putea concentra sensibilitatea volumului față de viața mai-mult-decât-umană animală și modul în care aceasta reflectă dislocarea excepționalismului *anthropos*-ului: *LUX AETERNA+++* și *din Originea speciilor*. Referința la teoria darwinistă a celui de-al doilea titlu apare și în debutul publicat de Deniz Otay, *Fotocrom Paradis*, în poemul *Originea complexelor*⁶⁶. Totuși, dacă la Deniz Otay este adusă în prim-plan „capcana cu fiară” care răzbate din interioritate în momentele în care reprimarea ajunge la saturație, la Diana Cornea accentul este mult mai direct orientat înspre problema relațiilor între specii.

Primul dintre poemele amintite, *LUX AETERNA+++*, având rezonanța unui fragment de observație științifică, trimite la un mod de conceptualizare a diversității lumii vii, a lipsei de omogenitate și predictibilitate, a caracterului aleatoriu și inexplicabil al diferențelor dintre specii, care destructurează înglobarea acestora sub eticheta generică de „animal” (așezat, eventual, în opoziție cu eticheta generică de „om”): „speciile luminoase sunt împrăștiate pe scară largă/ fără un model perceptibil/ sunt cunoscuți mulți creveți luminoși/ dar nu există crabi luminoși/ sunt cunoscuți mulți calamari luminoși/ dar o singură caracatiță luminoasă/ (Callistoctopus arakawai din Japonia)/ din nou, centipedele și miriapodele luminoase/ nu sunt neobișnuite, dar scorpionii/ și păianjenii luminoși sunt aparent inexistenți”⁶⁷. Este o tratare similară cu cea din *țiparul electric* de la Adelina Pascale, în care observația științifică, obiectivă, este antrenată de discursul poetic, obligând nu numai la atenție față de animalele textuale, ci și la limbaj ca instrument care formulează narațiunile constitutive despre ele.

Subiectul postantropocentric care transcende diviziunile tradiționale natură/cultură și om/animal este adus în prim-plan în *din Originea speciilor*. În cheia materialismului vitalist propus de Braidotti ca punct de reper în redefinirea relațiilor dintre uman și non-uman, poemul activează un discurs în care interacțiunile dintre diferite entități, ca schimburi și fluxuri de energie și informații, conduc la reconceptualizarea noțiunii de „sine”. („în dans printre copaci/ puterea o preluăm din acest sol minunat/ salutând viața aflați la marginea regulilor naturale/ care îndeamnă la identificare// corpul meu e acoperit de noi semne/ fenomene excepționale/ pe care le iau drept punct de plecare/ urme plănuite intact/•/ ele mă ajută să mă percep/ ca pe o energie greu de cuprins/ niciodată la fel. îndepărtat/ așa cum tu în clipa asta te-ai putea transforma/ într-o pisică sau un iepure sălbatic/ o ființă delicată/ pe care dacă aș atinge-o nu m-ar recunoaște// ea-mi oferă posibilitatea să nu mă ascund/ să fiu vulnerabilă_ destinată// prezentă-n stadiul/ unde nenumărate forme frumoase au evoluat/ și continuă să evolueze”⁶⁸). „Puterea” preluată este conștientizarea acelei forțe caracteristice tuturor formelor de viață, (conceptualizată de Braidotti ca *zoe*) care permite

reprezentarea subiectului ca entitate relațională, deschisă, și, implicit, niciodată identică sieși, antrenată într-un proces de evoluție cu efecte impredictibile grație multiplelor conexiuni cu alteritățile din jur. Scenariul metamorfozei inter-regn așază semnul egalității între organismele vii participante în acest asamblaj de interacțiuni și deplasează dilema acestei noi forme de subiectivitate în problema corpului, a memoriei, și a relațiilor dintre ele, care definește și afectează în mod identic toate organismele vii. **Concluzii**

Prin corpul de texte supuse analizei, studiul de față arată manifestarea tot mai explicită a unei noi sensibilități în discursul despre animale din poezia română postdouămiistă. Reprezentări ale relațiilor și interacțiunilor om-animal sunt activate ca strategii în articularea unei concepții postantropocentrice despre individ, în acord cu direcțiile trasate în teoria postumanistă a ultimelor decenii. Deși nu se concretizează într-o platformă estetică necesarmente omogenă, prin temele și atitudinile asumate volumele au ca

centru de convergență angajamentul pentru reinterpretarea noțiunii de subiectivitate în contextul sistemului complex de relații și interacțiuni materiale, informaționale și tehnologice cu formele de viață mai-mult-decât-umane. Fie că încearcă să răspundă clișeele comportamentale și lingvistice care validează și extind violența speciistă sau intermediarii tehnologice și culturale care pare să fi lăsat interacțiunile autentice cu alte forme de existență inaccesibile, fie că se acumulează ca demers menit a tensiona responsabilitatea adesea evitată a oamenilor față de ecosisteme sau, dimpotrivă, ca discurs empatic despre descoperirea sinelui ca entitate deschisă și racordată la tot ceea ce poate fi numit „Viață”, poezia postdouămiistă confirmă coagularea unor preocupări ideologice și estetice alimentate de (și conectate la) sensibilitatea cristalizată la nivel global în privința problemei animalelor, ale cărei posibilități de manifestare și de cercetare rămân momentan deschise.

Note

1. Matthew R. Calarco, *Animal Studies: The Key Concepts* (New York: Routledge, 2021), 18-19.
2. *Idem*, 19-20.
3. Marius Turda, „Biology and Eugenics”, în *The Fin-de-Siècle World*, ed. Michael Saler (Londra & New York: Routledge, 2015), 456-458.
4. Will Alexander, „Eugenics and Animal Science: Two Birds of a Feather or a Horse of a Different Color”, *The Alexandrian*, 3, nr. 1 (2014), 14.
5. Matthew R. Calarco, *The Boundaries of Human Nature: The Philosophical Animal from Plato to Haraway* (New York: Columbia University Press, 2022), 81-82, 129.
6. *Ibid.*, 132-134.
7. Michael Lundblad, „Introduction: The End of the Animal – Literary and Cultural Animalities”, în *Animalities. Literary and Cultural Studies Beyond the Human*, ed. Michael Lundblad (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017), 5.
8. Calarco, *Animal Studies*, 108.
9. Cary Wolfe, *Animal rites: American culture, the discourse of species, and posthumanist theory*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2003, . 6-8; Cary Wolfe, „Human, All Too Human: «Animal Studies» and the Humanities”, *PMLA* 124, nr. 2 (2009): 564-575.
10. Rosi Braidotti, *Postumanul*, traducere de Ovidiu Anemțoaicei (București: Editura Hecate, 2016), 88.
11. *Ibid.*, 82-83.
12. *Ibid.*, 90-91.
13. *Ibid.*, 78-79.
14. *Ibid.*, 83.
15. *Ibid.*, 84.
16. *Ibid.*, 83.
17. *Ibid.*, 84.
18. *Ibid.*
19. *Ibid.*, 94-95.
20. *Ibid.*, 95-103.
21. Cary Wolfe, „Flesh and Finitude: Thinking Animals in (Post) Humanist Philosophy”, *SubStance* 37, no. 3 (2008): 8-36; Cary Wolfe, „Human, All Too Human”, 564-575.
22. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane* (Iași: Polirom, 2021), 618.
23. *Ibid.*, 622.
24. *Ibid.*, 636.
25. Emanuel Lupașcu, „Postumanismul și poezia română contemporană”, *Transilvania*, nr. 6-7 (2022): 46.
26. *Ibid.*, 50-51.
27. val chimic, *umilirea animalelor* (București: Editura casa de pariuri literare, 2010), 14.
28. *Ibid.*, 23.
29. *Ibid.*, 15.

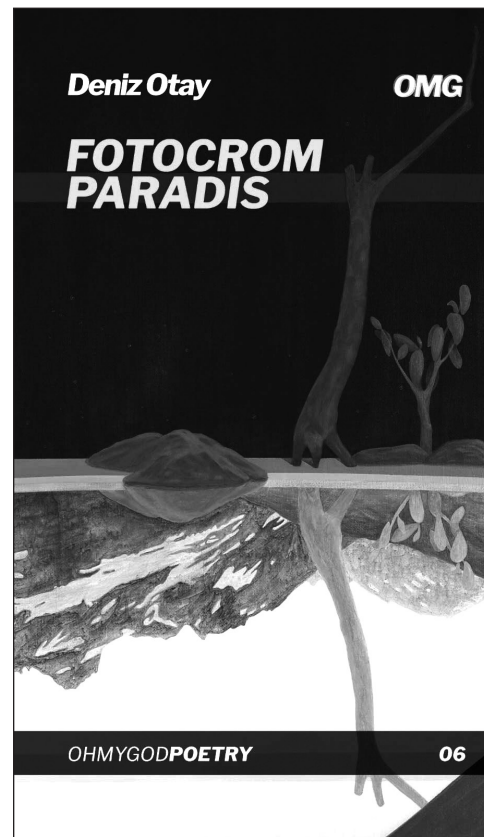
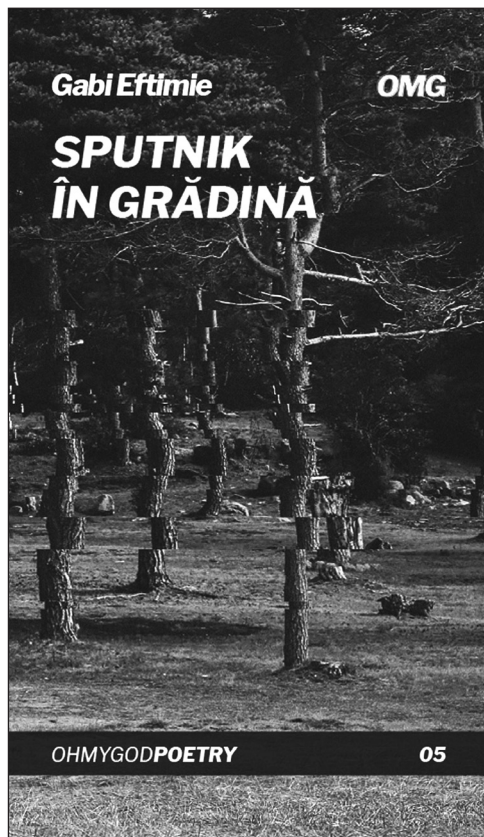


30. Ibid., 19.
31. Ibid.
32. Ibid., 14.
33. Ibid., 23.
34. Ibid.
35. Cristina Ispas, „Natură moartă cu oameni”, *Observator cultural*, 21 ianuarie 2011. Online la <https://www.observatorcultural.ro/articol/natura-moarta-cu-oameni/> accesat pe 16 iunie 2023.
36. val chimic, *umilirea animalelor*, 49.
37. Ibid., 52.
38. Mihai Iovănel, „Android view. val chimic, umilirea animalelor”, *Cultura*, 28 aprilie 2011. Online la <https://revistacultura.ro/nou/android-view/> accesat pe 16 iunie 2023.
39. val chimic, *umilirea animalelor*, , 43.
40. Ibid., 61.
41. Mihók Tamás, *biocharia. ritual ecolatru* (București: frACTalia, 2020), 31-32.
42. Ibid., 29.
43. Ibid., 27.
44. Adelina Pascale, *maki for 2* (Bistrița: Casa de editură Max Blecher, 2021), 26.
45. Teona Farmatu, „Ca într-un videoclip LO-FI”, *Revista Echinox*, 27 octombrie 2022. Online la <https://revistaechinox.ro/2022/10/ca-intr-un-videoclip-lo-fi/> accesat pe 17 martie 2023.
46. Pascale, *maki*, 12.
47. Ibid., 13.
48. Ibid., 21.
49. John Berger, „Why Look at Animals?” [1977], în John Berger, *About Looking* (New York: Vintage International, 1992), 16.
50. Pascale, *maki*, 30.
51. Berger, „Why Look at Animals”, 16.
52. Ibid., 25.
53. Pascale, *maki*, 20.
54. Jacques Derrida, *The animal therefore I am* (New York: Fordham University Press, 2008), 34, 40-51.
55. Pascale, *maki*, 50.
56. Gabi Eftimie, *Sputnik în grădină* (Alba Iulia: Editura OMG, 2020), 24.
57. Ibid., 22.
58. Cary Wolfe, „Flesh and Finitude”, 28-30.
59. Eftimie, *Sputnik*, 36.
60. Ibid.
61. Ibid., 14.
62. Ibid., 28.
63. Cornea, *Setări avansate de lumină*, 11.
64. Ibid., 63.
65. Ibid., 76.
66. Deniz Otay, *Fotocrom Paradis* (Alba Iulia: Editura OMG, 2020), 50-51.
67. Cornea, *Setări avansate de lumină*, , 58.
68. Ibid., 72-73.

Bibliography

- Alexander, Wil. “Eugenics and Animal Science: Two Birds of a Feather or a Horse of a Different Color”, *The Alexandrian* 3, no. 1 (2014): 6-14.
- Braidotti, Rosi. *Postumanul* [The Posthuman], translated by Ovidiu Anemțoaicei. Bucharest: Hecate, 2016.
- Berger, John. “Why Look at Animals?” [1977]. In John Berger, *About Looking*. New York: Vintage International, 1992.
- Calarco, Matthew R. *Animal Studies: The Key Concepts*. New York: Routledge, 2021.
- Calarco, Matthew R. *The Boundaries of Human Nature: The Philosophical Animal from Plato to Haraway*. New York: Columbia University Press, 2022.
- Cornea, Diana. *Setări avansate de lumina* [Advanced Lighting Settings]. Alba Iulia: Editura OMG, 2022.
- Derrida, Jacques. *The animal therefore I am*. New York: Fordham University Press, 2008.
- Eftimie, Gabi. *Sputnik în grădină* [Sputnik in the Garden]. Alba Iulia: Editura OMG, 2020.
- Farmatu, Teona. “Ca într-un videoclip LO-FI” [Like in a LO-FI Video]. *Revista Echinox*, October 27, 2022. <https://revistaechinox.ro/2022/10/ca-intr-un-videoclip-lo-fi/>

- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iași: Polirom, 2021.
- Iovănel, Mihai, "Android View. val chimic, umilirea animalelor" [Android View. val chimic, The Humiliation of Animals], *Cultura*, April 28, 2011, <https://revistacultura.ro/nou/android-view/>.
- Ispas, Cristina, "Natură moartă cu oameni" [Still life with Humans], *Observator Cultural*, January 21, 2011, <https://www.observatorcultural.ro/articol/natura-moarta-cu-oameni/>.
- Lundblad, Michael. "Introduction: The End of the Animal – Literary and Cultural Animalities." In *Animalities: Literary and Cultural Studies Beyond the Human*, edited by Michael Lundblad. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2017.
- Lupașcu, Emanuel. "Postumanismul și poezia română contemporană" [Posthumanism and Contemporary Romanian Poetry]. *Transilvania*, no. 6-7 (2022): 44-57, <https://doi.org/10.51391/trva.2022.06-07.05>.
- Otay, Deniz. *Fotocrom Paradis*. Alba Iulia: Editura OMG, 2020.
- Pascale, Adelina. *maki for 2*. Bistrița: Casa de editură Max Blecher, 2021.
- Tamás, Mihók. *biocharia. ritual ecolatru*. Bucharest: frACTalia, 2020.
- Turda, Marius. "Biology and Eugenics." In *The Fin-de-Siècle World*, edited by Michael Saler, 456-470, London & New York: Routledge, 2015.
- val chimic. *umilirea animalelor* [The Humiliation of Animals]. Bucharest: Editura casa de pariuri literare, 2010.
- Wolfe, Cary. *Animal Rites: American Culture, the Discourse of Species, and Posthumanist Theory*, Chicago & London: The University of Chicago Press, 2003.
- Wolfe, Cary. "Flesh and Finitude: Thinking Animals in (Post) Humanist Philosophy." *SubStance* 37, no. 3 (2008): 8-36.
- Wolfe, Cary. "Human, All Too Human: 'Animal Studies' and the Humanities." *PMLA* 124, no. 2 (2009): 564-575.





Flat Aesthetics

Twenty-First-Century
American Fiction and the
Making of the Contemporary

CHRISTIAN MORARU



BLOOMSBURY

PERIFERIA CA SUPRACONDITIE A EXISTENȚEI ÎN LITERATURĂ: ILEANA NEGREA ȘI SUPRAABUNDENȚA IDENTITARĂ

Geanina GIUHAT

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: geaninaioana.giuhat@ulbsibiu.ro

PERIPHERY AS SUPER CONDITION OF EXISTENCE IN LITERATURE:
ILEANA NEGREA AND IDENTITY OVERABUNDANCE

Abstract: The main aim of this paper is the analysis of how the multi-peripheral position in Ileana Negrea's poetry is recontextualized in the geotemporality of contemporary Romanian culture, acknowledging her formation in a different language and through the reception and the application of feminist theories and praxis from other spaces, especially from the South American one, that are stratified and inserted in her texts. The analysis focuses on how the inflection point of her marginal identity, gender-queerness-madness, is recomposed in the actual Romanian cultural and geopolitical circumstances and how her texts are perceived accordingly with these. At the same time, it will be explored how Negrea's texts enroll in the world literature system via her registering in the worldly queer-feminist literary scheme.

Key words: Ileana Negrea's poetry, queer-mad poetry, feminist poetry, contemporary Romanian feminist poetry, worldly queer-feminist literary scheme.

Citation suggestion: Giuhat, Geanina. "Periferia ca supracondiție a existenței în literatură: Ileana Negrea și supraabundența identitară." *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 12-23.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.02>.



Introducere

Plecând de la dihotomia centru-periferie – concepte operaționalizate atât la nivel literar, cât și la nivel social – și de la modul în care acționează suprapunerea straturilor identitare în aceste două planuri, este generată forma de literatură marginală și multi-periferică. Plasând în acest context conceptul de marginalitate ca fenomen determinat la nivel social și politic prin factori etnici, identitari, culturali și economici, acesta funcționează ca o condiție complexă a existenței, fiind o poziție discursivă care, în trecut, a fost eradicată la nivel literar și social. În prezent, aceasta constituie una dintre perspectivele al căror autenticism reprezintă o componentă fundamentală de (auto)raportare identitară. Marginalitatea ca poziție discursivă explorează dintr-o perspectivă situată¹ experiențele din periferia social-literară. Miza, aici, este constituită de autoreprezentare ca formă de transformare și conexiune socială prin perspective

care interoghează și demontează mecanismele sistemului și ale literaturii patriarhale, astfel încât incongruența reprezentărilor stereotipale racordate la normele literare canonice să fie deconstruită; se scrie despre *margină* direct din *margină*, dintr-o perspectivă la care *centrul* nu are acces și pe care nu o poate deforma. În poezia Ilenei Negrea, *marginalitatea* apare ca o imagine dorit-sufocantă și recurentă care este folosită ca instrument de actualizare a oprăririi și discriminării sistemice, mai ales având în vedere că identitatea femeilor *queer* a existat de-a lungul istoriei într-o *invizibilitate determinată*², iar pentru poetă „[s]ă fii e mai bine decât să nu fii./ Să nu mai fii înseamnă îngroparea la margine”³.

Raportându-ne la analiza ideologică făcută de Mihai Iovănel asupra reprezentării sexualității în literatura comunistă și postcomunistă din România, unde „[s]exualitatea delimitează puncte de rezistență nu numai la nivelul vocabularului, ci și al temelor”, acesta identifică mai multe niveluri de reprezentare a sexualității: (1) „sexualitatea bizară și perversă”, (2) „explorarea



sexualității feminine” și (3) homosexualitatea, toate părând să se auto-anihileze. În ceea ce privește „explorarea sexualității feminine”, se pleacă de la „[c]ăștigarea unor drepturi politice elementare de către femei se leagă în România de comunism, deși tot acesta a introdus politica traumatică a interzicerii avorturilor. Totuși, femeile fuseseră incluse în canonul literar dintr-o perspectivă patriarhală, iar sexualitatea în literatura dintre 1948-1989 fusese, între Marin Preda și Nicolae Breban, văzută dintr-o perspectivă aproape exclusiv masculină.”⁴ Iar, în ceea ce privește homosexualitatea și explorarea acesteia, „[p]erspectiva asupra acesteia este în anii '90 una predilect homofobă și machistă”⁵.

După acest vid în literatura română, în care descrierea corporalității și a sexualității femeilor fusese limitată și de cenzură și de absența accesului la niște perspective situate, iar, pe plan social, fuseseră restricționate prin legea anti-avort din 1966, perpetuarea unei prohibiții în ceea ce le privește fiind solidificată în conștiința colectivă românească și după '90, tipul de explorare a corporalității și a sexualității femeilor *queer* pe care o face Negrea apare ca deplasat și obscen pentru centrul literar coagulat pe valorile patriarhale și pentru *patriarhatul mediatic*⁶. Lipsa unor voci la care se poate face apel atunci când este discutată sexualitatea femeilor sau a persoanelor *queer* (folosind, aici, acest termen pentru a ne raporta la orice tip de identitate sexuală sau de gen non-heteronormativă, chiar dacă nu era utilizat acest termen în literatura anilor '90 sau în alte contexte literare menționate pe parcursul lucrării) determină, în cazul Ilenei Negrea, migrarea în spațiul altei limbi, limba engleză, unde există persoane pentru referințe literare din poziție și perspectivă queer-feministă. Totuși, există această distanțare și revenire într-un spațiu dominat de anumite tendințe, care poate ridica (și a ridicat) probleme în ceea ce privește receptarea textelor și standardele duble în ceea ce privește literatura periferiei. La nivel global există o rețea prin care scriitoarele queer-feministe sunt interconectate, o rețea prin care Ileana Negrea se auto-percepe și prin care își formează direcția din textele sale, prin preluarea teoriilor și a praxisului feministe folosite de aceste autoare străine, direcția aceasta fiind nucleul întregului ei discurs și a mizei textelor sale. Prin plasarea în contextul românesc a acestor texte solidificate pe teoriile și praxisul feministe din alte spații pe care le identificăm în poemele Ilenei Negrea, putem observa cum supraacumulările de identitate influențează modul în care, ca scriitoare feministă *queer mad*, aceasta se raportează la ea înseși, la propria viață, la literatură, la societate, dar și cum se raportează societatea la ea și la textele ei, pentru că se raportează diferit la o persoană care nu se încadrează în normele impuse de sistemul patriarhal. Identitatea acesteia este situată la punctul de întâlnire al mai multor relații de putere, este o persoană de gen feminin, persoană *queer* și persoană *mad*, nu într-o ordine particulară, nu în această ordine, într-o ordine intersecțională, care să le cuprindă pe toate cu același statut, toate să fie la fel de vizibile⁷.

Dar cum este alterată literatura ei cu influențele preluate, în principal, de la scriitoare din vest, având în vedere că Negrea există într-o și printr-o cultură care este sinonimă cu și pusă

în legătură cu „revenirea la tribal, subdezvoltatul, primitivul, barbarul”⁸, când face parte dintr-o cultură care este percepută ca *alta*, având în vedere că „Balcanii au fost percepuți ca Celălalt al Europei”⁹? Cât din acest *the other* se transferă în auto-percepția ei și în ceea ce scrie, dar și în percepția celorlați asupra textelor sale? Având în vedere că „[f]oarte des, mișcări incluzând mișcările literare, feministe și queer sunt conturate printr-un narativ temporal al progresului. Totuși aceste modele se bazează deseori pe fanteziile vestice și coloniale ale îmbunătățirii care pot fi aplicate doar necoordonat pentru alte contexte culturale și geopolitice”¹⁰, ce se întâmplă cu persoanele non-vestice, care nu sunt asimilate și nu asimilează în întregime cultura din Occident? Rămân în afara paradigmei sau exact prin aceste modele neasimilabile se creează o nouă structură, un cadru propriu, având în vedere că e important să „luăm în serios lacunele care au fost create de diferențe între noi”¹¹ și să ne raportăm în mod specific la ele?

Spațiul în care este situată poezia Ilenei Negrea, spațiul literaturii române contemporane, a reprezentat de-a lungul timpului un teritoriu foarte neincluziv, dominat de ascendența literaturii patriarhale, de reprezentări deformate în ceea ce privește imaginea femeilor sau aproape inexistente în ceea ce privește imaginea persoanelor *queer* sau a femeilor *queer*. Într-unul dintre articolele sale¹², Teona Farmatu chestionează inexistența unei alternative bine conturate la autenticismul masculin. În cadrul articolului este analizat atât modul în care este construită perspectiva în două romane interbelice scrise de femei, și cum se disociază perspectiva din literatura interbelică scrisă de bărbați față de cea scrisă de femei, cât și modul în care se formează focusul pe experiență la *female subject* și la *male subject*. Totodată, într-un articol aparținând Ioanei Moroșan, sunt cercetate terenul literar românesc din prima jumătate a secolului al XX-lea și procesul de profesionalizare a scrisului; astfel, articolul ei „demonstrează cum regulile dominației masculine au lucrat în favoarea excluderii scriitoarelor din structura producției la scară restrânsă consacrată autorilor legitimi, elitelor masculine”¹³. Tocmai prin prisma acestor factori, doar foarte recent au început să se dezvolte forme de literatură feministă intersecțională, de literatură *mad* și de literatură *queer*, astfel încât a fost posibilă apariția unui volum precum cel al Ilenei Negrea, un volum de poezie feminist care vorbește dintr-o perspectivă intersecțională despre ce înseamnă pentru autoare experiența de femeie *queer-mad* și cum e să te plasezi în aceste puncte ale identității, prin care sunt ilustrate circumstanțele alterității în poezia „dublu” periferică sau, de fapt, în cazul de față, multi-periferică, având în vedere că textele poetei descriu și prezintă mai multe straturi identitare: identitatea *queer*, identitatea de gen și statutul *mad*.

Europa de Est & *queerness*-ul est european

Căutând o abordare a altor literaturi non-vestice puse într-un context de *world literature*, putem observa modul în care este analizată literatura *queer* de către Jarrod Hayes în capitolul său din volumul *Francophone Literature as World Literature*¹⁴.

Acesta își propune să analizeze câteva „texte aparținând persoanelor queer, texte queer și chiar identitatea queer în texte scrise de persoane non-queer din Québec, Africa și Caraibe pentru a oferi o panoramă a intersecției între literatura mondială în Franța, pe de-o parte, și studii despre sexualitate, pe de altă parte”¹⁵, și să evidențieze nu atât modul în care se abordează identitatea *queer* în câteva literaturi din spațiul francofon non-occidental, cât să evidențieze un grupaj de texte din zona studiilor francofone și câteva modalități de învățare îndreptate spre zona genului și a sexualității dintr-o perspectivă mai puțin eurocentrică, bazată pe texte din alte spații. Cumva, se dorește a fi demonstrat că literatura *queer* poate fi abordată și ca o metodologie de învățare a unor concepte care îi sunt subordonate, poate fi folosită ca instrument de reprezentare a unor aspecte sau de reparare a unor dezacorduri și neînțelegeri, nu doar ca mod de exemplificare a experiențelor persoanelor *queer*, având în vedere că Negrea se referă recurent în textele sale la existența în invizibilitatea determinată social și cultural: „Sunt vocile celor/Fără corp, invizibili”¹⁶. De asemenea, la fel ca în articolul lui Hayes, centrul operațional constă în reconstruirea identității *queer* într-un spațiu non-vestic. Putem vedea, deci, cum relaționează literatura *queer* cu medii precum mediul academic, în sensul de raportare la transformarea ei într-un set de metode didactice. În această direcție, referindu-ne strict la volumul Ilenei Negrea, abordat dintr-un punct de vedere instructiv și documentar pentru conștientizarea adusă de literaturii domeniului academic și, specific, pentru viziunea pe care aceste texte o expun, poezia ei ar putea fi utilizată ca modalitate de comprehensiune a identității *queer*-mad.

Raportându-ne la capitolul despre chestionarea identității din volumul *Polish Literature as World Literature*,¹⁷ unde identitatea este văzută prin cazul lui Witold Gombrowicz și având drept preocupare principală „enigma identității colective și individuale”¹⁸, se poate face o analogie între literatura română și literatura poloneză din punctul de vedere al situației lor semi-periferice atât în contextul literaturii europene, cât și în contextul *world literature*. Pentru Gombrowicz, identitatea poloneză și contextul cultural sunt două componente identitare esențiale apar sub forma unei „figuri metonimice înglobând propria sa identitate”¹⁹. La scriitorul polonez, *sensul identității* orbita în jurul unei „individualități puternic definite”²⁰, care era „agentul capabil al demistificării tuturor codurilor și convențiilor sociale și culturale”²¹. În textele Ilenei Negrea și se pot delimita clar senzația de *dezrădăcinare* și sentimentul *neapartenenței* la niciun loc, sentimentul că nu se poate integra nicăieri și statutul sufocant-conștient de *outsider*, „[l]ocuirea este pentru mine o rană/Locuirea este pentru mine o frică/Locuirea nu este siguranță/Adăpost/Refugiu/Certitudine/Locuirea nu este./Locuirea nu este./Nu poate fi./Este doar o traumă./Acasă e o traumă./E o lecție a nepermanenței/Unde nimic nu îți aparține și tu nu aparții nicăieri”²². Pentru Negrea, identitatea națională nu e importantă pentru că i-ar întregi sau solidifica ipostaza-totalitate a identității sale, ci mai ales pentru că contextul geografic în care se situează și, implicit, identitatea românească exercită o influență directă, continuă și activă asupra celorlalte ipostaze identitare.

Având în vedere alegerea Ilenei Negrea de a scrie în altă limbă, se poate spune că *își ia poeziile și pleacă*, pentru că poemele sale „«adolescentine», «naive», «provinciale»/Nu au ce căuta în vreo librărie”²³. Este vizat un alt teren literar, deja survolat și ocupat de femei, de femei *queer*, de feministe, de feministe *queer*, de persoane față de care Ileana Negrea se poziționează foarte aproape. Totuși, în contextul literaturii scrise de persoanele care aparțin uneia sau mai multor minorități, câteodată simte că nu își găsește locul nicăieri, că este la frontieră, într-o zonă de tranzit și nu este sigură ce traiectorie își dorești, de ce traiectorie are nevoie sau la ce traiectorie îi este permis accesul, poate fi o încercare exhaustivă, poate fi materială, „17 ani am trăit într-o geantă/În care tot îndesam precum o iluzionistă/Case, garsoniere apartamente/Colege iubite pisici/Geanta mea diformă ca o amibă/(Balcoane acoperișuri străpungeau căptușeala)/Se lățea cu fiecare nouă adresă/La final intram și eu în ea”²⁴, sau imaterială, „[c]obor în propria mea limbă/Ca și cum așa intra înapoi în propriul meu trup/După un orgasm care m-a făcut să îmi ies din contururi”²⁵.

Translatarea vest-est a identității *queer*, literaturii *queer* și a *queer studies*

Plecând de la volumul *De-Centring Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives*²⁶, se poate urmări atât cum „dihotomia «vest/non-vest» este în principal construită pe baza unor experiențe anglo-americane ale sexualității, normativizând «experiența vestică»”²⁷, cât și cum relaționează și influențează disjunctia temporală cu dezvoltarea *queer studies* ²⁸ în CEE, „[p]rin introducerea CEE ca un «context european»”²⁹, având în atenție și întrebarea „[t]oate persoanele au timpul lor, dar este acest timp același pentru toate persoanele?”³⁰. Sunt, aici, interogate atât formarea și conceptualizarea sexualității și a activismului LGBT în țările CEE, cât și dislocarea modelului normativ de sexualitate din vest, ca demers esențial pentru înțelegerea modificării alterității vestice în contextul CEE.

În articolul Joannei Mizielińska³¹ din volumul amintit mai sus, este explicat de către aceasta modul în care se traduce politica *queer* și ideile despre comunitatea *queer* în contextul polonez, astfel încât, la nivel local, nu doar identitatea *queer* devine structural diferită de cea conceptualizată în vest, cât și activismul instrumentalizat în această direcție. Ca analogie, ne putem referi și la înțelegerea identității *queer* în spațiul românesc și la modul în care, de fapt, definiția acesteia se schimbă la nivelul celor mai fragmentate secvenționi geografice și temporale. Mizielińska spune că activismul *queer* est-european („Polish LGBT activism”) și identitatea *queer* est-europeană nu se mulează pe cele din vest deoarece geotemporalitatea vest-est nu este aceeași. De asemenea, din același volum, ne putem raporta și la articolul aparținând lui Jon Binie și Christian Klesse³² și la modul în care este privită transnaționalitatea activismului coagulat în jurul politicii LGBT în Polonia, autorii descriind posibilitatea de teoretizare a sexualității în raport cu concepții alternative la solidaritatea transnațională în teoria politică și socială. Astfel, spațiul CEE își formează un nou percept asupra identității *queer* tocmai



prin această bulă geotemporală. De altfel, rămâne interesant de analizat faptul că nici Joanna, nici Jon Binne nu utilizează conceptul de *queer* în contextul est-european, având în vedere că termenul rămâne unul al cărui sens a fost conturat în vest. De asemenea, așa cum explică Ovidiu Anemțoaicea despre situația și evoluția *queer studies* din țara noastră, raportat la numirea comunitară,

„conceptul de queer rămâne pentru multă lume, atât în mediul academic, cât și în rândul mișcărilor sociale mai ales din România, cumva derutant, când prea larg, când prea restrâns din perspectiva conținutului conceptual, ba o critică a identităților rigide, ba însăși identitatea pe baza căreia se formulează diversele revendicări politice minoritare; deci ridică probleme și de natură epistemologică, discursivă și lingvistică, pe de o parte, dar și ontologică când vorbim de corpuri, pe de altă parte”³³.

În același timp, având în vedere că „[s]ecolul al XXI-lea este o perioadă remarcabilă pentru iubitorii de literatură și cultură queer, cu extinderea canoanelor literare în contexte culturale și geopolitice”³⁴, volumul de poezie al Ilenei Negrea apare într-un context temporal și spațial în care literatura *queer* a obținut foarte multă vizibilitate și în care persoanele *queer* au primit un procent important și apreciazabil de reprezentări exacte (nici devalorizante, nici romantizate) atât din punct de vedere social, cât și în ceea ce privește portretizările în textele ficționale, contribuind, astfel, la constituirea unui teren mai larg reprezentat al literaturii *queer*.

Dacă ne referim la metodologia aplicată de Ela Przybyło în „Swimming Queer”, prin care aceasta propune „literatură queer ca literatură mondială”³⁵ și „literatură mondială poloneză queer ca vitală pentru literaturile mondiale”³⁶, se poate constata că dezvoltarea literaturii *queer* din spațiul polonez reprezintă dispozitivul de impulsie a întregii literaturii *queer* est-europene și a definirii specificului *queer* est-european. Un text important în sistemul acestui proces este reprezentat de *Swimming in the dark* de Tomasz Jedrowski, iar Przybyło centreează „literatură poloneză queer prin focalizarea pe romanul lui Jedrowski, *Swimming in the Dark* (2020), care oferă un punct unic de intrare în conceptualizarea unei literaturii poloneze queer ca literatură mondială queer, prin poziționarea sa diasporică unică”³⁷.

În spațiul românesc, dezvoltarea și vizibilitatea literaturii *queer* au fost susținute și de apariția unor antologii precum *Arta revendicării*, *Lumile noastre posibile*, *Adăposturi*, *Lumișuri*, *Antologia de Teatru Feminist Intersecțional* sau *Un spațiu doar al nostru*, toate înglobând texte *queer*, texte feministe și, în mare parte, texte care cuprind ambele laturi, dar și de grupări relevante în acest context, precum revista *Cutra*, Cenaclul X sau *Literatură și Feminism*.

Având în vedere direcția pe care o abordează textele care sunt difuzate prin ea, dar și faptul că și Ileana Negrea a publicat mai multe texte aici, este relevant să aducem în discuție *Cutra*, o revistă feminisă *queer* care, până în momentul actual, are 4 numere conceptuale. Este un program

orientat exclusiv spre alternanța unor voci feministe *queer* diverse din spațiul românesc, unde sunt sondate ipostazele și, într-o formă extratextuală, condițiile sedimentării identității multiperiferice, având în vedere că textele publicate explorează teme precum identitatea sexuală și de gen, solidaritatea, intimitatea și corporalitatea *queer* sau multiethnicitatea în contextul unei țări în care domină xenofobia și homofobia³⁸. Aceasta nu oferă doar vizibilitate discursului acestor persoane și vocilor lor, ci creează și un spațiu proiectat exclusiv pentru ele. Câteva dintre textele Ilenei Negrea publicate în *Cutra* sunt și cele care urmau să apară în volumul său, cum ar fi „Nebună”, „Monografie” sau „B”. Un text fundamental pentru a înțelege cum este percepută condiția *mad* de către Negrea este cel scris în colaborare cu Maria Sgârțitu, *Discriminarea care nu avea nume: sanismul. Sau Eu sunt săpoca: trecut sanist, viitor nebun*. Sanismul, după cum este explicat în acest text, este „discriminarea persoanelor considerate *bolnave* psihic, a căror minte nu este conformă cu cea a majorității, care nu se comportă în acord cu un set de reguli prestabilit social. În română ar veni *sănătoșism, normalism* sau ceva de genul acesta, opoziția dintre *sane* și *insane*, unde *sane/sănătos* este norma”³⁹. Este, deci, esențial atât pentru Ileana Negrea, cât și din punct de vedere identitar raportarea la *madness* sau, după cum alege să folosească și Negrea uneori termenul, dar într-o manieră auto-ironică și destigmatizantă, *pentru autoidentificare, autodeterminare și autorevendicare*⁴⁰, nebunie. Cele două explică modul în care termeni precum *idiot* sau *cretin* au primit, la nivel medical și social, conotații negative și anti-contribuția pe care o au astfel de termeni și catalogări pentru condiția persoanelor *mad*. Pe lângă textele care îi aparțin poetei, mai există și o traducere făcută de aceasta pentru textul „common truths: or why i love my pussy?” de Staceyann Chin, poem apărut în volumul *Crossfire*. Legătura dintre Ileana Negrea și *Cutra* este indispensabilă pentru munca de destigmatizare a *nebumiei*, dar și pentru activismul intersecțional românesc. Cenaclul X este o grupare care adună, de asemenea, voci feministe prin care sunt descrise experiențe *queer*. Două dintre cele mai importante volume care contribuie la viziunea ansamblului *queerness*-ului la nivel național sunt antologiile de poezie *Lumișuri și Adăposturi*, unde apar și texte semnate de Ileana Negrea. Literatură și Feminism sau Editura pentru Literatură Feminisă este un colectiv mai larg, care, într-un anumit sens, este asociat cu mai multe edituri și reviste, cum ar fi frACTalia, Hecate, Idea, *Cutra* sau Post/h/um. Această grupare a coordonat inițiative și proiecte importante în ceea ce privește literatura feminisă și promovarea ei, atât în mediul *online* sau prin ateliere de scriere creativă, cât și prin alimentarea procesului de concretizare a unor publicații precum antologiile amintite anterior sau volumele Laurei Sandu, *Scrieri feministe și Analize literare feministe*.

Ocuparea unui spațiu intermediar, la linia de demarcație dintre două literaturi

Subreprezentarea, ca formă de excludere sistemică pe plan social și literar, și lipsa auto-reprezentării reprezintă

principalele instrumente de falsificare a perspectivei și de imposibilitate a continuării dezvoltării unui spațiu literar queer-feminist. Cu toate că, în ceea ce privește paradigma literaturii feministe sau, în trecut, a literaturii de emancipare a femeilor, există texte, deși nu teoretizări ale feminismului, care pot fi reactualizate⁴¹, dimensiunea pe care vrea să o acceseze Negrea atât în textele ei, cât și în activismul pe care îl face este cea intersecțională, pe care își și construiește textele, aceasta fiind, de fapt, miza operațională a acestora. Astfel, folosește intersecționalitatea ca pe un instrument de analiză la nivel literar și social, dar, în lipsa unor teoretizări la nivel autohton, preia teoriile activistelor din spațiul nord-american, aplicându-le pe o identitate formată într-un alt cadru temporal și spațial. Din acest punct de vedere, se poate observa cât de complex se reflectă și câte probleme, câte dileme de auto-recunoaștere îi aduce la nivelul interpersonal faptul că singura literatură la care are acces și la care se poate raporta este doar o „[a]ltă carte scrisă de bărbați/Despre mine”⁴², pentru că încă din copilărie „[a]i sădit poezia în mine, mamă,/Poezia bărbaților morți/Pe care nu îi simțeam altfel decât pe mine./Eram un bărbat mort./Și era bine”⁴³. Pe Ileana Negrea lipsa reprezentărilor din propria limbă a purtat-o și a determinat-o să își găsească și mai ales să-și construiască un refugiu artificial în interiorul altei limbi, „[p]oezie din nou. De data asta în engleză./Doare mai puțin./Rostesc lucrurile dar le țin la distanță./Nu am loc în literatura română”⁴⁴, unde găsește femei *queer* care și-au scris marginalitatea, la fel cum o face și ea: „[v]reau să organizez încă o manifestație/Să îmi port sărăcia și queernessul, nebulia/Și corpul meu/mintea mea de femeie”⁴⁵; femei care nu s-au desprins și dezis de identitate lor, ci au folosit-o ca pe o modalitate de a-și compune o comunitate și o literatură incluzivă, mai blândă, în care își pot forța limitele creative și se pot auto-studia fără să se simtă presate de centru, o literatură în care pot pune intervalul necesar între ele și literatura patriarhală, între ele și literatura scrisă despre ele fără ele; scriitoare care au fost situate și au ales să se auto-situeze la periferie. Negrea, asemenea predecesoarelor ei, știe că pentru „ca unele, cele multe, să simtă Efectul, altele trebuie, din când în când să sufere”⁴⁶, pentru că nu se poate altfel, pentru că, inevitabil, a fost nevoie ca un lung șir de femei să sufere (șirul nu s-a terminat), încât următoarele să nu o mai facă (următoarele încă nu există). Totuși, rămâne acest liant indestructibil între aceste persoane care s-au desprins de norma socială, liantul în care fiecare dintre ele a crezut, comuniunea stabilită între femei, unitatea, coeziunea, „[o]are ea se simțea singură/În clica aia de bărbați consacrați/Îi era mai bine așa/Eu credeam în solidaritate suroască”⁴⁷.

Spre deosebire de utilizarea și însemnătatea pe care o oferă Gloria Anzaldúa literaturii de frontieră și a teoretizărilor ei despre *border studies*⁴⁸, unde componenta determinantă ar fi exclusiv una identitară, această deplasare fluidă între două limbi și utilizarea teoriilor feministe formate în alte spații o pot situa pe Negrea, strict din punct de vedere literar, în *border literature* sau *border writing*, atât cât ne referim la acest concept strict ca la „expresie funcțională a atitudinii conștientă de sine

a unei scriitoare juxtapusă între culturi multiple”⁴⁹, astfel încât „scrisul la frontieră trebuie perceput mai degrabă ca un mod de operare decât o definiție”⁵⁰. În același timp, „[c]eea ce face scrisul la frontieră o literatură mondială cu un recurs «universal» este accentuarea multiplicității mai multor limbi într-o alta singură; prin alegerea strategiei de traducere mai degrabă decât reprezentare, scriitoarele la frontieră, în cele din urmă, subminează distincția dintre cultura originală și cea alien”⁵¹. Astfel, chiar dacă în textele lui Negrea nu regăsim versuri propriu-zise în limba engleză, influențele preluate sunt dublu traduse, atât din punct de vedere lingvistic, cât și din punct de vedere geotemporal.

Queer-feminist cobceeb

Ileana Negrea se revendică de la mai multe scriitoare, în cea mai mare parte scriitoare queer-feministe, scriitoare care privesc lumea dintr-o perspectivă asemănătoare cu a sa. Ceea ce le reunește este *marginalitatea*, marginalitatea sub forme multiple și constitutiv diferențiate. Ileana Negrea se plasează într-un grup format din Adrienne Rich, Jannette Winterson, Virginia Woolf, Audre Lorde, Kim Addonizio, Dorianne Laux, Staceyann Chin, Sylvia Plath, Anne Sexton, June Jordan, Maya Angelou, Nikki Giovanni (scriitoare de la care se revendică explicit în texte sau interviuri), pentru că ele au lăsat-o să se accepte pe ea însăși, nu au învățat-o ura îndreptată spre propria identitate (interiorizată sau nu), au învățat-o să se iubească singură, să nu îi fie teamă să iubească alte femei, chiar dacă *un pic* pe fiecare, niciodată până la final, și să se iubească prin alte femei. Totuși, dacă punem în discuție ura ca influență a vocilor acestor poete feministe din alte spații, aceasta există sub forma protestului, a revoltei, a indignării și a furiei împotriva normelor impuse de societatea patriarhală și, dacă ne referim la textele poetei, de literatura patriarhală. Așezată într-un sistem global, alcătuit de rețea internațională de scriitoare queer-feministe, vedem cum toate acestea scriu despre experiențe, deși similare, total diferite sau cel puțin structurate diferit, variind în funcție de mai multe aspecte, precum spațiul din care provine fiecare sau spațiul în care scrie, perioada existenței lor, culoarea pielii sau sexualitatea. Totuși, corect ar fi să fie folosit un sistem analitic de tip și/și, deoarece nu există un element unic care să fie rezultatul unei identități, întotdeauna există elemente multiple, elemente care se întrepătrund și se amestecă, astfel încât este elaborată substanța completă a identității, mai ales având în vedere că „[r]elaționalitatea folosește un cadru analitic de tip și/și, care mută atenția de la a privi categoriile drept opoziționale, ca, de exemplu, diferențele dintre rasă și gen, la examinarea interconexiunilor lor”⁵².

De exemplu, chiar dacă termenul „«queer» designa în anii 1990 o politică LGBT anti-corporatistă”⁵³, în jurul anului 2010 „a devenit o identitate – identitatea queer – care servește ca un termen umbrelă pentru mai multe identități non-normative”⁵⁴. Acum este, deci, un termen incluziv pentru toate identitățile sexuale și de gen care nu se mulează pe și care demontează heteronormativitatea, această asumție că

heterosexualitatea este norma în viața tuturor persoanelor, că este naturală, iar restul identităților sexuale sau al identităților de gen ar fi doar o abatere, o contravenție, o anomalie. Acest raport de numire și identificare la nivel comunitar reprezintă un factor foarte important pentru persoanele care nu se încadrează în normativitatea heterosexuală prezentă la nivel societal. Astfel, dimensiunea *queer* din poezia Ilenei Negrea nu rămâne doar o formă de autoreprezentare, dar generează și un instrument de identificare multiutilizabil de auto-actualizare în interiorul comunității *queer* din România prin perspectiva și epistemologia intersecțională pe care o înregistrează Negrea din *black feminism*.

Rețeaua transnațională constituită de aceste scriitoare este foarte importantă mai ales pusă în raport cu reprezentarea poziției subalterne și cu imaginea literaturii scrise din această poziționare sau modul în care funcționează acest mecanism de literatură subordonată, pentru că „[d]acă, cum sugerează Jameson, modul de producere al narativului este referința finală, aceste femei sunt insuficient reprezentate sau reprezentabile în acea narațiune”⁵⁵.

În poemele Ilenei Negrea, imaginile despre nedreptățile și injustițiile sociale sunt dure. Distingem parcă o furie ancestrală, sentimentele, senzațiile și gândurile tuturor femeilor *queer* oprimate colectate într-o singură voce, ceea ce reflectă pe mai multe niveluri componenta *mad* a identității sale și modul în care interferează cu zona feministă, generând o nouă cerință a feminismului pe care o aduce Negrea în poezia periferică: „[s]etea asta de a distruge lumea/De a o reclădi/De a te alia/De a lupta pentru cei ca tine/Marginalii”⁵⁶. Într-unul dintre eseurile lui Audre Lorde din *Sister outsider*, „Eye to Eye: Black Women, Hatred, and Anger”, aceasta spune că „[c]âteodată se simte de parcă ar trebui eu să trăiesc toată ura colectivă care a fost direcționată înspre mine ca femeie neagră”⁵⁷. Deci, chiar dacă, în ceea ce privește identitatea lui Audre Lorde, mai este adăugată o componentă identitară esențială – culoarea pielii și stratul identitar al *blackness*-ului – există și este necesară această forță pătrunzătoare, revoluționară și subversivă compusă printr-o isterie simbolică pentru a le striga, pentru a le reclama tuturor neajunsurile și nedreptățile istorice (sau măcar pe cele ale persoanelor cu o identitate similară); pentru că, pentru femei, *poezia nu e un lux*⁵⁸,

„noi femeile cărăm în noi însene posibilitatea pentru fuziunea acestor două abordări atât de necesare pentru supraviețuire, și ne apropiem cel mai mult de această combinație în poezia noastră. Vorbesc aici despre poezie ca despre o distilare revelatorie a experienței, nu jocul de cuvinte steril pe care, prea des, patriarhii albi au distorsionat cuvântul poezie să însemne – astfel încât să acopere dorința disperată pentru imaginație fără pătrundere”⁵⁹, pentru că „[p]oemele noastre formulează implicațiile noastre însene, ce simțim în interiorul nostru și îndrăznim să facem realitate (sau să acționăm în acord cu), fricile noastre, speranțele noastre, teroarele noastre cele mai neprețuite”⁶⁰.

Tot în această direcție, Ileana Negrea afirmă în *Cutra* că

„suntem conectate și conectați în oprimarea noastră, că avem identități multiple aflate la granița mai multor tipuri de discriminare și că numai împreună, atacând deodată din toate direcțiile sistemul, îl putem prăbuși sau măcar clătina un pic pentru a ne face un locșor sigur în el, unde să ne simțim protejate”⁶¹. Pe de altă parte, la fel ca în textul lui Lorde „The Transformation of Silence into Language and Action”⁶², și la Negrea poate fi identificat mecanismul de instrumentalizare a limbajului și a scrisului împotriva „the silence” impusă de un sistem opresiv, pentru că „[s]crisul e o valoare. Păstrează-l./Uită-ți detractorii./(Nu-i uita, scrie-i)”⁶³. Astfel, prin această transformare se demontează două mecanisme de opresiune foarte importante la nivel literar și social: subreprezentarea și producția foarte redusă de autoreprezentare.

Toate aceste influențe preluate de Negrea din literatura feministă vestică scrisă din perspective *queer* sau *mad*, unde, în plan literar, marginea și centrul s-au de și repositionat, sunt recontextualizate într-o altă geotemporalitate în care această identitate (*queer-mad*) ocupă încă pe plan sociopolitic o poziție marginală. La fel ca la Staceyann Chin, forma de militantism utilizată extensiv devine, din punct de vedere al limbajului, agresivă, valorificând praxisul din *mad feminism* ca instrument de susținere a acestei forme de manifestare. În același timp, utilizarea epistemologiei și manifestării feministe care apar cu nuanțe vestice are un efect negativ în ceea ce privește receptarea din presă a textelor Ilenei Negrea, având în vedere că „[a]ntifeminismul și sexismul sunt manifestate în ziua de azi în România pe mai mult decât un singur nivel: contexte triviale, înregistrări ale vieții de zi cu zi, dar și cele mai subtile niveluri ale existenței intelectuale, ale vieții publice și chiar ale discursurilor elitiste.”⁶⁴

Încadrarea textelor lui Negrea în *world literature* se poate argumenta cel mai bine prin faptul că acestea se înscriu în mișcările literare feministe la nivel global, prin folosirea la nivel socio-literar a teoriilor pe care se fundamentează aceste mișcări (e.g. teoria intersecțională, teoria *queer*, mișcările antirasiste, studii de gen, feminismul *mad*).

Statutul *mad* ca o condiție a existenței

De asemenea, atât în volumul de poezie, cât și în textul speculativ poate fi urmărit modul în care Negrea vorbește despre bolile psihice și despre persoanele care se regăsesc în această condiție, *mad people*, și, având în vedere că scrie din perspectiva unei persoane care trăiește activ experiența și efectele ei, putem regăsi o altă latură a marginalității, a excluziunii, cu tot cu „[p]rezența stimei, nevoia de gestionare a simptomelor sănătății mintale, dificultățile în accesarea serviciilor și lipsa unor servicii adecvat dezvoltate”⁶⁵. Astfel, Negrea oferă un punct de vedere aproape unic în ceea ce privește reprezentarea unei rețele de *queer mad poets* în România, care pare să fie aproape invizibilă la nivel național. Scriind dintr-o perspectivă posibilă viitoare, autoarea merge în sens invers: „[i]napoi la bunica... Pe vremea ei, era acest întreg discurs despre «psihiatrie». Oamenii erau socotiți «nebuni», internați involuntar în spitale, sedați (li se injecta

ceva ce nu era un cip, ci tot un fel de pastilă), imobilizați (corpurile lor erau legate, corpuri care trebuie să fie libere pentru a face Poezie, pentru a se hrăni, hidrata, pentru a face dragoste), stigmatizați, puși pe pastile. Pastile care îi făceau somnolenți, neatenteți, care îi făceau să tremure, să uite. Care le distrugau organele, care le provocau dureri. Dar care reduceau Depresia, Mania, Anxietatea, Psihoza; se credea că e un troc de bun simț. Pastilele formau o industrie, una care otrăvea ca să aline⁶⁶. Știm cum sunt etichetate și tratate persoanele cu boli psihice, câteodată condamnarea este subtilă, alteori este foarte proeminentă și agresivă⁶⁷, cele cu statutul de persoană *mad*, după cum este utilizat acest termen de către Ileana Negrea într-un interviu⁶⁸, termen prin care își auto-identifică acest segment al identității, dar știm și că

„[I]umea bună nu zice poponar sau țigan./ Curvă, sărăntoc, pârănaș, retardat./ Ea știe politici identitare, e frumoasă și e înțeleaptă./ Lumea bună trage linia la ne-bună./ (Ceva de care să râdem trebuie să ne rămână.)/ Un dezaxat, doi dezaxați.../Ce, ești nebun?/ Diliu. Zănatec./Bolnav mintal./ N-are toși bobii acasă./E dusă. (Cu pluta.)/Sărit de pe fix./Îi filează o lampă./ Stigmă, privare de libertate./ Apartținători, decădere din drepturi./ Izolare, ridiculare, dispreț./ Să fii nebun e o infrațiune./ Ești «irațional». «Nerezonabil»/ Hilar. Grotesc./ A încălca regulile de conduită./ Normele emoționale./ A supăra ordinea publică/ Se pedepsește prin diagnostic./ Dictatorii, criminalii – pe de o parte. [Cruzimea nu e nebunie]/ Pe de altă parte – artiștii. [Talentul nu e nebunie.]/ Reducționism./ Delimitare vs Exotizare./ Alteritate, periferie, disfuncționalitate./ [Cuvinte mari./ repudiere./teamă.]/ Geniu (?) (OK, dar să stea la altă masă.)/ Să nu ne pierdem de tot umorul./ Ceva de care să râdem trebuie să ne rămână./NEBUNĂ”⁶⁹.

Poemul denunță ipocrizia stângiștilor români⁷⁰ și modul de aplicare a politicilor identitare în ceea ce privește persoanele *mad* doar ca act de performativitate, simultană cu exotizarea și fetișizarea bolii mintale. Este atrasă atenția asupra modului în care aceștia se folosesc de o politică identitară (semi-) elaborată doar la nivel discursiv, astfel încât să servească demersului de acceptare și integrare socială, iar, prin faptul că Negrea vrea să pară că scrie din afara perspectivei situate, se poate observa exact cum este construită și susținută la nivel lingvistic această politică⁷¹. De asemenea, se poate observa atât cum, într-un discurs precum cel care este ironizat în poem, agentivitatea persoanelor *mad* ajunge să fie dislocată, cât și cum *madness*-ul ajunge să formeze o alteritate în interiorul alterității propriu-zise.

În această direcție, a fost înființată organizația Mad Pride Romania, în care Ileana Negrea s-a implicat, fiind una dintre fondatoarele acesteia. Primul festival Mad Pride Romania a avut loc între 6 și 12 octombrie, în București. Asociația include un grup de persoane care militează și fac activism pentru încorporarea în sistemul social a persoanelor *mad* și luptă pentru modificarea și folosirea unui limbaj nediscriminant, pentru portretizarea și reprezentarea făcute în mod pozitiv

pentru persoanele cu suferințe psihice sau împotriva fetișizării acestora, afirmând într-un manifest care a fost preluat și publicat de Pagini Libere că „**NU (MAI) VREM** să mai fim martorele tăcute și martorii tăcuți ai reprezentărilor noastre. Este momentul să ieșim în stradă și să ne arătăm lumii ca diferiți, dar asemănători, ca oameni, nu ca pacienți și pacienți”⁷². Despre această organizație, Ileana Negrea spune că „începe ca reacție la insistențele presei de a îl scoate nebun, «altfel», mai puțin om, exotic și diferit, «celălalt», pe criminalul din Caracal, și la modul în care sunt prezentate omorurile de la Săpoca; ca reacție la condițiile din spitalele de psihiatrie”⁷³. Există, deci, un sistem pertinent prin care este încercată destigmatizarea *madness*-ului și este oferită o perspectivă multifocalizată atât pe înglobarea tuturor parametrilor care coexistă în dimensiunea *mad*, cât și pe o formă de reprezentare care să demonteze stereotipurile conturate în jurul persoanelor cu boli psihice și neurodivergente. De altfel, pentru ea, așa cum putem observa și în textul despre *sanism* apărut în *Cutra*, este importantă, după cum pune problema Max Fisher în *Capitalist Realism*, recontextualizarea suferințelor psihice în raport cu opresiunea și capitalismul⁷⁴.

Legalizarea metaforică a poeziei feministe *mad queer*

În 2022, Ileana Negrea a fost nominalizată și, ulterior, a câștigat Premiul Național de poezie Mihai Eminescu pentru debut, eveniment ce a pornit o succesiune de reacții și de păreri controversate în ceea ce privește poezia care este premiată în România, în prezent, dar și afirmații precum „[n]oul Eminescu este femeie!”⁷⁵, un verdict care denotă înrădăcinarea literaturii patriarhale și viziunea pe care încă o exercită asupra literaturii și a percepției la nivel larg despre aceasta. Pare încă necesară o raportare la un eșantion validat și canonic prin care să se facă asimilarea altor voci. De altfel, privind în direcția poeziei și a identității Ilenei Negrea, acestea nu se suprapun în niciun punct cu cele ale lui Mihai Eminescu, deci, în acest sens, asocierea între cele două persoane poate fi văzută ca nepotrivită și neneesară, ca un nonsens în acest context, făcând abstracție de denumirea evenimentului cultural.

La această gală au fost nominalizate patru volume feministe scrise de femei, *Țumătate din viața mea de acum* de Ileana Negrea, *Nu mă întrerupe* de Cătălina Stanislav, *Dă tot ce ai de Alexandra Păzgu*, *Cei cinci ani de mușenie* de Ioana Zenaida Rotariu, pe lângă *La bella Italia: antipoemejurnalieri* de Andrei Bucur. În ceea ce privește primele patru volume menționate, fiecare portretizează un alt tip de feminism; propun voci diverse cu influențe și moduri de a expune experiența feministă fundamental diferite, asumat militante sau cu un substrat mult mai subtil și intelectualizat. Au existat mai multe controverse și obiecții în ceea ce privește poemele care au fost citite în cadrul acestei gale, atât la adresa câștigătoarei premiului, cât și la adresa Cătălinei Stanislav, care a recitat poemul „Gwyneth Paltrow și cu mine”, poem pentru care a fost criticată pentru că ar conține un limbaj licențios, iar poeta a fost numită „obsenă”, filmarea cu lectura poemului fiind ștearsă ulterior.



Câștigarea acestui premiu de către Ileana Negrea reprezintă, însă, o reușită importantă deoarece este prima dată când, într-un cadru relevant la nivel național, a fost recunoscută poezia *mad queer*. Totodată, reprezintă punctul de plecare al oficializării acesteia, al instituționalizării ei, momentul în care vizibilitatea acestui tip de poezie devine mult mai pregnantă. Ileana Negrea este cea mai puternică voce care se poziționează în cadrul acestor straturi identitare și care scrie asumat dintr-o perspectivă feminisă *mad-queer*. Această perspectivă reprezintă o situație deosebită tocmai prin natura faptului că, dacă analizăm poezia feminisă și poezia feminisă pe care se coagulează și instanța *queer-mad*, avem două cazuri structural diferite. Alegerea juriului în privința decernării premiului poate fi văzută și ca o strategie în ceea ce privește reprezentarea *mad queerness*-ului ca o altă perspectivă asupra procedurii de revendicare a feminisului, o panoramă autentică și nefalsificată asupra acestuia și impunerea unei noi cerințe a feminisului. Forma de feminis aleasă este una în care experiența prezentă este cea mai importantă, circumstanțele spațio-temporale fiind factorul principal de raportare la munca de activism care trebuie făcută, iar dimensiunea afectivă este revalorificată, astfel încât joacă (la fel ca în concepția lui Lorde în ceea ce privește *black feminism*) un rol fundamental în conceptualizarea *mad feminism*⁷⁶. Raportarea ei la feminis dintr-o poziție *mad* o face pe Negrea cea mai vizibilă autoare *mad* care vine cu un manifest feminis literar substanțial și complex, ceea ce face argumentul unui indicator particular în ceea ce privește literatura română contemporană, „[u]nde diagnostice sunt ignorate/ Dacă nu genizate/ Unde isterică/ Leagă uterul de psihic/ Unde uterul și psihicul/ Sunt argumentele voastre/ Nu atributele noastre”⁷⁷.

Asamblarea unei *lumi* noi și contrastul cu realitatea actuală

Cu toate că poemele din volumul ei par un fel de ședință lungă și suprarealistă de terapie, pentru că „[s]crisul e o valoare. Păstrează-l./Uită-ți detractorii./(Nu-i uita, scrie-i!)”⁷⁸, și mai explicit este textul din antologia *Lumile noastre posibile*, un poem narativ care ne permite să navigăm printr-un univers post-apocaliptic *queer* feminin în care te poți recupera după ce ți-au fost lăsate moștenire ore întregi de terapie⁷⁹, se poate elibera de stigma adusă persoanelor cu probleme de sănătate psihică, poate fi celebrată senzația din proximitatea momentului în care „[g]ândurile nu se mai încălecau, nu mai veneau de-a valma, mintea îi aparținea din nou”⁸⁰. Se celebrează acum o victorie colectivă, extinsă, nu una individuală și redusă la dimensiuni nesemnificative, un univers fictiv vindecător, terapeutic prin el însuși, pentru că este depășită „vremea când oamenii luau pastile, picături cretoase, colorate, care se înghițeau cu apă”⁸¹. Universul în

care pastilele „care o fascinau cel mai tare erau însă cele «de cap» - pentru creier, suflet, stare psihică. Dacă își rotește puțin ochiul poate încă citi: Prozac, Lamictal, Lyrica, Aripiprazol, Rivotril, Olanzapină...”⁸², *medicamentele* consumate și în poemele Ilenei Negrea, „TREI Numele original este Abilify/ Abili-fy/ În română l-au tradus Aripiprazol/ - unde «prazol» ți le taie -/ PATRU Anxietatea mereu/ Rivotril la nevoie”⁸³, rămâne foarte îndepărtat și misterios pentru naratoarea prozo-poemului. Rămâne inimaginabilă o perioadă de timp în care existau aceste imense cicatrici niciodată complet vindecate, apărute în urma stigmatizării îndreptate spre *mental health issues*. Această inițiativă rămâne importantă și captivantă atât prin vocile pe care le coagulează sub umbrela ei, cât și prin conceptul propriu-zis de proză speculativă, prin spațiile care pot fi confecționate în interiorul și în jurul ei, dar și prin mecanismele pe care le face să lucreze conturarea acestor universuri virtuale, potențiale. În introducerea volumului, scrisă de Carolina Vozian, sunt explicate pe larg nuanțele diferențiatore dintre conceptul de proză speculativă și literatura SF, prin intermediul teoriilor expuse de Ursula K. le Guin și Margaret Atwood, dar și prin intermediul celor introduse de către activiste și scriitoare afro-americane Walidah Imarisha și adrienne maree brown. Totodată, asocierea făcută între cărțile Octaviei Butler, *Kindred*, *Pilda semănătorului* și *Pilda talanților*, și proza speculativă pătrunsă foarte recent în spațiul românesc evidențiază extinderea și difuzarea acestui gen literar în zone geografice diverse, prin modalități și inițiativă divergente, în perioade de timp diferite.

Concluzii

Această analiză arată atât cum, cu toate că la nivel transnațional nu există un sistem de circulație a textelor Ilenei Negrea, înscrierea sa în sistemul *world literature* s-ar putea face, în primul rând, prin miza etică a textelor sale și încadrarea acestora în contextul unor mișcări literare care se fundamentează pe această miză, formarea și modelarea acestui praxis literar fiind făcute prin lectură și revendicarea de la autoare străine (i.e. Audre Lorde, June Jordan, Adrienne Rich, Staceyann Chinn etc.), iar recontextualizarea identității *queer-mad-feminisă* a autoarei în contextul CEE reprezentând factorul de modificare a epistemologiei feministe din textele sale. De asemenea, este arătat modul în care cunoașterea epistemologică preluată de la aceste autoare, re-situată în contextul geotemporal din România apare ca un fel de alterare a ambelor, având în vedere nesincronizarea cadrelor geopolitice și temporale în care există cele două, astfel încât, în contextul est-european (sau în orice context non-vestic), literatura *queer* poate fi operaționalizată ca un instrument de cunoaștere și înțelegere a acestei dimensiuni identitare și a modificării lor în acest spațiu.

Note

1. Vezi Donna Haraway, „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies* 14, nr. 3 (1988): 575-599.
2. Audre Lorde, *Sister outsider* (New York: Crossing Press, 2007), cap. „Eye to Eye: Black Women, Hatred, and Anger”, Kindle.
3. Ileana Negrea, *Țumătate din viața mea de acum* (București: Editura frACTalia, 2021), 13.
4. Mihai Iovănel, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* (București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2017), 32-33.
5. Iovănel, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc*, 33.
6. Vezi Ioana-Tatiana Ciocan, „Privire asupra cercetărilor stereotipurilor de gen în publicitatea românească”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2020): 90-93.
7. Vezi Patricia Hill Collins și Sirma Bilge, *Intersecționalitate*, trad. Cătălina Stanislav și Anca-Simina Martin (Sibiu: Editura ULBS, 2021).
8. Maria Todorova, *Imagining the Balkans* (New York: Oxford University Press, 2009), 3. „reversion to the tribal, the backward, the primitive, the barbarian” (traducerea mea).
9. Todorova, *Imagining the Balkans*, 3, „the balkans have been described as the other of Europe” (trad. mea).
10. Ela Przybyło, „Swimming Queer: Moving with Contemporary Polish Literature”, în *Polish Literature as World Literature*, ed. Piotr Florczyk și K. A. Wisniewski (New York: Bloomsbury Academic, 2023), 164. „[t]oo often, movements including literary, feminist, and queer movements are framed through a temporal narrative of progress. Yet these models are often based on Western and colonial fantasies of improvement that can only clumsily be applied to other geopolitical and cultural contexts” (trad. mea).
11. Lorde, *Sister outsider*, cap. „An Interview: Audre Lorde and Adrienne Rich”, „take seriously the spaces between us that dierece has created” (trad. mea).
12. Teona Farmatu, „De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: Într-un cămin de domnișoare de Anișoara Odeanu și Ținerețe de Lucia Demetrius”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2022): 1-12.
13. Ioana Moroșan, „Romanian Women Writers and the Literary Profession during the First Half of the 20th Century: Exclusion, Feminisation and Professionalisation of Writing”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 8, nr. 1 (2022): 107. „demonstrates how the rules of masculine domination worked in terms of excluding women writers from the structure of the restricted-scale production consecrated to the legitimised authors, to the masculine elites” (trad. mea).
14. Christian Moraru, Nicole Simek și Bertrand Westphal, ed., *Francophone Literature as World Literature* (New York: Bloomsbury Academic, 2020).
15. Jarrod Hayes, „Queer Desire on the Move: Resistance to Homoglobalization in World Literature in French”, în *Francophone Literature as World Literature*, ed. Christian Moraru, Nicole Simek și Bertrand Westphal (New York: Bloomsbury Academic, 2020), 180. „examples of writings by queers, queer writing, and even the queer in writings by the not-so-queer from Québec, Africa, and the Caribbean to provide an overview of the intersection between World Literature in French, on the one hand, and sexuality studies, on the other” (trad. mea).
16. Negrea, *Țumătate din viața mea de acum*, 12.
17. Piotr Florczyk și K. A. Wisniewski, ed., *Polish Literature as World Literature* (New York: Bloomsbury Academic, 2023).
18. Jacek Gutorow, „Polishness Revisited: Witold Gambrowicz and the Question of Identity”, în *Polish Literature as World Literature*, ed. Piotr Florczyk și K. A. Wisniewski (New York: Bloomsbury Academic, 2023), 116. „the enigma of individual and collective identity” (trad. mea).
19. Gutorow, „Polishness Revisited”, 116. „metonymical figure embracing his own personal identity” (trad. mea).
20. Gutorow, „Polishness Revisited”, 116. „strong individuality” (trad. mea).
21. Ibid., 116. „the agent capable of demystifying all social and cultural codes and conventions” (trad. mea).
22. Negrea, *Țumătate din viața mea de acum*, 49.
23. Ibid., 24.
24. Ibid., 47.
25. Ibid., 25.
26. Robert Kulpa și Joanna Mizieleńska, ed., *De-Centring Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives* (Londra: Routledge, 2016).
27. Mizieleńska și Kulpa, „Introduction”, 1. „the dichotomy «West/non-West» is mainly constructed on the basis of Anglo-American ways of experiencing sexuality, making the «Western experience» the normative one” (trad. mea).
28. Pentru evoluția *queer studies* la noi, vezi Ovidiu Anemțoaicei, „Queer sau despre activism în gândire”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2020): 42-50.
29. Ibid., 1, [b]y introducing CEE as a «European context»” (trad. mea).
30. Ibid., 12, „[e]verybody has their time, but is this time the same for all?” (trad. mea).
31. Joanna Mizieleńska, „Travelling Ideas, Travelling Times: On the Temporalities of LGBT and Queer Politics in Poland and the «West»”, în *De-Centring Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives*, ed. Robert Kulpa și Joanna Mizieleńska (Londra: Routledge, 2016).
32. Jon Binnie și Christian Klesse, „Researching transnational activism around LGBTQ politics in Central and Eastern Europe: Activist solidarities and spatial imaginings”, în *De-Centring Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives*, ed. Robert Kulpa și Joanna Mizieleńska (Londra: Routledge, 2016).
33. Anemțoaicei, „Queer sau despre activism în gândire”, 44.



34. Przybyło, „Swimming Queer”, 162. „[t]he twenty-first century is a remarkable time for lovers of queer literature and culture, with the expansion of literary canons across cultural and geopolitical locations” (trad. mea).
35. Ibid., 162. „queer literature as world literature” (trad. mea).
36. Ibid., 162. „Polish queer world literature as vital to world literatures” (trad. mea).
37. Ibid., 162. „Polish queer literature through focusing on Jedrowski’s novel *Swimming in the Dark* (2020), which provides a unique entry point into thinking about Polish queer literature as worldly queer literature, because of its uniquely diasporic positioning” (trad. mea).
38. De asemenea, vezi și Shannon Woodcock, „A Short History of the Queer Time of «Post-Socialist» Romania, or, Are We There Yet? Let’s Ask Madonna!”, în *De-Centring Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives*, ed. Robert Kulpa și Joanna Mizelińska (Londra: Routledge, 2016).
39. Maria Sgârțitu și Ileana Negrea, „Discriminarea care nu avea nume: sanismul. Sau Eu sunt săpoca: trecut sanist, viitor nebun”, *Cutra*, ultima modificare 20 octombrie, 2021, <https://cutra.ro/discriminarea-care-nu-avea-nume-sanismul-sau-eu-sunt-sapoca-trecut-sanist-viitor-nebun/>.
40. Ibid.
41. Vezi Mihaela Ursa, Adrian Tătăran și Alexandra Turcu, ed., *Țoe, fii bărbată! Coduri de gen în cultura României contemporane* (Pitești: Editura Paralela 45, 2019).
42. Ileana Negrea, *Țumătate din viața mea de acum*, 21.
43. Ibid., 20.
44. Ibid., 24.
45. Ibid., 87.
46. Ileana Negrea, „Un pic”, în *Lumile noastre posibile: Antologie de proză speculativă queer-feministă*, ed. Carolina Vozian (București: Editura pentru Literatură Feministă, 2020), 131.
47. Negrea, *Țumătate din viața mea de acum*, 28.
48. Vezi Gloria Anzaldúa, *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* (San Francisco: Aunte Lute Books, 1999).
49. D. Emily Hicks, *Border writing: the multidimensional text* (Minnesota: University of Minnesota Press, 1991), 23. „the functional expression of the self-conscious attitude of a writer juxtaposed between multiple cultures” (trad. mea).
50. Ibid., 23. „border writing must be conceived as a mode of operation rather than a definition” (trad. mea).
51. Ibid., 23. „[w]hat makes border writing a world literature with a «universal» appeal is its emphasis upon the multiplicity of languages within any single language; by choosing a strategy of translation rather than representation, border writers ultimately undermine the distinction between original and alien culture” (trad. mea).
52. Collins și Bilge, *Intersecționalitate*, 33.
53. Bogdan Popa, *De-centering Queer Theory: Communist Sexuality in the Flow during and after the Cold War* (Manchester: Manchester University Press, 2021), 16. „designated an anti-corporate LGBT politics in the 1990s” (trad. mea).
54. Ibid., 16. „it became an identity – queer identity – that serves as an umbrella term for many non-normative identities” (trad. mea).
55. Gayatri Chakravorty Spivak, „Can the subaltern speak?”, în *Reflections on the history of an idea: Can the subaltern speak?*, ed. Rosalind C. Morris (New York: Columbia University Press, 2010), 21. „[i]f, as Jameson suggests, the mode of production narrative is the final reference, these women are insufficiently represented or representable in that narration”.
56. Negrea, *Țumătate din viața mea de acum*, 85.
57. Lorde, *Sister outsider*, cap. „Eye to Eye: Black Women, Hatred, and Anger”, „[s]ometimes it feels as if I were to experience all the collective hatred that I have had directed at me as a Black woman” (trad. mea).
58. Aluzie la Lorde, *Sister outsider*, cap. „Poetry is not a luxury”.
59. Audre Lorde, *Sister outsider*, cap. „Poetry is not a luxury”, „women carry within ourselves the possibility for fusion of these two approaches so necessary for survival, and we come closest to this combination in our poetry. I speak here of poetry as a revelatory distillation of experience, not the sterile word play that, too often, the white fathers distorted the word poetry to mean – in order to cover a desperate wish for imagination without insight” (trad. mea).
60. Ibid., „[o]ur poems formulate the implications of ourselves, what we feel within and dare make real (or bring action into accordance with), our fears, our hopes, our most cherished terrors” (trad. mea).
61. Sgârțitu și Negrea, „Discriminarea care nu avea nume”.
62. Lorde, *Sister outsider*, cap. „The Transformation of Silence into Language and Action”.
63. Negrea, *Țumătate din viața mea de acum*, 25.
64. Mihaela Ursa, „Antifeminist Ideologies in Romanian Popular Culture. Advertising, Power Discourses and Traditional Roles”, *Philobiblon* 20, nr. 1 (2015): 77. „[a]ntifeminism and sexism are manifest in present-day Romania on more than one level: trivial contexts, records of everyday life, but also the most subtle levels of intellectual existence, public life and even elitist discourses” (trad. mea).
65. Beth Sapiro și Alison Ward, „Marginalized Youth, Mental Health, and Connection with Others: A Review of the Literature”, *Child and Adolescent Social Work Journal* 37, nr. xx (2019): 344. „[t]he presence of stigma, the need to manage mental health symptoms, difficulties in accessing services, and a lack of developmentally appropriate services” (trad. mea).
66. Negrea, „Un pic”, 130.

67. Vezi Michel Foucault, *History of Madness*, trad. de Jonathan Murphy și Jean Khalfa (Londra: Routledge, 2006).
68. Ileana Negrea, „Mă eliberez de propria poveste scriind-o”, interviu de Paul Florescu, *Book Industry*, 12 octombrie 2022, <https://bookindustry.ro/ro/guest-post/ileana-negrea-ma-eliberez-de-propria-poveste-scriind-o/>.
69. Negrea, *Țumătate din viața mea de acum*, 14-15.
70. Vezi și modul în care sunt ironizați aceștia în Adrian Schiop, *Soldații. Poveste din Ferentari* (Iași: Editura Polirom, 2014).
71. Vezi și Jessica Lowell Mason, „Making Bedlam: Toward a Trauma-Informed Mad Feminist Literary Theory and Praxis”, *Humanities* 12, nr. 2 (primăvara 2023); Jane M. Ussher, *Women's madness: Misogyny or mental illness?* (Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1991).
72. „Manifestul Mad Pride România 2019”, *Pagini libere*, 16 septembrie 2019, <https://pagini-libere.ro/manifestul-mad-pride-romania-2019/>.
73. Ileana Negrea, „Mad Pride România 2019 – o perspectivă personală”, *Pagini libere*, 4 octombrie 2019, <http://reteauacritica.artapolitica.ro/2019/10/04/mad-pride-romania-2019-o-perspectiva-personala/>.
74. Pentru mai multe detalii, vezi Mark Fisher, *Realism Capitalist: Nu există nicio alternativă?*, trad. Paul Teodor-Cristescu, prefață de Ștefan Baghiu (Cluj-Napoca: Tact, 2022).
75. Sterian David Bruckman Shekelsteinberg, „Noul Eminescu este femeie – Fieroasa feministă Ileana Negrea primește Premiul Eminescu pentru poezie!”, *InCorect Politic*, 20 ianuarie, 2022, <https://www.incorectpolitic.com/noul-eminescu-este-femeie-fieroasa-feminista-ileana-negrea-primeste-premiul-eminescu-pentru-poezie/>.
76. De asemenea, vezi și Andrea Nicki, „The Abused Mind: Feminist Theory, Psychiatric Disability, and Trauma”, *Hypatia* 16, nr. 4 (2001), <https://doi.org/10.1111/j.1527-2001.2001.tb00754.x>.
77. Negrea, *Țumătate din viața mea de acum*, 45.
78. Ibid., 25.
79. Ibid., 36.
80. Ibid., 128.
81. Negrea, „Un pic”, 128.
82. Ibid., 129.
83. Negrea, *Țumătate din viața mea de acum*, 5.

Bibliography

- Anemțoaicei, Ovidiu. “Queer sau despre activism în gândire” [Queer or Activism in Thought]. *Transilvania*, no. 11-12 (2020): 42-50.
- Anzaldúa, Gloria. *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza*. San Francisco: Aunte Lute Books, 1999.
- Binnie, Jon, and Christian Klesse. “Researching transnational activism around LGBTQ politics in Central and Eastern Europe: Activist solidarities and spatial imaginings.” In *De-Centring Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives*, edited by Robert Kulpa and Joanna Mizelińska. London: Routledge, 2016.
- Ciocan, Ioana-Tatiana. “Privire asupra cercetărilor stereotipurilor de gen în publicitatea românească” [Aspects Related to the Research of Gender Stereotypes in Romanian Advertising]. *Transilvania*, no. 11-12 (2020): 90-93.
- Collins, Patricia Hill, and Sirma Bilge. *Intersecționalitate* [Intersectionality]. Translated by Cătălina Stanislav and Anca-Simina Martin. Sibiu: Editura ULBS, 2021.
- Farmatu, Teona. “De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: Într-un cămin de domnișoare de Anișoara Odeanu și Ținerețe de Lucia Demetrius” [Why don't we have an alternative to male authenticity? Focus: *In a Young Ladies's Home* by Anișoara Odeanu and *Youth* by Lucia Demetrius]. *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 1-12.
- Fisher, Mark. *Realism capitalist. Nu există nicio alternativă?* [Capitalist Realism: Is there no Alternative?], translated by Paul-Teodor Cristescu, introduction by Ștefan Baghiu. Cluj-Napoca: Tact, 2022.
- Florczyk, Piotr, and K. A. Wisniewski, eds. *Polish Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2023.
- Foucault, Michel. *History of Madness*. Translated by Jonathan Murphy and Jean Khalfa. London: Routledge, 2006.
- Gutorow, Jacek. “Polishness Revisited: Witold Gambrowicz and the Question of Identity.” In *Polish Literature as World Literature*, edited by Piotr Florczyk and K. A. Wisniewski, 115-127. New York: Bloomsbury Academic, 2023.
- Haraway, Donna. “Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective.” *Feminist Studies* 14, no. 3 (1988): 575-599.
- Hayes, Jarrod. “Queer Desire on the Move: Resistance to Homoglobalization in World Literature in French.” In *Francophone Literature as World Literature*, edited by Christian Moraru, Nicole Simek, and Bertrand Westphal, 180-193. New York: Bloomsbury Academic, 2020.
- Hicks, D. Emily. *Border Writing: The Multidimensional Text*. Minnesota: University of Minnesota Press, 1991.
- Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [Literary ideologies in Romanian postcommunism]. Bucharest: Editura Muzeul Literaturii Române, 2017.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iași: Polirom, 2021.
- Kulpa, Robert, and Joanna Mizielinsk, eds. *De-Centring Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives*. London: Routledge, 2016.



- Lorde, Audre. *Sister outsider*. New York: Crossing Press, 2007. Kindle edition.
- Mason, Jessica Lowell. "Making Bedlam: Toward a Trauma-Informed Mad Feminist Literary Theory and Praxis." *Humanities* 12, no. 2 (2023): 1-24.
- Mizielnińska, Joanna. "Travelling Ideas, Travelling Times: On the Temporalities of LGBT and Queer Politics in Poland and the 'West.'" In *De-Centring Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives*, edited by Robert Kulpa and Joanna Mizielnińska, 85-106. London: Routledge, 2016.
- Moraru, Christian, Nicole Simek, and Bertrand Westphal, eds. *Francophone Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2020.
- Moroşan, Ioana. "Romanian Women Writers and the Literary Profession during the First Half of the 20th Century: Exclusion, Feminisation and Professionalisation of Writing." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 8, no. 1 (2022): 105-125.
- Negrea, Ileana. "Mă eliberez de propria poveste scriind-o" [I free myself from my own story by writing it]. An interview by Paul Florescu. *Book Industry*, October 12, 2022. <https://bookindustry.ro/ro/guest-post/ileana-negrea-ma-eliberez-de-propria-poveste-scriind-o/>.
- Negrea, Ileana. "Mad Pride România 2019 – o perspectivă personală" [Mad Pride Romania 2019 – a personal perspective]. *Pagini libere*, October 4, 2019. <https://pagini-libere.ro/manifestul-mad-pride-romania-2019/>.
- Negrea, Ileana. "Un pic" [A Little]. In *Lumile noastre posibile: Antologie de proză speculativă queer-feministă* [Our possible world: an anthology of queer-feminist speculative fiction], edited by Carolina Vozian. Bucharest: Editura pentru Literatură Feministă, 2020.
- Negrea, Ileana. *Țumătate din viața mea de acum* [Half of My Life Until Now]. Bucharest: frACTalia, 2022.
- Nicki, Andrea. "The Abused Mind: Feminist Theory, Psychiatric Disability, and Trauma." *Hypatia* 16, no. 4 (2001): 80-104.
- Pagini libere. "Manifestul Mad Pride România 2019" [The Mad Pride Romania Manifesto 2019], September 16, 2019. <https://pagini-libere.ro/manifestul-mad-pride-romania-2019/>.
- Popa, Bogdan. *De-centering Queer Theory: Communist Sexuality in the Flow during and after the Cold War*. Manchester: Manchester University Press, 2021.
- Przybyło, Ela. "Swimming Queer: Moving with Contemporary Polish Literature." In *Polish Literature as World Literature*, edited by Piotr Florczyk and K. A. Wisniewski, 161-175. New York: Bloomsbury Academic, 2023.
- Sapiro, Beth, and Alison Ward. "Marginalized Youth, Mental Health, and Connection with Others: A Review of the Literature." *Child and Adolescent Social Work Journal* 37, no. xx (2019): 343-357.
- Schiop, Adrian. *Soldații. Poveste din Ferentari* [Soldiers: Story from Ferentari]. Iași: Editura Polirom, 2014.
- Sgârțitu, Maria, and Ileana Negrea. "Discriminarea care nu avea nume: sanismul. Sau Eu sunt săpoca: trecut sanist, viitor nebun" [Nameless Discrimination: Sanism. Or I am săpoca: Sanist Past, Insane Future]. *Cutra*, October 2021. <https://cutra.ro/discriminarea-care-nu-avea-nume-sanismul-sau-eu-sunt-sapoca-trecut-sanist-viitor-nebun/>.
- Shekelsteinberg, Sterian David Bruckman. "Noul Eminescu este femeie – Fieroasa feministă Ileana Negrea primește Premiul Eminescu pentru poezie!" [The new Eminescu is a woman – the fierce feminist Ileana Negrea receives the Eminescu Award for poetry!]. *InCorect Politic*, January 20, 2022. <https://www.incorectpolitic.com/noul-eminescu-este-femeie-fieroasa-feminista-ileana-negrea-primeste-premiul-eminescu-pentru-poezie/>.
- Spivak, Gayatri Chakravorty. "Can the Subaltern Speak?." In *Reflections on the History of an Idea: Can the Subaltern Speak?* Edited by Rosalind C. Morris, 21-78. New York: Columbia University Press, 2010.
- Todorova, Maria. *Imagining the Balkans*. New York: Oxford University Press, 2009.
- Ursa, Mihaela, Adrian Tătăran, and Alexandra Turcu, eds. *Zoe, fii bărbată! Coduri de gen în cultura României contemporane* [Zoe, be Manly! Gender Codes in Romania's Contemporary Culture]. Pitești: Editura Paralela 45, 2019.
- Ursa, Mihaela. "Antifeminist Ideologies in Romanian Popular Culture. Advertising, Power Discourses and Traditional Roles." *Philobiblon* 20, no. 1 (2015): 77-93.
- Ussher, Jane M. *Women's Madness: Misogyny or Mental Illness?*. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 1991.
- Woodcock, Shannon. "A Short History of the Queer Time of 'Post-Socialist' Romania, or, Are We There Yet? Let's Ask Madonna!." In *De-Centring Western Sexualities: Central and Eastern European Perspectives*. Edited by Robert Kulpa and Joanna Mizielnińska. London: Routledge, 2016.

METAMODERNISMUL ÎN TEORIE ȘI ÎN PRACTICĂ: PENTRU O CONCEPTUALIZARE A MODERNITĂȚII SINGULARE ÎN CÂMPUL LITERAR ROMÂNESC

Emanuel LUPAȘCU

Universitatea „Babeș-Bolyai” din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
E-mail: emanuel.lupascu@stud.ubbcluj.ro

METAMODERNISM IN THEORY AND PRAXIS:
TOWARDS A CONCEPTUALIZATION OF SINGULAR MODERNITY IN THE ROMANIAN LITERARY FIELD

Abstract: Metamodernism is a Eurocentric theoretical fiction, with no adherence to the social and cultural realities of post-communist Romania. This article provides a critique of the theory of metamodernism proposed by Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker and used by Alex Ciorogar to describe the post-2010 Romanian poetry system. Even if the concept is inoperative for Romanian literature, it is a symptom of the overcoming of the postmodernist framework, felt by writers as anti-essentialist, light-hearted, and unconcerned with the problems of today's society (climate crisis, immigrants, marginalized communities, economic inequalities between classes, etc.). What I notice in the footsteps of Jeffrey Nealon & Galin Tihanov is that the focus shifts from an autonomist “regime of relevance” to one that is socially, politically, and identity-building oriented. My analysis will propose a number of criticisms of the internal contradictions generated by the two Dutchmen's theory: firstly, that the “Yo-yo effect” of metamodernism – a metaphor I coined to better understand the basic concept – does not fully explain the cultural landscape of the Romanian literary system. In addition, it is built on a sum of generalizations of modernism and postmodernism, which have not been unanimously accepted by the theorists. A second criticism of Vermeulen and van den Akker's study is its Western-centric stance, which ignores the (semi-)peripheral specificity of cultures. If we absurdly accept the existence of metamodernism, it is only a combination of ideologies and styles of historical currents subsumable to modernity. Therefore, I will propose, following in the footsteps of Fredric Jameson and the Warwick Research Collective, the concept of singular modernity, and I argue why there cannot yet be a postmodernity in Eastern Europe. Discussing post-communist Romanian literature in terms of unfinished, combined, and unevenly developed modernity is much more productive because it takes into account both the material-social conditions of Romania and the cultural-artistic acquisitions thanks to the transfer of symbolic capital between central and (semi)peripheral systems.

Keywords: metamodernism, Romanian literature, post-postmodernism, postmodernism, cultural paradigm, aesthetic synthesis, literary theory, singular modernity.

Citation suggestion: Lupașcu, Emanuel. “Metamodernismul în teorie și în practică: pentru o conceptualizare a modernității singulare în câmpul literar românesc.” *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 24-34.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.03>.



„Idea e că noi suntem atât de înăuntrul culturii postmoderne încât respingerea ei facilă este la fel de imposibilă pe cât de autosuficientă și depravată este glorificarea sa” – Fredric Jameson, *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu*

Postmodernismul a murit! Trăiască postmodernismul!
Speculația teoreticienilor de astăzi este că dominantă

culturală a capitalismului târziu a fost înlocuită de un nou regim apărut odată cu ceea ce se numește astăzi *just-in-time capitalism*². Așa cum a fost el explicat de teoreticieni în termeni de estetică, ideologie, epistemologie, paradigmă ș.a.m.d., postmodernismul *nu avea alternativă*. În schimb, pentru momentul „post-postmodern” nu există o unanimitate în ce privește „paradigma” explicativă a fenomenelor



culturale de după turnura milenială. O listă scurtă poate certifica eterogenitatea discursului teoretic actual care postulează existența unor altermodernism, digimodernism, automodernism, hipermodernism, pseudomodernism, digitalism³ și, în sfârșit, metamodernism care anunță încheierea epocii postmoderne. Cel din urmă a devenit un *buzzword* pentru studiile culturale și literare, pentru că, argumentează autorii articolului „Notes on Metamodernism”, celelalte variante interpretative ale post-postmodernității aveau ca explicație pentru emergența noilor produse culturale infrastructura digitală⁴ (de pildă, cea mai „radicală” propunere din punct de vedere lexical este cea a lui N. Katherine Hayles, prin care se înțeleg mutații în câmpul formal și de producție al culturii după realități ale virtualului de tipul: transmedialitate sau hipertextualitate⁵).

În spațiul românesc, rupturile de postmodernism, care, oricum, are diferențele sale specifice față de cel american, de pildă, au apărut încă din anii 2000, pe fundalul unei tranziții precare, a unui peisaj politico-social dezolant. Fracturismul i-a imputat programatic optzecismului lunedist tendința de a *textualiza* ineputabil, părăsirea realului și evadarea în construcții metafictionale care nu mai corespundeau cu un corp social nevrozat de promisiunea unui capitalism-erou. În locul livrescului, fracturiștii au setat autenticismul ca *software* al literaturii: „autenticismul fracturiștilor este și o strategie prin care tinerii autori se delimitează de generațiile anterioare, în special de optzeciști. Textualismul și postmodernismul, privite ca fiind excesiv de livrești și de artificiale, sunt așezate într-o relație de opoziție față de premisele radicale ale fracturismului”⁶. După aproape un deceniu, „punctele de rezistență” negociate de douămiști au pierdut din capitalul simbolic⁷, nu pentru că ele ar fi devenit irelevante în realitatea socială (de pildă, feminismul în literatură este în plină florescență, de vreme ce România nu a atins încă toate punctele nici de pe agenda feminismului de val secund), ci pentru că, odată cu aderarea la Uniunea Europeană, probleme au devenit din *locale, globale*⁸. Prefer acest termen celui de global pentru că el ar explica mai bine racordarea la problemele globale actuale (încălzirea climatică, problema migrației economice, inegalitățile economice, criza refugiaților, ascensiunea dreptei – toate putând fi adunate sub umbrela „problemei capitalismului”) care sunt percepute dintr-o poziție situată [*rooted*] istoric, material și cultural⁹. Noua paradigmă s-a numit, pe rând, *postumanism*, iar apoi, după teoria lui Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker, *metamodernism*. Criticul renunță în doar câțiva ani la „postumanismul poetic românesc”, pentru a-l asimila „liricii metamoderne”, fără a-și argumenta virajul conceptual. Ar părea că *postumanismul* nu e în de-ajuns de „literar” pentru a explica extensiv și comprehensiv direcțiile formal-tematice ale sistemului literar românesc de după 2010: „«Post-post-modernism» has (rightfully) won few adherents, and «posthumanism» may not be literary enough”¹⁰. O serie de articole ale lui Alex Ciorogar din *Observator cultural* sunt simptomatice pentru această dublă-ruptură care este, simultan, o dublă evoluție convergentă: o radicalizare și o depășire deopotrivă a postmodernismului și a fracturismului. La fel ca

în cazul „declarației reflexive” din psihanaliza lacaniană, care coincide exact cu momentul transformării¹¹, așa și motiunea declarativă a metamodernismului în cultura română este o delimitare concretă față de „-isme” trecute.

În seria de articole semnate de Ciorogar este vorba despre o trecere în revistă a principalelor argumente aduse de Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker, care derivă, la rândul lor, din descriția pe care Fredric Jameson o face „logicii culturale a capitalismului târziu”. Doar că, așa cum afirmă și Ovio Olaru, utilizarea descriptivă a metamodernismului este problematică din perspectiva asumării etichetei de către scriitorii generației post-2000: „nu trebuie să uităm că avem de-a face cu un fenomen de dată relativ recentă, pentru care corespondențele teoretice sunt deocamdată relative, și, în al doilea rând, că nu putem aplica asupra spațiului literar românesc teorii străine, cu pretenția ca ele să explice plenar mecanismele de evoluție sensibilă”¹². Dar, dincolo de *relativitatea corespondențelor teoretice* de-a lungul sistemului-lume, disonanțele dintre teorie și practică sunt apanajul semi-autonomizării genului discursiv teoretic și al *conjecturilor* critice care depășesc obiectul literaturii. La fel cum avangardele „inventează” genul semi-autonom al *manifestului*, căruia îi revine o retorică specifică și un imaginar decelabil¹³, postmodernismul, identificat inițial cu producția poststructuralismului, patentează discursul teoretic, care se bucură de aceeași autonomie (aproape) ca literatura însăși. Jameson consideră că emergența teoriei ca „gen” este una dintre caracteristicile fundamentale ale postmodernismului: „Într-adevăr, una dintre cele mai impresionante caracteristici ale postmodernismului este felul în care, în interiorul său, o întreagă gamă de analize tendențiale apărute până acum în cele mai diverse forme [...] au fuzionat într-un nou gen discursiv, pe care l-am putea foarte bine numi «teoria postmodernismului», și care își cere la rândul ei atenția cuvenită”¹⁴. Spre deosebire de generația ‘80 (în special direcția lunedistă¹⁵) ce utiliza postmodernismul ca situație tactică în „bătălia culturală” împotriva *status-quo*-ului șaizecist, generațiile următoare nu și-au mai creat o platformă teoretică legitimatoră, criticii și teoreticienii forțând unele etichete din nevoia de „a face ordine” în literatura recentă. Venind din exteriorul fabricat sintetic în laboratoarele teoretice, *metamodernismul* nu poate funcționa nici pentru culturile occidentale, nici pentru cele din Europa Centrală și de Sud-Est. În acest studiu, voi analiza și critica mai degrabă punctele slabe ale teoriei metamodernismului, punctând faptul că potențialul conceptului poate fi atins doar printr-un eșafodaj descriptiv adaptat la realitățile cultural-literare și sociale ale sistemului literar postcomunist.

I.

Dar înainte de a trece la „dilemele” reprezentationale teoretice ale metamodernismului, ar trebui să identificăm cauzele, necesitățile *rupturii* dintre postmodernism la metamodernism. Într-un răspuns la ancheta *Sociologia romanului românesc contemporan*, Adrian Schiop persifla dimensiunea joculară și estetizantă (prin extensia sa textualistă) a postmodernismului,

care a devenit obsoletă pentru o lume în care criza climatică și radicalizarea inegalităților economice au devenit o sursă de presiune reală și urgentă. În stilul său cinic, Schiop notează că

„însăși postmodernismul ca paradigmă globală s-a dus, pur și simplu lumea s-a schimbat în datele ei fundamentale și teoria postmodernă a rămas în aer, fără obiectul muncii. Postmodernismul și-a putut desfășura zbenguilele teoretice cât timp capitalismul a făcut job ok, I mean cât timp era loc de creșterea infinită pe care capitalismul să-și poată desfășura pariul: în perioada postbelică de boom consumist puteai să crezi, postmodern, că [sic!] totul e ficțiune, simulare, joc, că adevărul e construct contextual, că trăim în 17 realități. Dar acum, în condițiile în care nu mai e loc de creștere și lumea a devenit brusc finită (cu apocalipsa încălzirii globale bătând la ușă), nu mai poți să te legeni în iluzia lumii ca poveste sau să mai crezi că realitatea e construct cultural. [...] Pornind de la schimbarea asta de percepție, de weltanschauung [sic!], deja discursul artistic și cultural s-a întors spre *responsabilitate, adevăr*, adică spre toate marile categorii pe care postmodernismul le-a discreditat”¹⁶ (sublinierile îmi aparțin)

Traducând acum aceste observații în problematica epuizării postmodernismului, sunt necesare două precizări. Una dintre ele este că valența anti-*mimesis*, anti-reprezentatională a postmodernismului e de neconceput în accepția lui Adrian Schiop și a lui Jeffrey Nealon. Pentru cel din urmă, „turnura lingvistică” a modernismului și a postmodernismului a expirat, lăsând loc unei literaturi/arte preocupate de examinarea „modurilor” posibile de existență biopolitică și socială¹⁷. Iar asta echivalează, în sistemul transformărilor formale ale genului romanesc, de pildă, cu trecerea de la metaficțiunea istoriografică (construcția subiectului *via* lingvistică, textualitate într-o logică mai largă, zdrobitoare a „metanarațiunilor legitimoare”), la metaficțiunea istorioplastică, adică la o formă de cartografiere a realității în funcție de „plasticitatea”/„maleabilitatea” trecutului în prezentul afectiv¹⁸. Totuși, poate că această poveste nu e, la urma urmei, cu totul nouă: este, poate, vorba de o întoarcere la „realism” atât ca epistemologie, cât și ca practică estetică (asupra căreia voi reveni în final prin accepțiunea lui Fredric Jameson), dotată însă cu lecțiile psihismului abisal modernist și ale ironiei postmoderne metabolizate. Iar dacă formulăm această metamorfoză în câmpul istoriei poeziei românești, trecerea se face de la „realismul” fără substanță/„referent”/autoreferențial al poeziei lui Mircea Cărtărescu (un realism evazionist, fabulatoriu și livresc, complexificat de scheme imaginare suprarealiste) la realismul dur, mizerabilist și insurgent al fracturiștilor. Cu alte cuvinte, de la un regim de relevanță¹⁹ relativ autonomist²⁰, în care literatura este zona de tampon între realitate și subiect, la un regim constant îndreptat spre social²¹. Cea de-a doua precizare are de-a face cu dimensiunea (est-)etică²² și angajată a post-modernismului. Același Nealon derivă din principiul său anti-hermeneutic și anti-lingvistic faptul că noua generație de

artiști are obligația „morală” de a se preocupa de repercusiunile capitalismului *just-in-time*, adică să „intensifice și să extindă sensul nostru de «poezie» ca formă robustă de angajament sau analiză culturală, a cărei forță nu se datorează distanței sale față de cultura dominantă, ci îmbinării sale cu forțele socio-economice contemporane. În cadrul unei astfel de regândiri, chiar și aparenta inutilitate a literaturii ar putea fi recodificată de la o evitare stoică, profilactică, la o formă pozitivă (poate chiar veselă) de angajament critic cu viața biopolitică și economică contemporană”²³. Tradus în termenii „regimului de relevanță”, avem de-a face cu o dimensiune culturală axată pe etic și pe politic²⁴, adică pe posibilitățile ei de a pune în ficțiune traume ale minorităților (poezia queer, feministă), cadrele Antropocenului (lirica eco-conștientă), supremația omului și consecințele sale (postumanismul) etc.

II.

Ce urmează să fac este să analizez principalele argumente, metafore și descriptori ai metamodernismului, așa cum au fost ei conturați inițial de Vermeulen și van den Akker în seria de articole și eseuri. Premisa de la care pornesc este una simplă și, în fond, euristică: a stabili o teorie a metamodernismului înseamnă a găsi *diferența specifică* în raport cu celelalte două idei de istorie literară pe care le absoarbe (i.e. modernul și postmodernul); în lipsa acesteia, nu se pot găsi decât numitori comuni într-o paradigmă sau alta, însă ale căror coeziune și *combinatorică* pot fi puse în baza unei obsolescențe radicale, o epuizare în primul rând a resurselor creative²⁵. În fine, voi avea în vedere, pe rând, metaforele-„totalizante” prin care autorii descriu fenomenul cultural al metamodernismului și o triadă a descriptorilor pe care îi creează prin negație²⁶ de la Jameson (istoricitate, afect, profunzime²⁷), în care nu văd decât un simptom acut al refulatului postmodern care subminează teoria însăși.

Soluția pe care Vermeulen și van den Akker o oferă crizei postmodernului nu este cea a unei rupturi radicale de paradigma precedentă, ci o aglutinare critică a postmodernismului și a modernismului într-o ordine *superioară*, de *sinteză*. Superioară, pentru că are pretenția de a fi „învățat” atât lecția optimismului modernist și a încrederii în raționalitate, dezvoltationism și progres științific și tehnologic, cât și pe cea a scepticismului postmodern, a mefienței față de „metanarațiunile legitimoare” (Lyotard) și a ideologiei pluralismului (care contracara, la rândul-i, formele de monism substanțiale ale modernului). Oscilația, cu sensul de pendulare, este cea care, spun cei doi autori, explică cel mai bine politicile unei culturi care nu este suma modernismului și a postmodernismului, ci *când* modernism, *când* postmodernism:

„Din punct de vedere ontologic, metamodernismul oscilează între modern și postmodern. Oscilează între un entuziasm modern și o ironie postmodernă, între speranță și melancolie, între naivitate și discernământ, empatie și apatie, unitate și pluralitate, totalitate și fragmentare, puritate și ambiguitate. [...] *De fiecare dată când entuziasmul*



*metamodern pendulează spre fanatism, gravitația îl trage înapoi spre ironie; în momentul în care ironia sa pendulează spre apatie, gravitația îl trage înapoi spre entuziasm*²⁸ (sublinierile îmi aparțin).

Decurge de aici un „efect de Yo-yo” al metamodernismului, care poate funcționa provizoriu pentru explicarea teoriei, de vreme ce figura pendulului ține în imaginarul colectiv de categoriile temporalității, adică de o logică a modernului. „Efectul Yo-yo” mizează pe ideea că, atunci când își atinge una dintre limite (aici funcționează perechile dualiste postulate de autori, entuziasm/apatie, unitate/pluralitate, totalitate/fragmentare, puritate/ambiguitate), tensiunea creată dă naștere unei energii de contra-reacție ce-l va face să se îndepărteze de punctul tensional. Un exemplu care se pretează acestei metafore teoretice este hiper-poemul lui Răzvan Andrei care, deși pornește de la o suită de imagini apocaliptice, de la un „normal” dezolant și strivitor pentru comunitățile minoritare (și nu numai), ajunge în final să restructureze efectul într-unul de *speranță, credință*²⁹ că lucrurile pot deveni mai bune, în ciuda tuturor războaielor etc. *Raport către Walt Whitman* oferă ca remediu pentru declinul moral al umanității întoarcerea la emoțiile cald-animale: compasiune, reculegere și îmbrățișare („Mărinimia acestui poem care vrea să îmbrățișeze pe toate & toți & totx & chiar vă îmbrățișează/ În mărinimia iubitului, în respirația lui & în sperma lui revărsată peste lume”³⁰). Dacă ideologia identitară se construiește în raport cu lumea pe o coordonată afectiv-cognitivă, adică în contrast cu un cinism postmodern care ar fi anulat orice formă de optimism, la nivel formal, Răzvan Andrei amalgamează haotic stiluri diferite (dezideologizate și refuncționalizate estetizant), registre afective și imagini care pendulează de la sublim la abject. Tot aici apar forme de biografism și confesiune, pasaje suprarealiste, poezie pură, manifest politic, ars poetica, fragmente de odă sau imn, colaj intertextual, până la poem-kaddish despre o lume în descompunere, ba chiar cosmogonie – ele sunt o formă radicală de a vedea combinatorica stilistică, subordonată unui principiu maximalist, „ca mod de investigare, un entuziasm pentru includerea detaliilor”³¹ care să dea, paradoxal, efectul de unitate, de întreg.

Practic, metamodernismul nu este altceva decât o combinatorică de stileme și ideologeme moderniste și postmoderniste, folosite în mod paradoxal arbitrar, dar sub controlul atent al autorului. Totuși, dacă postmodernismul însuși a fost descris ca fiind o fază *târzie, crepusculară* a modernismului³² sau ca o sumă de reacții la ethosul modern³³, atunci nu sfârșim decât într-un lanț al slăbiciunilor, într-un du-te-vino continuu care se întoarce doar la problematica modernității: metamodernismul ar fi o altă „față” a modernității culturale neîncheiate, un rezultat al (re)negocierilor și al eliminării treptate a deficiențelor diverselor -isme. Concepția *modernității* cu care operez în acest caz este cea propusă de Fredric Jameson în *A Singular Modernity*³⁴ și de cei de la Warwick Research Collective. În loc să utilizăm forme literare răspândite într-un „timp gol”

(calsicism, romantism, realism, modernism, postmodernism, metamodernism), prefer perspectiva asupra unor produse culturale-artistice, care iau naștere prin valurile succesive de capitalizare a lumii³⁵. Altfel spus, modernitatea culturală este epifenomenul sistemului-lume capitalist, răspândit *combinat și inegal*: „Modernitatea nu este nici o categorie cronologică, nici una geografică. Nu este ceva care se întâmplă – sau chiar care se întâmplă mai întâi – în «vest» și la care alții pot avea acces ulterior; sau care se întâmplă în orașe mai degrabă decât la țară; sau pe care, pe baza unei diviziuni sexuale a muncii adânc stabilite, bărbații tind să o exemplifice în practica lor socială mai degrabă decât femeile. Modernizarea capitalistă implică dezvoltare, da – dar această «dezvoltare» ia, de asemenea, formele dezvoltării subdezvoltării, a dezvoltării defectuase și a dezvoltării dependente”³⁶. O astfel de teorie a *modernității singulare*, translatate în câmpul istoriei literare românești ar putea explica anomaliile de tipul „postmodernism fără postmodernitate”³⁷ sau anacronisme ca „metamodernismul optzecist/nouăzecist”³⁸. Totuși, de ce *modernitate*, și nu *postmodernitate*, de vreme ce „asocierea constantă cu societatea democratică, înalt tehnologică, informatizată și mediatică de astăzi”³⁹ este o casuță bifată din agenda societății românești postcomuniste? Argumentul provine din însăși incompatibilitatea teoriei postmodernului, propusă de Fredric Jameson, și realitățile social-artistice ale României post-’89. Pentru criticul american, motorul Noului – și, implicit, modernitatea – (lozinca „Make it new!” a lui Ezra Pound) îl constituie peisajul mozaicat al societății americane din perioada 1960-1980, pe care îl explică prin conceptul de „simultaneitate a non-simultanului” a lui Ernst Bloch. Părăsirea modernității și inaugurarea postmodernității, explică Jameson, se realizează atunci când „totul este acum organizat și planificat; natura a fost eliminată cu succes, împreună cu țărani, comerțul mic-burghez, artizanatul, aristocrațiile feudale și birocratiile imperiale. Condiția noastră este modernizată într-un mod mai omogen; noi nu mai purtăm povara complicațiilor non-simultaneităților și non-sincronicităților”⁴⁰. Or, în ceea ce privește țările (semi) periferice, lucrurile nu stau întocmai ca în America sau în Europa de Vest. Același lucru se întreabă și Doru Pop în legătură cu *postumanismul*:

„Dacă ne uităm cu atenție la evoluția noastră vedem că societatea, politica și cultura din România au fost mereu defazate și că am suferit de-a lungul timpului de o desincronizare, care e perpetuă și astăzi. În condițiile în care în lumea contemporană vorbim despre colonizarea planetei Marte, în România avem în continuare sate fără electricitate. Deși unii avem internet de mare viteză, peste 50% dintre români nu au acces la apă curentă și sisteme de canalizare. Mă întreb, astfel, dacă nu e o sfidare să vorbim despre postumanism în condițiile în care statul român nu reușește să le ofere cetățenilor noștri condiții minime de viață «umană» decentă”⁴¹

„Defazarea” dintre țările din Europa de Est și cele occidentale

nu este un simptom al „complexului de inferioritate/periferitalității”, ci a *modernizării* capitaliste care se dezvoltă inegal în sistemul-lume propus de modelul lui Wallerstein și reluat în teoria *world literature* propusă de WRcC. Prin urmare, cred că teoria modernității singulare are mai multe șanse să explice și realitățile opuse ale socialului, și modelele literare care concurează în acest moment pe piața culturală, dar și regimurile de relevanță care co-există, deși sunt opozitive.

III.

O altă „inconsistență” reprezentatională a metamodernismului este felul în care autorii insistă că el se regăsește în civilizațiile capitaliste *occidentale*, ceea ce poate însemna că, în subsidiar, teoria lor nu subminează teoria sistemului-lume și a relațiilor hegemonice dintre centru și (semi)periferie⁴². Cu alte cuvinte, se stipulează tacit că globalizarea și întinderea capitalismului „în toate colțurile lumii” nu înseamnă „sfârșitul istoriei” și omogenizarea țărilor semi-autonome, din punct de vedere economic, și a celor dependente de acestea din urmă. Ceea ce pare „ingenios” în teoria celor doi olandezi, adică „efectul Yo-yo”, de glisare între modern și postmodern, este o realitate literară identificabilă în istoria internă a postmodernismului românesc *tout court*. Teodora Dumitru⁴³ și Teona Farmatu⁴⁴ au demonstrat că, spre exemplu, optzeciștii i-au importat pe beatnici sub o formă depolitizată și cu un vector sociopolitic de semn schimbat (de la critică a capitalismului la ethos anticomunist). Această dez-ideologizare care este un *marker* al transferului dinspre centru înspre (semi)periferie, alături de mecanisme ale cenzurii, a dus la o fezandare a unor forme „extreme” postmoderne. De pildă, relativismul apare cel mult în varianta diluată a solipsismului textualist la Mircea Cărtărescu și nu are nimic de-a face cu radicalitatea personajelor lui Don DeLillo: „mescalina, stilul, eterul mirosul de crin, stimulentele hormonale/ sunt trucuri: totul e psihic, nimic nu-i *real*”⁴⁵. Cazul Cărtărescu este simptomatic și pentru ilustrarea anacronică a metamodernismului din două perspective: în primul rând, operele lui au o structură de profunzime specific modernistă, de vreme ce logica dualistă (suprafață-interior) respectă modelul freudian al conținutului manifest și al celui latent⁴⁶, ca să nu mai vorbim despre obsesia mallarméană a Cărtărescu și a „trandafirului absent din buchet”⁴⁷. În al doilea rând, neo- sau post-romantismul cărtărescian este marcat de obsesia scriitorului-geniu izolat și neînțeles, a oglinzii, a dublului și este incompatibil cu teoria jamesoniană a „superficialității” postmoderne. Toate aceste „structuri de profunzime” (modernism) sunt combinate cu o suită de „trucuri” textualiste, metafictionale și autoreferențiale (postmodernism), care ar putea sluji drept mostră pentru a demonta periodizarea metamodernismului, precum și limitele categoriilor sale. Cum arătam și mai sus, modernitatea singulară aplicată sistemului literar românesc activează și o înțelegere a formelor literare istorice (realism, modernism, postmodernism, metamodernism) cu o configurație (semi)periferică individuală. Metamodernismul, așa cum este teoretizat de cultura occidentală pentru cultura occidentală, nu poate funcționa descriptiv pentru întreaga

producție culturală (și literară), așa cum și-ar dori Vermeulen și van den Akker. Paradoxul pe care e construit – și pe care l-am numit „efectul Yo-yo” – nu ia în calcul o suită de reprezentări tematice și formale ale literaturii, redevabile modelului *realist*⁴⁸. Chiar dacă explică unele *tendințe* ale poeziei recente, eticheta metamodernistă se limitează euristic atunci când încercăm să o aplicăm în cazul prozei; astfel, conceptul nu mai satisface condiția „dominantei culturale” pe care și-o imaginau autorii *Metamodernismului* pe urmele lui Fredric Jameson. *Metamodernismul rămâne o ficțiune teoretică eurocentrică, fără aderență la realitățile sociale și culturale ale României de după comunism.*

IV.

Un alt paradox pe care l-ar întâmpina translația metamodernismului în cultura română e legat de felul în care societatea românească a trecut sau nu testul postmodernizării complete. Jameson îi asociază modernismului conceptul lui Ernst Bloch de „simultaneitate non-simultană” sau de „sincronicitatea non-sincronicului”, adică pentru formele de hibridizare ale „unor realități din momente radical diferite ale istoriei – artizanatul alături de marile carteluri, câmpuri cu țărani dincolo de care se văd, în depărtare, fabricile Krupp sau uzina Ford”⁴⁹. Consecința evoluției ca formă de producție către postmodernism s-ar realiza prin eliminarea treptată a arhaicului și a vestigiilor trecutului și prin migrarea într-o suită de forme prezenteiste de reprezentare a societății post-industriale. Însă, greșeala autorului „logicii culturale a capitalismului târziu” e reducționismul americanocentric al viziunii⁵⁰, de vreme ce proiectele sociografice ale literaturii și ale cinematografului recent arată cum de la comunism la capitalism au fost „arse etape”. În *Babardeală cu bucluc sau porno balamuc* (2021), regizat de Radu Jude, blocurile modernist-socialiste coexistă cu concatenări de schimburi de valută Money Gram, clădiri de tip zgârie-nori stau în backgroundul unor căruțe trase de cai, iar bazare balcanice stau laolaltă cu mall-uri supraaglomerate. Aceleași imagini ale „simultaneității non-simultane” apar și în poeziile lui Florentin Popa, unde coordonatele lumilor virtuale din jocurile pe calculator sunt superpozabile cu un Mănăstur blocat în timp înainte de 1989. Din perspectiva subiectului postuman, întrupat și interconectat, incursiunile tehnologice în arhitectura biologică și psihologică ridică o problemă de identitate: schimbările la nivel lingvistic și imagistic vascularizează suplimentar perspectiva postdualistă asupra vechilor dihotomii minte/corp, natură/cultură sau om/mașină. În poeziile din *trips, heroes & love songs* (2013) de Florentin Popa, digitalul este un filtru cu ajutorul căruia sunt înregistrate cadre cotidiene ne semnificative. El stăpânește tehnicile de eschivare și de valorificare a micro-evenimentelor individuale, unele nostalgice și vulnerabile, altele pline de virilitate sau de umor „de gașcă”. Granița dintre virtual și real a fost complet eradicată, narațiunile din viața de zi cu zi și scenariile de jocuri video acționează în sinergie, iar referințele din cultura „înaltă” se amestecă în mod postmodern cu cele din cultura pop. Dar utilizarea decorurilor postumane nu este



realizată ca un act de autocolonialism estetic, ci se suprapune peste fostele ruine comuniste (arhitecturi, personaje, fapte, mirosuri, imagini sau atitudini)⁵¹, care au supraviețuit până în prezent și care sunt fetișizate astăzi pe internet sub numele de estetică post-sovietică⁵². Însă ceea ce diferențiază perspectiva lui Jude de cea a lui Florentin Popa este *atitudinea* față de aceste forme de hibridizare inerente tranziției încă în desfășurare: unul este preocupat de critica și de persiflarea unui model cultural și societal construit prin autocolonizare, iar celălalt mizează pe estetizarea lor pentru o logică subtilă a nostalgiei pentru copilărie/adolescență, o etapă „pre-ideologică”.

V.

Dacă există discontinuități între cele trei paradigme în termeni de moduri de reprezentare, inconsecvențe epistemologice sau ideologii radical diferite, o constantă a acestora este caracterul *livresc*, raportarea continuă la cultură, cu toate că se pot nuanța pozițiile fiecărei ideologii estetice în parte. De pildă, intertextualitatea modernistă era o modalitate de (auto) legitimize a propriei identități culturale într-un sistem în care invenția se construia obligatoriu pe baza tradiției. Harold Bloom ar fi numit procesul de transfer al tradiției în opera modernistă o formă de *Apophrades*, adică absorbția corpului de text anterior, care implică un sentiment de reconciliere sau de completare, scriitorul ajungând să se împacă cu propriul loc în tradiția literară⁵³. Un exemplu al modernismului românesc interbelic sunt poemele intertextuale ale lui Ion Barbu, pentru care prozele și personajele lui Edgar Allan Poe⁵⁴ și cele ale lui Mateiu Caragiale sunt forme de legitimize a unei tradiții de la care poetul se revendică: poezia pură, pe de o parte, și balcanismul, pe de altă parte. Atitudinea postmodernului față de *livresc* și față de reciclarea materialului cultural se află, de această dată, în orizontul lui *Askesis*⁵⁵; referințele apar pentru ca autorul să realizeze o departajare critică, adesea ironică la adresa tradiției sau chiar o formă de repudiere, așa cum se întâmplă și în cazul avangardei⁵⁶. Chiar dacă se pot opera diferențieri de la un autor la altul sau chiar în interiorul operei aceluiași scriitor⁵⁷, naturalizarea culturii în postmodernism relaxează pozițiile „tari” asupra operelor de artă devenite acum texte, care pot fi reproduse ca mărfuri. Funcția intertextualității metamoderne mută accentul de pe *recycling* pe *upcycling*⁵⁸: dacă primul termen specific postmodern implica decompoziția materialului prim pentru o recompunere secundă, cel de-al doilea termen înseamnă o re-funcționalizare a concretului *livresc*, care atrage după sine și un proces al schimbării regimului de relevanță. „Anxietatea influenței” este înlocuită în logica post-postmodernismului de *retromanie*, care explică, pe baza infrastructurii digitale,

cultura ca pe o arhivă infinită de posibilități, autorului revenindu-i sarcina de permutare și combinatorică a acestor elemente pe care dorește să le re-funcționalizeze. Termenul de *retromanie* îi aparține lui Simon Reynolds, care în cartea sa *Pop Culture's Addiction to Its Own Past*⁵⁹ îl descria ca pe un fenomen emergent în anii '60 și '70, dar care a luat amploare odată cu obsolescența culturii de a mai face inovație stilistică. În poemul „Hriba Crypto și țărâncă Enigel”, Nóra Ugron rescrie palimpsestic textul lui Ion Barbu, care se distinge printr-o poetică non-antropomorfică de-a lungul *Țocului secund*⁶⁰, refuncționalizându-l în coordonatele Antropocenului și ale unei scene *queer*: poeta inversează sexul regelui-ciupercă în „crăița Crypto”, căreia i se va refuza compatibilitatea cu proletara Enigel, iar criptograma moare de această dată din cauza încălzirii climatice: „Că-i greu soare mult să îndure/ Ciupercă crudă de pădure,/ și țărâncă cu fântână/ în piept, planetă bătrână. Pentru-o făptură mai firavă/ Pahar e clima, cu otravă”⁶¹. Astfel, conceptul însuși de metamodernism și extensiile sale în ceea ce privește raportul de interdependență între produsele culturale propun un proiect de neutralizare a conceptului de „inovație”⁶², printr-o combinatorică a diferitelor ideologeme și stileme ale paradigmelor anterioare.

Prin urmare, în această lucrare am propus o serie de paradoxuri reprezentationale ale conceptului de metamodernism așa cum apare el în teoria lui van den Akker și Vermeulen, raportându-mă la categoriile postmodernismului delimitate de Fredric Jameson în bestseller-ul său. Metaforele pe care le folosesc autorii pentru a descrie noul regim al culturii generat de logica capitalismului *just-in-time* nu sunt tocmai o soluție viabilă pentru ceea ce înseamnă regimul contemporaneității, pentru că „efectul Yo-yo” sau de pendulare între modernism și postmodernism rămâne blocat într-o retorică ce se autosatisfacă referențial. Cu alte cuvinte, modul în care discursul teoretic rămâne blocat în cadrele unei hegemonii culturale occidentale dovedește friabilitatea conceptului de metamodernism în sistemul literar românesc. O adaptare a acestuia ar trebui să țină seama, așa cum am arătat, de forme specifice ale sociopoliticului, de istoria genurilor și a evoluțiilor lor de la modernism la postmodernism și la momentul recent, precum și de articularea unor nuanțe de teorie și de istorie literară, care s-au aflat (și se află) într-o logică, mai *hard* sau mai *soft*, de dinamici centru-(semi) periferie. Recomandarea mea rămâne, așa cum am propus în acest studiu, de a discuta câmpul literar românesc în termenii modernității neîncheiate, combinată și inegal dezvoltată, pentru că poate descrie pertinent legăturile dintre condițiile material-istorice și sociale ale României cu achizițiile cultural-artistice datorate unei accelerate globalizări culturale.

Note

1. Fredric Jameson, *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu*, trad. Alex Văsieș și Vlad Pojoga, pref. Andrei Terian (Sibiu: Editura ULBS, 2021), 64.
2. Jeffrey T. Nealon, *Post-postmodernism, or, The cultural logic of just-in-time capitalism* (Stanford: Stanford University Press, 2012).
3. Pentru paradigmele culturale post-postmoderniste, altele decât metamodernismul, vezi Nicolas Bourriaud (ed.), *Altermodern. Tate Triennial 2009* (London: Tate Publishing, 2009); Alan Kirby, *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*

- (New York/London: Continuum, 2009); Gilles Lipovetsky, *Hypermodern Times* (Cambridge: Polity Press, 2005); R. Samuels, „Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education”, în *Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*, ed. T. McPherson (Cambridge, MA: The MIT Press, 2008); N. Katherine Hayles, „Influences of the Digital”, în *Postmodern/Postwar And After*, ed. Jason Gladstone, Andrew Hoberek, Daniel Worden (Iowa: University of Iowa Press, 2016), 209-215.
4. „They pick out and unpick what are effectively excesses of late capitalism, liberal democracy, and information and communication technologies rather than deviations from the postmodern condition: cultural and (inter) textual hybridity, «coincidental», consumer (enabled) identities, hedonism, and generally speaking a focus on spatiality rather than «temporality»”. Timotheus Vermeulen and Robin van den Akker, „Notes on metamodernism”, *Journal of Aesthetics & Culture* 2 (2010): 2.
 5. *Ibid.*, 211-212.
 6. Mihnea Bălci, „Fracturismul în câmpul literar românesc”, *Transilvania*, nr. 5 (2021): 2.
 7. „[...] doi sunt catalizatorii emergenței postdouămiismului. Primul motiv ar fi acela că stilistica douămiistă își epuizează capitalul de șoc”. Ovio Olaru, „«Postdouămiismul». O promoție”, *Transilvania*, nr. 7 (2017): 46.
 8. Pentru dezvoltarea conceptului de *glocalizare*, vezi Victor Roudometof, *Glocalization: A Critical Introduction* (London & New York: Routledge, 2016).
 9. Asta înseamnă că termenul însuși de „globalizare” poate fi criticat dintr-o poziție anti-esențialistă, adică dintr-o paradigmă care vede subiectul situat material și cultural, nu ca pe o esență imuabilă, trans-temporală și trans-spațială. Pentru conceptul de *situaționare* [rootedness] și teoria „punctului de vedere” [standpoint theory] din epistemologia feministă vezi Sandra Harding, *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives* (New York: Cornell University Press, 1991) și Donna Haraway, „Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective”, *Feminist Studies*, nr. 3 (1988): 575-599.
 10. Hayles, „Influences of the Digital”, 214.
 11. Slavoj Žižek, *How to Read Lacan* (New York & London: W. W. Norton & Company, 2006), 16.
 12. Olaru, „«Postdouămiismul»”, 48.
 13. Marjorie Perloff, *The Futurist Moment* (Chicago: University of Chicago Press, 1986), 90.
 14. Jameson, *Postmodernismul*, xiv.
 15. „Pus laolaltă și confundat cu optzecismul în întregul lui, curentul acesta de import e respins sub diferite pretexte”, Cosmin Ciotloș, *Cenacul de luni: viața și opera* (București: Pandora M, 2021), 15.
 16. Adrian Schiop, Răspuns la ancheta dosarului *Sociologia romanului românesc*, în *Vatra*, nr. 5-6 (2021): 41.
 17. Nealon, *Post-postmodernism*, 148.
 18. Vezi Josh Toth, „Toni Morrison's *Beloved* and the Rise of Historioplasmic Metafiction”, în *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*, ed. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen (London & New York: Rowman & Littlefield, 2017), 41-54.
 19. În *The Birth and Death of Literary Theory*, Galin Tihanov lansează conceptul de „regim de relevanță” autonomist pe care îl pune în strânsă legătură cu emergența capitalismului de la finalul secolului al XVIII-lea: „This regime [autonomist regime of relevance - n.m. E.L.] emerged in the last quarter of the eighteenth century as a response to the changing status of art in the bourgeois marketplace”, Galin Tihanov, *The Birth and Death of Literary Theory* (Stanford: Stanford University Press, 2019), 23. În cazul literaturii române moderne, Ștefan Baghiu argumentează că teoria și critica literară precomuniste ratează o perspectivă „pură” asupra autonomiei esteticului: „As Dumitru has splendidly argued again recently, Lovinescu's theory of synchronism, through which a smaller culture should rapidly borrow and make a local synthesis of the cultural achievements of more developed ones, was in fact a classist approach to literature”, Ștefan Baghiu, „The Relative Autonomy of Literature: Romanian Literary Criticism and Theory before World War II”, *Transilvania*, nr. 5 (2020), 34.
 20. „Literatura este valorizată pentru capacitatea de «abstragere din real», de reorientare spre sine, de oferire a unei experiențe vitale încărcată de sens. [...] Sensul său este, la limită, unul terapeutic, vizând ameliorarea propriei vieți, ceea ce se poate spune că face și divertismentul”. Doris Mironescu, „Regimuri de relevanță, puncte de rezistență: literatura română în postcomunism”, *Transilvania*, nr. 7-8 (2021): 112.
 21. „Today, the artists that set out to correct postmodern «flaws» have been known to resort to community projects, participatory art, or metamodernist experiments, all of which focus on social justice and identification with the other. Interestingly, this does not amount to a return to the pre-Romantic regime of relevance, when art was dependent on social or political goals, because there is no ideology behind the work of the new artists – nothing but the already-mentioned humanistic principles of respect, equality, and empathy”, Maria Chiorean, „Regimes of Relevance: The Newcomers”, *Transilvania*, nr. 5 (2020): 26.
 22. „And new generations of artists increasingly abandon the aesthetic precepts of deconstruction, para- taxis, and pastiche in favor of *aesthetical* notions of reconstruction, myth, and metaxis”. Vermeulen, van den Akker, „Notes on Metamodernism”, 1.
 23. „Rather, the «equipmental» (sorry, Heideggerians) force of literature at this historical juncture may precisely lie in intensifying and expanding our sense of «the poetic» as a robust form of cultural engagement or analysis, whose force is enabled not by its *distance from* dominant culture, but its *imbrication with* contemporary socioeconomic forces. Within such a rethinking, even literature's seeming uselessness could be recoded from a stoic, prophylactic avoidance to a positive (maybe even joyful) form of critical engagement with contemporary biopolitical and economic life” (traducerea mea). Nealon, *Post-postmodernism*, 154.
 24. Mironescu, „Regimuri de relevanță”, 110-111.
 25. Vezi Fredric Jameson, „Postmodernism and Consumer Society”, în *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture* (Washington: Bay Press, 1983).



26. Daiana Gârdan atrage, de asemenea, atenția asupra definițiilor *negative* date metamodernismului: „As a working concept, metamodernism is rather defined by the contributors of this volume through negations and tensions.”, Daiana Gârdan, „REVIEW: *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, nr. 4 (2018): 201.
27. În cazul lui Fredric Jameson, postmodernismului i se impută o structură a sentimentului sfârșitului, o lipsă de profunzime și o anesteziere a afectelor (euforia fiind efigia subiectului postmodern). Vezi Jameson, *Postmodernismul*, 1-56.
28. „Ontologically, metamodernism oscillates between the modern and the postmodern. It oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity. [...] Each time the metamodern enthusiasm swings toward fanaticism, gravity pulls it back toward irony; the moment its irony sways toward apathy, gravity pulls it back toward enthusiasm” (traducerea mea). Vermeulen, van den Akker, „Notes on Metamodernism”, 5-6.
29. „Its main tenet is that *faith, trust, dialogue and sincerity* can work to transcend postmodern irony and detachment” (sublinierile îmi aparțin). Tawfiq Yousef, „Modernism, Postmodernism, and Metamodernism: A Critique”, *International Journal of Language and Literature*, no. 1 (2017): 37.
30. Răzvan Andrei, *Raport către Walt Whitman. Poeme LGBT* (Alba Iulia: OMG Publishing, 2022), 108-109.
31. Nick Levey, *Maximalism in Contemporary American Literature. The Use of Detail* (New York & London: Routledge, 2017), 99.
32. „Turnura sau devierea ingenioasă a propunerii sale implică ideea că ceea ce numim postmodernism nu urmează pur și simplu modernismului înalt, ca produs rezidual al celui din urmă, ci mai degrabă îl precedă și îl pregătește pe acesta, în mod foarte precis, astfel încât postmodernismele contemporane care ne înconjoară ar putea fi văzute ca promisiunea revenirii și reinventării unui nou modernism înalt dotat cu toată puterea sa mai veche și cu o viață nouă, într-o reapariție triumfătoare”. Jameson, *Postmodernismul*, 62.
33. „Nu există postmodernism. ci o entropie de postmodernisme, fragmente de teorii postmoderne generate ca reacții la fragmente de teorii moderne; iar o entropie fragmentară nu poate crea și menține o dihotomie totalitară”. Radu Vancu, „Poetica lui Mircea Cărtărescu. O tipologie”, *Transilvania*, nr. 6 (2016): 14.
34. Vezi Fredric Jameson, *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present* (London & New York: Verso, 2012).
35. WReC, *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature* (Liverpool: Liverpool University Press, 2015), 50-51.
36. „Modernity is neither a chronological nor a geographical category. It is not something that happens – or even that happens *first* – in «the west» and to which others can subsequently gain access; or that happens in cities rather than in the countryside; or that, on the basis of a deep-set sexual division of labour, men tend to exemplify in their social practice rather than women. Capitalist modernisation entails development, yes – but this «development» takes the forms also of the development of underdevelopment, of maldevelopment and dependent development” (traducerea mea). *Ibid.*, 13.
37. Mircea Martin, „Un postmodernism fără postmodernitate”, *România literară*, no. 40 (1996): 12-13.
38. Simona Popescu lansează ipoteza generațiilor '80 și '90 ca manifestând simptome așa-zis „metamoderniste”: „Și, oricât ar părea de ciudat, lucruri despre care se vorbește mai nou (nou?) sub umbrela «metamodernismului» se potrivesc bine cu o parte din literatura ultimilor ani (cei mai grei) ai epocii de tristă amintire, cu o parte din noua literatură post-comunistă: «Noua sinceritate», «oscilația între aspecte ale modernismului și postmodernismului», între «ironie și sinceritate», preocuparea pentru «ordinea naturală a lumii» și «căutarea adevărului» etc. (vezi manifestul metamodernist din 2010) se potrivesc cu căutările tinerilor scriitori din anii '80-'90.”, Simona Popescu, Răspuns la ancheta „Influențe și confluente în literatura română contemporană”, *Vatra* no. 10-11 (2022): 71.
39. Definiția postmodernismului și a postmodernității după Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc* (București: Humanitas, 2010), 79.
40. Jameson, *Postmodernismul*, 318.
41. Doru Pop, „Înainte de postumanism, ar trebui să descoperim umanismul”, în Alex Ciorogar (coord.), *Postumanismul* (București: Tracus Arte, 2019), 64-65.
42. Vezi Immanuel Wallerstein, *Pentru a înțelege lumea. O introducere în analiza sistemelor-lume*, trad. și notă terminologică de Ovidiu Țichindeleanu (Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2013).
43. Teodora Dumitru, „Gaming the World-System: Creativity, Politics, and Beat Influence in the Poetry of the 1980s Generation”, în *Romanian Literature as World Literature*, ed. Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian (Bloomsbury Academic: New York, 2018), 271-288.
44. Teona Farmatu, „Network Temporalities and North American Influence in the Romanian Poetry of the Early 1980s”. *Transilvania*, nr. 3 (2022): 48-56.
45. Mircea Cărtărescu, „De vrei să mă distrugi”, din *Dragostea* (1994), în Idem, *Poezia* (București: Humanitas, 2015).
46. Despre cele 6 modele de profunzime moderniste, vezi Jameson, *Postmodernismul*, 12.
47. Vezi Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Iași: Polirom, 2021), 110 și 379: „Comparate cu mașinăriile conceptuale puse în mișcare de romanele unor Don DeLillo sau Richard Powers, cărțile lui Cărtărescu au aerul limitat al unui import romantic și modernist (Cartea lui Mallarmé fiind cealaltă metaforă din care opera lui se alimentează până la sațietate)”.
48. „Cât despre dualismele de tipul modern/postmodern, care sunt mult mai insuportabile decât majoritatea dualismelor obișnuite și care sunt, prin urmare, poate imunizate în avans la abuzurile ale căror instrument și marcă inconfundabilă sunt tocmai aceste dualisme, s-ar putea ca adăugarea unui al treilea termen – absent din lucrarea de față, dar mobilizat altundeva, într-o carte înrudită – să contribuie la transformarea acestui model reversibil de inscriere a diferenței într-o schemă istorică mai productivă și mai mobilă. [...] Acest al treilea termen – să-i spunem pentru moment, în lipsa a ceva mai bun, „realism” – recunoaște emergența referentului secular din epurarea iluministă a codurilor

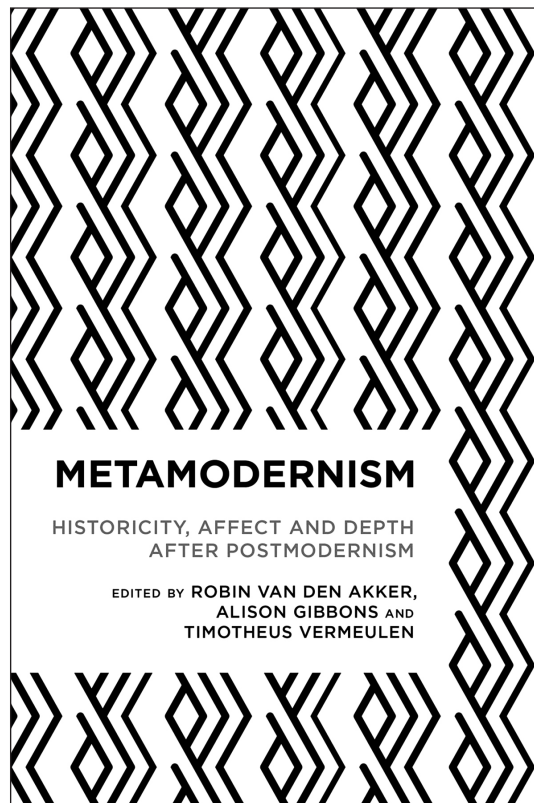
- sacre, în același timp în care cere o instituire prealabilă a sistemului economic, înainte ca limbajul și piața să ajungă să cunoască declinări de gradul doi în modernitate și imperialism. Acest al treilea termen, deci, anterior celorlalte două, permite asocierea lor cu orice alți câțiva termeni pe care i-am putea propune pentru diversele pre-capitalisme și ne oferă o paradigmă de dezvoltare mai abstractă care pare să-și recapituleze cronologia din afara oricărei ordini cronologice, la fel ca în filme, sau ca în muzica rock, sau ca în literatura neagră, de exemplu.” Jameson, *Postmodernismul*, 67-68.
49. Jameson, *Postmodernismul*, 382.
50. Vezi Andrei Terian, „Sindromul «Frederic» sau Jameson în România”, în *Ibid*, vi-vii.
51. Vezi David Williams, *Writing Postcommunism. Towards a Literature of the East European* (New York: Palgrave Macmillan, 2013).
52. Vezi Haris Giannouras, „Post-Soviet: Otherness and the Aesthetic of Disappearance”, *Swarm*: <https://swarmmag.com/words/post-soviet-otherness-and-the-aesthetic-of-disappearance/> [consultat la data de 30 martie 2023].
53. Harold Bloom, „*Aphrades* or The Return of the Dead”, în *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry* (New York & Oxford: Oxford University Press, 1997), 139-156.
54. Poetul Ion Barbu avea un adevărat cult și o explicită adulație pentru autorul *Corbului*. „Climatul Edgar Poe”, cum îl numește într-o poezie-omagiu, reprezintă una dintre coordonatele modernismului purtist și fundamentul conceptual pentru poetica implicită și explicită a scriitorului român (De altfel, Edgar Allan Poe este revendicat și de alți scriitori, precum Baudelaire și Mallarmé, ca părinte al poeziei pure). Matei Călinescu stabilește că *Principiul poetic* este piatra unghiulară a „poeziei pure”, pentru că el se dovedește a fi un „manual” de demonstrație a meticolozității formale, pe care un creator trebuie să o exercite pentru a putea realiza un poem „perfect”. Matei Călinescu, „Începuturile «poeziei pure». Edgar Allan Poe”, în *Conceptul modern de poezie: de la romantism la avangardă* (București: Humanitas, 2017), 61-68.
55. Bloom, „*Akesis* or Purgation and Solipsism”, în *The Anxiety*, 115-136.
56. Teza postmodernismului ca „avangardă instituționalizată” apare și la Jameson, *Postmodernismul*, 4: „Cât despre revolta postmodernă împotriva tuturor acestor lucruri, trebuie de asemenea subliniat că propriile sale trăsături ofensatoare – de la obscuritate și materiale explicit sexuale până la mizerie psihologică și expresii fățușe de sfidare socială și politică, care transcend orice s-ar fi putut imagina în momentele cele mai extreme ale modernismului înalt – nu mai scandalizează pe nimeni și nu doar că sunt primite cu cea mai mare indiferență, ci au fost ele însele instituționalizate, devenind una cu cultura oficială sau publică a societății occidentale” și la Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc* (București: Humanitas, 2010), 24: „Punerea în discuție a propriului statut al operei de artă devine criteriu de valoare. Conceptele avangardei, cum se vede, triumfă în postmodernitate, dar cu condiția «domesticirii» lor. Când avangarda devine rutină, «normă», când ceea ce altădată șoca nu mai șocă, dar ceea ce altădată nu șoca nu mai există, putem vorbi de intrarea într-o lume postmodernă. Se înțelege că, obligatoriu, o operă postmodernă își conține în sine propria negare, manifestată prin distanță, ironie, parodie, (auto)pastișă, ceea ce face ca moartea artei să fie implicată literalmente în fiecare produs artistic, care, într-un fel, se hrănește de acum din această idee”.
57. De pildă, în cazul lui Cărtărescu, se regăsesc atât forme de *Aphrades*, în *Levantul*, care este un elogiu adus „panteonului” poeziei românești, cu care intră în dialog, chiar dacă sub o formă de venerare voalată, cât și sub forma de „joc al suprafețelor” ca în poemul „Pe când mă bărbieresc” din *Totul* (1985).
58. „These trends in contemporary literature point towards that what might be understood as the «upcycling» of past styles, conventions and techniques. Whereas the postmoderns «recycled» popular culture, canonised works and dead Masters by means of parody or pastiche, metamodern artists – from writers to artists in a broader sense – increasingly pick out from the scrapheap of history those elements that allow them to resignify the present and reimagine a future”. Van den Akker, Vermeulen, Gibbons, *Metamodernism*, 10.
59. Vezi Simon Reynolds, *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past* (New York: Faber and Faber, 2011).
60. Ipoteza poeziei non-antropomorfe a fost lansată de Ioana Em. Petrescu în *Eminescu și mutațiile poeziei românești* (1989) și reluată în *Ion Barbu și poetica postmodernismului* (apărut clandestin în 1993): ea pleacă de o serie de observații pe care Ion Barbu însuși le-a făcut în marginea operei sale: diferența dintre individual și universal, dintre tipic și arhetip sau dintre efemer și imuabil. Astfel că, deși există grade diferite între modurile de construcție ale personajelor lirice de-a lungul celor trei cicluri din volumul *Țoc secund* (1930) – în ordine, *Țoc secund*, *Uvedenrode și Irarlāk* – ele nu sunt configurate în cheie umană, ci funcționează, mai degrabă, ca niște personaje-idee, fără înfățișare și fără caracteristici umane. Chiar și cele mai umane reprezentări din *Isarlāk*, Domnișoara Hus sau Nastratin Hogea – o vrăjitoare-spectru, un rest rămas al unei ființe umane, distruse de doliu & un semi-antropomorf al literaturii populare din Levant, cunoscut pentru rolul său sapiențial, care mănâncă din propriul trup – sunt doar pretexte ale unor Idei pe care Barbu le instrumenta în poezie. Prin urmare, luat în ansamblul lui, volumul *Țoc secund*, tinde asimptotic pentru o poetică non-antropomorfică, non-configurativă: „Individualului (psihologic) și tipicului (social sau de caracter) i se opune arhetipalul, căci arta se cere eliberată de obsesia «naturii biologice, sociale ori simplu umane a eroului de roman obișnuit». Ca-n opera lui Mateiu Caragiale, literatura va opera nu cu caractere, ci cu «naturi planetare», descoperind în indivizii umani «axe universale» și devenind astfel o meditație asupra «ticiurii și aventurii Ființei», a Ființei care depășește nu doar limitele individualului, ci și obsesiile antropocentrice. Eroul universului barbian nu e individul, nici măcar omul, ci Ființa” (sublinierile îmi aparțin), Ioana Em. Petrescu, *Eminescu și mutațiile poeziei românești* (Cluj-Napoca: Dacia, 1989), 124.
61. Nóra Ugron, „Hriba Crypto și țărâna Enigel”, în *Perturbări în desfășurare. O antologie a prezentului*, coord. V. Leac (București: frACTalia, 2021), 558.
62. „However, the more likely cause is that metamodernism proposes a challenge to the very term ‘innovative’ itself with the former’s emphasis on the dialectics of literary tradition”. Antony Rowland, *Metamodernism and Contemporary British Poetry* (Cambridge: Cambridge University Press, 2022), 3-4.



Bibliography

- Andrei, Răzvan. *Raport către Walt Whitman. Poeme LGBT* [Reporting to Walt Whitman. LGBT Poems]. Alba Iulia: OMG Publishing, 2022.
- Baghiu, Ștefan. "The Relative Autonomy of Literature: Romanian Literary Criticism and Theory before World War II". *Transilvania*, no. 5 (2020): 29-38.
- Bălci, Mihnea. "Fracturismul în câmpul literar românesc" ["Fracturism in the Romanian Literary Field"]. *Transilvania*, no. 5 (2021): 1-18. <https://doi.org/10.51391/trva.2021.05.01>.
- Bloom, Harold. *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*. New York & Oxford: Oxford University Press, 1997.
- Bourriaud, Nicolas. (ed.). *Altermodern. Tate Triennial 2009*. London: Tate Publishing, 2009.
- Călinescu, Matei. *Cinci fețe ale modernității: modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism* [Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism], second edition. Iași: Polirom, 2005.
- Călinescu, Matei. *Conceptul modern de poezie: de la romantism la avangardă* [The modern concept of poetry: from romanticism to the avant-garde]. București: Humanitas, 2017.
- Cărtărescu, Mircea. *Poezia* [Poetry]. Bucharest: Humanitas, 2015.
- Cărtărescu, Mircea. *Postmodernismul românesc* [Romanian Postmodernism]. Bucharest: Humanitas, 2010.
- Chiorean, Maria. "Regimes of Relevance: The Newcomers". *Transilvania*, no. 5 (2020): 20-28.
- Ciotloș, Cosmin. *Cenaclul de luni: viața și opera* [The Monday Cenacle: life and work]. București: Pandora M, 2021.
- Dumitru, Teodora. "Gaming the World-System: Creativity, Politics, and Beat Influence in the Poetry of the 1980s Generation." In *Romanian Literature as World Literature*, edited by Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian, 271-288. Bloomsbury Academic: New York, 2018.
- Farmatu, Teona. "Network Temporalities and North American Influence in the Romanian Poetry of the Early 1980s." *Transilvania*, no. 3 (2022): 48-56.
- Gărdan, Daiana. "REVIEW: *Metamodernism. Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*". *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory*, no. 4 (2018): 200-205.
- Giannouras, Haris. "Post-Soviet: Otherness and the Aesthetic of Disappearance." *Swarm*: <https://swarmmag.com/words/post-soviet-otherness-and-the-aesthetic-of-disappearance/>
- Haraway, Donna. "Situated Knowledges: The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective." *Feminist Studies*, no. 3 (1988): 575-599.
- Harding, Sandra. *Whose Science? Whose Knowledge? Thinking from Women's Lives*. New York: Cornell University Press, 1991.
- Hayles, N. Katherine. "Influences of the Digital." In *Postmodern/Postwar And After*, edited by Jason Gladstone, Andrew Hoberek, Daniel Worden, 209-215. Iowa: University of Iowa Press, 2016.
- Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [The Ideologies of Literature in Romanian Postcommunism]. Bucharest: Muzeul Național al Literaturii Române, 2016.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iași: Polirom, 2021.
- Jameson, Fredric. "Postmodernism and Consumer Society." In *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*. Washington: Bay Press, 1983.
- Jameson, Fredric. *A Singular Modernity: Essay on the Ontology of the Present*. London & New York: Verso, 2012.
- Jameson, Fredric. *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu* [Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism]. Translated by Alex Văsieș and Vlad Pojoga. Sibiu: Lucian Blaga University Press, 2021.
- Kirby, Alan. *Digimodernism: How New Technologies Dismantle the Postmodern and Reconfigure our Culture*. New York/London: Continuum, 2009.
- Leac, V. (coord.). *Perturbări în desfășurare. O antologie a prezentului* [Ongoing Disturbances. An Anthology of the Present]. Bucharest: frACTalia, 2021.
- Levey, Nick. *Maximalism in Contemporary American Literature. The Use of Detail*. New York & London: Routledge, 2017.
- Lipovetsky, Gilles. *Hypermodern Times*. Cambridge: Polity Press, 2005.
- Martin, Mircea. "Un postmodernism fără postmodernitate" ["Postmodernism without postmodernity"]. *România literară*, no. 40 (1996): 12-13.
- Mironescu, Doris. "Regimuri de relevanță, puncte de rezistență: literatura română în postcomunism" ["Regimes of relevance, points of resistance: Romanian literature in post-communism"]. *Transilvania*, no. 7-8 (2021): 107-114.
- Nealon, Jeffrey T. *Post-postmodernism, or, The cultural logic of just-in-time capitalism*. Stanford: Stanford University Press, 2012.
- Olaru, Ovio. „«Postdouămiismul». O promoție". *Transilvania*, no 7 (2017): 46-56.
- Perloff, Marjorie. *The Futurist Moment*. Chicago: University of Chicago Press, 1986.
- Petrescu, Ioana Em. *Eminescu și mutațiile poeziei românești* [Eminescu and Changes in Romanian Poetry]. Cluj-Napoca: Dacia, 1989.
- Pop, Doru. "Înainte de postumanism, ar trebui să descoperim umanismul" ["Before posthumanism, we should discover humanism"], în Alex Ciorogar (coord.), *Postumanismul* (București: Tracus Arte, 2019), 60-66.
- Popescu, Simona. Răspuns la ancheta *Influente și confluente în literatura română contemporană* [In response to the thematic issue on *The Sociology of the Romanian Novel*]. *Vatra* no. 10-11 (2022): 71-74.
- Reynolds, Simon. *Retromania: Pop Culture's Addiction to Its Own Past*. New York: Faber and Faber, 2011.
- Roudometof, Victor. *Glocalization: A Critical Introduction*. London & New York: Routledge, 2016.

- Rowland, Antony. *Metamodernism and Contemporary British Poetry*. Cambridge: Cambridge University Press, 2022.
- Samuels, R. "Auto-Modernity after Postmodernism: Autonomy and Automation in Culture, Technology, and Education." In *Digital Youth, Innovation, and the Unexpected*, edited by T. Mcpherson. Cambridge, MA: The MIT Press, 2008.
- Schiop, Adrian. Răspuns la ancheta dosarului *Sociologia romanului românesc* [In response to the thematic issue on *The Sociology of the Romanian Novel*]. *Vătra*, no. 5-6 (2021): 40-42.
- Terian, Andrei. "Sindromul «Frederic» sau Jameson în România" [The "Frederic" Syndrome or Jameson in Romania]. In *Frederic Jameson, Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu*, i-x. Sibiu: Lucian Blaga University Press, 2021.
- Tihanov, Galin. *The Birth and Death of Literary Theory*. Stanford: Stanford University Press, 2019.
- van den Akker, Robin, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen. *Metamodernism: Historicity, Affect, and Depth after Postmodernism*. London & New York: Rowman & Littlefield, 2017.
- Vancu, Radu. "Poetica lui Mircea Cărtărescu. O tipologie" [Mircea Cărtărescu's Poetics. A Typology]. *Transilvania*, no. 6 (2016): 13-21.
- Vermeulen, Timotheus, and Robin van den Akker. "Notes on metamodernism." *Journal of Aesthetics & Culture* 2 (2010): 1-14.
- Wallerstein, Immanuel. *Pentru a înțelege lumea. O introducere în analiza sistemelor-lume* [For an Understanding of the World. An Introduction to World-Systems Analysis]. Translation and terminological notes by Ovidiu Țichindeleanu. Cluj-Napoca: Idea Design & Print, 2013.
- Warwick Research Collective. *Combined and Uneven Development: Towards a New Theory of World-Literature*. Liverpool: Liverpool University Press, 2015.
- Williams, David. *Writing Postcommunism. Towards a Literature of the East European*. New York: Palgrave Macmillan, 2013.
- Yousef, Tawfiq. "Modernism, Postmodernism, and Metamodernism: A Critique." *International Journal of Language and Literature*, no. 1 (2017): 33-43.
- Žižek, Slavoj. *How to Read Lacan*. New York & London: W. W Norton & Company, 2006.





REDEFINIRI ALE FEMINITĂȚII ȘI VIZIUNI FEMINISTE ÎN POEZIA RECENTĂ DIN ROMÂNIA ȘI RUSIA

Mihaela MUNTEANU

Universitatea din București
University of Bucharest
E-mail: mihaela.munteanu15@s.unibuc.ro

REDEFINING THE FEMININE AND FEMINIST VIEWS IN RECENT ROMANIAN AND RUSSIAN POETRY

Abstract: This paper comparatively analyses the feminist problematic in the texts of four poets, two of them belonging to Romanian contemporary literature and the other two to Russian literature: Miruna Vlada - Elena Vlădăreanu and Oksiana Vasiakina - Anastasia Vekşina. The analysis starts from the ideas of the theorist Julia Kristeva, who studies female identity from the point of view of semiotics, anthropology and psychology. I will follow the predominant theme in the works of the aforementioned poets, feminist poets by self-definition and through their writings: the feminine outlook in the context of war, marriage, motherhood, the manifestation and survival of this perspective, observing the ideational and stylistic similarities and differences in the creations of the aforementioned poets. The aim of the paper is to uncover the universality of the female experience in contexts that may undermine it.

Keywords: feminine, identity, feminism, maternity, society

Citation suggestion: Munteanu, Mihaela. "Redefiniri ale feminității și viziuni feministe în poezia recentă din România și Rusia." *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 35-40.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.04>.



Feminitatea ca dimensiune umană a fost deseori oprimată, implicit reprimată de rigorile societăților patriarhale. Pentru ca feminitatea să poată fi liber manifestată, avem nevoie de mișcări și viziuni feministe asupra existenței. După primul val feminist apărut în Occident (1848-1920), al doilea val feminist din Occident (1963-1980), inițiat de Betty Friedan odată cu eseu *The Feminine Mystique* (1963), o are printre reprezentanți pe teoreticiana Julia Kristeva, care accentuează nevoia de revoltă a femeii generată de imposibilitatea de a se alinia cu sistemul societal, nevoia de redefinire identitară și de subiectivizare a individualității feminine, mai exact trasarea unei linii de demarcație între bărbat și femeie cu scopul de a conștientiza și aprecia calitățile specifice și personale ale fiecăruia: în cazul nostru, ale femeilor.¹ De asemenea, și Luce Irigaray studiază diferența de gen, insistând asupra ospitalității față de celălalt, chiar dacă primul impuls este acela de a-l refuza. Judith Still discută despre asta în articolul ei „Sharing the World: Luce Irigaray and the Hospitality of Difference”:

„Irigaray’s hospitality of difference implies welcoming the other as other, and this welcoming entails modifying our

way of thinking and acting, instead of expecting the other to become like us in the logic of sameness that has ruled Western culture for centuries.¹³ This difference is qualitative and irreducible, not merely quantitative. Of course this means that the encounter with the other is not necessarily cosy or comfortable: “The other interrupts the system of cross-references of my world, re-opens my horizon and questions its finality. As such the other undoes the familiarity that was mine” (Sharing the World 97). This upsetting of our habits by a stranger can mean that our first impulse is one of rejection—or insistence on the stranger’s assimilation at best.”²

Revenind la Kristeva, revolta recomandată de ea nu este numai una ideologică, ci și una la nivel individual feminin, care să determine o ruptură, o înnoire a sinelui: „But there is also revolt in the psychoanalytic sense: Freud’s insight means an invitation to revolt (anamnesis, desire, love and hatred) all the better to reveal oneself (to create and re-create the self)”.³ Kristeva discută feminismul și identitatea feminină cu dorința de a porni dinspre poziția marginalizată a femeii înstrăinate

în contextul social în care se regăsește, deoarece consideră că este relevant ca femeia să evolueze și să creeze schimbare din poziția sa inițială:

„Kristeva said in a 1989 interview: I am very attached to the idea of the woman as irrecoverable foreigner. But I know that certain American feminists do not think well of such an idea, because they want a positivist notion of woman. But one can be positive by starting with this permanent marginality, which is the motor of change. So I think that for me femininity is exactly this lunar form, in the way that the moon is the inverse of the sun of our identity”⁴

Premisa teoreticiei se bazează pe nevoia de reformulare a conceptului de feminitate, modificare ce poate fi privită ca o deviere de la primul val feminist, care susține omogenitatea completă dintre bărbat și femeie. Kristeva abordează subiectul maternității și al limbajului poetic ca instrument social, iar noi vom observa funcționalitatea acestor teorii în mod aplicat, analizând textele a patru poete feministe prezente în lumea literară din România și Rusia: Miruna Vlada și Elena Vlădăreanu, respectiv Oksana Vasiakina și Anastasia Vekšina, ținând cont, totodată, de particularitățile lor tematice și stilistice, la final putând remarca similarități între cele patru poete. Teoreticiană Helene Cixous propune conceptul de „scriitură feminină” și înțelege prin acesta o lume ideatică bogată, un mod aparte de a descrie realitatea, o dimensiune diferită față de cea a bărbaților. În accepțiunea Helenei Cixous, femeile sunt de obicei poziționate pe margine și accesul la scriitură este limitat, însă ele trebuie să scrie, să își concretizeze imaginația:

„I have been amazed more than once by a description a woman gave me of a world all her own which she had been secretly haunting since early childhood. A world of searching, the elaboration of a knowledge, on the basis of a systematic experimentation with the bodily functions, a passionate and precise interrogation of her erotogeneity”⁵.

Literatura română ocupă o poziție periferică în cadrul literaturii mondiale, astfel că se înscrie în aceasta prin problematica exotului abordată de scriitori în creațiile lor. Miruna Vlada și Elena Vlădăreanu reprezintă două voci puternice ale literaturii scrise de femei, care stau sub semnul revoltei feministe. Pentru a înțelege mai bine poziția scriitoarelor feministe din România, Roxana Dumitrache studiază mișcarea feministă în România postcomunistă în articolul său „Construcția feminismului românesc în tranziția timpurie”:

„În același timp, ca act istoricizat, producția intelectuală feministă, mai mult decât oricare alt tip de producție intelectuală, a avut loc simultan sau aproape simultan cu manifestarea civică și instituțională, cu cel puțin două consecințe vizibile: pe-o parte, existența unei școli de gândire feministă de orientare liberală în raport cu o insularizare (sau, poate auto-insularizare) a feminismului

socialist. O a doua consecință imediată este nevoia feminismului românesc de a se manifesta ubicuu și a pendula între teorie, spațiul civic și politic, rămânând simultan în toate cele trei spații, și care se constituie într-o particularitate «locală» a feminismului românesc și, în același timp, în limita sa principală”⁶.

Cele două poete au voci mature și conștiente, ce caută să restabilească granițele feminității și să contribuie la schimbarea percepției publice asupra femeii și poeziei sale. În cazul Mirunei Vlada, am ales volumul *Bosnia. Partaj* (2022), împărțit în două secvențe poetice: „Bosnia bin ich” și „Partaj, mon amour”, prin care observăm cum poeta trasează un itinerar emoțional ce pornește din exterior, de la situația Bosniei, spațiu însușit de scriitoare ca adoptiv și se concretizează și la nivel individual, interior, al unui divorț, ca formă de partaj la nivel microsociale. Vlada scrie cu o tonalitate belică, cu accente personale, oscilând între identitatea sa feminină și identitatea țării sale „adoptive”, Bosnia. Înțelegem încă din incipitul volumului ideea de partaj ca noțiune atât figurată, cât și concretă: „partajul e un război de destrămare/ al fostei Iugoslavii și al fostei femei din mine”⁷. Partajul deconstruiește și reconstruiește, iar aici putem observa identificarea femeii cu statul sau chiar invers, a statului cu femeia. Această identificare se produce la nivel de integritate, un stat se poate destrăma în același fel cum se destramă o femeie cel puțin în sens emoțional și identitar; ea este formată de experiențele sale, lasă în urma sa un mozaic. Statul se poate asemăna cu femeia, dat fiind că ea este un cetățean de bază, iar cetățenii constituie un stat. Fosta Iugoslavie și-a împărțit și retrasat granițele, însă se află încă în picioare. „partajul meu e patria mea mâncată de molii./ tot ceea ce am câștigat prin luptele noastre separatiste”⁸ – subiectul este ambiguu (noi, patria ori noi, cuplul), ceea ce trimite la similaritatea dimensiunilor patriei și cuplului. Patria mâncată de molii se înfățișează înaintea noastră în mod vizual, deconstrucția e vizibilă și neglijentă, dezordonată, iar câștigul după luptele separatiste nu poate fi un câștig real, pentru că nicio parte a conflictului nu mai este completă, nici stabilă și are nevoie de o reconfigurare. Poeta reiterează starea actuală: „bosnia e un partaj. 6 litere ca 6 state ale fostei iugoslavii./ asta trebuie să rețin de aici. tot ceea ce vom putea fi – e al fostei. totul aparține fostei”⁹ – reconstrucția se realizează pe baza deja existentă, nici țara și nici femeia nu adoptă noutatea absolută, ci pornesc de la ceea ce a fost distrus. Femeia depășește spațiul războiului și al destrămării, îl interiorizează și se redefinește. Vocea poetică pare să își însușească și rolul de observatoare: „nu mai scriu/ tot ce am strâns/ sunt aceste nume de femei/ e un nou dicționar/ aceste voci de femei în destrămare”¹⁰ – după care urmează o serie de texte ale căror titluri sunt nume de femei: Masha, Amira, Hatizda etc. Se încearcă reprezentarea internațională a femeilor cărora li se oferă, mai degrabă, o portavoce prin care descriu cotidianul femeii din Bosnia, unul violent. Rada Iveković dezbate problema războiului din punctul de vedere al genurilor: „Of course, war and nationalism is also practically anti-feminine in many respects. As real



and not only symbolic victims (and they are most often real victims), women are «entitled», once again, to specific types of suffering, atrocities, rape, etc. Rape is a reappropriation by the rapist of mixture-as-power from the woman.¹¹ Poeta face un pas în spate, renunță la „eu” și îl împrumută acestor nume de femei, pentru că perspectiva lor este reprezentată de bărbați în contextul unui război, ele fiind reduse la tăcere. În acest sens, Rada Ivekovic subliniază situația femeilor:

„Women relate to representation as the object, as that which is represented (signified) by the representant (signifier). They are reduced to a mute position since someone speaks in their name. Politically, their situation is confusing. It is certainly better to be represented by the Other than not to be represented at all (which is the real alternative) but it would be still better to present oneself. One must hope that such an asymmetric symbolic order will one day be escaped and such escape should be attempted and pursued on all fronts, obliquely and subversively, and in and through language as well, which is part of that symbolic order.”¹²

Ultimul text din prima parte, „The Bosnian Dream”, este discursul femeii aflate într-o stare de liminalitate: „o fantomă se plimbă prin europa, fantoma bosniei./ senzația că îți aștepti propriul trecut să te prindă din urmă/ eu n-am nicio legătura cu realitatea./ care e realitatea? aia sau aia sau asta? care e diferența?”¹³. Imaginea se mută constant de pe Bosnia pe individualitatea feminină, se instalează o stare de confuzie, scena este încetoșată. Putem indica ruptura care se produce la nivel de subiect, dar și la nivel lingvistic: „am început să te iubesc și într-o altă limbă. în trei limbi./ am început să te îngrop. ei îmi spun Mlada Vlada”¹⁴. Cadrul devine din ce în ce mai intim, poeta este definită acum de ceilalți printr-un nume de origine slavă adaptat Bosniei (se traduce ca „tânără”), dar apropiat de cel real (de la Miruna la Mlada), semn că nu s-a îndepărtat total de origini, însă trece printr-o redefinire constantă.

Elena Vlădăreanu abordează problematica feministă atât din punctul de vedere al femeii tinere și singure, cât și din punctul de vedere al mamei. Prin textele sale, putem înțelege în detaliu cum colaborează identitatea profesională a femeii cu cea maternă, cum ajung să se sintetizeze într-una singură, autoarea căutând să nu o neglijeze pe niciuna. Victor Cobuz notează în articolul său, *The Committed Writer Posture: Teodora Coman & Elena Vlădăreanu*:

„Elena Vlădăreanu’s socio-cultural activity marks her posture as a committed writer and makes it a reference point for those who want to draw a similar public image about themselves. More than all of these, what gives strength to Elena Vlădăreanu’s posture as a committed writer is her outlook on the relationship between art and politics”¹⁵. Poeta pare că se aliniază și cu ceea ce susține Kristeva: „if maternity is to be guilt-free, this journey needs to be undertaken without masochism and without annihilating one’s affective, intellectual, and professional personality, either. In this way, maternity becomes a true creative act,

something that we have not yet been able to imagine”¹⁶.

Inițial, Vlădăreanu ironizează standardele societale în ceea ce privește feminitatea: „o să fiu cuminte nu o să-mi mai tai/ unghiile din carne nu o să mă mai scarpin până la sânge/ o să-mi prind colțurile/ buzelor în ace de siguranță să fiu sigură/ că așa o să zâmbesc tot timpul – pot să fiu și eu frumoasă”¹⁷. Ea promovează o estetică grotescă, descrierile ei ilustrează întotdeauna corpuri deconstruite, spații imaginate într-o formă ingrată, universul ei poate fi considerat inconfortabil de către privitorul bărbat, de unde există și conceptul de „male gaze”. Bărbatul integrează femeia în lumea sa strict ca obiect sexual, ea trebuie să existe într-un mod grațios pentru a îi satisface fanteziile, ceea ce e vizibil în contextul cinematografic.¹⁸ Preia rolul fiicei conștiente: „știu că o să mori, mama, că o să muriți cu toate/ (...) a venit vara sâniilor voștri frumoși o să se/ îngălbenească o să putrezească de vii/ o să se umple de viermi atunci o să înțeleg/ (...) astăzi suntem puternice, mama/ suntem femei până în vârful unghiilor”¹⁹. Sâniul, simbol al maternității, al hranei și susținerii creșterii sunt aici deposedați de vitalitate, de funcția așa-zis fundamentală a femeii. Cu toate acestea, fiica o asigură pe mamă de identitatea lor feminină stabilă și întreagă. În plus, preia responsabilitatea de a își păstra feminitatea intactă indiferent de destrămările ce le așteaptă odată cu trecerea timpului, ținând cont de generalizarea pe care poeta o face, adresându-i-se colectivității („o să muriți cu toate/ „sâniilor voștri”). Mai târziu în opera ei, Vlădăreanu scrie un text ce cuprinde funcțiile sociale așteptate din partea femeii de diverși membri ai societății:

„Spune-mi Doamna Supă/ Spune-mi Doamna Spală Vase/
Spune-mi Doamna Întinde rufe/ Spune-mi Doamna Imediat/
Spune-mi Doamna Noi când mai facem sex? Oare sunt atât de urâtă?/
Spune-mi Doamna Timp de calitate, Țâțicu și Binedispusă/
Spune-mi Doamna Câștigă bani, muncește, muncește/
Spune-mi Doamna Oare eu o să mai scriu ceva vreodată, oare eu o să mai am timp?/
Spune-mi Doamna Nu mai pot!”²⁰

Majusculele de la începutul fiecărui cuvânt programează funcția imperativă a limbajului, îl conduce spre un scop social, deducem gravitatea și urgența cu care femeia trebuie să îndeplinească acțiunile enumerate. Forma de adresare politicoasă „doamnă” contribuie doar la crearea tabloului ironic, dat fiind oximoronul prezent în fiecare vers. Cerințele pornesc dintr-un cadru domestic, ale copilului sau ale partenerului, iar în final avem de-a face cu propriile așteptări și dorințe ale scriitoarei, acelea de a scrie și a avea timp. Nemulțumirea ce se acumulează treptat este conținută de ultimul vers, în care „Doamna” ajunge la un fel de strigăt de ajutor.

După o prezentare succintă a poetelor române, ne mutăm în spațiul literaturii ruse contemporane, unde avem la dispoziție o antologie de texte selectate și traduse în română de Veronica Ștefăneț și Victor Țvetov. Avem în vedere două poete contemporane: Oksana Vasiakina și Anastasia Vekșina

care, într-o Rusie rigidă și patriarhală, reușesc să descrie experiențele lor ca femei. Rosalind Marsh descrie în studiul *The Concepts of Gender, Citizenship, and Empire and Their Reflection in Post-Soviet Culture* atmosfera din societatea postsovietică și atitudinea față de femei:

„In the Putin era, however, «feminism» continues to be disparaged, and, if anything, its influence has been declining in Russian society and culture with the rise of nationalism and pro-natalism. Instead of innovative thinking about women and gender, Russian culture and the media are returning to old, essentialist Soviet and prerevolutionary concepts of gender roles, along with the propagation of conventional notions of domesticity, «femininity» and «glamour» promoted by the new market system.”²¹

Vom observa la Vasiakina tema identității naționale, așa cum am văzut-o la Miruna Vlada, iar la Vekșina invitația în intimitatea sa domestică. Oksana Vasiakina evocă un spațiu al copilăriei, Siberia. În poemul „Când trăiam în Siberia”, utilizează acest spațiu ca instrument de autodefinire. În acest text, memoria se află sub prizonieratul nostalgiei: „dar asta nu e adevărat/ deoarece memoria e mult mai complicată/ ea singură își inventează diferite chestii/ despre mama mea despre mine despre tata/ care ura siberia/ și eu cred că memoria e un astfel de loc/ unde ura și răutatea se transformă în sentiment și durere/ memoria reține toate lucruri care niciodată niciodată/ niciodată nu s-au întâmplat cu noi”²². Suntem martori la un discurs cu ecouri ale insistenței (repetiția fermă a lui „niciodată”), în care trecutul este într-o oarecare măsură negat, dată fiind însușirea lui traumatică. Aceasta este o apologie pentru cei ce au supraviețuit acestui spațiu cu accente inițiatice și pentru copilul care a fotografiat mintal experiența traiului siberian. Pe tot parcursul poemului, Vasiakina este Siberia, respiră Siberia, trăiește (în) Siberia: „când trăiam în siberia nu aveam bani/ nu aveam memorie nici dragoste/ era doar o zi lungă grea și sufocantă/ în care trăiam toți împreună/ într-un corp nemărginit”²³. Din lipsa de individualitate a copilului ce își însușește Siberia în mod identitar se naște femeia ce rememorează traseul siberian. Corpul ei nu a fost al ei, cunoștea numai o imagine colectivă a identității, de aceea există o nevoie subtilă de a revendica aceste elemente în prezent. Contextul familial este reamintit cel mai des: „când trăiam în siberia/ trăiam în corpul pierderii/ tatăl meu nu avea mâini/ mama nu avea burtă/ toți aveau pierdere/ inflamată într-un loc jenant/ inflamată într-un corp decolorat/ așa trăiam acolo/ în spațiul tristeții nemărginite”²⁴. Poeta depersonalizează și deconstruiește toate personajele din acest poem, privim familia pe fundalul unor umbre palide. Putem înțelege tatăl ca pe o figură neputincioasă, mama ca pe o ființă fragilă, care se neglijează pe sine pentru ceilalți (femeia martiră). Acest poem al memoriei îndoielnice nu face decât să încerce o identificare cu spațiul natal: Vasiakina adună într-o mărturisire poetică inevitabilele influențe ale Siberiei.

Anastasia Vekșina scrie o poezie așezată, melancolică, o poezie casnică, domestică, a singurătății și idealurilor. Evocă

spații urbane, de cartier, care predomină în textele sale și care propun interiorizarea realității înconjurătoare și invită la introspecție: „trăiam aici, spălăm geamurile, puneam hainele la uscat pe balcon./ apoi am aflat unde e piața locală, am început să merg acolo./ alegeam căpșune, cartofi, roșii urâte ce se numeau gargamel./ mă întorceam înapoi cu tramvaiul, aveam abonament”. Banalizează o zi din viața ei, atenuază singurătatea care în următoarea strofă urmează să contrasteze cu colectivitatea altora, pare că nu se întâmplă nimic și nici nu trebuie să se întâmple. Portretează viața așa cum decurge ea în mod normal: „era vară, oamenii aruncau lucrurile inutile./ la gunoi puteai găsi un set de veselă pentru 8 persoane/ în lift căteaua vecinului mă privea cu ochii de gheață arctică./ iar vecinul – ce vecinul, era țara bărbaților incredibil de frumoși”²⁵. Oamenii aruncau lucruri inutile pentru ea (o veselă pentru 8 persoane nu poate fi utilă pentru o persoană), interacționează doar în gând cu cei din jur. Își exercită libertatea de gândire feminină: se identifică într-o țară a bărbaților frumoși, loc în care are acces la ei, ca ființă individuală și socială. Alt moment ce invită cititorul în intimitatea poetei este o zi de curățenie: „cine se va apuca să descrie/ aceste borcânașe prăfuite/ flaconașe expirate încă în secolul trecut/ toate suprapunerile astea/ pe care le observi numai după curățenie/ pe fundalul smalțului strălucitor și al faianței imaculate”²⁶. Această primă secvență poetică indică o stare de astenie – poeta doar numește borcânașele și flaconașele, nu le descrie, pentru că pare inutil. După curățenie, apare tentația de identificare cu spațiul casei: bucăți imaculate și strălucitoare și nevoia de curățare interioară, prin intermediul căreia se fac descoperiri relevante pentru sine. Poeta se întoarce către cititor: „cine ne va ține socoteală cât ne spălăm în duș/ cât am închis ochii și cântăm melodiile noastre/ cât stau stăpânii casei și se gândesc cât se poate/ căci apa e scumpă”²⁷. Vekșina resemantizează domesticitatea cu o atitudine impasibilă, în singurătatea ei se poate întâmpla orice – implică cititorul și mută accentul pe pluralitate pentru a crea impresia apartenenței la grup, al celor singuri.

Toate poetele menționate anterior redefinesc în stil propriu feminitatea. Avem de-a face cu o poezie autobiografică, care întărește credibilitatea experiențelor scriitoarelor. Julia Kristeva notează:

„Poetry—more precisely, poetic language—reminds us of its eternal function: to introduce through the symbolic that which works on, moves through, and threatens it. The theory of the unconscious seeks the very thing that poetic language practices within and against the social order: the ultimate means of its transformation or subversion, the precondition for its survival and revolution.”²⁸

Cele patru scriitoare manifestă un simț puternic al revoltei atât la nivel ideatic, cât și prin limbaj. Identitatea feminină se regăsește în toate locurile și lucrurile neașteptate, este fluidă, subversivă și în ascensiune constantă. Poetele acuză și ironizează viziunile tradiționaliste asupra rolului femeii și pledează pentru recunoașterea femeii ca individualitate



unică, capabilă să își însușească multiple statusuri, fără obligativitatea de a le îndeplini pe toate. Femeia reprezintă o figură independentă, care pornește dintr-o poziție marginalizată și ajunge într-una de echitate în relație cu bărbații. În concluzie, dacă urmărim stilurile și teme predominante, am putea identifica următoarele corelații: Miruna Vlada – Oksana Vasiakina (dat fiind că ambele abordează tema identității naționale care se întrepătrunde cu cea feminină) și Elena Vlădăreanu – Anastasia Vekșina (prin accesul la intimitatea domestică, conștientizarea, poetizarea banalului cotidian), aliniind o literatură influentă cu una periferică, exotică, pe fundalul temei universale a feminității și feminismului (cu toate că și în interiorul literaturii ruse ne întâlnim cu zone periferice, vezi generațiile recente de poete

și poeți din Siberia). Cu toate acestea, problematica urmărită se impune mai intens decât diferențele spațiale, iar granițele se diminuează considerabil. Experiența femeii din cele două spații, România și Rusia, evidențiază un parcurs evolutiv edificator al rolului femeii în societate și a autonomiei sale.

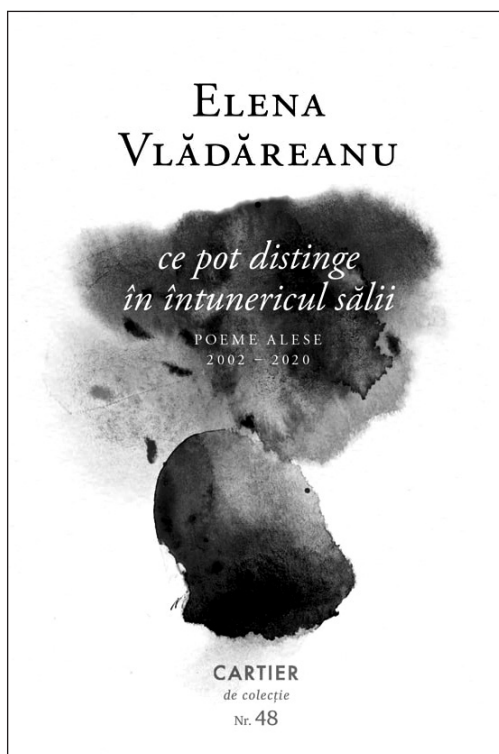
Prakina Valeria Ivanovna concludă impozant în finalul articolului ei „Căutările femeilor pentru propriul «eu» abia încep. Dar se apropie momentul în care vocile celor ce susțin mitul destinului femeilor nu le vor mai putea îneca vocea interioară, chemând la dezvoltare și perfecțiune. Și acesta va fi încă un pas în evoluția omenirii”²⁹. Omenirea se redefineste odată cu restabilirea poziției femeii într-o societate ce a subminat-o încontinuu.

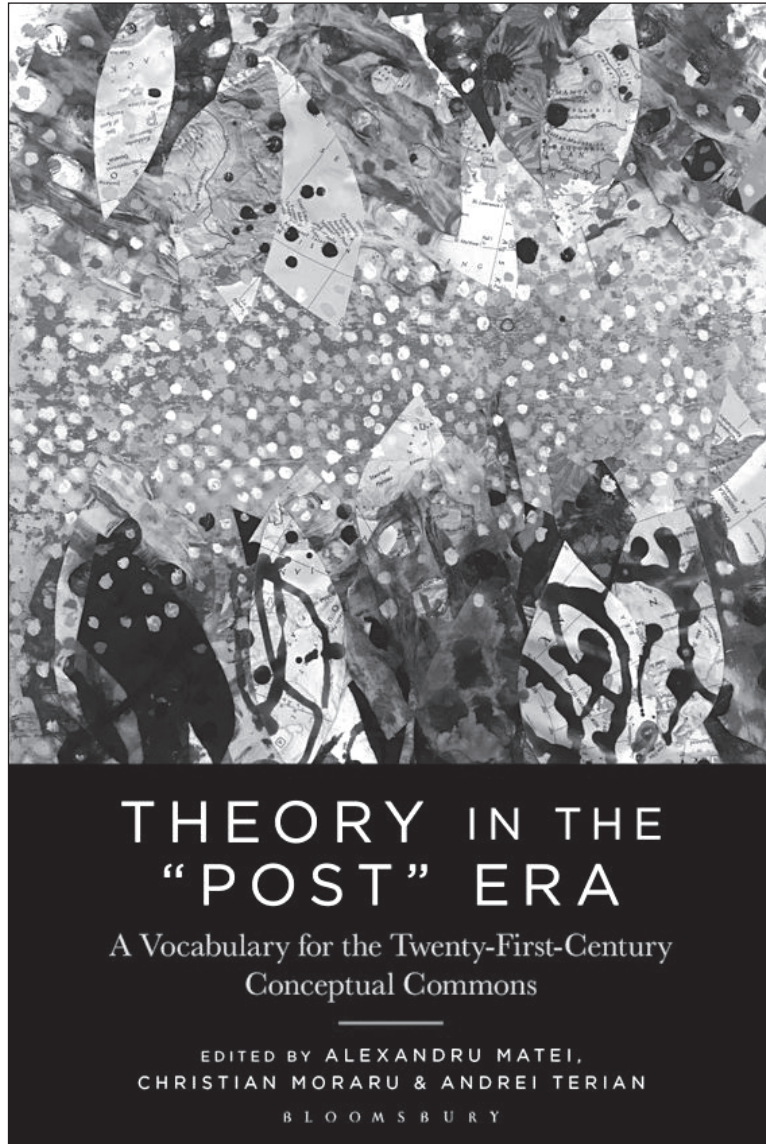
Note

1. Noëlle McAfee, *Julia Kristeva* (New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2004), 113.
2. Judith Still, „Sharing the World: Luce Irigaray and the Hospitality of Difference”, *L'Esprit Créateur* 52, nr. 3 (2012): 50.
3. Julia Kristeva, *Revolt, she said* (Los Angeles: Semiotext(e), 2002), 85.
4. Noëlle McAfee, *Julia Kristeva* (New York: Routledge Taylor & Francis Group, 2004), 98.
5. Helene Cixous, „The Laugh of the Medusa”, Translated by Keith Cohen and Paula Cohen, *Signs* 1, nr. 4 (1976): 876.
6. Roxana Dumitrache, „Construcția feminismului românesc în tranziția timpurie”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2020): 73.
7. Miruna Vlada, *Bosnia. Partaj* (București: Casa de pariuri literare, 2022), 8.
8. Ibid., 8.
9. Ibid.
10. Ibid., 24.
11. Rada Iveković, „Women, Nationalism, and War”, *Hypatia* 8, nr. 4 (1993): 119.
12. Ibid., 122.
13. Vlada, *Bosnia. Partaj*, 78.
14. Ibid., 78.
15. Victor Cobuz, „The Committed Writer Posture: Teodora Coman & Elena Vlădăreanu” în *DACOROMANIA LITERARIA VIII* (2021): 71.
16. McAfee, *Julia Kristeva*, 101.
17. Elena Vlădăreanu, *ce pot distinge în întinericul sălii* (Chișinău: Cartier, 2022), 71.
18. Laura Mulvey, „Visual Pleasure and Narrative Cinema”, *Screen* (1975): 19.
19. Ibid., 72.
20. Ibid., 156.
21. Rosalind Marsh, „The Concepts of Gender, Citizenship, and Empire and Their Reflection in Post-Soviet Culture”, *The Russian Review* 72, nr. 2 (2013): 192.
22. Veronica Ștefăneț, Victor Țvetov, *Tot ce poți cuprinde cu vederea* (Pitești: Paralela 45, 2019), 199.
23. Ibid., 200.
24. Ibid., 204.
25. Ibid., 209.
26. Ibid., 214.
27. Ibid., 214.
28. Julia Kristeva, *Revolution in Poetic Language* (New York: Columbia University Press, 1984), 81.
29. Valeria Ivanovna Prakina, „Au femeile de ales? Feminismul în cultura de masă și în literatură”, *Ogariorv-online. Publicație electronică periodică pentru studenți și absolvenți* (2018), 7. „Есть ли у женщины выбор: феминизм в массовой культуре и художественной литературе”: „Поиски женщинами своего «я» только начинаются. Но приближается время, когда голоса сторонников мифа о женском предназначении уже не смогут заглушить внутренний голос женщин, зовущих к развитию и совершенству. И это будет еще одна ступень в эволюции человечества»”.

Bibliography

- Cixous, Helene. "The Laugh of the Medusa." Translated by Keith Cohen and Paula Cohen. *Signs* 1, no. 4 (1976): 875-893.
- Cobuz, Victor. "The Committed Writer Posture: Teodora Coman & Elena Vlădăreanu." *DACOROMANIA LITĂRĂRIA* 8 (2021): 61-74
- Dumitrache, Roxana. "Construcția feminismului românesc în tranziția timpurie" [The Construction of Romanian Feminism in the Early stage of Transition]. *Transilvania*, no. 11-12 (2020): 71-76.
- Iveković, Rada. Women, Nationalism and War: 'Make Love Not War'." *Hypatia* 8, no. 4 (1993): 113-126.
- Kristeva, Julia. *Revolution in Poetic Language*. Translated by Margaret Waller. New York: Columbia University Press, 1984.
- Kristeva, Julia. *Revolt, she said*. Translated by Brian O'Keeffe. London: Semiotext(e), 2002.
- Marsh, Rosalind. "The Concepts of Gender, Citizenship, and Empire and Their Reflection in Post-Soviet Culture." *The Russian Review* 72, no. 2 (2013): 187-211.
- McAfee, Noëlle. *Julia Kristeva*. New York: Routledge, 2004.
- Mulvey, Laura. "Visual Pleasure and Narrative Cinema." *Screen* (1975): 14-44
- Пракина, Валерия, Ивановна. "Есть ли у женщины выбор: феминизм в массовой культуре и художественной литературе." *Огафё-online. Электронное периодическое издание для студентов и аспирантов*, 10 (2018). <https://journal.mrsu.ru/arts/est-li-u-zhenshhiny-vybor-feminizm-v-massovoj-kulture-i-xudozhestvennoj-literature>.
- Ștefăneț, Veronica, and Victor Țvetov, eds. *Tot ce poți cuprinde cu vederea: antologia poeziei ruse contemporane* [All You Can See: An Anthology of Contemporary Russian Poetry]. Translated by Veronica Ștefăneț and Victor Țvetov, preface by Alexandru Vakulovski. Pitești: Paralela 45, 2019.
- Vlada, Miruna. *Bosnia. Partaj* [Bosnia. Partition]. Bucharest: Editura Casa de Pariuri Literare, 2022.
- Vlădăreanu, Elena. *ce pot distinge în întunericul sălii: Poeme alese 2002-2020* [What I Can Discern in the Darkness of the Room: Selected Poems (2002-2020)]. Chișinău: Cartier, 2022.





ESTE POSTUMANISMUL UN METAMODERNISM? CONVERGENTE ȘI DIVERGENTE ÎN POEZIA ROMÂNĂ CONTEMPORANĂ

Bogdan VIȘAN

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Facultatea de Litere
Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Faculty of Letters
E-mail: visanobogdan@gmail.com

IS POSTHUMANISM METAMODERNISM?
CONVERGENCES AND DIVERGENCES IN CONTEMPORARY ROMANIAN POETRY

Abstract: Romanian criticism has tended to use generational framing to delineate the boundaries of local poetic paradigms, which has also been the case for the Generation 2000 and Generation post-2000. If in the 1980's a discussion about a Romanian postmodernism was put into debate, in 2018 the question regarding the emergence of a Romanian poetry metamodernism arises. In this context, I intend to trace in this paper the nuances of generational debates in order to outline to what extent this methodology succeeds in describing the mutations and the characteristics of recent poetry. With the posthuman turn and the possibilities for the emergence of metamodernism being debated, my paper addresses, on the one hand, the viability of metamodernism in recent poetry, and, on the other, possible points of conjunctions of posthumanism and metamodernism. The posthuman turn encompasses the post-2000 generation, while local discussions have also proposed metamodernism as a label for the post-2000 generation. The question I start from is to what extent, theoretically, is our local poetry metamodernist in its sensibility and specificity, and to what extent does posthumanism fit into a metamodernist heuristic label. Although the debate remains open insofar as the Romanian theoretical field seems rather refractory to transnational theoretical fictions, what I observe in this article is that metamodernism, as theoretically proposed, can be a viable alternative to the crisis of critical discourse.

Keywords: posthumanism, metamodernism, Generation 2000, Generation Post-2000

Citation suggestion: Vișan, Bogdan. “Este postumanismul un metamodernism? Convergențe și divergențe în poezia română contemporană.” *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 42-52.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.05>.



Faptul că tendințele culturale ale postmodernității și, implicit, sensibilitatea intrinsecă artei omului postmodern au suferit mutații substanțiale în desfășurările lor la nivel global nu numai că a ridicat semne de întrebare teoreticienilor, ba chiar i-a determinat pe aceștia să vorbească despre depășirea postmodernității în termeni de *post-postmodernism* ca dominantă culturală. Ținând seama de un framework *post-postmodern* ce recunoaște depășirea strategiilor postmodernismului, investigarea sensului acestor prefaceri și a traiectoriei lor interacționale dă seama de scenariul de contemporaneitate a unei literaturi. Întrebarea de la care pornesc în titlu trimite la prelegerea ținută de Jean-Paul Sartre la Paris în 1945, intitulată *L'existentialisme est une humanisme*,

însă, la antipodul căutării sartriene de a anexa filonul umanist proiectului său, chestionez, prin reluarea titlului în această formă, tocmai posibilitățile de integrare a zonelor postuman(ist)e din poezia română actuală într-o platformă euristică metamodernistă, fără a asimila postumanismul metamodernismului sau viceversa.

Articolul de față propune, așadar, discutarea direcțiilor poetice actuale din perspectiva teoretizărilor privitoare la emergența metamodernismului poetic, ținând cont de termenii-umbrelă, fundamentați conceptual în discursurile critice, de *douămiism* și *postdouămiism* și, simultan, de *turnura postumană* ale cărei caracteristici apar preponderent în poezia momentului. Urmărind punctele de conjuncție și de disjuncție



dintre elementele metamoderne care țin de cultura digitală și retorica postuman(ist)ă, mă voi opri asupra modului în care specificul postuman al poeziei de după anii 2000 se încadrează în ansamblul structurii de sensibilitate al metamodernismului. Întrucât o componentă centrală a metamodernismului este oscilația între formule opoziționale – metamodernismul postulează o pulverizare a discursurilor artistice, implicit și a formulilor literare, datorată pendulării între mentalitarul postmodern, care a anihilat metanarațiunile modernității, și cel modern, care urmărește reconstruirea transcendentului² –, putem considera poezia ambelor generații, douămiistă și postdouămiistă, ca interrelaționând într-un angrenaj comun în care coexistă contrarii, motiv pentru care mizez pe un continuum transgenerațional în detrimentul segmentărilor generaționale. Dacă Alexandru Matei, încă din 2009, sesizează în poezia anilor 2000 o vădită dimensiune tranzițională³, strâns legată de reacțiile, prin strategii transliterare, la postcomunism, deschiderea noii poezii spre realitățile transnaționale ține de conjunctura socio-culturală a post-tranziției. Cu toate că ethosul și regimul estetic al poeziei recente se particularizează în raport cu poezia anilor 2000, o bună parte din tacticile textuale ale douămiismului sunt preluate și recalibrate de poeții de după. În acest sens, deși poezia de după 2010, dar chiar și de dinainte, intră în contact cu contingentul socio-cultural global, pe când poezia douămiistilor tatonează, în speță, traumaticul postcomunist național⁴, există „pârghii”, altfel spus, influențe, care dau seama de o structură transgenerațională. Grațiela Benga recunoaște că „paradigma estetică conturată la începutul anilor 2000 a avut un impact major asupra poeziei contemporane: nu a măturat totul în cale cu puterea unui tsunami, impunând în forță o formulă poetică, ci a lăsat drum liber desfășurărilor firești și diversificărilor care nu răspund determinismelor matematice (programatice)”⁵, astfel că, mai degrabă, poeții douămiști au anunțat un nou profil de gândire a poeziei și au creat contextul poetic propice pulverizărilor tematice, tehnice, stilistice ș.a.m.d în care se găsește și poezia recentă. Așadar, poziția pe care o adopt refutează stricta delimitare generațională între douămiismului și postdouămiismului poetic ca fiind inoperantă din punct de vedere teoretic⁶ și creditează, în schimb, un cadru integrator, sub eticheta euristica de metamodernism, capabil să permită analiza permutărilor poetice fără a segrega discursurile dintr-un impuls de istoricizare.

Dacă postumanismul valorizează, pe de o parte, degridolada umanismului ideologizant și reconstrucția statutului minoritarului discriminat și, pe de altă parte, vizează transformările *bios*-ului și *antropos*-ului în societățile tehnomediate, metamodernismul survine ca soluție pentru descrierea sferei artistice contemporane racordate la crizele geopolitice, financiare și ecologice⁷ puse în discuție de diferite postumanisme. Nu numai că poezia actuală, raliată ea însăși la mutațiile materiale și mentalitare ale societății, prinsă în pânza acesteia, reflectă aceste mutații în stratagemele textuale pe care le pune în scenă, ci angrenează în discursul său atât realitățile politico-ideologice, cât și turnurile estetice,

culturale ale prezentului. În acest sens, Doris Mironescu identifică un regim etic de relevanță pe care îl accesează, sau care caracterizează, cu precădere, postdouămiistii, menționând că „[s]crierile caracteristice pentru regimul etic de relevanță sunt preocupate de ontologia virtualului, problematica eco și politicile identitare, ele intersectând doar parțial punctele de rezistență centrate pe ecologii sau pe noile epistemologii”⁸. Cum poezia recentă întâlnește un regim etic de relevanță, un filon postuman, voi avea în vedere relevanța construcției teoretice a metamodernismului drept cadru de analiză a pulverizărilor poetice din literatura română, convergența elementelor postuman(ist)e în angrenajul teoretico-conceptual metamodernist și punctele lor de divergență.

Metamodernismul: o platformă viabilă?

Într-un eseu din 2013 pentru *Observator Cultural*, Cezar Gheorghe pune în dezbatere devalorizarea postmodernismului la scară largă și înfățișează, pe scurt, alternativele în curs de teoretizare pentru această paradigmă, observând că „întoarcerea la o lume care înainte de toate există și care trebuie reconstruită cu mize umaniste pare a anunța cucerirea unui nou teritoriu – metamodernismul.”⁹ Totodată, acesta constată că metamodernismul vizează centrul american de producție literară și teoretică, notă care dă seama și de dificila abordare a conceptului într-un câmp literar est-european. În 2018, într-un dosar din *Euphorion*, Alex Ciorogar discută poezia extrem-contemporană de pe poziția mutațiilor „metamoderniste” instalate odată cu apariția unei promoții postdouămiiste, posibil nod al ramificațiilor poetice de după anii 2000, dar ale cărei afinități, mai degrabă adaptări la schimbările mediului socio-cultural, par să se distingă de cele ale poeziei generației primului deceniu. În sensul acesta, Mihnea Bâlici vorbește despre „o schismă” ca parte a evoluției obișnuite a societății: „*Grosso modo*, se poate vorbi despre o schismă între douămiism și postdouămiism, dar nu violentă, manifestată (ca în cazul fracturiștilor), și nici latentă, sedimentată: este o desprindere firească, naturală, influențată de contextul social și tehnologic”¹⁰. Dacă criticul argumentează că atitudinea douămiistă este de factură schismatică, tot acesta așază presupusa nouă promoție sub semnul adaptabilității conjuncturale și continuității firești în privința unor elemente re-instrumentalizate de către poeții apăruiți în cel de-al doilea deceniu (de pildă, biografismul¹¹ sau calofilismul preluat pe filiera neoexpresioniștilor). În privința poeziei douămiiste, Alex Ciorogar vorbește chiar despre un „fenomen al ratapării” din interior, identificând o serie de poeți, reprezentativi pentru un „nou val”, care ating „capacitatea configurării unor noi soluții estetice privind depășirea biografismului fracturist sau a neo-expresionismului de sorginte vizionară”¹² și care, implicit, anunță o promoție *post*-douămiistă și deschid cadrul manifestării specificului ei. Observând, pe de o parte, conturarea unui continuum în care poezia evoluează, nu prin subversiune și reacție programatică, ci printr-o adaptare firească la context și, pe de altă parte, posibila identificare a

unor modificări substanțiale în interiorul așa-numite poetici douămiiste, mizez, mai degrabă, pe afirmarea unui principiu al continuității poeziei de după anii 2000 până în prezent într-o rețea pulverizantă și actualizantă ce se poate înscrie într-o platformă în desfășurare a metamodernismului.

Ovio Olaru consideră și el că „postdouămiștii nu se mai înțeleg ca generație” în sensul respingerii ostile a tradiției și al rupturii manifeste față de aceasta, întrucât „nucleul conflictual lipsește în postdouămiism, în cadrul căruia s-au putut dezvolta o serie de voci distincte și unde tendința de individualizare radicală prin limbaj a dispărut”; criticul mizează mai degrabă pe deschiderea poeziei celui de-al doilea deceniu față de ramificații tematice, rematice, stilistice ș.a.m.d și pe recuperările pe care aceasta le pune în scenă: „ei [postdouămiștii] sunt promotorii unei estetici când peliculare, când patetic-confesive, recuperând forma fixă discreditată de douămiști, dar recuperând-o cu intenția unei reinstrumentalizări. Vehiculează registre când postumane, depersonalizate și cu valențe conceptuale, când profund confesionale, integrând profesionist referințe din cele mai disparate.”¹³ Deși Ovio Olaru operează o distincție între ideea de generație coagulată, militantă, conținând o bază prescriptivă în subsidiar, și ideea de promoție care setează puncte de discontinuitate printr-o așa-zisă nouă sensibilitate (modelată ea însăși de transformarea *status quo*-ului: dispariția treptată din scena socială a realităților care au generat puternicul nucleu antagonistic douămiist), delimitarea între cele două poetici este friabilă. Momentul 2000 marchează apariția unei sensibilități distincte în raport cu poezia precedentă, de această dată o sensibilitate a revoltei abrutizate, corelată atitudinilor refractare față de ordinea politică, ideologică și socială, altfel spus, „momentul zero al unei noi poetici”¹⁴; momentul post-2000, tocmai prin deschiderea noilor poeți spre zonele alungate de douămiismul poetic (formă fixă, estetizare ș.a.m.d.) și spre refuncționalizarea scriiturii de început de deceniu a predecesorilor, marchează adaptarea sensibilității poetice la condițiile în care se manifestă ea, condiții, prin caracterul lor proteic, în mod necesar diferite. Distincția este friabilă și pentru că poeți și poete debutăți înainte de 2010, pentru a oferi un scurt exemplu ne putem gândi la Ruxandra Novac, Gabi Eftimie, Cosmina Moroșan, Ștefan Manasia, Andrei Doboș, V. Leac, se afirmă, precum sesiza și Alex Ciorogar, ca segment ce se îndepărtează de specificul douămiist delimitat de critică, în poezia lor acele elemente care depășesc paradigma în programul ei și generează un spațiu poetic exotic fiind vizitate cu preponderență fie încă din proiectul lor poetic inițial, fie în cele care i-au urmat primului. În plus, poezia anilor 2000 s-a dezvoltat într-un strâns cadru interacțional: a creat pârgii de intersecție și de relaționare transgenerațională cu scriitura poezilor care au publicat începând cu cel de-al doilea deceniu, deschiderea acestora reflectându-se atât asupra tradiției ante-2000 (de pildă, prin revalorizarea postmodernismului), cât și asupra momentului douămiist, alt motiv pentru care segmentarea celor două generații în baza mutațiilor poeticilor lor nu este concludentă în analiza particularităților liricii prezentului.

În articolul său, Ovio Olaru ia seama și de menționarea metamodernismului în câmpul discursivității teoretice; critica pe care o aduce acesta la lipsa de teme a instrumentalizării conceptului în „Metamodernismul poetic românesc” este îndreptățită: „conceptul și-ar putea dovedi utilitatea numai în cazul în care ar putea desemna un ipotetic traseu viitor, dacă ar putea devoala un parcurs mai larg, intuindu-l: iată, acestea sunt modurile în care poezia ar putea evolua”¹⁵. Într-adevăr, în exercițiul de teoretizare realizat de Alex Ciorogar metamodernismul rămână un instrument îndoielnic în conținutul său teoretic¹⁶, instrument care s-ar referi la un nou afect („subliniam acolo trecerea de la *manifestele hard* de ieri (fracturismul, deprimismul, utilitarismul) la *stilisticile soft* de azi, la fel cum indicam tranziția de la *poeticile dark* (vizionarismul, de pildă) la *gesturile light*”¹⁷) și, implicit, la noi particularități pe care le subsumează. Plecând de la modul în care Thimotheus Vermeleun și Robin van den Akker conceptualizează ideea metamodernismului artistic în *Notes on Metamodernism* și ulterior în *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*, vedem că teoreticienii urmăresc înscrierea artei prezentului într-o structură de sensibilitate cuplată la logica evoluției socio-culturale care a înaintat dincolo de postmodernitate (în siajul proiectului lui Fredric Jameson care racordează postmodernismul logicii celei de-a treia etape a capitalismului)¹⁸ și care se extinde plecând de la momentul postmodern, astfel că metamodernismul se arată util nu numai ca instrument de descriere a prezentului cultural, ci și ca unealtă teoretică de vizajare a prospectivului, altfel spus, a variabilității temporale strâns legate de preschimbările sferelor culturale, așa cum consideră și Ovio Olaru că ar putea funcționa în spațiul românesc. Dincolo de a pretinde doar simpla intuiție a fenomenelor artistice, metamodernismul anunță că de la momentul cultural postmodern s-au produs transformări pe mai multe straturi, transformări ale căror efecte în artă, literatură, cinematografie ș.a.m.d. statuează o sensibilitate structurantă care stă să își devoaleze distinctivitatea.

Teoreticienii olandezi asumă periodizarea metamodernismului ca fenomen al anilor 2000, ani marcați de sentimentul unei cotituri istorice ca efect al disputării sfârșitului istoriei și al reacției în fața noilor crize globale:

„A bending of History may simultaneously imply forcing History into a different direction or shape as well as causing History to deflect from the more or less straight line of teleological narrative. It also captures the increasing awareness across culture that there is something at stake, yet we are still very much unsure what this something – hidden around the bend, as it were – might be (and we will only really know in hindsight)”¹⁹.

Aceștia consideră, deci, că încă din anii 2000 apar configurări ale unor fenomene artistice în spațiul vestic care nu mai corespund în totalitate sau deviază de la mentalitarul și rețetarul postmodernismului/postmodernității. O cotitură istorică, totuși, nu se produce doar la nivel global și nu se produce în exclusivitatea doar în cultura vestică, ba chiar



crizele interne ale culturilor (semi-)periferice sunt la rândul lor evenimente formatoare, care, prin acțiunea lor restrânsă, contribuie la re-examinarea unor practici artistice precedente, la dinamitarea, dezvoltarea sau substituirea acestora. Încetarea acțiunii unor efecte socio-politice dintr-un bloc teritorial restrâns conduce în cele din urmă la glocalizare²⁰: situarea într-un context transnațional de propagare a situației pe plan mondial. Într-o primă fază, o versiune a fenomenelor literare în conflict direct cu postmodernismul își face apariția și în spațiul românesc, poeții anilor 2000 își declară programatic, precum enunțam anterior, caracterul antagonic față de poezia anilor '80, însă combustia lor agresivă se epuizează rapid²¹: deși suficient de emblematică pentru poetica momentului și pentru revirimentul instituției literare (Iovănel consideră că „principalul lor merit e de a fi reabilitat instituția literaturii”²²), s-a arătat insuficientă pentru a da curs unei tradiții a refractarității în buclă. Din acest motiv, încă de la jumătatea primului deceniu, odată afirmate cu vehemență doleanțele de natură socio-politică și existențială ale scriitorilor din anii 2000, punctele nodale ale rețelei se ramifică și luăm parte la o diversificare a discursurilor poetice. Conform lui Iovănel, poezia anilor 2000 cunoaște cel puțin trei filoane:

„Rădăcina dublă a douămiismului stă în teoria autenticității unui autobiografism brutal, reductibilă în linii mari la fracturism (Marius Ianuș, Elena Vlădăreanu, Dan Sociu, Ruxandra Novac, dar și Bogdan-Alexandru Stănescu prin textul teoretic citat înainte – deși atunci când va începe să publice poezie o va face pe filiera extrem de originală în contextul românesc a neoclasicismului anglo-saxon trecut prin fracturism) și în poetica utilitaristo-mediatică a lui Urmanov și Andrei Peniuc. Ulterior va fi inclus în acest ghem genealogic și neoexpresionismul influențat de Ion Mureșan și Ioan Es. Pop (Teodor Dună, Dan Coman, Claudiu Komartin, Ștefan Manasia)”²³.

În fapt, aceste direcții sunt relaționate tranziției postcomuniste, corespunzând unei deturnări culturale și contribuind la fundamentarea unei sensibilități poetice, deși la afirmarea lor nu s-au îndreptat asupra stării de criză la nivel glocal. Teoreticienii metamodernismului postulează alinierea fenomenelor artistice fenomenelor globale, însă condiția semi-periferiei culturale românești, aflată într-un stadiu tranzitoriu, face ca focalizarea poezia anilor 2000 să se întoarcă asupra *status quo*-ului extraliterar din imediata proximitate²⁴ pentru ca ulterior, într-o succesiune firească, să ia seama și de condiția sistemului mondial.

În privința conceptului de metamodernism, într-un prim articol, Vermeulen și van den Akker descriu sensibilitate momentului prin ceea ce aș numi *efect/afect* al pendulării: „the oscillation between a typically modern commitment and a markedly postmodern detachment”, afirmând o interpretare de natură rizomatică în defavoarea unui cadru normativ²⁵. Discursivitatea artistică a actualității este așezată, așadar, sub semnul unei *posibilități imposibile*, unei dinamici de tipul *amândouă-niciuna*, coagulând „o naiivitate modernă” (căutarea

unui *telos*, unui sens) și „un scepticism postmodern” (negarea oricăror convenții de existență și construcții semnificante)²⁶. Prefixoidul ales de teoreticieni reprezintă instrumentul-cheie de conceptualizare a structurii de sensibilitate a momentului²⁷: acesta trimite la metafora *metaxis*-ului ca tensiunea structurantă, marcând o structură de sensibilitate cu caracter procesual-istoric care, pe de o parte, se află într-un continuum cultural cu alte structuri mai vechi sau mai noi (sensibilitatea postmodernă și sensibilitatea postumană, de pildă) și care, pe de altă parte, cunoaște o dinamică a indecidabilului. În linie jamesoniană, metamodernitatea corespunde unor mutații culturale dublate de o sensibilitate structurantă în artă.

Considerațiile lui Vermeulen și van den Akker, totuși, nu fac decât să indice niște prime presupoziii teoretice, fără a trasa, într-o notă normativă, acele permutări universale care se produc în artă (cea vestică la care se referă aceștia într-un cadru eurocentric criticabil), astfel că posibilitățile de configurare a unui metamodernism artistic (metamodernismul urmărește, în fapt, descentralizarea literaturocentrismului, astfel că cei doi iau seama de artă în genere) nu cunosc o limitare prescrisă, ci permit tocmai o extindere în diverse spații culturale în funcție de specificitățile acestora. Dacă în spațiul românesc poezia anilor 2000 nu s-a aliniat predicțiilor de la nivel mondial, ci tocmai stării locale, așa cum am argumentat mai sus, totuși o sensibilitate structurantă pentru anii care au urmat a permis dezvoltarea unei platforme distincte de cea în care poetica postmodernității și-a extins direcțiile poetice rizomatice. După epuizarea *ethosului* abrutizant al poeziei începutului de secol, aceasta începe să se situeze, totuși, într-un context glocal. Așadar, putem vorbi în poezia română actuală despre relevanța platformei metamoderniste care cunoaște o serie de pulverizări începând încă din anii 2000 și continuând în prezent (ba chiar ating un climax).

Metamodernismul: pulverizări postuman(iste)

Metamodernismul postulează o interferență de tipul „*With or Among*”²⁸ cu alte orientări artistice care fie continuă să reverbereze sau fie își fac treptat apariția în arealul rețelar al artei actuale (limitându-ne la poezie, ne putem gândi, spre a exemplifica, la filiera *alt-lit*, la cea a *dispersiei postumane*²⁹, la cea ecologică, la cea conceptualistă, la cea minimalistă ș.a.m.d.) Ținând cont, deci, de situarea confluentă a metamodernismului, în subcapitolul de față observ *ethosul* postuman din poezia română actuală, aflat în relație de afiliere cu cel metamodern, oprindu-mă asupra unui eșantion limitat de texte, eșantion care, argumentez, conține în subsidiarul unor *topoi* postumani/postumaniști o sensibilitate structurantă metamodernistă prin natura *afectului/efectului* oscilatoriu, prin caracterul transnațional și transgenerațional, prin divulgarea spiritualității intime, a postironiei dublate de sinceritate, a hiperafectivității sau chiar a dezafectării conștiinței umane ca ipostaze alternative.

O primă distincție între *postuman* și *postumanism* este utilă³⁰. Mizez în articolul de față pe faptul că postumanismul,

instituționalizat încă din anii '90 în mediile academice occidentale, s-a multiplicat la nivel teoretic într-o serie de *postumanisme*, statuându-se ca paradigmă generică la baza căreia se află o descentralizare critică a umanismelor/iluminismului manifestate în istorie și o continuare în sine a practicilor umaniste re-examinate axiologic și praxiologic (Badmington subliniază această dinamică dintre postumanism și umanism, accentuând examenul critic care permite umanismului să se desfășoare în continuare într-o eră a *post-ismelor*: „Noul *acum* ascunde vechiul *atunci*. Umanismul merge mai departe.”³¹) Postomul și, implicit, postumanul vizează acele mutații survenite în actele interrelaționale ale omului cu lumea antropocentrică odată cu turnura postumanismului: pe de o parte, se prevede anularea ierarhizărilor/dihotomiilor dintre uman și non-uman, dintre european și non-european, dintre central și marginal ș.a.m.d. (în genere, se supun examinării categoriile esențializante ale omului și se anihilează dialecticile diferențelor negative – naturalizante, sexualizante, rasializante – care au stăpânit mentalitarul uman de-a lungul istoriei) și, pe de altă parte, se ia în calcul imersiunea alterității tehnologice în lume ca perturbator onto-epistemologic și dezvoltarea unui capitalism informațional, bio-genetic, tehnomediat cu efecte directe, *just-in-time* după cum descrie Jeffrey Nealon, asupra actanților din sistemul capitalist. De altfel, conștiința faptului că umanului a survenit *qua* construct sociocultural ideologizat de umanismele vremii face parte din natura *postomului*, întrucât, cu o afirmație de Vasile Mihalache, „postomul știe că omul este invenția sa, motiv pentru care nu mai poate crede în el și în valorile lui.”³²

În poezia română, bransa postumană apare odată cu racordarea poeticilor la o cultură extraliterară digitală, așadar vorbim, mai degrabă, despre un interstițiu tehnologic care modifică fațetele poeziei, imaginarul și obiectele care îl populează preponderent, modul de comunicare și de articulare a acestuia, natura (auto)referențială devenită multimodală. Desigur, inserarea tehnologicului într-o primă instanță, înaintea vreunei tendințe de chestionare a subiectivității perpetuate istoric, se explică tocmai prin contactul cu internetul, cu digitalul printr-o spațiu firești, și nu exotizate (cum au făcut postmoderniștii români), încă din anii 2000: „douămiiștii sunt primii pentru care tehnologia digitală nu mai este un lux livresc, ci un obiect natural de recuzită”³³. Drept care, nuanțări postumane sunt de găsit, în genere, începând cu anii 2000 până în prezent, cu mențiunea că, indubitabil, acele discursuri poetice vehiculate în anii 2000 care au luat seama de condițiile de viață din era digitală nu au putut decât să urmeze un curs ascendent în privința dezvoltărilor respectivelor nuanțări: tendințele postumane s-au intensificat și specializat de-a lungul celor două decenii, ajungându-se până la discursuri într-adevăr postumaniste (problematizând paradigma umanistă în sine) și nu doar conținând un instrumentar postuman (repertoriind interrelaționarea *trans-* și *antispeciistă* a omului cu restul entităților rețelei de pe poziții pluraliste)³⁴.

Mihai Iovănel identifică, în textele lui Andrei Peniuc,

„pârghiile” care au lansat, încă din 2002, prin volumele *un animal mic* și *mic manual de terorism*, o formulă postumană la care au aderat postdouămiiștii, precum îi numește criticul, fiind și cei care au dezvoltat în discursul lor subiectivitatea postomului și statutul onto-antropologic al acestuia, astfel că adiția postumană ține de caracterul transgenerațional al relației dintre poezii primului deceniu și cei ai celui de-al doilea. Cadru de referință teoretic pe care îl propun urmărește tocmai un astfel de continuum transgenerațional, greu segmentabil în *momentumuri* istorice de strictă particularizare poetică, iar faptul că la un poet douămiișt, în speță, apare cristalizarea acestui filon nu face decât să fundamenteze legătura trasată la nivel de structură de sensibilitate. Contaminarea firească a poeziei române cu cultura media și cu sensibilitatea tehnofilă, care nu mai prezintă aspectul heteromorfic sau anomal ca în cazul poeziei anilor '80, are loc încă de la începutul deceniului, moment care ar marca, pe de o parte, emergența unui tip specific de sensibilitate cu potențial structurant și, pe de altă parte, intrarea la nivel sociocultural a României în rândul statelor în care tehnologiile digitale și cultura media au fost lansate și își așteaptă transformările evolutive; intensificarea direcțiilor postumane ar fi conjugată tocmai acestor prefaceri societale. La fel, dezvoltarea unei sensibilități metamoderne privește adaptarea artei la sensibilitatea modelată într-un context mergând de la local la global. În măsura în care metamodernismul se susține într-un cadru „*With or Among*”, precum afirmam, el prezintă și o fațetă a „*in-between-ness*”-ului, astfel că o serie de componente poetice care se află la întretăierea sincerității afectate și a post-ironiei, a practicilor postmoderniste (de coloratură locală sau transnațională) și a alurii digital-postumane, a *high culture*-ului și a subculturii, a aplombului politico-ideologic și a conștiinței ratării demersului politizat sunt de găsit în aria pulverizării postumane din poezia română.

În 2006 apare primul volum al Gabriellei Eftimie, *ochi roșii polaroid. acesta este un test*, care filtrează realitățile anilor 2000, am putea spune, printr-o codificare metamodernistă, în sensul că destructurează afectul și subiectivitatea umană, deși păstrează notele sincerității și ale ironiei (de)voalate, și, simultan, șarjează componenta enigmatică a digitalului care contaminează conștiința și o prăbușește în eroare (de pildă, în textul final *anaesthesia master*). Tendința de modulare a unor tranziții la nivel afectiv, declanșând un spațiu al limitei, poate fi identificată în multiple poeme din placheta autoarei: în *eroare* versuri precum „ai scris «foairte greu» și atunci am verificat tastatura/ m-am bucurat/ într-adevăr «O» și «I» sînt unul lângă celălalt/ mi-a venit să plâng”³⁵ marchează o sensibilitate dislocată, aflată între ironia relației cu tehnologicul infiltrat, componenta *hardware*, și sinele dezavuat, componenta *software*; în (*sînt acustică*) strofa finală („(acum) se plimbă în soare/ (o senzație în plus, înăuntrul ei)/ și acum se uită spre soare (o senzație în plus, înăuntrul ei)/ (înăuntrul ei)// acum e antiglont”³⁶) senzația este pusă între paranteze, dar nu redusă, ci disimulată, iar versul final conține o formă de antagonism: blindarea umanului nu se poate realiza pentru că afectul nu a fost anihilat, dar nici



reducția totală a membranei *soft* a omului nu este realizabilă atât timp cât eul transpare; în *hi-fi* autoarea manevrează un *input* informațional codificat ce sugerează tranziția afectivă despre care vorbeam: „sînt pe jos/ adunați-mă// armonie/ armonie/ armonie”³⁷. În fapt, Gabriella Eftimie operează cu dezafectarea conștiinței ca alternativă a crizei omului situat în era digitală. Emanuel Lupășcu observă chiar o posibilă linie (neo)romantică: „Ipostaza lui Gabi Eftimie din *ochii roșii polaroid. acesta este un test* (2006) se construiește mai degrabă pe o reacție (neo)romantică a individului pus într-o criză ontologică de către Noua Ordine Digitală, dacă nu chiar pe un sentiment al reificării moderniste”³⁸. De altfel, atunci când pun în discuție neoromantismului, Vermeulen și van den Akken recunosc o revenire la misticism și alienare în fața imposibilului³⁹. Fără a ne îndepărta de realitatea textelor Gabriellei Eftimie, putem observa înstrăinarea eului (determinată de faptul că, în termenii lui Iovănel, „«Universul poetic» se reduce acum la labirintul cyberspațial”⁴⁰) și configurarea unui *afect/efect* de oscilație întocmai prin elementele postumane valorizate care pun subiectivitatea și conștiința umană în situația căutării de alternative. Volumul din 2020 al autoarei, *Sputnik în grădină*, propune o scriere de natură obiectuală și transmedială: textul devine un obiect amplasat peste fotografie, fotografia devine o componentă anexată textului, între cele două se realizează un dialog mijlocitor. În linii mari, arta momentului, la nivel global, tinde spre sporirea acestui caracter intermedial capabil să aducă literaturocentrismul în criză. Direcția postumană a Gabriellei Eftimie evoluează și odată cu aceasta și tendința oscilatorie. Mihai Iovănel consideră volumul „o formă de cristalizare identitară, de situare a eului – din a cărui configurație designul digital nu dispăre – în spațiul liniștit al unei conștiințe colective naturale, care nu anulează individul, ci îl integrează într-o respirație mai largă.”⁴¹ Nu numai că Gabriella Eftimie construiește o ecologie poetică în placheta sa, ba chiar accentuează o inter-situare a eului: între natural și digital, între ecologic și tehnologic, între uman și non-uman, între natură și criză ecologică; am putea afirma chiar că autoarea mizează, în continuarea volumelor sale anterioare, pe o tensiune metamodernistă (în sensul acesta sunt edificatoare versuri precum: „Armata Salvării ne anunță că distribuie în continuare/ toată marfa de care avem nevoie:/ cutii de chibrituri și foc, în unele filiale./ supă, săpun, mîntuire, în celelalte”⁴²). Așadar, Gabriella Eftimie, deși debutează la mijlocul anilor 2000, făcând, mai degrabă, parte dintr-un douămiism istoric, configurează în poezia sa o fațetă postumană, inovând linia trasată de Peniuc încă din 2002, fațetă care, atât în varianta sa de la început, cât și în cea dezvoltată în manieră ecologică, se află în legătură cu o sensibilitate artistică metamodernistă.

De altfel, o astfel de sensibilitate este de găsit și în trecerea de la o poezie care politizează spațiul local la una care cartografiază spațiile transnaționale⁴³ în două proiecte ale Ruxandrei Novac: *Ecograffiti. Poeme pedagogice. Steaguri pe turnuri*, publicat în 2003, și, respectiv, *Alwarda*, în 2020, despre care Iovănel anunță că „pare mai degrabă un obiect extraterestru aterizat în poezia română”⁴⁴. Volumul de debut

stă sub semnul unui neoexpresionism care fundamentează practica critică și politică în textul poetic („Versurile sunt tot atâtea sloganuri vorbind despre dezabuzare, sărăcie, lipsă de orizonturi, condiționări materiale”⁴⁵), însă, precum observă Emanuel Lupășcu⁴⁶, este unul dintre cele care deschid o dimensiune politică postumanismului critic de factură feministă, ecofeminismului și direcției *queer* din câmpul literar românesc. Mihnea Bâlici remarcă, într-o cronică de întâmpinare privitoare la ultimul volum al Ruxandrei Novac, că una dintre mizele acestuia este caracterul polarizant: „La un moment dat, vocea din *Alwarda* spune: «Sunt atâtea grade între cald și rece, trebuie să / îl găsești pe cel precis, al tău, toată viața ta depinde / de asta». Autoarea va reveni adesea la această dihotomie simbolică rece-cald. În chip similar, putem afirma că există doi poli opuși între care oscilează imaginarul proiectului de față: unul «rece» și unul «cald», fiecare având câte o funcție distinctivă”⁴⁷. În fapt, în *Alwarda* putem identifica unul dintre punctele de climax ale sensibilității metamoderniste, întrucât autoarea manevrează o turnură globală atât la nivel geografic, cât și afectiv și, mai ales, operează cu o structură textuală și un afect polarizante (de la narativitate la fragmentaritate; de la „rece” la „cald”⁴⁸, după cum menționează criticul). Deși Novac nu pariază pe instrumentarea elementului postuman (ci doar creează un cadru de configurare a postumanismului critic prin valorificarea unui aplomb retoric femin „dur”), evoluția poeziei ei dă seama de posibilitatea emergenței unui metamodernism românesc care scoate la iveală caracterul glocal și sensibilitatea „*in-between-ness*”-ului, fie el privitor la teritoriu sau la afect.

Pe filiera ecologică în care se desfășoară poezia Gabriellei Eftimie se afirmă și cea a lui Andrei Doboș din antologia *Perturbări în desfășurare* (2021) coordonată de V. Leac, în genere poetică lui Doboș aglutinând, în fapt, mai multe tendințe, dintre care amintesc, în interesul lucrării de față, dimensiunea spirituală, cea postumană și cea ecologică. În versuri precum „Spre seară/ în pădurile de sequoia/ localnicii au auzit/ o muzică non-umană/ emițind la intervale regulate/ minute în șir”⁴⁹ sau „În lumina stelei apropiate/ organismele pozează; bipedul/ apasă pe buton/ declanșează afectul/ femelei. Drona a înregistrat/ un șir de șapte cifre/ de astfel de recurențe/ într-o singură zi”⁵⁰ autorul apelează la entități non-umane pentru a crea efectul enigmaticului în textele sale și, în același timp, pentru a sugera o viziune pluralistă, un tip de interconectare transspeciistă a eului cu alte entități. În volumele *Valea rea* și *Spiro* insertia mistică este anexată coloraturii biografiste a textelor „neobucolicului digital”⁵¹, ba chiar, în *Valea rea*, biografismul și ambianța eco par a se calibra reciproc, după cum observă Ștefan Baghiu că „Andrei Doboș încearcă, după ce și-a făcut mâna atât în biografism, cât și în poezia de atmosferă, să corupă epifaniile eco din a doua formulă pentru a rezolva penuria de poeticitate din prima”⁵². Totuși, ceea ce frapază este modul în care spiritualitatea nu conduce la o metanarațiune, totalizantă *sui generis*, ci devine intimă, traversând un proces de interiorizare; latura mistică a textelor vizează un *posibil imposibil*, precum cel postulat de teoria metamodernismului. Într-un poem ca *Gunoii este*

sfânt, Doboș ia seama de moștenirea postmodernă ca reacție de dezavuare față de metanarațiuni și propune o apologie *reversed* a gunoii: „Faceți muzee ale gunoii în piețe/ Biserici ale gunoii în centrul orașelor/ Numiți sfânt ceea ce în adevăr/ Este astfel/ Și poate atunci cine știe poate atunci/ Poate”⁵³. Acest tip de pendulare între activism ecologic și recunoașterea imposibilității reușitei susține ceea ce afirmam despre *posibilul imposibil*: prin elementele ecologic-postumane și spirituale și, mai ales, prin această tendință a căutării unei alternative în fața catastrofei ecologice și climatice se insinuează o expresivitate poetică metamodernistă și în cazul de față. Totuși, dacă în privința Gabrielei Eftimie și Ruxandrei Novav identificăm o alternativă venită pe calea cartografierii dezafectării sau a unei forme de *estrangement* ca reacție la cyberspațiu, respectiv la tranziția postcomunistă, Andrei Doboș uzitează o sinceritatea afectată în notele de neospiritualism și o imersiunea în *bios* ca reacție la catastrofa ecologică.

Critica recentă a vorbit despre o alură neo-biedermeier⁵⁴ aflată într-o combinatorică narativ-biografistă, fragmentar-aluzivă, în privința poeziei configurate de Alex Văsieș în *Instalația*, de pildă, volum apărut în 2016. Din punct de vedere structural, volumul vine pe filiera postmodernismului lui John Ashbery din plachete ca *Self-Portrait in a Convex Mirror*, așadar identificăm atât o deschideră către câmpul literar transnațional (care, de altfel, poate fi observată și din elementele paratextuale, de exemplu într-un titlu precum *După un vers de A. R. Ammons*), cât și spre zonele locale canonizate. Un vocabular tehnologic traversează și textele sale, ba chiar „poetica valului postuman atinge în poezia lui Văsieș una dintre formulele cele mai timpurii și mai stabile.”⁵⁵ Așadar, mixarea sincerității și a postironiei („Ea îmi trimitea săruturi prin aer, în timp ce eu// puneam mâna între picioare și ziceam/ «te fut, te fut», foarte încet, cât să-mi poată/ citi pe buze. Dar m-au rezolvat la decanat, s-a-nchis/ fermoarul de aur și citesc acum pe Marlowe și pe Kant”⁵⁶), combinarea tehnicilor de subtilizare ashberiene⁵⁷ și a biografismului poeziei de început de secol, căutarea unei voci postumane care să disimuleze lumea printr-o „minare semantică”⁵⁸ și re-inventarea unor formule revoluționare⁵⁹ sunt tot atâtea indicii pentru o sensibilitate post-postmodernă pe care o pune în scenă Alex Văsieș.

În privința punctelor de incongruență dintre afluentul postuman și sensibilitatea metamodernă, acestea ar putea apărea, mai degrabă, în asumarea de acestea două a rolului și a efectului politic/ideologic. Postumanismul critic, în genere, prevede o poziționare activistă a subiectului în linie cu mișcările feminismului de factură postumanistă, ecofeministă și *queer*, cu mișcările ecologice și, desigur, cu altele din această branșă care caută să deturneze structurile binare înrădăcinată în cultura europeană. Sensibilitatea metamodernă, deși branșată Noul Ordin Digital, crizei

climatice și ecologice, schimbărilor economice și nu numai, caută alternative în artă în fața *imposibilului*, fie ele de natură spiritual-mistică, patetic-bucolică, fie legate de modularea sincerității și a postironiei, fie privitoare la pendularea între sentimente contradictorii sau între structurile vetuste și capacitățile actuale ale artistului de a le reînnoi. În fapt, metamodernismul, la nivel teoretic, nu cuprinde o implicare deplină a subiectului în dimensiunea politică a artei tocmai pentru că recunoaște sensibilitatea omului ca fiind conștientă, pe urmele scepticismului postmodern, de failibilitatea acțiunii. Totuși, manifestările postumane nu urmăresc în integralitatea lor o situație militantă, astfel că, deși se pot aduce critici acelor poetici care pendulează între asumare politico-ideologică și reacție retractilă, în același timp acest filon este valorizabil în contextul afirmării și manifestării lui.

Concluzii

Discuția despre metamodernism în câmpul literar și teoretic românesc rămâne una deschisă. De-a lungul timpului, criticismul local a marketizat mutațiile literaturii în termeni generaționali (precum s-a văzut situația discursului critic despre generația 2000 și cea post-2000), iar în cazul în care acest fapt nu s-a întâmplat (de pildă, dezbaterile legate de „postmodernismul românesc”) discuțiile despre importarea de concepte nu au rezolvat dificultatea sau, în orice caz, au ambiguizat-o. De-a lungul articolului prezent am chestionat gradul de relevanță al discuției privitoare la metamodernism în dialogul critic și teoretic românesc, dialog care a problematizat pe larg sensibilitatea poetică de după anii 2000 prin formule izolate ca *douămiismul* și *postdouămiismul*, miza mea fiind aceea de a propune, ca soluție la criza criticismului, considerarea posibilităților de integrare a unei sensibilități metamoderniste în dezvoltare în rândul poeziei de după anii 2000 și, cu precădere, în rândul „dispersiei postumane”, după cum o numește Iovănel. Cum postdouămiști nu se delimitează generațional printr-un program artistic, ci, din contră, își asumă situația în continuitatea poeziei afirmate în anii 2000 și interrelaționează cu poetica acestora în proiectele lor, consideră relevantă opțiunea unui *continuum* în detrimentul unui *momentum* al scindării. Totodată, urmărind nuanțările postumane (sau cele care au contribuit la desfacerea unei arii literare postuman(ist)e) în câteva dintre vocile poetice afirmate în câmpul literar românesc de după anii 2000, am observat cum nu numai că există o rețea de confluență a specificului postuman cu structura de sensibilitate a metamodernismului, ci cum chiar acele căutări tehnofile/ ecologice/ transspeciiste/ politizante și altele din acest sâmb, de natură să contureze un areal postuman(ist) în câmpul literar, configurează o expresivitate artistică metamodernă.



Note

1. „So the initial «post» in the word is less a marker of postmodernism's having finally used up its shelf life at the theory store than it is a marker of postmodernism's having mutated, passed beyond a certain tipping point to become something recognizably different in its contours and workings; but in any case, it's not something that's absolutely foreign to whatever it was before”. Jeffrey T. Nealon, *Post-postmodernism, or, The cultural logic of just-in-time capitalism* (Stanford, CA: Stanford University Press, 2012), ix.
2. „Thus, rather than simply signalling a return to naïve modernist ideological positions, metamodernism considers that our era is characterised by an oscillation between aspects of both modernism and postmodernism. We see this manifest as a kind of informed naivety, a pragmatic idealism, a moderate fanaticism, oscillating between sincerity and irony, deconstruction and construction, apathy and affect, attempting to attain some sort of transcendent position, as if such a thing were within our grasp”. Luke Turner, „Metamodernism: a brief introduction”, 8 Februarie 2019, <https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>, accesat la data de 1 Martie 2023.
3. Vezi, în acest sens, Alexandru Matei, „Generația de tranziție. De la societatea piramidală la societatea de nișă”, *Vatra*, 3 (2009).
4. „Contextul postcomunist stimulează, pe de altă parte, și o întoarcere a refutului, în măsura în care coordonatele biologic-materialiste ale «existențialismului» douămiist par să recupereze (spre deosebire de trăirismul interbelic, invocat și el de critică) acele dimensiuni ale umanului blocate în timpul comunismului atât prin constructul ideologic al omului nou, cât și în literatura conformă, cu tot evazionismul său, pudibonderiei oficiale.” Adriana Stan, „Autenticitate și ideologii în literatura douămiistă”, *Transilvania*, nr. 8 (2020): 2.
5. Grațela Benga, *Rețeaua: poezia românească a anilor 2000* (Timișoara: Editura Universității de Vest, 2016), 12.
6. În același timp, nu neg aplicabilitatea delimitărilor între generații într-o perspectivă istorică, fiind de acord că cei doi termeni uziți de critică pot fi funcționalizați într-un demers de istorie literară. Vezi, de exemplu, Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Iași: Polirom, 2021). Totuși, evit catalogarea poeziei din ultimele două decenii, în baza caracteristicilor sale, ca douămiistă sau postdouămiistă, întrucât consider cele două sintagme utilizabile, mai degrabă, în clasificări de factură istorică decât în analiza repertoriului poetic actual.
7. „The threefold «threat» of the credit crunch, a collapsed center, and climate change has the opposite effect, as it infuses doubt, inspires reflection, and incites a move forward out of the postmodern and into the metamodern”. Timotheus Vermeulen, Robin van den Akker, „Notes on Metamodernism”, *Journal of Aesthetics and Culture* 2 (2010), <http://dx.doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>, accesat la data de 1 Martie 2023, 5.
8. Doris Mironescu, „Regimuri de relevanță, puncte de rezistență: literatura română în postcomunism”, *Transilvania*, no. 7-8 (2021): 111.
9. Cezar Gheorghe, „Metamodernismul sau despre amurgul postmodernismului”, *Observator Cultural*, nr. 691 (2013), <https://www.observatorcultural.ro/articol/metamodernismul-sau-despre-amurgul-postmodernismului-2/>.
10. Mihnea Bălăci, „Postdouămiismul: o paradigmă în progress”, *Euphorion*, 30 Ianuarie 2018, https://revista-euphorion.ro/postdouamiismul-o-paradigma-in-progress/#_ftn21.
11. Pentru a exemplifica, avem în vedere distincția categorială a lui Mihai Iovănel între „minimalism biografist” și „dispersie postumană”. În prima categorie, criticul fixează și discută inclusiv volumele apărute după 2010 ale unor Andrei Dosa, Radu Nițescu, Vlad Drăgoi, Ștefan Baghiu, Yigru Zelti, Timotei Drob, Medeea Iancu, Ciprian Popescu, Anastasia Gavrilovici. Iovănel, *Istoria*, 601-615. Filiera biografismului rămâne o constantă și în poezia de după 2000, însă continuitatea acestei componente scripturale a presupus chestionarea uzanței ei și, implicit, generarea de noi modalități de a o pune în funcțiune.
12. Alex Ciorogar, „Metamodernismul poetic românesc”, *Euphorion*, 30 Ianuarie 2018, <https://revista-euphorion.ro/metamodernismul-poetic-romanesc/>. Vorbim, totuși, despre un nou val în contextul în care se produce o turnură la care se realizează o majoritate; în schimb, poezia unor Gabi Eftimie, Vlad Moldovan, Andrei Doboș, Dmitri Miticov, Mihai Duțescu, val chimic, Bogdan Lipcanu (pentru a-i aminti pe cei menționați de autor) nu numai că s-a singularizat prin vocile ei novatoare, exotice am putea spune, în paralel cu poezia începutului de secol, dar nici nu a intrat în coliziune una cu alta, nu s-a solidarizat. În plus, depășirea unor formule, în cazul de față, nu se realizează întotdeauna prin adoptarea altora, ci prin actualizarea lor.
13. Ovio Olaru, „«Postdouămiismul». O Promoție”, *Transilvania*, nr. 7 (2017): 68.
14. Benga, *Rețeaua*, 9.
15. Ovio Olaru, „«Postdouămiismul»”, 69.
16. Metamodernității se suprapun în esul criticului promoției postdouămiiste, iar particularitățile așa-zisilor metamoderniști se configurează prin raportare la cele douămiiste: „Spre deosebire de douămiști, metamoderniștii au făcut un pas în spate, trăgându-și respirația după manifestele milenariste, pentru a pune o barieră între ei și noile tipuri de expresivitate, fie că e vorba de ecranul calculatorului, fie că e vorba, pur și simplu, de o distanță auto-ironică. Fără să se întoarcă împotriva practicilor postmoderne (ci, mai degrabă, depășindu-le prin aglutinare), tinerii poeți debutați după consolidarea principalelor nume și direcții ale generației 2000 au fost martorii unor conflicte generaționale sterile”. Ciorogar, „Metamodernismul poetic românesc”.
17. Alex Ciorogar, „Poetica metamodernismului și sfârșitul postmodernității (III)”, *Observator Cultural*, nr. 943 (2018).
18. Vezi Fredric Jameson, *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu*, traducere de Alex Văsieș și Vlad Pojoga, introducere de Andrei Terian (Sibiu: Editura ULBS, 2021).
19. Robin van den Akker, Alison Gibbons, Timotheus Vermeulen, eds., *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism* (Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2017), 2.
20. Ba chiar încă de la începutul anilor 2000 în România se insinuează o traiectorie glocală, Mihai Iovănel observând, discutând contribuția

- douămiistului* Andrei Peniuc la diseminarea și dezvoltarea interfeței postumane în poezia română, că „Este vremea boomului internetului, care începe să se ieftinească și să devină accesibil și în România, împreună cu componentele hard ale calculatoarelor [...] De asemenea, este *momentum*-ul ideii de terorism, epoca post-11 septembrie 2001: terorismul este aici un slogan provocator (un punct de rezistență), dar și un complement inevitabil al ideii de internet, bazată încă în acel moment – în România, dar nu numai – pe ideea de *download*-uri ilegale, de conectare în afara razei vizuale și fiscale a sistemului, de *free zone* antiinstituțional. Este începutul unei noi utopii tehnofile [...]”. Iovănel, *Istoria*, 617.
21. Ovio Olaru identifică o nouă sensibilitate odată cu epuizarea poeziei anilor 2000: „Cronicarii literari ai deceniului trecut erau, așadar, conștienți de posibila epuizare a generației 2000 și felurile în care ea se va manifesta, însă punctele de discontinuitate se remarcă din momentul în care în câmpul poeziei își face apariția o nouă sensibilitate”. Ovio Olaru, „«Postdouămiismul». O Promoție”, 67. Totuși, „epuizarea” realizează trecerea dinspre opțiunile de transfigurare a experienței locale înspre considerarea experienței drept una glocală, motiv pentru care consider punctele de discontinuitate puncte de adaptare culturală și de dezvoltare a sensibilității și nu de apariție, în schimb, a unei noi sensibilități.
 22. Mihai Iovănel, „Modele vin în bună parte din cultura de masă”, *Vatra*, nr. 3 (2009): 32.
 23. Mihai Iovănel, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* (București: Muzeul Literaturii Române, 2017), 154.
 24. „Generația 2000 este prima generații de scriitori care încearcă să propună un nou realism «integral», românesc, și o sensibilitate forte.” Matei, „Generația de tranziție”, 36.
 25. Vermeulen, van den Akker, „Notes on metamodernism”, 2. „It oscillates between a modern enthusiasm and a postmodern irony, between hope and melancholy, between naïveté and knowingness, empathy and apathy, unity and plurality, totality and fragmentation, purity and ambiguity”. *Ibid.*, 5-6.
 26. „The metamodern is constituted by the tension, no, the double-bind, of a modern desire for sens and a postmodern doubt about the sense of it all.” (*ibidem*, 6.)
 27. Sintagma funcționează ca o extensie conceptuală, ce poate fi urmărită în arta contemporană, a logicii culturale a stadiului capitalismului în care lumea se află: „a structure of feeling is a sentiment, or rather still a sensibility that everyone shares, that everyone is aware of, but which cannot easily, if at all, be pinned down. Its tenor, however, can be traced in art, which has the capability to express a common experience of a time and place”. van den Akker, Gibbons, Vermeulen, eds., *Metamodernism*, 7.
 28. „In contrast, the prefix meta- evokes a moment in which the past and the future are seen as alternative credit issuers – say, a local credit union or global peer-to-peer lender – that may enable us to be taken out of post-postmodern bankruptcy into the realms of a renewed pathos, ethos and logos, albeit in a rather post-collective or, at best, loosely networked manner”. *Ibid.*, 8-9.
 29. Sintagma îi aparține lui Mihai Iovănel, fiind propusă în *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* și dezvoltată ulterior în *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020*.
 30. vezi Rosi Braidotti, *Postumanul*, trad. de Ovidiu Anemțoaicea (București: Hecate, 2016).
 31. Neil Badmington, „Teoretizarea postumanismului”, trad. Simziana Cotoară, *Post/h/um. Jurnal de studii (post)umaniste*, vol. 1: *Postumanismul* (2014): 11.
 32. Vasile Mihalache, „Cum am ajuns să vorbim despre postumanism”, în *Postumanismul*, ed. Alex Ciorogar (București: Tracus Arte, 2019), 47.
 33. Iovănel, *Istoria*, 617.
 34. Emanuel Lupașcu sesizează această dinamică a intensificării branșei postumane: „Ipoteza de la care pornesc este că, de-a lungul celor două decenii, aculturația postumanismului s-a realizat în două valuri: 1. un val prim, sincron cu douămiismul, care a omologat mai degrabă punctele „fierbinți” sau „exotice” ale teoriei, precum și temele postapocaliptice, figura cyborgului, alienarea, dezumanizarea, sensibilitatea electronic-cerebrală – așa cum apar ele în poezia lui Vlad Moldovan, Gabi Eftimie, val chimic – și 2. în etapa delimitării postdouămiismului, un val secund, care câștigă în maturitate printr-o critică a valorilor umaniste discriminatorii sau non-inclusive și care, de-a lungul istoriei, au pus la index (și, *ergo*, au tratat cu violență) indivizi sau colective „inferioare” ontologic sau antropologic”. Emanuel Lupașcu, „Postumanismul și poezia română contemporană”, *Transilvania*, nr. 6-7 (2022): 46.
 35. Gabi Eftimie, *ochi roșii polaroid. acesta este un test*, prefață de Adrian Schiop (București: Vinea, 2006), 34.
 36. *Ibid.*, 60.
 37. *Ibid.*, 58.
 38. Lupașcu, „Postumanismul și poezia română contemporană”, 48.
 39. „What these strategies and styles have in common with one another is their use of tropes of mysticism, estrangement, and alienation to signify potential alternatives; and their conscious decision to attempt, in spite of those alternatives, untenableness.” Vermeulen, van den Akker, „Notes on metamodernism”, 9.
 40. Iovănel, *Istoria*, 620.
 41. *Ibid.*, 622.
 42. Gabi Eftimie, *Sputnik în grădină* (Alba Iulia: OMG, 2020), 53.
 43. „Probabil că o analiză geocritică ar dovedi că spațiile menționate în volum acoperă aproape întregul mapamond. Subiectul nu mai este claustrat într-un colț de lume fără orizonturi. Dimpotrivă, se împrășteie, migrează haotic, este în tranziție – orizonturile sale sunt fluide”. Mihnea Bălci, „Din structură”, *Echinox*, 30 ianuarie 2021, <https://revistaechinox.ro/2021/01/din-structura/>, accesat la data de 26 Martie 2023.
 44. Mihai Iovănel, „«Orașul se deschide enorm, a devenit lichid, se sparge în raze». Două volume-eveniment de poezie”, *Scena 9*, 22 Octombrie



- 2020, <https://www.scena9.ro/article/poezie-mircea-cartarescu-nu-striga-niciodata-ajutor-alwarda-ruxandra-novac>.
45. Iovănel, *Istoria*, 566.
46. „Dacă literatura anilor 2000 a convocat un imaginar traumatic determinat de tranziția violentă a anilor '90, imaginar care a suscitât la rândul său practici precum biografismul-confesional și autoficțiunea, flancul postuman/ist va continua tradiția literaturii și a poeziei reinvestite cu o funcție *politică* ca reacție subversivă la realitățile sordide”. Lupașcu, „Postumanismul și poezia română contemporană”, 49.
47. Mihnea Bălci, „Din structură”, *Echinox*, 30 ianuarie 2021, <https://revistaechinox.ro/2021/01/din-structura/>.
48. Vezi, în acest sens, poemele 23 și 49 din Ruxandra Novac, *Alwarda* (București: Pandora M, 2020), 34, 67.
49. Andrei Doboș, *Valea rea* (București: Cartea Românească, 2015), 7.
50. *Ibid.*, 13.
51. Mihai Iovănel, *Istoria*, 599.
52. Ștefan Baghiu, „Convalescență și sinteză”, *Cultura*, nr. 537, 25 octombrie 2015, <https://revistacultura.ro/nou/convalescenta-si-sinteza/>.
53. V. Leac, ed., *Perturbări în desfășurare: o antologie a prezentului* (București: frACTalia, 2021), 109.
54. Alex Ciorogar, „Neo-Biedermeier”, *Vatra*, 24 Octombrie 2016, <https://revistavatra.org/2016/10/24/alex-ciorogar-neo-biedermeier/>, accesat la data de 27 Martie 2023.
55. Iovănel, *Istoria*, 629.
56. Alex Văsieș, *Instalația* (București: Cartea Românească, 2016), 10.
57. Pentru a exemplifica ne putem gândi la un poem ca *music soundtrack drowns speech* în care fluxul narativ creează confuzie sau o logică nedeterminată: „La sfârșit, există o umbră pe care fiecare trebuie să o știe/ proiecta, ca să fie primit la petrecerea cu fete abandonate./ O formă între pasăre și cap de om cu o palpație ciudată./ dinspre margini spre centru, necontrolată, cu suprafețele/ amestecându-se ca la droguri” (*Ibid.*, 11).
58. Iovănel, *Istoria*, 631.
59. În acest sens este de amintit proiectul *Mafiei Sonetelor* și remake-ul realizat de Alex Văsieș după *Muma lui Ștefan cel Mare* de Dimitrie Bolintineanu în poemul *Cerulean*; vezi, de pildă, „Mafia Sonetelor descinde cu 8+ poeme”, *Scena 9*, 11 Iunie 2021, <https://www.scena9.ro/article/mafia-sonetelor-poezie>.

Bibliography

- Badmington, Neil. “Teoretizarea postumanismului” [Theorizing Posthumanism]. Translated by Sînziana Cotoară. *Post/h/um. Jurnal de studii (post)umaniste* 1 (2014). <https://posthum.ro/post-h-um-1/neil-badmington-teoretizarea-postumanismului/>.
- Baghiu, Ștefan. “Convalescență și sinteză” [Convalescence and Synthesis]. *Cultura*, no. 537. October 25, 2015. <https://revistacultura.ro/nou/convalescenta-si-sinteza/>.
- Bălci, Mihnea. “Postdouămiismul: o paradigmă în progress” [Post-2000s: A Paradigm in Progress]. *Euphorion*, January 30, 2018. https://revista-euphorion.ro/postdouamiismul-o-paradigma-in-progress/#_ftn21.
- Bălci, Mihnea. “Din structură” [From Structure]. *Echinox*, January 30, 2021. <https://revistaechinox.ro/2021/01/din-structura/>.
- Benga, Grațiela. *Rețeaua. Poezia românească a anilor 2000* [The Network. The Romanian Poetry of the 2000s]. Timișoara: Editura Universității de Vest, 2016.
- Braidotti, Rosi. *Postumanul* [The Posthuman]. Translated by Ovidiu Anemțoaicei, Bucharest: Hecate, 2016.
- Ciorogar, Alex. “Neo-Biedermeier.” *Vatra*, October 24, 2016. <https://revistavatra.org/2016/10/24/alex-ciorogar-neo-biedermeier/>.
- Ciorogar, Alex. “Metamodernismul poetic românesc” [Romanian Poetry Metamodernism]. *Euphorion*, January 30, 2018, <https://revista-euphorion.ro/metamodernismul-poetic-romanesc/>.
- Ciorogar, Alex. “Poetica metamodernismului și sfârșitul postmodernității (III)” [The Poetics of Metamodernism and the End of Postmodernity (III)]. *Observator Cultural*, no. 943 (2018). <https://www.observatorcultural.ro/articol/poetica-metamodernismului-si-sfirsitul-postmodernitatii-iii/>.
- Ciorogar, Alex, ed. *Postumanismul* [Posthumanism]. Bucharest: Tracus Arte, 2019.
- Doboș, Andrei. *Valea rea* [Evil Valley]. Bucharest: Cartea Românească, 2015.
- Eftimie, Gabi. *ochi roșii polaroid. acesta este un test* [red eyes polaroid. this is a test]. Preface by Adrian Schiop. Bucharest: Vinea, 2006.
- Eftimie, Gabi. *Sputnik în grădină* [Sputnik in the Garden]. Alba Iulia: OMG, 2020.
- Gheorghe, Cezar. “Metamodernismul sau despre amurgul postmodernismului” [Metamodernism, or About the Twilight of Postmodernism]. *Observator Cultural*, no. 691 (2013). <https://www.observatorcultural.ro/articol/metamodernismul-sau-despre-amurgul-postmodernismului-2/>.
- Jameson, Fredric. *Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu* [Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism]. Translated by Alex Văsieș and Vlad Pojoga, preface by Andrei Terian. Sibiu: Editura ULBS, 2021.
- Iovănel, Mihai. “Modelele vin în bună parte din cultura de masă” [“The Models Mostly Come from the Mass Culture”]. *Vatra*, no. 3 (2009).
- Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [The Ideologies of Literature in Romanian Postcommunism]. Bucharest: Muzeul Literaturii Române, 2017.

- Iovănel, Mihai. "‘Orașul se deschide enorm, a devenit lichid, se sparge în raze.’ Două volume-eveniment de poezie", *Scena 9*, October 22, 2020. <https://www.scena9.ro/article/poezie-mircea-cartarescu-nu-striga-niciodata-ajutor-alwarda-ruxandra-novac>.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iași: Polirom, 2021.
- Leac, V. *Perturbări în desfășurare: o antologie a prezentului* [Ongoing Perturbances: An Anthology of the Present]. Bucharest: frACTalia, 2021.
- Lupașcu, Emanuel. "Postumanismul și poezia română contemporană" [Posthumanism and Contemporary Romanian Poetry]. *Transilvania*, no. 6-7 (2022): 44-57.
- Matei, Alexandru. "Generația de tranziție. De la societatea piramidală la societatea de nișă" [The Generation of Transition. From a Pyramidal Society to a Niche Society]. *Vatra*, 3 (2009).
- Mironescu, Doris. "Regimuri de relevanță, puncte de rezistență: literatura română în postcomunism" [Regimes of Relevance, Resistance Points: Romanian Literature during Postcommunism]. *Transilvania*, no. 7-8 (2021): 107-114.
- Nealon, Jeffrey T. *Post-postmodernism: or, The Cultural Logic of Just-in-Time Capitalism*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2012.
- Novac, Ruxandra. *Alwarda*. Bucharest: Pandora Publishing, 2020.
- Olaru, Ovio. "Postdouămișmul: O Promoție" [Post 2000s. A Generation]. *Transilvania*, no. 7 (2017): 46-56.
- Stan, Adriana. "Autenticitate și ideologii în literatura douămiistă" [Authenticity and Ideologies in the Literature of the 2000s]. *Transilvania*, no. 8 (2020): 1-6.
- Turner, Luke. "Metamodernism: A Brief Introduction." *Metamodernism*, February 8, 2019, <https://www.metamodernism.com/2015/01/12/metamodernism-a-brief-introduction/>.
- van den Akker, Robin, Alison Gibbons, and Timotheus Vermeulen, eds. *Metamodernism: Historicity, Affect and Depth after Postmodernism*. Lanham, MD: Rowman and Littlefield, 2017.
- Văsieș, Alex. *Instalația* [The Installation]. Bucharest: Cartea Românească, 2016.
- Vermeulen, Thimotheus, and Robin van den Akker. "Notes on Metamodernism." *Journal of Aesthetics and Culture* 2 (2010). <http://dx.doi.org/10.3402/jac.v2i0.5677>.
- "Mafia Sonetelor descinde cu 8+ poeme." *Scena 9*, June 11, 2021. <https://www.scena9.ro/article/mafia-sonetelor-poezie>.

MIHAI IOVĂNEL
 ISTORIA
 LITERATURII
 ROMÂNE
 contemporane
 1990-2020

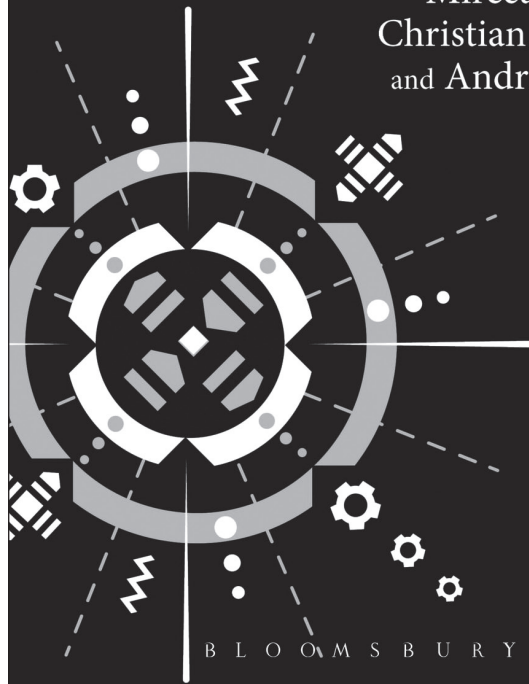
POLIROM



LITERATURES AS WORLD LITERATURE

Romanian Literature as World Literature

Edited by
Mircea Martin,
Christian Moraru,
and Andrei Terian



B L O O M S B U R Y

REINVENTAREA CA SCRITOR AMERICAN A LUI NORMAN MANEA

Denisa-Corina BOLBA

Universitatea „Babeș-Bolyai”, Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
E-mail: bolba_denisa@yahoo.com

THE REINVENTION OF NORMAN MANEA AS AMERICAN WRITER

Abstract: The present research aims to bring into discussion the complex figure of Norman Manea, representative of the studies concerned with the analysis of the globalization strategies of Romanian literature. Relevant in this sense is the process of “reinvention” of a Romanian writer in an American context, through which one can understand the efforts of cultural and literary transplantation, of a constant, non-euphoric revisionism – according to Claudiu Turcuș’s formula –, as an alternative to the necessary political scale of aesthetics, but also the confrontation of clichés coming from the American continent. Throughout this endeavor, attention will be paid to the manner in which Romanian literature allows itself to be shaped, from its (semi)peripheral position, by the effects of a quintessentially transnational culture, such as the American one. What does the integration of Norman Manea entail, formed as an identity in the Eastern European context and as a survivor of some totalitarian regimes, how much of this identity is “saved” or diminished to ensure integration, how is a successful dialogue between the margin and the center formed, remain pillar questions for a profitable discussion for current Romanian studies, concerned with the status of Romanian literature as world literature. Norman Manea’s writings thus facilitate the updating of other themes, in addition to that of dislocation and relocation that migration produces: the contrast between the representation of communism in Eastern European prose and the representations of the West or the international reception of contemporary Romanian literature, subjects through which we aspire to overcome the proposed framework discussion.

Keywords: Norman Manea, constellation of exiled writers, literary regimes of relevance, transnational identity, travelling literature

Citation suggestion: Bolba, Denisa-Corina. “Reinventarea ca scriitor american a lui Norman Manea.” *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 54-59.

<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.06>.



1. O proză a exilării în globalitate și a înstrăinării. Tipologii, stratificări și relaționări

Prin romanul-colaj, *Umbra exilată* (2021, Polirom) de Norman Manea, este actualizat, încă o dată, exilul românesc în memoria literară mondială, cu semnificațiile lui identitare dislocate de la sursă, conectate însă la un centru imaginar global, prea complex și eterogen ca să permită adopția figurii „înstrăinatului” fără modificări substanțiale sau fără resemantizările de rigoare. Totalitatea acestor modificări intră în alcătuirea procesului de *reinventare* a lui Norman Manea ca scriitor american/transnațional, tematică pe care o abordează în proză mediat, prin intermediul personajelor din romanul-mélange, deși cu o tentă vizibil și verificabil biografică. Este necesar, în acest punct al studiului, să trecem în revistă modelele identitare pe care le explorează livresc proza lui Norman Manea, cu atât mai mult cu cât putem panorama astfel reprezentarea transformărilor

identității – ebraică, est-europeană și americană – în momentele anterioare și ulterioare mondializării.

a. Un nou Peter Schlemihl – identitatea ebraică

Romanul poartă pecetea unei confuzii între real și imaginar, personajele sunt fracturate, se confundă cu ființe livrești și adoptă o rețea de semnificații-colaj, însă accentul pus pe latura savantă ar însemna crearea unor deservicii aduse înțelegerii unui scriitor cum e Norman Manea. În primul rând pentru că, alături de alte romane, precum *Întoarcerea huliganului* (2003), *Umbra exilată* se înscrie în seria discursurilor care suprapun peste traiectul biografic direcția literară, fapt care implică toate pulsuniile *animalului social și politic*, așa cum poate funcționa când i se iau drepturile firești de participare atât la viața socială, cât și la cea politică a țării din care ar trebui să facă parte. Aceste dimensiuni sunt adesea ignorate de o bună parte a criticii literare autohtone, care îl plasează



într-o zonă aridă, lipsite de creativitate, deși codificarea este o formă serioasă de creativitate, totuși prea savantă pentru a fi considerată „de talent” artistic, cum afirma Alex Ștefănescu, din 1997 începând³, și Nicolae Manolescu⁴. Ceea ce îndepărtează hedoniștii de lectura prozei lui Norman Manea, după cum îi numea Paul Cernat⁵, este natura dublu sisifică a lecturii pe care o setează: întâi pentru că răscolește tumultul de *a fi* o identitate respinsă din cultură și mai apoi pentru că setează o rețea de referințe intertextuale și identitare, al cărei nod se vrea a fi. Revenind la marca biografică, traumele lăsate de sistemele șovine asupra unui scriitor de origine evreiască cu atât mai mult cu cât istoria nu l-a ocrotit de experiența lagărului, în ciuda vârstei fragede, formează supape care dau naștere unor reflexe care blochează o conexiune firească cu semenii, răsfărântă asupra personajelor din carte.

Care este, însă, sursa acestei nevoi de a deveni un nod identitar? Promisiunile egalitariste, atât de dorite, pe care le oferă noul regim în România postbelică ajung să fie dezmințite rapid, însă le urmează consecința scindării între nevoia de mai bine, de ieșire din tipar și de a produce schimbare, și vulnerabilitatea în fața eșecului economic, politic și al proiectului egalitarist. Rămâne soluția adâncirii într-un munte de irealitate, în literatura pe care o citește și pe care o va scrie. (Auto)Exilul este cea mai nefericită opțiune pentru o personalitate ca Norman Manea, care își găsește linia de fugă în devenirea prin limba română, mijloc al literaturii, însă este și o formă de protest (deci de a fi subversiv) prin ratare, pe care o tematizează și în *Mișcarea relativă*. Opoziție dureros patronată, în *Umbra exilată*, de un prim personaj emblematic pentru rețeaua identitară hibridă, Peter Schlemihl⁶, care setează, mai întâi etimologic prin germanul „schlemiel” și prin mozaicul „shlemazi”, originea evreiască a apatridului, a emigrantului, a celui aflat *ex centrum* prin diferențiere etnică. Inserția acestui prototip de înstrăinat oferă și prilejul unei etapizări a semnificațiilor exilului, în situația de față, unul provocat de xenofobia majorității. Modelul identitar al celui deposedat de umbră, înscris în tipologia evreului renegat, nu permite însă decât o recunoaștere parțială a situației autorului. Deși protagonistul se identifică în prima parte a cărții cu *iudeul lepădat*, este nepotrivit să-l imaginăm pe Peter Schlemihl ajuns, într-un final, transnațional precum ajunge invocatorul său, stârnind, din contră, xenomania americană (și nu numai), nu o dată atrasă de așa-zisul „exotism”⁷ evreiesc și balcanic al eroului. Surghiunul schlemihlian este doar un strat al exilului, momentul prim al respingerii de către cultura inițială, nu atitudinea ulterioară a celor adoptive. În comunitățile ostile, absența umbrei, remarcată de cetățenii care intră în contact cu Peter Schlemihl, stimulează dezgustul, indiferența sau mila, dezaprobând absența elementului care dovedește materialitatea și apartenența la codul de valori burghez, declanșând, până la urmă, repulsia finală față de proscrisi și măsurile represive: etichetele numerale sau simbolice cu rolul de a reifica și clasa (tehnică utilizată, deopotrivă, în povestea lui Chamisso⁸ și, ulterior în istorie, în organizarea lagărelor), alungarea din cultură și istorie, revizuirea sistemelor care le-ar permite reintegrarea etc.

Peter Schlemihl primește noi conotații în *Umbra exilată*, sugestive pentru relația dintre exilat și țara de origine în contextul marilor paradigme social-politice ale secolului al XX-lea și al vieții de după decredibilizarea acestor ideologii. Astfel, la nivel social, personajul Peter Schlemihl își păstrează, și în acest secol, statutul de intrus, însă la nivel politic, ținând cont de raporturile dintre Norman Manea și regimurile totalitare, intrusul devine un dușman al rasei pure și, ulterior, al poporului. Mihai Iovănel remarcă poziția dificilă a operei lui Norman Manea, construită „pe negocierea deloc simplă dintre experimentul literar și articularea unui discurs intelectual raportat la marile probleme ale ultimului secol (nazism, comunism)”⁹. De subliniat faptul că expresia „raportarea la ideologie” e diferită de o literatură angajată ideologic; prima privește modul în care structurile de putere afectează interioritatea unui individ, pe când a doua are ambiția de a se poziționa explicit față de putere, cea de-a doua depășind cu mult discreția și subtilitatea tipice lui Norman Manea. Relevanța acestei prime măști identitare de sorginte iudaică în rețeaua pe care și-o creează Norman Manea este justificată de câteva evenimente din viața scriitorului petrecute în relație cu țara originară și cu statusul ei mentalitar, care invocă ruptura și ameteala celui care deține o identitate nepermisă în societatea est-europeană în cea de-a doua jumătate a sec. XX.

b. *Love for Exile* – identitatea est-europeană/„balcanică”

Ironic, ceea ce asigură reușita scriitorului în plan global și mutația dinspre o zonă ex-centrică spre una centrală este tocmai șirul istoric de privațiuni, prilej pe care Norman Manea îl folosește pentru a răsuci sensurile exilului, trecându-l prin reflexii măgulitoare, bineînțelese, pentru a-l deconstrui. Aceste ogîndiri ale exilului sunt argumentate prin inserția unor opinii ca cele ale lui Jun ichiro Tanizaki¹⁰ și Emil Cioran¹¹. Traumele exilului exterior au fost dublate încă de la primele cărți – cu precădere în *Captivi* (1971), respectiv *Plicul negru* (1981) – de exilul interior, ipostază bicefală pe care o documentează și Claudiu Turcuș¹². Ceea ce este interesant este faptul că rănile sunt avantajoase pentru faima transnațională, cu atât mai mult cu cât reflectă o atitudine xenofobă de amploare din istoria umanității, de interes ca valențe clarificatoare pentru înțelegerea experiențelor unor indivizi renegați într-o astfel de epocă. Modul sardonice în care întâmpină autorul-exilat recunoașterile ulterioare pe scena transnațională, este dublat de paradoxul de a accepta mondializarea facilitată de parcursul existențial concomitent cu refuzarea vehementă a statutului de victimă a istoriei.

În tranzit spre mondializarea propriu-zisă, care începuse odată cu traducerile în germană și engleză de la sfârșitul anilor 80¹³, observăm desfășurarea complexă a acestor coordonate care țin de faima transnațională. Suplinirea repudierii nu are loc, în orice caz, decât parțial și este prilej de sarcasm, cu atât mai mult cu cât scena transnațională, care îi recunoaște valoarea ca scriitor, a fost aceeași scenă care i-a provocat traumele, prin jocurile politico-ideologice din secolul al XX-lea, răni care îi asigură apartenența și faima în lumea de azi. Sarcasmul primește aici nuanțe adiționale, Norman Manea nu

ratează ocazia de a-l încărca cu o nouă referință intertextuală, de această dată din Mark Twain: „Sursa secretă a umorului nu este bucuria, ci necazul”¹⁴. Ca notație suplimentară, în această primă etapă – etapa germană a înstrăinării – nomadul amintește și basmul lui Andersen, *Skyggen* („Umbra”)¹⁵, în care silueta parșivă și parvenită își controlează stăpânul, pus în situația de a-și vinde umanitatea umbrei, pentru a se recupera dintr-o boală secătuitoare. Similar, titlul cărții nu vorbește despre un om exilat, ci despre rămășița întunecoasă a acestui om, proprietară a omului-rest, exilată, dar care a reușit în lumea largă, unde are succes în calitatea ei de rest, pe care o putem resemantiza cu sensul de relicvă balcanică (succesul transnațional este mai potențat decât cel național), întocmai *Umbrei* lui Andersen. Umbra identității balcanice rămâne o formă de potențare ironică a „balcanismului de export”, conotație preluată dintr-un basm cu dublă valență: persiflarea atmosferei „de acasă” și atragerea atenției asupra traumei „exotice”, pe care o invocă nu pentru a-i oferi credit, ci pentru a o ridiculiza, condamnând conștiința globală pentru tendința stranie de a exotiza traumele, cosmetizându-le în procesul exporturilor și importurilor deopotrivă. Acesta este un fir important în sistemul rețelar de identități pe care le operează transnațional Norman Manea, cu valențe bicefale, însă reprezentative pentru modalitatea prin care funcționează literatura în context american, intrată în circulație doar în măsura în care răspunde intereselor estetice, ideologice (Occidentul democratic încurajează accentuarea actelor inumane ale ideologiilor totalitare) etc. Însă *Literatura în deplasare* va fi nuanțată în cele ce urmează tocmai ca noțiune în care sunt (de)jucate interesele tranzacționale ale culturilor care interacționează prin figuri transnaționale cum este Norman Manea.

c. Demersuri de integrare. Începutul mondializării.

Intervine apoi o nouă ipostază a protagonistului din cartea propusă, de data aceasta din stadiul american al înstrăinării, în care „umbra” străinului începe să întreprindă acțiuni concrete de transplantare: „Îi scria cu dicționarul pe masă. Preferase această soluție umilă, unei umilințe mai mari, de a trimite scrisori în neant, oriunde și oricui, implorând adăpost și caritate (...) o nouă șansă de a-și vinde umbra în schimbul unei funcții (...) Stima de sine era o noțiune nouă pentru imigrant, dar uzată și dragă celor cu care avea de a face”¹⁶. În *Curierul de Est*, Norman Manea vorbește despre o mutație nu doar geografică și spirituală, ci și istorică, într-o generație nouă¹⁷, care se confruntă cu greutățile limbii noi, caritatea financiară, adaptarea la burlescul mentalității *pop-culture*, lovirea de nevoile dogmatice și moralitatea artificială a secolului, de obsesia unui succes concret, de lupta dintre vulgaritatea libertină și relievelle puritane etc., piloni ai culturii-gază, de altfel, prin excelență transnațională, în care se adună toate dilemele globalizării, insuficient redată, așa cum constata și Doris Mironescu, de epistemologia centrată pe statul-națiune¹⁸. Raportându-se la aceste chestiuni problematice, personajul-narator din *Umbra exilată* introduce noi piese pentru asamblaj, figuri paralele care suferă de alienare în

tumulul eforturilor de a supraviețui competiției. Exilații de pretutindeni resemantizează *jocul cu mărgelile de sticlă* al lumii culturale noi, cu atât mai mult cu cât se înscriu în mai multe culturi, fie biografic, fie prin carieră, fie prin ambele. Amintim în treacăt figura lui Mister John, președinte al universitarilor, american pragmatic, preocupat de „capitalul uman” al instituției, pe Konrad Kardash–Greyhound, botezat transoceanic Charlie, avocatul expert în imigrare și pe Fiona Blum–Kovalsky, abilă șantajistă și jucătoare a caseurilor. Nu lipsesc nici interesele erotice, care senzualizează, încă o dată, ideea de balcanism iudaic – personaje reprezentative pentru această atitudine sunt Jennifer și Caroline, însă ele își depășesc clasificarea, sunt complexe și își permit să se autoproiecteze într-un exil sedentar, aducând, astfel, în calcul empatia. Există însă și alte tipuri de interese, sapiofile, precum cele ale Evei Lombardi, care privește nomadul ca pe o sursă de mister, o altă formă de romantizare, codificată savant. Se pot regăsi și interpretări politice, la nepotul și nora evreică a Dictatorului Bălbâit, cum este numit Ceaușescu în discursul lui Manea, dublu alungați, atât din teritoriul românesc, cât și din cel al Canaanului. Membrii familiei autoritare ajung în ipostaza de neintegrați, urmăriti de informatorii noului regim și săraci, căutând disperat libertatea și siguranța pe care nu o oferiseră, la rândul lor, în clipele de glorie. Relația dintre cel înstrăinat de țară din cauza regimului comunist și moștenitorii aceluiasi regim este cel puțin interesantă, în special pentru că naște frustrare pentru cel dintâi, deși nu suficient încât să anihileze altruismul. Toate aceste poziții și trăsături subliniază natura hibridă a exilaților, înscrși în acel *worlded spatiality*, biografii interstițiale condamnate la cadraje, fie din considerente economice, sociale sau politice.

Ipostazierile de mai sus sunt dispuse astfel și pentru a limpezi o serie de atitudini, de altfel eterogene, venind dinspre continentul american spre Manea și, prin prisma orizontului pe care îl deschid prejudecățile culturale, spre identitatea est-europeană. Dialogul cultural reiese din relaționarea străinului cu încetățeniții (mulți cândva imigranți), fenomen interesant de urmărit în confesiunile pseudofictionale ale lui Norman Manea. Relația cu universitatea americană, mijlocită de Jennifer, se concretizează în raporturile cu Mister John, care îi respinge cererea de a preda în nenumărate rânduri din considerente financiare. Domnișoara Fanny îi solicită ajutorul pentru studiul statutului femeii în regimurile totalitare, însă public evită să menționeze numele binefăcătorului. Succesul în carieră reflectă imaginea relației dintre mondializare și capitalismul american, potențându-i latura intransigentă, nescutind nici măcar apatrizii. De ce Fiona/Fanny țintește la poziții academice care îi asigură prosperitate economică? De ce, tot din considerente financiare, strănepotul lui Ceaușescu este respins din lumea academică? De ce chiar Norman Manea, din lipsă de fonduri, nu primește locul la catedră? Ce determină, în fond, succesul mondializării unui scriitor român care emigrează: coeziunea dintre interesele personale și cele ale capitalismului, plierea pe tipul de *entertaining* prin care ajunge vândută/valoroasă literatura, așa cum înțelegea și Tihanov sau, mai degrabă, viziunea alocentrică, deschisă spre înțelegerea



parcursurilor existențiale ale alterității reprimată în secolele anterioare

2. Strategia rețelei – supraindividualitate transnațională și reinventare

Cum este, așadar, primit omul – Norman Manea – în calitate de scriitor român în lumea literară, fie și inegal prin atitudini, de societatea de elită a Statelor Unite și, mai mult, în ce scop? Regimurile de relevanță, în sensul dat de Tihanov¹⁹, pentru un scriitor român emigrat țin, așa cum afirma și Doris Mironescu, de pluralitate și coincidență²⁰, determinismul intereselor sociale, deși poate explica anumite aspecte ale unor fenomene ca cel al *bestsellers* sau popularitatea scrierilor Young Adult Fiction, nu parcurg exhaustiv și fenomenul mondializării *per se*, întrucât interesele sunt variate și intențiile greu demonstrabile. Mai important este că, așa cum sesiza și criticul George Steiner²¹, marea majoritate a culturii înalte occidentale este formată extrateritorial. Așadar, inserția conceptului de „regim de interes” se izbește imposibilitatea de a încadra interesele venind din medii culturale diversificate într-un regim comun, specific unei ere, așa cum este ea formatată teoretic, după o structură imună la neconcordanțe. Amintim mărturisirea unui alt Peter din lumea personajelor lui Norman Manea: „America!, bombăni, în extaz Peter. Universități ascunse în păduri, ca în Evul Mediu! Universitari disponibili aventurii! Istorici care pledează în instanțe celebre, chimiști muzicieni, bancheri psihologi, atleți regizori de film, matematicieni slujind scena”²², unde experiența transoceanică pare un amalgam bizar și kitschos, însă este adesea și insulară, ceea ce îl provoacă pe Manea să întreprindă o serie de acte cel puțin interesante. În 1987, imediat după plecarea din țară, Norman Manea îi scrie de la Berlin lui Philip Roth, propunându-i publicarea unei antologii de proză scurtă românească în colecția americană *Writers from the other Europe*, urmând să-l întâlnească la New York în anul următor. Prietenia longevivă dintre cei doi avea primească valențe rizomatice pentru propagarea literaturii române, țel urmărit constant de Norman Manea și care reiese din semnele pe care le oferă constant intelectualul român. În 1990, serata literară dedicată literaturii române, cu tema *Cuvântul ca armă*, unde participă împreună cu alte personalități ca Matei Călinescu, Nina Cassian și Andrei Brezianu, îl aduce în contact cu literatura română extrateritorială prin care pare că vrea să o modifice pe cea teritorială, promovând-o în cadrul unei constelații de scriitori care se declară afini ai lui Norman Manea. Nu este o surpriză apropierea de Matei Călinescu, care îl și invită un an mai târziu să susțină o prelegere la Indiana University, unde cel din urmă încearcă să atragă tineri cercetători români înspre catedrele de literatură comparată. Ulterior, proiectul pare că își lărgeste orizontul și tinde să aducă la un loc o serie de autori ca: Philip Roth, Saul Bellow, José Saramago, Aleksandar Tišma, Cynthia Ozick, Edna O'Brien, Antonio Tabucchi, Claudio Magris, Orhan Pamuk, Ismail Kadare, Mario Vargas Llosa, Antonio Muñoz Molina, Nurrudin Farah, Tahar Ben Jelloun, pe care îi introduce strategic în cursul de „Contemporary Masters”,

unde sunt și invitați fizic. De asemenea, încep serii lungi de interviuri cu Leon Volovici, iar Norman Manea îl interviuează la rândul său pe Saul Bellow. Toate aceste mișcări ambițioase în lumea literară transnațională îl plasează într-o postura socio-literară fertilă și dezvoltă rețele ingenioase de propagare a unui alt fel de centru. Norman Manea, de acum versat în terenul de joacă al literaturii mondiale, din al cărui centru propagă unde seismice, râvnește la o lume în care transliteraritatea este reprezentată de fostele figuri respinse. Din *literatură a exilului* face o literatură *în deplasare*, adică însumează, printr-o rețea de scriitori cu profil transnațional, variațiile posibile ale regimurilor de relevanță, strategie cu un randament mai bun decât dacă ar miza pe o singură formă de interes, cum ar fi cel al *entertainingului*, întrucât răspunde intereselor culturale diverse și le pune în dialog, promovând un discurs nou prin care este cerută o estetică a eticii, care țintește, prin natura ei, să ajungă dincolo de interesele ideologice și să privească la impactul acestora asupra comunităților și indivizilor.

Nu ratează nici ocazia de a se reîntoarce în țară, în 2008, când se pun bazele unei târzii serii de autor la Editura Polirom, și de a familiariza prietenii de breaslă scriitoricesc-transnațională cu tărâmul lui natal și viceversa. Norman Manea se reinventează în multe etape, nu doar literare, ci și biografice, tot mai acut înspre direcția aceasta cosmopolită, până ajunge în stadiul de a crea o adevărată *Republică Mondială a Literelor* – într-un sens denaționalizat, spre deosebire de cel pe care îl oferă Pascale Casanova expresiei, selecționată atent, după criteriile afinității.

Concluzii

În 1986, când Norman Manea părăsește România, neștiind că va ajunge în *țara tuturor posibilităților*, o face șovăitor, cu o spaimă care îl va părăsi cu greu, după cum afirma în dialogurile cu Edward Kanterian și în interviurile ulterioare. Temperamentul îl depărtează, așa cum observa și Claudiu Turcuș, de specia pe care o scrutează anglo-olandezul Ian Buruma, a celor care recurg la exil dintr-un capriciu, animați mai degrabă de atracția față de un „cosmopolitism elitist” decât de necesitatea de a evacua o patrie turbulentă²³. Exilul impus este o soluție umiltoare și dureroasă, o altă varietate a vieții de fugăr, un schimb de presiune marcat politic, ideologic, economic, demografic etc., creator al unei deplasări interculturale din care rezultă umplerea unei culturi, prin golul celeilalte. Pentru Norman Manea, acest schimb de presiune literară, care inițial crea o adaptare greoaie și complexată, începe să prindă noi valențe. De la statutul de „martor tăcut” teoretizat de Giorgio Agamben²⁴, la acceptarea schemei schlemihliene, la demontarea prejudecăților culturale cu privire la identitatea est-europeană, până la acomodarea în țara în care s-a născut nomadul modern și reformarea spațiului transnațional, Norman Manea traversează, literar și existențial, o sumedenie de spații. În acest schimb de presiuni globale, intelectualul iudeo-româno-american păstrează demnitatea limbii nu ca pe o himeră clișeică, cum se afirma în critica autohtonă, ci ca pe o soluție cu semnificații duble: scut identitar al individului ca om și mișcare

strategică pentru avansarea unei breșe literare. Momentul în care Norman Manea decide să se reinventeze și să privească diferența de presiune dintre culturi ca pe o sursă a mișcării între acestea

este și momentul în care inițiază mișcarea de a transforma *literatura exilului* în *literatură în deplasare*.

Note

1. Claudiu Turcuș, „Ficțiunea complementară”, *Observator cultural*, nr. 1149, 09 martie 2023. <https://www.observatorcultural.ro/articol/ficțiunea-complementara/>.
2. Vezi Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea* (București: Cartea Românească, 2012), capitolele *Imposibila întoarcere* și *Biografizarea ficțiunii* (pp.129-161).
3. Ovidiu Șimonca, „Strania revanșă a celui care nu așteaptă laurii noștri vestejiți”, *Observator cultural*, nr. 185, 09 septembrie 2003. <https://www.observatorcultural.ro/articol/strania-revanșa-a-celui-care-nu-asteapta-laurii-noștri-vestejiti/>.
4. Radu Ioanid, „Extraordinarul jurnal al lui Sebastian”, *Observator cultural*, nr. 36, 31 octombrie 2000. <https://www.observatorcultural.ro/articol/extraordinarul-jurnal-al-lui-sebastian-i/>.
5. Paul Cernat, „Dificila întoarcere a scriitorului”, *Observator cultural*, nr. 308, 16 februarie 2006. <https://www.observatorcultural.ro/articol/dificila-intoarcere-a-scriitorului-2/>.
6. Adalbert von Chamisso, *Extraordinara poveste a lui Peter Schlemihl*, postfață de Thomas Mann (Iași: Polirom, 2021).
7. Norman Manea, *Umbra exilată* (Iași: Polirom, 2021), 168, 183 și 190.
8. Numerotarea lui Peter Schlemihl cu numărul 12, poreclit „Evreul”. *Ibid.*, 64.
9. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Iași: Polirom, 2021), 237.
10. „In Praise of Shadows” este un eseu interbelic în care umbra primește conotații pozitive, fiind elogiată pentru atmosfera fragilă și melancolică pe care o îngăduie în spațiile domestice nipone.
11. Norman Manea, *Umbra exilată*. Emil Cioran este parafrazat și afirmat, deși neîncercător – „Nu, nu poți nega avantajul înstrăinării, al exilării și eliberării din matcă. Un avantaj, da, de necontestat” (190); „Onoarea de a fi respins, așa spunea un gânditor din țara dumitale” (143).
12. Claudiu Turcuș, *Împotriva memoriei* (București: Eikon, 2017). Vezi capitolul *Obscurizări retractile*, pp. 42-50.
13. De menționat eventual câteva titluri: ediție germană – *Roboterbiographie und andere Erzählungen*, traducere Gerhardt Csejka, Paul Schuster, Dieter Schlesak, Göttingen, Steidl Verlag, 1988 – apare la editura care îl publica pe Günther Grass (a doua ediție preia titlul original : *Oktober, acht Uhr*, traducere Gerhardt Csejka, Ernest Wichner, Paul Schuster, Roland Erb, Hanser Verlag, München, 2007). Având un ecou considerabil, traducerea germană a determinat, de fapt, edițiile italiană, franceză și americană/engleză : *Le thé de Proust*, traducere Marie-France Ionesco, Alain Paruit Paris & André Vornic, Albin Michel, 1990 ; *October, eight o'clock*, traducere Cornelia Golna & Anselm Hollo, Grove Press, New York, 1992 – Quartet, London, 1992 ; *Ottobre ore otto*, traducere Marco Cugno, Serra e Riva, Mondadori, Milan, 1990 ; *Leergeld*, traducere Jan Willem Boss, Muelenhoff, Amsterdam, 1989. *Octubre a las ocho*, traducere Flavia Company, Emece, Madrid & Buenos Aires, 1994 ; Ediția *El te de Proust* (traducere Joaquín Garrigós and Susana Vasquez, Tusquets, Barcelona, 2010) este mult mai amplă, reproducând aproximativ antologia românească de proză scurtă *Variante la un autoportret* (Editura Polirom, Iași, 2008). Pentru mai detalii despre traseul american al volumului *Octombrie ora 8*, vezi Claudiu Turcuș „October, Eight O’Clock – East-Central European Proustianism or Synesthetic Reappropriation of The Real”, *Ekphrasis – Images, Cinema, Theory, Media* 7, no. 1 (2012): 186-192.
14. Norman Manea, *Umbra exilată*, (Iași: Polirom, 2021), 117.
15. *Ibid.*, 118.
16. *Ibid.*, 130.
17. Norman Manea, *Curierul de Est. Convorbiri cu Edward Kanterian* (Iași: Polirom, 2010), 100.
18. Mircea Martin, Moraru Christian, Terian Andrei, ed., *Romanian Literature as World Literature* (New York: Bloomsbury, 2018), 289-308.
19. Galin Tihanov, *The Birth and Death of Literary Theory* (Stanford CA: Stanford Univeristy Press, 2019).
20. Doris Mironescu, „Regimuri de relevanță, puncte de rezistență: literatura română în postcomunism”, *Transilvania*, nr. 7-8 (2021).
21. Edward Said, *Reflections on Exile and Other Essays, Grand Street*, nr. 47 (1994): 113-122 *apud* Claudiu Turcuș, *Estetica lui Norman Manea* (București: Editura Cartea Românească, 2012), 132.
22. Norman Manea, *Vizuina* (Iași: Editura Polirom, 2009), 67. *apud* Turcuș, *Estetica*, 158.
23. Turcuș, *Estetica*, 132.
24. Nicholas Chare, „The Gap in Context: Giorgio Agamben’s ‘Remnants of Auschwitz’”, *Cultural Critique*, no. 64 (2006): 40-68.

Bibliography:

- Buruma, Ian. *Year Zero*. New York: Penguin Random House Company, 2013.
 Casanova Pascale. *The World Republic of Letters*. London: Harvard University Press, 2004.
 Cernat, Paul. “Dificila întoarcere a scriitorului” [The Difficult Return of the Writer]. *Observator cultural*, no. 308, February 2006.



- Cernat, Paul. "Iluziile revizionismului est-etic (I)" [The Illusions of Romanian Revisionism]. *Observator cultural*, no. 539, August 2010.
- Chare, Nicholas. "The Gap in Context: Giorgio Agamben's 'Remnants of Auschwitz.'" *Cultural Critique*, no. 64 (2006): 40–68.
- Cristea-Enache, Daniel. "Limba interiorității (I)" [The Language of Interiority]. *Observator cultural*, no. 584, July 2011.
- Ernu, Vasile. "Interviu cu cel mai exilat dintre scriitori, Norman Manea" [Interview with the most Exiled Writer, Norman Manea]. *Libertatea*, February 2022. <https://www.libertatea.ro/lifestyle/interviu-cu-cel-mai-exilat-dintre-scriitori-norman-manea-azi-marasmul-global-populismul-si-antisemitismul-in-crestere-sunt-ale-planetei-intregi-3963268>.
- Grădinaru, Magda. "Norman Manea despre prietenia sa cu Philip Roth: 'O prietenie complicată pentru că scriitorii sunt animale complicate'" [Norman Manea on his Friendship with Philip Roth: "A complicated friendship because writers are complicated animals"]. *News.ro*, May 2018. <https://www.news.ro/cultura-media/norman-manea-despre-prietenia-sa-cu-philip-roth-o-prietenie-complicata-pentru-ca-scriitorii-sunt-animale-complicate-1922404423002018050818125443>.
- Ioanid, Radu. "Extraordinarul jurnal al lui Sebastian" [The Extraordinary Diary of Sebastian]. *Observator cultural*, nr. 36 (31 octombrie 2000)
- Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [The Ideologies of Literature in Romanian Postcommunism]. Bucharest: Muzeul Național al Literaturii Române, 2021
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990–2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990–2020]. Iași: Polirom, 2021.
- Manea, Norman. *Curierul de Est. Convorbiri cu Edward Kanterian* [The Eastern Messenger. Conversations with Edward Kanterian]. Iași: Polirom, 2010.
- Manea, Norman. *The Fifth Impossibility: Essays on Exile and Language*. New Haven: Yale University Press, 2012.
- Manea, Norman. *The Hooligan's Return*. New Haven: Yale University Press, 2013.
- Manea, Norman. *Umbra exilată* [The Exiled Shadow]. Iași: Polirom, 2021.
- Martin, Mircea, Christian Moraru, and Andrei Terian, eds. *Romanian Literature as World Literature* (New York: Bloomsbury, 2018).
- Mironescu, Doris. "Regimuri de relevanță, puncte de rezistență: literatura română în postcomunism" [Regimes of Relevance, Resistance Points: Romanian Literature during Postcommunism]. *Transilvania*, no. 7–8 (2021): 107–114.
- Said, Edward. *Reflections on Exile and Other Essays*. Granta Publications, 2013 [e-book].
- Șimonca, Ovidiu. "Strania revanșă a celui care nu așteaptă laurii noștri veștejiți" [The Strange Revenge of the One Who Doesn't Expect our Praise]. *Observator cultural*, no. 185, September 9, 2003.
- Tanizaki, Junichiro. *In Praise of Shadows*. Los Angeles: Sopra Books, 2017.
- Tihanov, Galin. *The Birth and Death of Literary Theory*. Stanford, CA: Stanford University Press, 2019.
- Turcuș, Claudiu. "Ficțiunea complementară" [Complementary Fiction]. *Observator cultural*, no. 1149, March 2023.
- Turcuș, Claudiu. *Estetica lui Norman Manea. Monografie* [Norman Manea's *Easthetics*. Monography]. Bucharest: Cartea Românească, 2012.
- Turcuș, Claudiu. *Norman Manea: Aesthetics as East Ethics*. Berlin: Peter Lang, 2016.
- von Chamisso, Adelbert. *Extraordinara poveste a lui Peter Schlemihl* [Peter Schlemihl's Extraordinary Tale], afterword by Thomas Mann. Iași: Polirom, 2021.
- Zaciu, Mircea et al. *Dicționarul scriitorilor români* [The Dictionary of the Romanian Writers]. Bucharest: Albatros, 2001.

BOGDAN-ALEXANDRU STĂNESCU. DE LA APELATIVUL MEMORIEI LA EMERGENȚA MAXIMALISTĂ

Alexandra CÎRCU

Universitatea „Alexandru Ioan Cuza” din Iași, Facultatea de Litere
Alexandru Ioan Cuza University of Iași, Faculty of Letters
E-mail: alexandracircu36@gmail.com

BOGDAN-ALEXANDRU STĂNESCU: FROM MEMORY APPEAL TO MAXIMALIST EMERGENCE

Abstract: This paper aims at analyzing the connection between the contemporary Romanian literature and world literature through the emergence of maximalist novel embodied in Bogdan-Alexandru Stănescu's novel, *Abraxas*. The author belongs to the 2000 generation, a generation which has neglected the postmodern maximalist approach. Therefore, I intend to analyze the emergence of maximalism in Bogdan-Alexandru Stănescu's novel by indicating the tension it generated in regards with the previous minimalist formula and by observing the connection of literature with the socio-economic context of the 2000's.

Keywords: Bogdan-Alexandru Stănescu, maximalist novel, minimalism, Generation 2000.

Citation suggestion: Cîrcu, Alexandra. "Bogdan-Alexandru Stănescu. De la apelativul memoriei la emergența maximalistă." *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 60-64.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.07>.



Prezenta lucrare își propune să analizeze racordarea literaturii române contemporane la inovațiile formale din literatura mondială prin apariția unui tip de roman complex, dens, cunoscut pentru caracterul său hibrid, ce are ca spațiu de origine Statele Unite, urmând diseminarea în Europa și America Latină ale începutului de secol în curs: romanul maximalist. Existența acestui sub-gen este reprezentată în mod strălucit de romanul *Abraxas* al lui Bogdan-Alexandru Stănescu, un caz relevant pentru decelarea unei întregi mutații în caracterul prozei oferite de membrii generației 2000, în rândurile căreia autorul vizat ocupă un loc central.

Adoptarea unei formule atât de complexe precum este, prin excelență, cea maximalistă, capătă un caracter cu atât mai surprinzător în spațiul literar românesc dacă o observăm în raportul său cu autoficțiunea minimalistă specifică anilor 2000. Se poate observa opoziția dintre minimalism și maximalism și modul în care acestea, deși termeni opuși, par a se completa reciproc și reprezenta vârste diferite ale prozei reprezentanților douămiismului românesc. Îmi propun să analizez principiile opuse ale binomului minimalism-maximalism observând modul în care se concretizează cele două formule în contextul socio-politic al anilor 2000, în încercarea de explicare a tensiunii dintre literatura douămiistă și contextul ideologic pe fundalul căreia s-a construit.

Voi utiliza, după cum am menționat, terminologia propusă de Stefano Ercolino inițial în 2012, dezvoltată doi ani mai târziu în lucrarea sa *The Maximalist Novel: From Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolano's 2666* (2014), în care analizează nume mari ale prozei dintre anii 1973 și 2005 (*Infinite Jest* de David Foster Wallace, *Underworld* de Don DeLillo, *White Teeth* de Zadie Smith etc), pentru a conceptualiza romanul maximalist. Compus mai degrabă din paradoxuri decât din certitudini, prin relații de tensiune multilaterală față de tradiția romanescă, dar mai ales în raport cu înțelegerea anterioară a postmodernismului, Ercolino trasează zece coordonate majore în tensiunea cărora acest fenomen se cristalizează¹.

Pentru a menține o structură a trăsăturilor și nu o simplă enumerare, mă voi raporta la cele două funcții guvernante ale narațiunii maximaliste care construiesc dialectica internă: funcția haos și funcția cosmos². Conform clasificării lui Ercolino, lungimea, modul enciclopedic, coralitatea disonantă și exuberanța diegetică oferă capacitatea constructului maximalist de a avea ambiția cuprinderii totale, de suprapopulare ideatică și explorare nelimitată. Complementare factorilor componenți ai funcției haos, completitudinea, omnisciența narativă și imaginația paranoică vor deține suprarolul de a menține structura astfel încât romanul maximalist să nu se prăbușească sub greutatea

fatală a propriei ambiții. Acestor șapte caracteristici le va adăuga caracterul intersemiotic, angajamentul etic și realismul hibrid³.

Referindu-se la spațiul românesc, Alex Văsieș propune, în articolul său, „Romanele maximaliste: o introducere în context românesc”⁴, încadrarea în paradigma maximalistă a romanelor *Coaja lucrurilor sau dansând cu jupuita* de Adrian Oțoiu (1986), trilogia *Orbitor* (2007) și *Solenoid* (2015) semnate de Mircea Cărtărescu sau *Greva păcătoșilor sau Apocrifa unui evreu* (2017) de Florin Chirculescu. Ceea ce putem constata însă este că autorii amintiți aparțin unei alte vârste a literaturii române, anterioară generației 2000, așadar reprezentanții douămiismului nu au fost anterior interesați de adoptarea romanului maximalist (un exemplu izolat ar putea fi romanul publicat în 2018 de Radu Vancu, *Transparența*). În 2022 va apărea și romanul lui Bogdan-Alexandru Stănescu, *Abraxas*, confirmare a tendinței unor autori din spectrul douămiist de a adopta desfășurarea pe pânze mari a spiritului enciclopedic și energiei livești specifice formulei maximaliste.

Discutăm despre un roman-edificiu, a cărui acțiune se coagulează în jurul existenței lui Mihai Lucescu. Surprins la vârsta maturității, lector la Istorie și fost student la Litere, în pragul divorțului și contemplându-și propria ratare, acesta se angajează în refacerea punctelor nodale ale copilăriei, studenției și căsniciei eșuate. Copilăria își va revendica cea mai mare parte a scrierii. În Casa cu Lei stăpânită de figura dominantă a mamei sale Ralu, copilul Michi este prins în mecanismul unei familii destrămate, construită dintr-o serie de ipostaze distructive, ce conțin în fibra lor germenii ratării: Genu, tatăl natural recăsătorit și stabilit în America, Sergiu, tatăl adoptiv consumat de puterea prințesei Ralu, bunicii din partea tatălui, Ovidius și Meri, mama prințesei Ralu, Psihu-Mu, pentru a aminti doar personajele cele mai pregnante⁵. Pe fundalul unui București în schimbare, surprinzând ultimul deceniu comunist, apoi tranziția fatală multora spre un capitalism radical diferit față de reprezentările lor anterioare, *Abraxas* este concretizarea în spațiul literar românesc a unei structuri românești ce are în vedere și importanța caracterului transnațional, Ercolino urmărind în propunerea sa demonstrarea existenței romanului maximalist în diferite spații literare.

Bogdan-Alexandru Stănescu găsește o modalitate particulară prin intermediul căreia își configurează răspunsul propriu imperativului maximalist: Mihai Lucescu practică metempsihoza, în căutarea scufundării în adâncurile memoriei, adoptă sistemul mnemotehnic arhitectural, reconfigurându-și memoria după structura unui bloc cu unsprezece apartamente. În spatele fiecărei uși există în planul oniric câte un cinematograf și un film al cărui conținut variază de la recalibrarea unui episod marcant al trecutului său, până la saltul în vremea unor figuri emblematice, precum Frederic Barbarossa și Ilarie Voronca, sau construirea unui scenariu postapocaliptic în care naratorul devine un barcagiu ce contemplă Bucureștiul înghițit de ape.

Avem, așadar, în atenția noastră, un roman de o mare densitate, cu un fundament material suficient desfășurării totale prin însumarea a peste 600 de pagini, ce demonstrează

enciclopedismul pretins de Stefano Ercolino. Pentru a puncta doar trăsăturile maximaliste cele mai pregnante în romanul *Abraxas*, observăm acea „coralitate disonantă”⁶, ce asigură continua dinamică narativă, precum și multiplicitatea de voci. Deși în propunerea lui Ercolino se afirmă imposibilitatea afirmării unui locus narativ dominant⁷, voi prelua conceptul de „autoficțiune maximalistă”⁸, folosit de Doris Mironescu și Andreea Mironescu pentru a descrie maximalismul postmodern din romanul *Solenoid* al lui Mircea Cărtărescu, un concept care, prin însăși natura sa, presupune existența unei individualități pregnante. Autoficțiunea maximalistă devine un concept aplicabil în romanul *Abraxas* deoarece menține un centru narativ în diferitele vârste ale lui Michi, ceea ce îl distanțează de propunerea inițială a lui Ercolino. Spre deosebire de modelul *Solenoidului* însă, nu suferă de același pregnant etos autobiografic cărtărescian, străduindu-se să urmărească și degringolada altor personaje îl legătură cu care intră protagonistul. Suplimentar, Stănescu se joacă cu diferite măști cu scopul explorării Memoriei, însă, cea mai importantă intuiție a romanului *Abraxas* și ceea ce poate fi suprapus paranoiei maximaliste este conștiința subordonării istoriei mici față de o rețea majoră a cauzalității.

Sinuoasă, halucinantă, narațiunea demonstrează sistematic o discontinuitate și un fragmentarism favorabile explorării lacunare a secvențelor, senzațiilor, o subiectivitate observată în adâncurile cele mai ascunse din punctul de vedere al eului social și al ființei sexuale. Prin această abundență și acumulare paroxistică de personaje, detalii, analize ale mizeriei, se naște sentimentul de sinteză totală, ambiția cuprinderii întregii lumi în roman. Bineînțeles, observăm în acest construct narativ major structuri rigide menite să organizeze întregul: cea mai evidentă, cu rol de suprastructură, este opțiunea celor 11 apartamente care susțin coerența diegetică. Acestei suprastructuri i se subordonează practicile structurale⁹ observabile și în *Abraxas*: „geometria circulară” (concretizată în corul care apare la începutul și finalul romanului, paroxism senzorial provenit din vârsta copilăriei), temporală (în pofida salturilor, alternării planurilor, limitele temporale sunt clar trasate, cuprinse între extremele vârstei lui Michi) și conceptuale (mitul și intertextualitatea, evidente încă din titlu și prin substanța întregului roman, o nouă formă de ordonare și atribuire de semnificație panoramei majore a ratării din postcomunism).

Având ca punct de referință romanul *Abraxas*, putem analiza tensiunea existentă, inclusiv în cazul autorului vizat, între formula minimalistă și cea maximalistă, Stănescu afirmând în mod explicit în cadrul unui interviu pentru *Scena 9* intenția de depășire a celei dintâi: „modelul ăsta minimalist a căpătat un aer de universalitate, iar eu am simțit nevoia de altceva”¹⁰. Așadar, o resimțire a supraexploatării minimalismului, o renunțare la opțiunea prozei exersate în *Copilăria lui Kaspar Hauser*¹¹, volum ce are aparența simplității relatării unor episoade ale copilăriei, și adoptarea maximalismului din *Abraxas*, ce va ilustra, prin opoziție, un sistem major al cauzalității.

Fără îndoială, minimalismul biografic a reprezentat o

direcție literară definitorie a începutului anilor 2000¹², rezultat al sincretismului dintre imperativului realist, caracterul fugitiv al contextului dat și imboldul autoreferențialității¹³. Ca să numim doar câteva romane minimaliste, este suficient să ne gândim la importanța anului 2004 pe plan editorial¹⁴ și la titlurile semnate de autori care s-au impus ulterior în peisajul literar românesc: *pe bune/ pe invers* de Adrian Schiop, *69* de Ionuț Chiva, *Băgău* de Ioana Bradea, *Vară în Siam* de Claudia Golea, sau *Fișă de înregistrare* de Ioana Baetica¹⁶.

Trasând în linii mari specificitatea discursului douămiist¹⁷, caracterizat, la nivel stilistic, de înlăturarea preferinței opteciste pentru un text ce cunoaște și deconstruiește desăvârșirea artistică, și mizând pe discursul de natură brută, vom observa echilibrul instabil dintre ferocitate și aparenta indiferență a notației placide, la un prim nivel dezinteresate din cauza vocii care denotă dezabuzare, dar care, tocmai prin aspectul semnalării realității eșecului, decăderii și nefericirii, îmbracă angajamentul social și politic al scriitorului.

Biograficul intră în circuitul atitudinii sociale, eul devine singura cale de acces spre realitatea dezechilibrului postcomunist, dezvoltându-se funcționalitatea literaturii în arena publică. Se exploatează tipologia specific mizerabilistă ușor identificabilă de către și, de cele mai multe ori, cu autorul însuși, individul tânăr prins în mecanismele bolnave ale tranziției nereușite, fie întoarcerea în trecut și imperativul rememorării, proces al căutării unei vârste a echilibrului și a înțelegerii unei posibile rețele a cauzalității. Dacă prin multe direcții douămiistii¹⁸ îi continuă pe nouăzeciști, diferența de generație este în acest caz definitorie pentru construcția întregii sensibilități auctoriale: reprezentanții generației 2000 traversează traumatic ruptura dintre comunism și postcomunist²⁰.

Deși o discuție a etosului biografist douămiist ar putea fi enorm dezvoltată, esențial în contextul prezentei lucrări rămâne minimalismul – reducând forma, formula minimalistă concentrează conținutul despre a cărui natură am amintit. În linii mari, așadar întrebarea legitimă ar fi: ce valențe ar putea deține adoptarea formulei maximaliste de către unul dintre membrii generației 2000?

Ercolul sesiza impresia de catastrofă iminentă¹⁹ corespunzătoare oricărui proiect de natură enciclopedică, considerat motorul ce duce la scrierea acestuia. Aceeași senzație poate apărea și ca urmare a nașterii unui roman maximalist în rândul autorilor de factură douămiistă: dacă nu se poate discuta de o adevărată „catastrofă”, putem afirma posibilitatea delimitării unei borne. Romanul lui Bogdan-Alexandru Stănescu apare ca formulă-sinteză a imperativelor douămiiste aproape de epuizare, fie că este vorba de biografism, mizerabilism sau prezentism: *Abraxas* înghite toate dominantele prozei și își asumă o formulă care nu poate demonstra decât atingerea unui prag al maturizării.

În special subiectul autobiograficului douămiist pare a ajunge într-un stadiu al consumului, urmare a supraexploatării acestui etos asociat individualismului postcomunist. În parcursul lui Stănescu, un nume marcant al douămiismului, se poate decela un simptom colectiv al

generației sale: nevoia acerbă de rememorare, de explicare a sinelui. Criza este anunțată de *Abraxas*, un punct maxim al acestei orientări, cu rol de vindecare și satisfacere a acestei nevoi. Mai departe, ceea ce se va scrie în această direcție nu mai poate fi decât reluare, într-o tonalitate minoră, a ceea ce deja s-a spus. În același timp, observând adoptarea formulei minimaliste și ca soluție de evitare a modelului sufocant al postmodernilor, odată cu adoptarea unei formule maximaliste se afirmă încetarea acestei fugi și asumarea rivalizării cu niște monumente literare precum *Orbitor* sau *Solenoid*.

Senzația generală pe care o oferă romanul *Abraxas*, susținută de analiza manierei lui Bogdan-Alexandru Stănescu de configurare a maximalismului, este că formula aceasta ar veni să completeze un sentiment de dezrădăcinare, o soluție de natură livrescă pentru umplerea unui gol și semnalarea unei stări de superficialitate generală. Ideea aceasta a dezrădăcinării este susținută de contextul socio-politic traversat de întreaga generație, ruptura violentă a două regimuri și tranziția dezechilibrată fiind o experiență comună cu rol fundamental în configurarea lumilor individuale²¹.

De observat ar fi și faptul că, în vreme ce formula minimalismului biografic demonstra perspectiva limitată a propriului eu, prin intermediul căreia douămiistii chestionau cu o anumită nesiguranță dezechilibrul postcomunist, maximalismul lui Stănescu, deși cu un accent pe individualitatea centrală, concretizată în Michi Lucescu, vine cu o perspectivă totalizantă, are ambiția construirii unei panorame a eșecului din postcomunism. Oricât de „personală” ar putea părea rememorarea, este imposibilă neimplicarea unei biografii ce surprinde, totuși, în plina sa „glorie” ultimii ani ai comunismului și tranziția postcomunistă, asumându-și conștiința unei critici, cel puțin indirecte.

Construind un univers de asemenea magnitudine, nu putem să nu constatăm și o anumită întoarcere spre literatură, la fervoarea scrisului. Putem observa modul în care autorul își reposează lumea prin cuprinderea sa în scris, sentimentul de disipare fiind atenuat prin senzația refacerii sensului prin controlul total. Această întoarcere la literatura de natură monstruoasă nu înseamnă însă izolarea planului literar și al spațiului de dezbatere, scuturarea de asumarea unui discurs politic. Cu toate acestea, nu mai poate exista aceeași ferocitate având în vedere că acuză o perioadă față de care am luat o distanță considerabilă, dar care, bineînțeles, încă are repercusiuni.

În cele din urmă, ne putem întreba, ipotetic, ce autori din contingentul douămiist ar putea oferi răspunsul propriu formulei maximaliste? Intuiesc că cele mai mari șanse ar exista la niște nume precum Filip Florian, Florina Ilis, Sorin Stoica sau Lucian Dan Teodorovici, autori care de la început s-au detașat de formula minimalistă a colegilor de generație. La polul opus, cu siguranță nu aș vedea niște nume precum Adrian Schiop, Ionuț Chiva sau Alexandru Vakulovski, să-și concretizeze mesajul frust prin intermediul unui construct de asemenea anvergură.

Având ca punct de pornire analiza romanului maximalist în spațiul literar românesc, utilizând ca studiu de caz romanul



Abraxas, am putut analiza tensiunea formată între două formule literare. Astfel, minimalismul și maximalismul, deși termeni opuși, se completează reciproc în proza reprezentanților generației 2000 și ilustrează două vârste diferite ale acesteia. Am observat legătura directă între minimalism și fundalul socio-economic pe care s-a construit și modul în care,

luând distanță față de respectiva perioadă, s-a putut adopta maximalismul. Am constatat că maximalismul poate fi pus în legătură cu estomparea nevoii de revendicare socială, precum și întoarcerea la fervoarea scrisului, la literatura de mari dimensiuni.

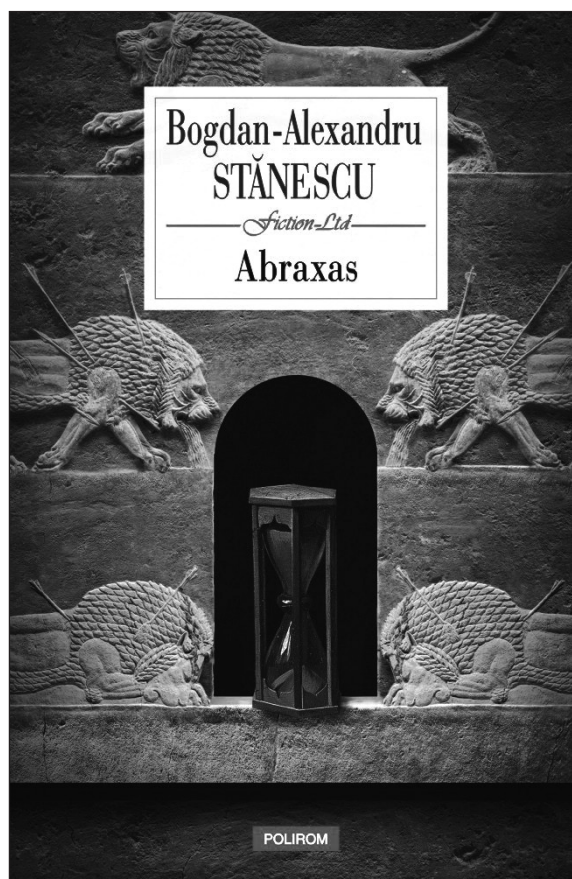
Note

1. Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*, traducere de Albert Sbragia (New York: Bloomsbury Academic, 2014), xiii-xiv.
2. Ibid., 114-118.
3. Ibid., 115.
4. Alex Văsieș, „Romanele maximaliste: o introducere în context românesc”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2019): 26-27.
5. A se vedea articolul lui Mihnea Bălci, „Abraxas. Pământul sigur al eșecului” [The safe land of failure]. *Scena 9*, April 12, 2022. <https://www.scena9.ro/article/abraxas-bogdan-stanescu>.
6. Prin această sintagmă Ercolino numește tensiunea dintre *coralitate* („avansarea narațiunii de către o multiplicitate de voci, ceea ce nu permite afirmarea unui loc narativ dominant”) și *polifonie* („limbajele, registrele, stilurile, genurile, domeniile de cunoaștere și vocile personajelor se acumulează în mod paroxistic, forjând o complexitate și o bogăție dialogică fără precedent”).
7. Ercolino, *Maximalist Novel*, 48.
8. Doris Mironescu, Andreea Mironescu, „Maximalist Autofiction, Surrealism and Late Socialism in Mircea Cărtărescu's *Solenoid*”, *The European Journal of Life Writing X* (2021): 66-87.
9. Ibid., 78-96.
10. Ionuț Sociu, „Lasă-l pe BAS să te năucească”, *Scena 9*, 21 iunie 2022. <https://www.scena9.ro/article/bogdan-stanescu-abraxas>.
11. Bogdan-Alexandru Stănescu, *Copilăria lui Kaspar Hauser* (Iași: Polirom, 2017).
12. Ion Pop, „În jurul generației 2000 (II)”, *România literară*, 18 mai, nr. 19, 2005. http://www.romlit.ro/index.pl/n_jurul_generaiei_2000_ii.
13. Adriana Stan, „Autenticitate și ideologii în literatura douămiistă”, *Transilvania*, nr. 8 (2020): 3.
14. A se vedea analiza lui Mihai Iovănel din *Istorie* în ceea ce privește editurile, pp. 119-122.
15. „Dezbateri: Proza românească în mileniul III (2001-2013)”, *CorpulT*, 13 noiembrie 2013. <https://corpult.wordpress.com/2013/11/19/116/>.
16. A se vedea capitolul semnat de Bogdan Crețu, „Literatura de după 1989”, în *Panorama postcomunismului în România*, ed. Liliana Corobca (Iași: Polirom, 2022), 729-759.
17. Stoie, Sînziana-Maria, „Privind înapoi, douămiismul. Efervescența opțiunilor estetice, pluralitatea formulelor literare și diversitatea modurilor de expresie”, *Observator cultural*, 7 decembrie, nr. 1090, 2001. <https://www.observatorcultural.ro/articol/privind-inapoi-douamiismul/>.
18. Adriana Stan, „Post-Socialist Realism: Authenticity and Political Conscience in the Romanian Literature of the 2000s”, *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 64, nr. 1 (2023): 73-84.
19. Ercolino, *Maximalist Novel*, 28.
20. Adriana Stan, „Post-Socialist Realism”, 7.

Bibliography

- Bălci, Mihnea. „Abraxas. Pământul sigur al eșecului” [The safe land of failure]. *Scena 9*, April 12, 2022. <https://www.scena9.ro/article/abraxas-bogdan-stanescu>.
- Corobca, Liliana, ed. *Panorama postcomunismului în România* [Post-Communism in Romania]. Iași: Polirom 2022.
- Crețu, Bogdan. „Literatura de după 1989.” In *Panorama postcomunismului în România*, edited by Liliana Corobca, 729-759. Iași: Polirom, 2022.
- „Dezbateri: Proza românească în mileniul III (2001-2013)” [Romanian prose in the third millennium (2001-2013)]. *CorpulT*, November 19, 2013. <https://corpult.wordpress.com/2013/11/19/116/>.
- Ercolino, Stefano. *The Maximalist Novel. From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. Translated by Albert Sbragia. New York: Bloomsbury Academic, 2014.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iași: Polirom, 2021.

- Mincu, Marin, ed. *Generația 2000. Antologie* [The 2000s Generation. An Anthology]. Constanța: Pontica, 2004.
- Mironescu, Doris, and Andreea Mironescu. "Maximalist Autofiction, Surrealism and Late Socialism in Mircea Cărtărescu's *Solenoid*." *The European Journal of Life Writing X* (2021): 66-87.
- Pop, Ion. "În jurul generației 2000 (II)" [On the 2000s' Literary Generation (II)]. *România literară*, May 18, 2005. http://www.romlit.ro/index.pl/n_jurul_generaiei_2000_ii.
- Sociu, Ionuț. "Lasă-l pe BAS să te năucească" [Let BAS Bemuse You]. *Scena 9*, June 21, 2022. <https://www.scena9.ro/article/bogdan-stanescu-abraxas>.
- Stan, Adriana. "Autenticitate și ideologii în literatura douămiistă" [Authenticity and Ideologies in the Literature of the 2000s]. *Transilvania*, no. 8 (2020): 1-6.
- Stan, Adriana. "Post-Socialist Realism: Authenticity and Political Conscience in the Romanian Literature of the 2000s." *Critique: Studies in Contemporary Fiction* 64, no. 1 (2023): 73-84.
- Stănescu, Bogdan-Alexandru. *Abraxas*. Iași: Polirom, 2022.
- Stănescu, Bogdan-Alexandru. *Copilăria lui Kaspar Hauser*. Iași: Polirom 2017.
- Stoie, Sînziana-Maria. "Privind înapoi, douămiismul. Efervescența opțiunilor estetice, pluralitatea formelor literare și diversitatea modurilor de expresie" [Looking back, the 2000s generation. The dynamic multitude of aesthetic choices, the richness of literary forms, and the diversity of modes of expression]. *Observator cultural*, December 7, no. 1090, 2021. <https://www.observatorcultural.ro/articol/privind-inapoi-douamiismul/>.
- Vancu, Radu. *Transparență*. Bucharest: Humanitas, 2018.
- Văsieș, Alex, "Romanele maximaliste: o introducere în context românesc" ["Maximalist novels: An Introduction in a Romanian Context]. *Transilvania*, no. 11-12 (2019): 22-27.





ROMANUL COMUNISMULUI ROMÂNESC ÎNAINTE ȘI DUPĂ ISTORIA LUI MIHAI IOVĂNEL

Bogdan CONTEA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: bogdan.contea@ulbsibiu.ro

THE ROMANIAN NOVEL ABOUT COMMUNISM BEFORE AND AFTER MIHAI IOVĂNEL'S HISTORY

Abstract: This paper makes a case for analyzing the way in which the novel of Communism is approached by Mihai Iovănel in his *History of Contemporary Romanian Literature: 1990–2020*. This is a topic that was intensely discussed by Romanian literary criticism in Post-communism and represents the weakness of Romanian literature, either by it not being able to give a sufficiently convincing novel, or by not being able to agree upon how this novel should look. Accordingly, the critics had difficulties in labeling any novel that had been published after '89s as “the novel of communism.” The first part of the article is a panning of recent discussions about this term in relation to the analysis made by Iovănel in his *History*. The second part aims to trace out a network of this type of novel in the literatures of Central and Eastern Europe and to try to identify its particularities through a comparative analysis. The last part consists of a study case of the novels *Acasă, pe câmpia Armageddonului* [At home, on the Field of Armageddon] by Marta Petreu and *Bureți de Fag* [Oyster Mushrooms] by Mihai Duțescu. The latter has been published after the *History* and both novels are analyzed from the perspective of the novel of communism.

Keywords: communism, postcommunism, novel about communism, literary historiography, Mihai Iovănel.

Citation suggestion: Contea, Bogdan. “Romanul comunismului românesc înainte și după Istoria lui Mihai Iovănel.” *Transilvania*, no. 5-63 (2023): 65-73.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.08>.



La mai bine de 33 de ani de la căderea regimului comunist în România, discuția despre romanul comunismului, adică despre un roman care, scris în postcomunism, să portretizeze realitățile sociale ale comunismului, rămâne, mai mult ca oricând, actuală. Ceea ce s-a schimbat între timp este, probabil, felul în care se problematizează acum. În *Istoria literaturii române contemporane*, în capitolul „Puncte de rezistență”, Iovănel se apleacă asupra acestei probleme subliniind încă de la început că un roman al comunismului românesc a fost solicitat de critică în numeroase rânduri¹, însă nu oferă nicio informație concretă a unei astfel de situații, în afară de aceea că Manolescu obișnuia să „comande”² un astfel de roman. Folosind motorul de căutare *Digiteca Arcanum*, care, deși nu accesează o arhivă exhaustivă, cuprinde cele mai multe dintre revistele literare naționale, vom constata că „romanul comunismului” a fost discutat mai degrabă lacunar.³ Așadar, putem spune că până la *Istoria* lui Iovănel nu a existat o dezbateră serioasă în literatura română care să arhiveze și

să analizeze critic atât romanele de acest tip, cât și discuțiile din jurul lor.

Una din problemele unui astfel de demers vine din dimensiunea ideologică implicită. De fapt, întreaga *Istorie* scrisă de Iovănel a fost acuzată în repetate rânduri de faptul că face ideologie – și un întreg dosar din *Observator cultural* insistă asupra acestui aspect⁴. Totuși, așa cum arată Ștefan Baghiu și Adriana Stan – pe urmele Teodorei Dumitru⁵ – de la Măiorescu încoace toți criticii literari au făcut într-o formă sau alta ideologie, doar că a fost *mascată* de principiul autonomiei esteticului. Așa cum descrie Baghiu situația,

„Teodora Dumitru a discutat în repetate rânduri, de altfel, și în detaliu, felul în care opoziția lui Lovinescu la literatura rurală, de exemplu, era, de fapt, o formă de clasism, în cadrul acestei ideologii, chiar dacă nu a fost recunoscută ca atare. Pe scurt, Lovinescu făcea ideologie, la fel cum a făcut Măiorescu, părintele «autonomiei esteticului» și la fel cum,

inevitabil, au făcut G. Călinescu sau Nicolae Manolescu în istoriile lor”.⁶

Și, în cuvintele Adrianei Stan,

„Miorescu și Lovinescu au fost considerați, astfel, campioni ai esteticului pur, iar Manolescu și Simion au putut institui canoane estetice în a căror componență valorile conservatoare sau liberale au părut irelevante sau, mai exact, nu au deranjat pe nimeni. «Ideologia» a dobândit, în schimb, și a moștenit în lumea literară românească o semnificație compromisă, fapt vizibil nu doar în ezitățile criticii și istoriografiei față de istoricizare, ci și în prestigiul prelungit după 1989 al tehnicilor ficționale anti-realiste”.⁷

Faptul că Iovănel renunță în mare măsură la criteriul estetic pentru a face loc analizei materialiste este mai degrabă un fapt de asumare metodologică decât de viciere a analizei literaturii, așa cum a fost acuzat. Romanul comunismului românesc cerut printre alții și de Nicolae Manolescu, ca un roman care „să bată din plin clopotele morții comunismului, rar, rar și plenar”⁸ este un fapt ideologic prin excelență. Circumstanța în care Manolescu pare că nu sesizează ideologicul implicit al acestui tip de roman, aspect pe care Iovănel îl semnalează⁹, are o explicație în așa-zisa *normativitate anticomunistă*. Pentru partizanii *ethosului anticomunist*,¹⁰ perioada comunismului românesc trebuie discutată univoc, iar asta face ca discursul anticomunist să nu suporte dezbateri critice și astfel „la fel cum constructul, în fond, mereu heteronom al esteticului, a naturalizat (și) anumite valori politice, anticomunismul a fost promovat în postcomunism ca principiu etic de necontestat”.¹¹ Așadar, romanul comunismului românesc, așa cum îl propune Manolescu, își are rădăcinile în simbioza autonomismului estetic (pretins neideologizat) în relație cu normativitatea anticomunistă.¹² Însă problema de fond în ceea ce privește acest tip de roman nu stă în dimensiunea sa ideologică, ci în mecanismele sale interioare.

Un interviu pe care Andrei Terian i l-a luat lui Nicolae Manolescu în numărul 1-2 din 2010 al revistei literare *Euphorion*¹³ are calitatea de a stabili o importantă premisă în analiza de azi a romanului comunismului, și anume, a celor două modalități pe care acesta se construiește – memoria afectivă (reflexia afectivă și spirituală) și analiza lucidă (reflexia critică)¹⁴. Termenii îi aparțin lui Alexandru Matei și au fost propuși în editorialul „Reflexia critică și comunismul (I)” din 9 februarie 2010, editorial pe care de altfel Manolescu îl evocă în interviul înainte amintit. În editorialul respectiv, Alexandru Matei pledează pentru o depășire a analizei comunismului românesc prin apel exclusiv la memorie demascând redundanța acestui tip de analiză printr-un exemplu recent din presă. Nicolae Manolescu se situează împotriva acestei teze:

„(Matei) afirmă că anticomunismul nu mai are nici un sens azi, de vreme ce a fost validat instituțional, susține sus și tare că apelul la memorie e inutil, fiind necesară o analiză

lucidă a trecutului, nu o evocare emoțională. Dacă în ce privește acest din urmă aspect, înclin să-i dau dreptate, argumentul pe care se sprijină e contradictoriu. Matei se referă la «reabilitarea» lui Ceaușescu de către Adrian Păunescu în revista lui *Ring* din 26 ianuarie 2010. Dar tocmai o astfel de atitudine ar trebui să-l determine pe Matei să nu excludă apelul la memorie. E dovada cea mai bună că anticomunismul nu poate fi privat de latura emoțională și că nici cea mai lucidă analiză nu poate extirpa din unii oameni nostalgia după comunism”.¹⁵

Deși din explicația lui Manolescu nu se înțelege limpede contradictoriul din spatele argumentului lui Alexandru Matei, rămâne în picioare crezul acestuia (ca de altfel al celor mai mulți) în ceea ce privește importanța apelului la memorie în analiza trecutului comunist. De cealaltă parte, Matei pledează în favoarea analizei reflexive nealterate de afecte, a argumentului înaintea „gesturilor scriptice dotate cu nucleu afectiv”¹⁶ și atrage atenția asupra caracterului subiectiv al memoriei și astfel, asupra imperativului verificării adevărului pe care memoria pretinde ca îl are.¹⁷

Motivul pentru care acest roman creionează, pentru Iovănel, o lume plină de „fantoșe”¹⁸ constă așadar în mecanismele sale interioare care, așa cum am arătat, își au originea într-o serie de obsesii de ordin ideologic. Pentru dreapta conservatoare autonomistă estetic memoria afectivă este indispensabilă portretizării literare a comunismului, pe când cealaltă parte optează pentru o analiză critică lucidă. Cea mai importantă discuție din spațiul public de până acum pe această temă a fost reprezentată de apariția în 2008 a volumului *Iluzia anticomunismului – Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu*, unde autorii volumului au căutat să demonteze metodologia cu care delegații comisiei prezidențiale, autorii *Raportului final*, încercau să demaște comunismul românesc. Răspunsul la raport (*Iluzia anticomunismului*) ridică problema unui fapt care rămâne valabil și astăzi: analizând felul în care *Raportul* se juca cu proprietatea termenilor (sugerând că în 1989 a fost doar o revoluție formală, neschimbându-se lucrurile în mod fundamental, și că doar în 1996 se poate vorbi de o revoluție electorală – cititorul deducând astfel că doar atunci s-a produs adevărata revoluție, când Convenția a câștigat alegerile prezidențiale), Adrian-Paul Iliescu va conchiziiona că „Misionarii anticomunismului sunt incapabili să judece totalitarismul de stânga și pentru că ei sunt chemați să pledeze, nu să dea explicații, să convingă, nu să se restabilească întregul adevăr. Anticomunismul produce o pledoarie acolo unde era nevoie de o analiză rece și de un verdict obiectiv, el se ambalează emoțional acolo unde trebuia să dea dovadă de calm clinic”¹⁹. De altfel, întreg volumul scoate la iveală perspectiva părtinitoare, afectivă, care prin natura ei dirijează adevărul, deformându-l. Aceeași problemă se dovedește a fi și în cazul literaturii, și în special în construcția romanului comunismului. Majoritatea romanelor de acest tip sunt viciate de părtinire tezistă, în speță de obsesia scoaterii perioadei comuniste într-o lumină cât mai proastă. Problema în acest sens nu e rezultatul la care vor aceste romane să ajungă,



deorece condamnarea regimului totalitar comunist reprezintă un fapt necesar, așa încât până și autorii răspunsului la raport sunt conștienți de traumele și atrocitățile regimului comunist²⁰ și de imperativul analizării acestora. În schimb, mijloacele prin care au ales romancierii să construiască astfel de narațiuni le condamnă demersul la eșec. Imboldul anticomunist de a trata respectiva perioadă făcând apel la memorie și afectivitate, în detrimentul unei analize lucide, așa cum o propune și Alexandru Matei, a constrâns prozatorii să apeleze la o serie de tertipuri narative clișeizante. Spre exemplu, fără să existe o problemă cu realismul magic în sine, Mihai Iovănel observă că acesta (ori realismul infiltrat de fantastic ori alegoric) le servește unor autori pretextul pentru a construi narațiuni anticomuniste. Așa se întâmplă în cazul unor scriitori ca Gabriel Chifu, unde în *Cartograful puterii* „apare ca personaj însuși Diavolul ... care acționează ca un turnesol asupra lumii postcomuniste: pe unii îi împinge la distrugere, pe alții îi determină, prin antagonizare, să aleagă mântuirea”²¹ sau ca Alexandru Vlad, care creează în *Ploile Amare* o lume ficțională situată spațio-temporal într-un sat transilvănean din anii 70, unde o ploaie simbolică ce pare că nu încetează, construiește cadrul cenușiu ideal pentru desfășurarea de forțe maniheiste, reprezentate de figuri tipice ca doctorul, primarul, intelectualul²².

O abordare diferită, însă la fel de redundantă, identifică Iovănel în romanul *Hotarul de nisip* de Pavel Chihai. La mai puțin de un an de la publicare, romanul a fost receptat de către Gabriel Dimisianu ca „o fâșie simbolică între «țara întunericului marxist și marea liberă»”, criticul mai spunând și că „să fugă, să evadeze din «țara întunericului», aceasta e problema-obsesie a tânărului Lucian, unul din eroii cărții, «prizonier între cele două lumi pe hotarul de nisip»”.²³ Până și din aceste enunțuri – care la Dimisianu au aerul unor aspecte pozitive – reies artificiile cu care e construită narațiunea și pe care autorul *Istoriei* le demască: „simbolistica încărcată și maniheistă, exces de personaje tipice în situații tipice, finalul luminos”²⁴ pe care le interpretează ca limitări ce „anulează în bună măsură eficiența romanului”²⁵.

Sunt o babă comunistă – romanul lui Dan Lungu din 2007 – este probabil cel mai cunoscut roman al comunismului din postcomunismul românesc. Pentru Iovănel, acest roman reprezintă un pol extrem pe axa „posibilităților de existență ale romanului comunismului românesc”²⁶ în sensul în care majoritatea evenimentelor care au loc în roman (privite fie din perspectiva viciată de „ostalgie” a mamei fie din perspectiva naivă a fetei) „concură analitic și retoric la demascarea comunismului și a nostalgicilor săi”.²⁷ Celălalt pol extrem e reprezentat de romanul lui Lucian Dan Teodorovici, *Matei Brunul*, despre care Alex Goldiș scria cu aproape 10 ani înaintea lui Iovănel – într-o cronică mai curând pozitivă – despre cum „realismul de la suprafața narațiunii scârțâie discret la încheieturi prin impresia de farsă și de absurd”,²⁸ situație datorată exaltării cu care personajul principal privește „lumea nouă comunistă”, distorsiune apărută ca efect a 20 de ani de temniță comunistă. În mod apreciativ, Goldiș amintește și de simbologie: „Puținele oaze de spiritualitate se consumă

în vechea pasiune pentru teatrul de marionete (iată alt simbol al instituționalizării artificialului în totalitarism)”²⁹, dar și de parabola subtextuală (ca în orice parabolă, de altfel, verosimilul psihologic al personajelor – acționate de multe ori de autor cu o cheiță secretă – e sacrificat în favoarea întregului³⁰). Deși toate aceste artificii narative îi serveau lui Goldiș drept argumente favorabile într-o analiză a complexității discursului românesc, pentru Iovănel „anulează din capul locului posibilitatea unei analize de substanță din punct de vedere sociologic, politic sau ideologic”³¹.

Așadar, deși sunt abordări diferite structural, predilecția spre realismul magic, fantastic ori alegoric, inversarea axiologică, tezismul demascator subversiv, maniheismul, simbologia, excesul de tipicitate, duioșia lirică emotivă reprezintă doar o serie de pretexte narative ce caută să justifice tezismul din spatele *ethosului anticomunist*. Oricât de valoroase ar fi acestea sub aspect estetic, odată dezbrăcate de artificii, aceste narațiuni rămân sărace referențial³², saturate de amprenta afectelor autorilor, devenind astfel incapabile să reprezinte comunismul într-o formulă veridică.

Circulația transnațională a narațiunilor anticomuniste

Interesant de observat în continuare este felul în care narațiunile anticomuniste au început să fie discutate și asimilate la nivel internațional. Spre exemplu, într-un articol³³, în care discută „ostalgie” în relație cu romanul *Sunt o babă comunistă*, dar și cu ecranizarea acestuia de către Stere Gulea, Claudiu Turcuș începe prin a exemplifica câteva situații în care două narațiuni anticomuniste românești (romanul *Matei Brunul* și filmul *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*) au fost asimilate și apreciate de către Vest.³⁴ În același sens, romanul *Sunt o babă comunistă* a avut până în 2014 parte de 3 ediții și a fost tradus în peste 11 limbi³⁵. Aceste forme de circulație internațională a narațiunilor anticomuniste denotă un real interes al publicului vestic pentru acest tip de tramă care vorbește, sub o formă sau alta, despre amprenta lăsată de cei aproape 50 de ani de totalitarism. Ce este însă cel mai semnificativ/simptomatic e felul în care arată aceste narațiuni de la o țară la alta. O serie de studii ample, realizate de Maria Todorova, au căutat, printre altele, să răspundă la această întrebare. Aceste studii, *Remembering Communism: Genres of Representation* (2010)³⁶, *Post-Communist Nostalgia* (2010)³⁷ și *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe* (2014)³⁸, la elaborarea cărora au colaborat cercetători din toate statele fostului bloc comunist, au căutat să înțeleagă prin diferite demersuri analitice³⁹ felul în care se manifestă nostalgia post-comunistă în țările fostei Cortine de fier. Spre exemplu, introducerea cu caracter rezumativ pentru întregul studiu din *Post-Communist Nostalgia*, scrisă de Todorova, discută pe scurt felul în care nostalgia post-traumatică se manifestă în fiecare țară. Astfel, în cazul Germaniei, autoarea amintește de *Vergangenheitsbewältigung*⁴⁰, adică asumarea vinovăției trecutului nazist. Apoi, pentru Germania de Est, asupra problemelor regimului totalitar comunist, ca formă de a trăi cu trecutul, întorcându-te mereu la el pentru a

regândi viitorul. Despre Polonia autoarea spune că oamenii au în general o părere bună despre trecutul socialist, însă atunci când trebuie să o spună public se auto-cenzurează⁴¹, și totodată spune și că „[w]hen people evoke the good socialist past, they were not denying the corruption, the shortages, the queues, and the endless intrusions and infringements of the state; rather they were choosing to emphasize other aspects: economic security, full employment, universal healthcare and education”⁴². În cazul Bulgariei atitudinea societală e redată printr-o anecdotă unde o femeie visase că își permitea din nou să cumpere produse farmaceutice, avea frigiderul plin și străzile erau curate și sigure, iar când soțul o întrebase care este problema, ea a răspuns că a avut un coșmar crezând că s-au întors comuniștii la putere.⁴³ Todorova consideră gluma ilustrativă pentru cele două atitudini diferite (în speță una de respingere și una de nostalgie pentru trecutul comunist) care se manifestă în discursul societății bulgare. În spațiul sovietic, autoarea amintește despre o formă de nostalgie pentru perioada anilor 30⁴⁴, dar și despre o nostalgie imperială sau colonială (situație care se potrivește întrucâtva și spațiului ex-iugoslav⁴⁵). Cazul României este, conform studiului, singular⁴⁶. Dacă Polonia e văzută ca „A-transitioning country”⁴⁷, România e pusă la polul opus, unde întreg procesul de tranziție e văzut ca o formă de alienare a clasei muncitoare, prin fenomene ca șomajul, salariile mici, dezindustrializarea⁴⁸ etc. Un studiu sociologic din 2002 amintit aici spune că „In Romania some workers even display portraits of Ceausescu on the lathes, lockers and workbenches. When they are asked what is needed to put Romania on the right way they say an iron hand, a six month military dictatorship or Hitler, Stalin and Vlad the Impaler all rolled into one”⁴⁹. Ironic e că această atitudine a fost cartografiată în romanele mizerabiliste ale primului deceniu de tranziție, însă pentru acești autori, printre care cel mai cunoscut este Radu Aldulescu, „nu capitalismul sălbatic este vinovat de brutalitatea tranziției, ci comunismul”⁵⁰. Mergând pe urmele Oanei Popescu-Sandu, Todorova va concluziona că

„In Romania, there is no place for nostalgia; instead there is a metaphoric desire for *cryogenity*, with the past forced to oblivion, the painful present to sleep, until the bright future has emerged fully formed”⁵¹

O altă situație, similară până într-un punct cu cea a romanului comunismului românesc, e identificabilă în Polonia. La fel ca în România, tranziția a impus un nou model de estetică literară, iar critica literară și-a manifestat interesul pentru un anumit tip de roman. Diferența constă în faptul că în România miza a fost dezvăluirea ororilor totalitarismului, pe când în Polonia „expectations of the readers as well as of literary critics run high, demanding impatiently a universal, comprehensive «Wenderoman», a seminal novel on the peaceful revolution in post-communist East-Central Europe as well as in Germany”⁵². Două demersuri la fel de ideologice, însă cu efecte diferite. Dacă la noi s-a vrut o critică violentă a tot ceea ce a însemnat comunismul, prin Wenderoman, germanii, dar și polonezii înțeleg un roman care să creioneze „schimbarea pașnică de

regim” și implicit drumul pe care l-a deschis. O perspectivă vizează drumul înainte, o alta reîntorcerea în trecut.

Reîntorcându-ne la exemplul lui Turcuș, putem înțelege mai bine de unde vine interesul altor culturi europene pentru narațiunile anticomuniste românești. Comunismul românesc a fost perceput probabil ca unul dintre cele mai agresive din Europa, fapt care a stârnit interesul altor culturi pentru un roman al comunismului românesc în sensul în care îl dorea Manolescu. Astfel, vorbind despre romane precum este cel al lui Dan Lungu, putem identifica o formă de comodificare a literaturii, în sensul construirii unor narațiuni care să aibă ca scop atingerea orizontului de așteptare din România și din străinătate.

Un caz ilustrativ în acest sens este romanul *Sfârșitul Șoaptelor* din 2022, scris de o autoare lituaniano-americană, Ruta Sepetys, care este în același timp și un roman al comunismului și unul al revoluției românești. Romanul, catalogat pe coperta a patra drept „ficțiune istorică bazată pe fapte reale”⁵³ sau „thriller care se apleacă asupra istoriei recente a poporului român”⁵⁴, spune povestea unui băiat care, în spiritul literaturii de sertar, își scrie povestea vieții în speranța că va putea să o facă publică la un moment dat. Încă din prima pagină a romanului se face apel la simbologie, în sensul că dacă în *Cartograful Puterii* Diavolul apărea ca personaj, aici Nicolae Ceaușescu e închipuit ca un Dracula contemporan⁵⁵. „Dracula e o simplă ficțiune și nu are nicidecum legătură cu istoria României. Dar e drept că a existat cândva un monstru iubitor de sânge, care a locuit într-un castel din România. A rămas în turnul lui vreme de douăzeci și patru de ani. Și-n timp ce Dracula își alegea doar anumiți oameni care să-i cadă victime, monstrul acesta a ales să fie întruchiparea răului și a cruzimii”⁵⁶. În ceea ce privește imaginarul, autoarea spune despre cetățenii României comuniste că „trăiau în întuneric. Erau ca niște umbre. Cu mâinile vârâte în adâncurile buzunarelor, cu degetele înghețate strânse pumn”⁵⁷. De cele mai multe ori, atmosfera din roman e redată de cadre cenușii, iar senzația de frig fiziologic pare că predomină indiferent dacă personajele sunt în casă sau afară, indiferent de anotimp. Romanul se termină luminos, cu victoria revoluției române care îi permite protagonistului să facă public manuscrisul.

Putem identifica în spatele deciziei autoarei de a scrie un astfel de roman despre perioada comunismului românesc (cu care, având în vedere că s-a născut în America, nu poate să fi avut vreo legătură biografică) o formă de comodificare a unui tip de literatură, care plecând de la o serie de realități istorice, caută să sensibilizeze, dar și să circule la nivel cât mai mare (despre autoare se spune că a fost tradusă în peste 60 de limbi) cu prețul ruperii totale a narațiunii de contextul socio-istoric despre care scrie.

Două ipostaze ale romanului comunismului românesc

Bureți de fag este un roman publicat în 2021 (la câteva luni după *Istoria* lui Iovănel) de Mihai Duțescu, care a produs una din cele mai puternice polemici din lumea literară din ultima perioadă. Scris în „formula realistă tipică ultimului deceniu”⁵⁸ romanul



surprinde viața unei familii din mediul rural pe parcursul a câtorva decenii (atât din comunism cât și din postcomunism), prezentând implicit dinamica acesteia de la sat la oraș. Dezbateră din jurul romanului s-a produs din cauza felului în care mai mulți critici literari au interpretat modul în care operează realismul romanului. Pentru Adi Schiop *Bureți de fag* reprezintă „cartea aia altfel despre comunism, cu o perspectivă de bun-simț, fără vulturi pioase sau chestionări tragice”⁵⁹, iar pentru Iovănel „urmărește dinamica socială – evoluția de la sat la oraș – a trei generații succesive dintr-o familie din Teleorman în comunism și după. Accentul cade pe anii 80 și pe primii ani de postcomunism. Comunismul este văzut de la firul ierbii – nu ca un episod din *Memorialul durerii*, ci din perspectiva mobilității sociale pe care o permis-o.”⁶⁰ Dacă la Schiop se resimte o saturație cauzată de perspectiva – până la Duțescu – univocă în ceea ce privește reprezentarea literară a comunismului, Iovănel mizează explicit pe aspectul mobilității sociale, aproape deloc reprezentat literar în romanele despre comunism de până acum. Cum aceste aspecte i se par argumente ideologice⁶¹, Marius Chivu scrie despre roman că spune

„povestea comună, comodă și convenabilă a unei familii fără însușiri de-a lungul a două decenii provocatoare din istoria recentă, ignorând contextul socio-politic, necântărind și nearhivând mai nimic (avorturile, propaganda din TV și presă, rațiile alimentare, lipsurile de tot felul, de la hîrtia igienică la benzină și energia electrică – doar protagonistul lui este inginer la IREB –, demolările, Cernobilul, revolta brașovenilor din '87 sau Revoluția, surprinsă totuși în opt rînduri)”.

Doă probleme apar astfel: în primul rând, fără să reprezinte într-adevăr aspecte semnificative pentru firul narativ, avorturile, propaganda și penuria alimentară apar în roman însă sunt scutite de o atenție deosebită deoarece personajele găsesc metode prin care să le evite (de aici parvenismul personajelor despre care vorbește Schiop).⁶² Revolta brașovenilor din 1987 și explozia de la Cernobîl sunt însă fenomene diferite, a căror prezență în roman ar fi dezechilibrat mai degrabă convenția realistă. A doua problemă e de ordin ideologic. Dacă Chivu le reproșază lui Schiop și Iovănel că aduc argumente ideologice, ceea ce el îi reproșază lui Duțescu (omisiunea unor aspecte reprezentative pentru perioada comunistă) reprezintă, în egală măsură, o formă de ideologie.

Ce e însă relevant în *Bureți de fag* și implicit ceea ce îl face să fie un nou tip de roman al comunismului este, pe lângă pretenția de analiză lucidă a trecutului, aspectul evocat de Iovănel și anume încercarea de reprezentare realistă a mobilității sociale pe care comunismul a permis-o. Pentru o înțelegere mai clară a acestui aspect este relevant un studiu al lui Ovio Olaru, unde acesta a căutat să afle cum arăta mobilitatea socială în peste 300 de romane românești publicate între 1901 și 1932. Deși Olaru se apleacă mai degrabă asupra imaginarului automobilistic, concluziile la care ajunge

sunt ilustrative pentru a înțelege raporturile de clasă dar și mobilitatea socială posibilă a fiecăreia dintre ele în perioada premergătoare comunismului românesc. Astfel, în ceea ce privește tramvaiul, acesta era folosit cu predilecție ca mijloc de transport în interiorul orașelor de către clasa de mijloc, caracteristică mai degrabă mahahalei. Tramvaiul era așadar un mijloc de transport puternic stigmatizat. În ceea ce privește lumea rurală, căruța reprezenta sigurul mijloc de transport accesibil.

„Whereas urban means of transportation serve the sole purpose of transporting people to and from, the waggon carries people, animals, and goods alike. Even if it is the peasantry's only connection to the outside world, it alone cannot produce social mobility”⁶³

Argumentul mobilității sociale nu e așadar unul fantasmatic. Faptul că Duțescu scrie despre avantajele mobilității sociale în comunism este mai degrabă o metodă prin care întărește fibra realistă a romanului. Un alt motiv pe care Iovănel îl aduce în discuție despre romanele care s-au scris despre comunism e că „mai toți autorii s-au arătat prea puțin dispuși să înțeleagă modernizarea reală produsă de comunism, deși «cu costuri umane incalculabile și inacceptabile din punct de vedere moral»”⁶⁴ Mihai Duțescu însă scrie un roman în care personajele sale acced pe scara socială profitând de mobilitatea pe care sistemul le-a făcut-o accesibilă, păstrând mai degrabă o atitudine reprobabilă cu privire la sistem. Construită realist, narațiunea demască o serie de aspecte negative ale comunismului românesc, însă o face fără tragism și ostentație.

Ceea ce face însă Duțescu nu este cu totul nou pentru literatura română. Avantajele mobilității sociale și, mai ales, ale modernizării produse de comunism au fost discutate și de romanul *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului*, publicat de Marta Petreu cu zece ani mai devreme de *Bureți de Fag*, în 2011. Receptarea critică a romanului la catalogat drept „roman de familie”⁶⁵, „roman psihologic”⁶⁶ „roman social”⁶⁷, toate dintre aceste etichete fiind probate și demonstrate ca pertinente. Ceea ce nu s-a discutat deloc însă în anii care au urmat apariției romanului a fost dimensiunea sa ideologică. Marta Petreu, a cărei biografie este incontestabil una anticomunistă, scrie un roman care problematizează efectele comunismului dintr-o perspectivă postcomunismtă. Anticomunist în marea sa măsură (scenele despre brutalitatea Securității, nedreptatea colectivizării – oamenii considerați vrednici au fost desproprietăriți iar cei stigmatizați au ajuns în funcții importante, cum este cazul prostituatelor care după colectivizare ajunge în fruntea „echipelor de lămurire” și e poreclită Ana Pokerița după modelul ei de rea amintire, Ana Pauker, penuria alimentară din anii 80 din mediul urban – ilustrată prin scena în care personajul-narator caută o lămâie în mai multe alimentare, restaurante, dar le cere și colegilor de servici, în final nereușind să procure nici una –, confirmă acest fapt) romanul face totuși o radiografie verticală și echilibrată a perioadei comuniste, așa cum nicio narațiune nu

mai făcuse pana atunci. Fiind un roman preponderent rural, modernizarea e adesea problematizată mai ales sub forma tehnologizării agriculturii. Când amintește apariția utilajelor agricole Tabita, personajul-narator, va spune că:

„Când au apărut «combainele», cam prin 1967-1968, ieșea și el, ca tot satul, la marginea drumului să le întâmpine [...] De dragul lor, recunoscător că au ușurat muncile agricole, Ticu ajunsese să laude Colectivul, recunoscând că de unul singur nici el, nici un alt țăran din Cutca nu și-ar fi putut cumpăra niciodată o asemenea mașină care ușurează munca. Și ori de câte ori citește pledoarii nostalgice pentru imobilitatea satului românesc ori texte despre valorile neschimbătoare ale lumii rurale, pe care tehnica numai le-ar corupe, ma scutur a răscoală: «D-voastră nu cunoașteți țăranul român...» căci știi că asemenea texte și teze nu sînt decît producțiile stupide ale imaginației și ale ideologiei unor orășeni care n-au avut nimic de-a face nici cu satul, nici cu țăranul din România. Țăranilor le-au plăcut și le plac toate mașinile care fac munca lor trudnică mai ușoară. Cum să nu-i placă Tăticului nostru combainele, care-l scuteau de zilele de secerat sub arșița năpraznică a lui cuptor!»⁶⁸

Un alt aspect ilustrativ pentru teza realismului romanului în ceea ce privește raportarea la perioada comunistă îl constituie perspectiva personajelor asupra perioadei respective odată ce narațiunea se mută în perioada tranziției. În articolul „Istoria Tabitei” Andrei Bodiu scrie că

„deposedați silnic de pământ de către comuniști, oamenii își primesc pământul înapoi dar îl lasă baltă, semn că vechile obiceiuri țin de domeniul trecutului. Temeiurile lumii rurale din nuvelele lui Slavici, dar și bătaia lui Ion, din romanul clasic al lui Liviu Rebreanu, au rămas fără obiect. Pământ e destul, dar nimeni nu îl mai cultivă.... Chiar violentă și rudimentară lumea dispărută e privită, într-un anume sens, cu nostalgie. De aici poate și scepticismul cu care este percepută modernizarea»⁶⁹

Cele două idei care rezultă sunt, în primul rând, ca în postcomunism oamenii nu mai lucrează pământul și în al doilea rând că perioada comunistă e privită cu o oarecare nostalgie, iar perspectiva asupra perioadei ulterioare revoluției din 1989 e marcată de scepticism. Cauzele ambelor concluzii rezultă însă dintr-o lectură a romanului în cheie ideologică. Motivul pentru care oamenii nu mai cultivă pământul nu e un „semn că vechiile obiceiuri țin de domeniul trecutului”, ci este unul cât se poate de ancorat în materialitatea existenței. După cum spune chiar personajul-narator:

„cât ai clipi și fără urmă s-a risipit parcul de mașini pe care-l folosea Colectivul, contabilul și un inginer si l-au cumpărat de la stat, pentru ei. Din cele vreo treizeci de tractoare, dotate cu pluguri, cu discuitoare, cu sămănători,

cu mașini de ierbicidat ori cu săpătoare, n-a mai rămas în Cutca nimic. După doi sau trei ani, proprietarii acestor mașini, cumpărate pe nimica toată, le-au tăiat pe bucăți și le-au vândut la fier vechi, câștigând de pe ele o avere, și și-au putut porni alte afaceri, mai profitabile»⁷⁰

Narațiunea continuă cu povestea fratelui protagonistei care a început după anii '90 să are cu plugul tras de boi, unealtă pe care tatăl o ascunsese în pod în anii '50 de frică să nu-i fie confiscată în porcesul de colectivizare. Iar dacă utilajele agricole au dispărut, terenurile și-au pierdut funcția agricolă în favoarea celei industriale. Odată cu apariția Fabricii General Motors și a zvonurilor despre o viitoare „gigantică platformă industrială”⁷¹, oamenii au vândut terenurile. Așa cum reiese din romanul Martei Petreu, lipsa persepectivei oamenilor din mediul rural s-a datorat efectelor economice produse de tranziția la capitalism. Ilustrativ în acest sens e construită și scena în care, reîntoarsă în Cutca, Tabita deplânge invazia omizilor ce afecta livezile de pomi. Atunci când aceasta se întreabă de ce nu reacționează autoritățile locale, fratele ei îi răspunde: „te crezi pe vremea Colectivei, când pomii erau stropiți, în fiecare an, din avion? Amu îi fiecare pe contul lui, au venit fluturii și-amu sînt omizi, și la anu o să fie la fel, poate mai multe, ce putem noi face? De unde bani pentru stropit?”⁷²

Acasă, pe Câmpia Armaghedonului rămâne un roman anticomunist dar care portretizează în spirit realist beneficiile impactului industrializării, tehniciării și al mobilității sociale în ruralul românesc din perioada comunistă. Receptarea critica de care s-a bucurat romanul (numeroase cronici care discută complexitatea strategiilor și a planurilor narrative, dimesiunea autoficțională, dar și alte aspect ce țin de construcția narativă) nu menționează ipoteza romanului Martei Petreu ca roman al comunismului. De cealaltă parte, romanul lui Duțescu a fost receptat exclusiv sub auspiciile ideologicului. De unde vine așadar această divergență în termeni de receptare critică? Romanul Martei Petreu denotă o mai mare complexitate a discursului narativ, iar perspectiva actorială e mai critică cu privire la aspectele negative pe care le-a presupus comunismul românesc. *Bureții de fag* se apleacă benign asupra acelorași aspecte, însă fără a le neglija ori estompa existența. Observația nu soluționează însă întrebarea. Cert e că romanul Martei Petreu e privat de meritul de a fi primul roman reprezentativ al comunismului în timp ce polemica ideologică din jurul *Bureților de fag* monopolizează receptarea romanului (punând totodată într-un con de umbră o serie de alte aspect ale sale). Explicația ar putea fi aceea că în perioada proximală a debutului în proză a Martei Petreu critica de întâmpinare nu era suficient de pregătită metodologic pentru o astfel de analiză, situație ce s-a schimbat până în prezent grație sincronizării cercetării românești cu cercetarea globală, detabuizării unui segment bibliografic considerat interzis odată cu căderea regimului comunist și totodată grație metodologiei pe care o propune *Istoria* lui Mihai Iovănel.



Note

1. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane 1990-2020* (Iași: Polirom, 2021), 291.
2. Ibid.
3. Pentru o analiză a producției de roman în raport cu cea de jurnal despre revoluția română din decembrie 1989, relevantă mai ales din punct de vedere al implicației ideologice vezi: Alex Goldiș, „Ficțiune vs. non-ficțiune. Reprezentări ale Revoluției din 1989 în literatură”, *Cultura*, 23 august 2015. <https://revistacultura.ro/nou/ficțiune-vs-non-ficțiune-reprezentări-ale-revoluției-din-1989-în-literatură/>.
4. Șerban Axinte, „O tentativă de reideologizare a literaturii”, *Observator Cultural*, nr. 1067, 25 iunie 2021. <https://www.observatorcultural.ro/articol/o-tentativa-de-reideologizare-a-literaturii/>; Ion Simuț, „O istorie ideologică, progresistă, douămiistă”, *Observator Cultural*, nr. 1067, 25 iunie 2021. <https://www.observatorcultural.ro/articol/o-istorie-ideologica-progresista-douamiista/>.
5. Teodora Dumitru, *Modernitatea politică și literară în gândirea lui E. Lovinescu* (București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2016).
6. Ștefan Baghiu, „Critica ideologică în epoca limbajului administrativ de stânga: o istorie New Left a literaturii române contemporane”, *Transilvania*, nr. 7-8 (2021): 82.
7. Adriana Stan, „Arheologii ale prezentului în Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020”, *Transilvania*, nr. 7-8 (2021): 62-63.
8. Nicolae Manolescu, interviu acordat lui Andrei Terian, *Euphorion*, nr. 7-8, iulie/august 2005, 12.
9. „Ironia involuntară a «comandării» unui astfel de roman de către Nicolae Manolescu ș.a. vine din faptul că aceștia cer de fapt un roman «cu tendință» în sensul în care-1 dorea Gherea, un autor de regulă deplorat de partizanii criticii estetice, îndeosebi de Manolescu”. Iovănel, *Istoria*, 291.
10. Termen propus în Ioana Moroșan, „Systemic Reading in Literary Historiography: Politicisation and Instrumentalization of the Autonomy of the Aesthetic as a Strategy of Repositioning During the 90s”, *Transilvania*, nr. 7-8 (2021): 57.
11. Adriana Stan, „Arheologii ale prezentului în Istoria literaturii române conemporane: 1990-2020”, *Transilvania*, nr. 7-8 (2021): 63.
12. Vezi mai multe în Andrei Terian, „Representing Romanian Communism: Evolutionary Models and Metanarrative Scenarios”, în *Beyond the Iron Curtain: Revisiting the Literary System of Communist Romania*, ed. Ștefan Baghiu, Ovio Olaru, Andrei Terian (Berlin: Peter Lang, 2021), 29. „First, even if, under a political aspect, the period between 1948 and 1989 is regarded as an unnuanced totalitarianism wherein systemic shifts would be so vague as to not alter the underlying substance—something that explains the satirical aspect of the entire sequence discussing it—, Manolescu suggests the existence, within this monolithic system, not only of progress, but of an entire array of fluctuations, which he describes as signs of emancipation”.
13. Nicolae Manolescu, interviu acordat lui Andrei Terian, *Euphorion*, nr. 1-2, ianuarie/februarie 2010, 13.
14. Alexandru Matei, „Reflexia critică și comunismul (I)”, *Revista 22*, 9 februarie 2010. <https://revista22.ro/opinii/alexandru-matei/reflexia-critic259-35ii-comunismul-i>.
15. Manolescu, interviu acordat lui Andrei Terian în 2010, 13.
16. Alexandru Matei, „Reflexia critică și comunismul (I)”.
17. Ibid.
18. Iovănel, *Istoria*, 291.
19. Adrian-Paul Iliescu, „De ce misionarii anticomunismului sunt incapabili să judece comunismul”, în *Iluzia anticomunismului. Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu*, ed. Vasile Ernu, Costi Rogozanu, Ciprian Șiulea, Ovidiu Țichindeleanu (Chișinău: Cartier, 2008), 156.
20. „Nu încapă nicio îndoială cu privire la necesitatea și importanța condamnării regimului comunist. Sub cele mai înălțătoare lozinci privind emanciparea omului și eradicarea nedreptății, acesta a pus în mișcare o mare de ură și cruzime instituționalizată care a produs o suferință infinită și indescriptibilă: nu va putea nimeni reconstrui toată umilinta, durerea și disperarea victimelor represiunii «proletare»”. Ibid., 151.
21. Iovănel, *Istoria*, 292.
22. Ibid.
23. Gabriel Dimisianu, „Un important scriitor discret”, *Ramuri*, nr. 1 (2008): 3.
24. Iovănel, *Istoria*, 293.
25. Ibid.
26. Ibid., 294.
27. Ibid., 293.
28. Alex Goldiș, „«Obsedantul deceniu» re-branduit”, *România literară*, nr. 11, 16 martie 2012, 14.
29. Ibid.
30. Ibid.
31. Iovănel, *Istoria*, p. 294.
32. Ibid., 291.
33. Claudiu Turcuș, „Reciclarea și confruntarea Ostalgiei”, *Observator cultural*, nr. 725 (2014). <https://www.observatorcultural.ro/articol/reciclarea-si-confruntarea-ostalgiei/>.
34. Ibid.
35. Vezi „Sunt o baba comunista! 11 traduceri si peste 20.000 de exemplare vandute in Romania”. <https://evz.ro/sunt-o-baba-comunista-11-traduceri-si-pest-20000-de-exemplare-vandute-in-romania.html>.

36. Maria Todorova, ed., *Remembering Communism: Genres of Representation* (New York: Social Science Research Council, 2010).
37. Maria Todorova, Zsuzsa Gille, ed., *Post-Communist Nostalgia* (New York: Berghahn Books, 2010).
38. Maria Todorova, Augusta Dimou și Stefan Troebst, ed., *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe* (Budapest-New York: CEU Press, 2014).
39. Maria Todorova, „From utopia to propaganda and back”, în *Post-communist Nostalgia*, ed. Maria Todorova, Zsuzsa Gille (New York: Berghahn Books, 2010), 3.
40. Ibid., 3.
41. Ibid., 5.
42. Ibid.
43. Ibid, 6.
44. Ibid., 9.
45. Ibid., 8.
46. Pentru o analiză a felului în care, începând cu anii 2000, au existat și în România forme ale nostalgiei post-comuniste, concretizate în romane ca Ștefan Baștovoi, *Iepurii nu mor* (2000); Filip și Matei Florian, *Băiuteii* (2006); Radu Pavel Gheo, *Noapte bună, copii!* (2010) vezi Andreea Mironescu, Doris Mironescu „The novel of memory as world genre. Exploring the romanian case”: „They are generally published after the year 2000 by a new generation of authors who spent their childhood and adolescence in late communism, which is also their main thematic focus. By referring to the daily life under communism of anonymous people, these authors seek to challenge the idea that everything then was “tainted” and the lives of the commoners, impregnated as they were by the ubiquity of communist symbols, needed increased political scrutiny to reach deliverance. Indeed, this Romanian wave of rejection directed against the anticommunist discourse of the 1990s was echoing a widespread feeling in post-communist societies, canonized through a German portmanteau word: «Ostalgie», or the feeling of nostalgia toward the communist times when for many life was simpler than in the troublesome transition period. Taken up in German novels such as Thomas Brussig’s *On the Shorter End of Sun Avenue* (1999) or films like Wolfgang Becker’s *Good Bye, Lenin!* (2003), (n)ostalgia – as we decided to call it – was a daring aesthetic proposition, but also a critique of the anticommunist discourse that was used to make dissenters from the triumphalist discourse of free-market capitalism feel guilty for clinging to a condemned past. But the growing mass of dissenters, and probably also the quality of the artistic reflection on the phenomenon in these years led to the conceptualization of «postcommunist nostalgia» as the reverse of post-communist trauma, although in some of the novels discussed above nostalgia and trauma are strictly imbricated”. Andreea Mironescu, Doris Mironescu, „The Novel of Memory as World Genre: Exploring the Romanian Case”, *DACOROMANIA LITĂTERARIA VII* (2020): 97-115.
47. Ibid., 5.
48. Ibid., 6.
49. Ibid.
50. Iovănel, *Istoria*, 42.
51. Maria Todorova, „From utopia to propaganda and back”, 9.
52. Hans Christian Trepte, „In search of an adequate novel on the democratic changes of 1989/1990. A paradigmatic approach”, *Wolność i Solidarność*, nr. 11-12, 2019-2020.
53. Ruta Sepetys, *Sfârșitul Șoapțelor-Decembrie 1989* (București: Epica, 2022).
54. Ibid.
55. Pentru o analiză cronologică a acestui mit, în dubla accepțiune a „mortului viu” dar și a vampirismul din teoria marxistă, dar care demonstrează totodată (fără însă să își propună) și cât de facilă e mitizarea unei figuri istorice prin simpla atribuire a mitologiei create în jurul personajului Dracula, așa cum se întâmplă și în cazul romanului *Sfârșitul Șoapțelor- Decembrie 1989* vezi: Anca-Simina Martin, „Studiu introductiv”, în Bram Stoker, *Dracula* (București: Dezarticulat, 2023).
56. Sepetys, *Sfârșitul Șoapțelor*, 9-10.
57. Ibid.
58. Mihnea Bălici, „Pentru omul obișnuit”, *Echinox*, 22 martie 2022. <https://revistaechinox.ro/2022/03/pentru-omul-obișnuit/>.
59. Adrian Schiop pe coperta a patra la Mihai Duțescu, *Bureți de fag* (București: Trei, 2021).
60. Mihai Iovănel, „Anul 2021 în ficțiunea românească”, *Blog Cărturești*, 11 februarie 2022. <https://carturesti.ro/blog/anul-2021-in-fictiunea-romaneasca/>.
61. Marius Chivu, „Comunismul de carton”, *Dilema Veche*, nr. 932, 17-23 februarie 2022. <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/carte/comunismul-de-carton-634143.html>.
62. Adrian Schiop pe coperta a patra la Mihai Duțescu, *Bureți de fag*.
63. Ovio Oлару, „Producing social mobility. Class and Travel in the Romanian Novel 1901-1932”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, nr. 1 (2020).
64. Iovănel, *Istoria*, p. 291.
65. Andrei Bodi, „Istoria Tabitei”, *Transilvania*, nr. 3 (2013): 86-88.
66. Nicolae Manolescu, „Premiul României Literare: Cartea anului 2011”, *România Literară*, nr. 48 (2011).



67. Gabriel Dimisianu, „O carte complexă”, *România literară*, nr. 23 (2011).
68. Marta Petreu, *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* (Iași: Polirom, 2011), 171.
69. Andrei Bodi, „Istoria Tabitei”, 87–88.
70. Marta Petreu, *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului*, 254–255.
71. Ibid., p. 297
72. Ibid., p. 298

Bibliography

- Baghiu, Ștefan. “Critica ideologică în epoca limbajului administrativ de stânga: o istorie New Left a literaturii române contemporane” [Ideological Critique in the Era of Leftist Administrative Language: A New Left History of Contemporary Romanian Literature]. *Transilvania*, no. 7–8, 2021.
- Bălci, Mihnea. “Pentru omul obișnuit” [For the Common Man]. *Echinox*, 22 martie 2022. <https://revistaechinox.ro/2022/03/pentru-omul-obișnuit/>.
- Bodi, Andrei. “Istoria Tabitei” [The History of Tabita]. *Transilvania*, no. 3, 2013.
- Chivu, Marius. “Comunismul de carton” [Cardboard Communism]. *Dilema Veche*, no. 932, February 17–23, 2022. <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/carte/comunismul-de-carton-634143.html>.
- Dimisianu, Gabriel. “Un important scriitor discret” [An Important Discrete Writer]. *Ramuri*, no. 1, 2008.
- Dimisianu, Gabriel. “O carte complexă” [A Complex Book]. *România literară*, no. 23, 2011.
- Duțescu, Mihai. *Bureți de fașă*. Bucharest: Trei, 2021.
- Goldiș, Alex. “Obsedantul deceniu re-branduit” [The Obsessive Decade Rebranded]. *România literară*, no. 11, March 16, 2012.
- Goldiș, Alex. “Ficțiune vs. non-ficțiune. Reprezentări ale Revoluției din 1989 în literatură” [Fiction vs. Non-fiction. Literary Representation of the Revolution of 1989]. *Cultura*, 23 august 2015. Ficțiune vs. non-ficțiune. Reprezentări ale Revoluției din 1989 în literatură – Cultura (revistacultura.ro).
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990–2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990–2020]. Iași: Polirom, 2021.
- Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [The Ideologies of Literature in Romanian Postcommunism]. Bucharest: Muzeul Național al Literaturii Române, 2016.
- Iovănel, Mihai. “Anul 2021 în ficțiunea românească” [The Year 2021 in Romanian Fiction]. *Blog Cărturești*, February 11, 2022. <https://carturesti.ro/blog/anul-2021-in-ficțiunea-romaneasca/>.
- Iliescu, Paul-Adrian. “De ce misionarii anticomunismului sunt incapabili să judece comunismul” [Why the Anticommunist Missionaries are Incapable of Judging Communism]. In *Iluzia anticomunismului. Lecturi critice ale Raportului Tismăneanu*, edited by Vasile Ernu, Costi Rogozanu, Ciprian Șiulea, and Ovidiu Țichindeleanu. Chișinău: Cartier, 2008.
- Manolescu, Nicolae. “Interview” by Andrei Terian. *Euphorion* XVI, no. 7–8 (2005).
- Manolescu, Nicolae. “Interview” by Andrei Terian. *Euphorion* XXI, no. 1–2 (2010).
- Manolescu, Nicolae. “Premiul României Literare: Cartea anului 2011” [Literary Romania Prize: The Book of the year 2011]. *România Literară*, no. 48, 2011.
- Matei, Alexandru. “Reflexia critică și comunismul (I)” [Critical Reflection and Communism]. *Revista* 22, February 9, 2010.
- Moroșan, Ioana. “Systemic Reading in Literary Historiography: Politicisation and Instrumentalization of the Autonomy of the Aesthetic as a Strategy of Repositioning During the 90s.” *Transilvania*, no. 7–8 (2021).
- Martin, Anca-Simina. “Studiu introductiv” [Introductory Study]. In Bram Stoker, *Dracula*. Bucharest: Dezarticulat, 2023.
- Olaru, Ovio. “Producing social mobility. Class and Travel in the Romanian Novel 1901–1932.” *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 6, no. 1 (2020).
- Petreu, Marta. *Acasă, pe Câmpia Armaghedonului* [At home, on the Field of Armaggedon]. Iași: Polirom, 2011.
- Stan, Adriana. “Arheologii ale prezentului în Istoria literaturii române conemporane: 1990–2020” [Archaeologies of the Present in The History of Contemporary Romanian Literature: 1990–2020]. *Transilvania*, no. 7–8 (2021).
- Sepeș, Ruta. *Sfârșitul Șoapțelor – Decembrie 1989*. Bucharest: Epica, 2022.
- Terian, Andrei. “Representing Romanian Communism: Evolutionary Models and Metanarrative Scenarios.” In *Beyond the Iron Curtain: Revisiting the Literary System of Communist Romania*, edited by Ștefan Baghiu, Ovio Olaru, and Andrei Terian, 23–42. Berlin: Peter Lang, 2021.
- Todorova, Maria. “From Utopia to Propaganda and Back.” In *Post-communist Nostalgia*, edited by Maria Todorova and Zsuzsa Gille. New York: Berghahn Books, 2010.
- Todorova, Maria, ed. *Remembering Communism: Genres of Representation*. New York: Social Science Research Council, 2010.
- Todorova, Maria, Augusta Dimou, and Stefan Troebst, ed. *Remembering Communism: Private and Public Recollections of Lived Experience in Southeast Europe*. Budapest–New York: CEU Press, 2014.
- Trepte, Hans Christian. “In search of an adequate novel on the democratic changes of 1989/1990. A paradigmatic approach”. *Wolność i Solidarność*, no. 11–12, 2019–2020.
- Turcuș, Claudiu. “Reciclarea și confruntarea Ostalgiei” [Recycling and Confronting Ostalgy]. *Observator cultural*, no. 725 (2014).

MULTILINGVISMUL ȘI PERIFERIA: O ANALIZĂ A ROMANULUI BASARABEAN POST-SOVIETIC

Hanna HAN

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: ioanahanna.han@ulbsibiu.ro

MULTILINGUALISM AND THE PERIPHERY: AN ANALYSIS OF THE POST-SOVIET BESSARABIAN NOVEL

Abstract: This article aims to explore how multilingualism is explored in Bessarabian literature and the way in which these phenomena can create cultural and identity crisis in the collective imaginary of The Republic of Moldova. Thus, it can be observed that in the Soviet period, but also after the fall of the empire, speakers of “Moldavian” language, afterwards named Romanian, are treated as inferior to Russian speakers, Moldavians becoming a periphery. Approaching multilingualism the way it is presented in *Multilingual Literature as World Literature* edited by Jane Hiddleston and Wen-chin Ouyang, a second objective of this paper is to investigate the identity crisis of the teenagers of Perestroika and the fall of the URSS, but also of the young adults that were brought up in the unsteady world that followed after these events. In doing so, the way in which the Bessarabian people were peripheral. According to the fact that this type of literature is insufficiently discussed, there will be analyzed three such novels, in order to offer a wider image of Chisinau between the 80’s and the 2000 and its transition: *Grădina de sticlă* (The Glass Garden) by Tatiana Țibuleac, *Sălbaticii copii dingo* (The Savage Dingo Kids) by Vasile Ernu and *Perestroika boys* by Dinu Guțu. The other aspect that will be explored is the image of Romania and its literature in the Soviet Bessarabia, two neighbour countries that did not have an intercultural dialogue until 1991.

Keywords: multilingualism, Bessarabia literature, linguistic periphery, identity crisis

Citation suggestion: Han, Hanna. “Multilingvismul și periferia: o analiză a romanului basarabean post-sovietic.” *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 74-80.

<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.09>



Situația literaturii basarabene este una complicată, poziția acesteia în sistemul literar est-european fiind greu de reperat, după cum foarte bine observă Andreea Mironescu în studiul său „Finding Bessarabian Literature on the Maps of Eastern Europe: Notes on a Case of Triangular Cultural Transfer”, unde discută relația triunghiulară dintre Basarabia, Rusia și România și influențele literare determinate de această conjunctură. Astfel, folosind terminologia impusă de Andrei Terian prin articolul său „Is There an East-Central European Postcolonialism? Towards a Unified Theory of (Inter) Literary Dependency”, cercetătoarea definește literatura scrisă în interiorul Republicii Moldova, raportându-se la literatura rusă, respectiv română, astfel:

„Cronologic, literatura basarabeană/moldovenească poate fi considerată, după cum sugerează Andrei Terian prin analogie cu alte republici (fost) sovietice, o literatură minoră (în perioada stalinistă), una colonială (între 1956 și 1991) și

una postcolonială după destrămarea URSS-ului. Totuși, dacă urmărim relația literaturii basarabene prin raportare la cultura română, lucrurile se complică. În jurul anului 1918, conda această regiune a devenit parte din România Mare, o literatură basarabeană în română era aproape inexistentă, ca rezultat al unei campanii de rusificare care a înstrăinat elitele românești și a limitat accesul clasei muncitoare la educație. (...) În sfârșit, după 1989/1991, literatura basarabeană dobândește o nouă autonomie națională și, simultan, aspiră la o (re) integrare în sistemul național literar românesc”!

Cu toate acestea, influența rusească/sovietică, despre care există păreri împărțite în interiorul țării, nu s-a oprit nici după 1991, președintele Mihail Voronin (între 2001 și 2009) anunțând în discursurile sale parlamentare intenția sa de a urma interesele rusești. Basarabia este, de asemenea, o regiune cu multe conflicte interne determinate de cele externe, aflându-se la frontiera dintre

doă administrații care sunt în conflict de mai bine de două sute de ani, și anume cea română și cea rusă. Acest aspect a dus la o dorință de apartenență, dar și la alterizarea Basarabiei². Miza acestui articol este ca până la final să arate că aceste tensiuni (individuale și colective) sunt adânc influențate de limbă. Un pas important în dezbaterile academice din ultimele decenii îl reprezintă apariția volumului colectiv editat de Violeta Kelertas, *Baltic Postcolonialism*, care discută literaturile baltice din perspectiva postcolonialismului. Astfel, Rusia se dovedește a fi o putere colonială care a fost ignorată mult timp, sau cel puțin dificil de dovedit de către istoricii și cercetătorii din domeniu, din două cauze, așa cum le identifică David Chioni Moore: discursul URSS-ului legat de înfrățirea voluntară a republicilor, dar și așa-zisa sa inferioritate față de Occident³. Ca orice putere dominantă, aceasta și-a impus limba și cultura indirect, pentru că „natura dominantă a culturii metropolitane a marginalizat, dar nu a anihilat culturile native în teritoriile (post)coloniale- de unde și efectul de «hibridizare»⁴. Relația de natură colonială permite inițierea unei discuții despre un multilingvism la nivelul Republicii Moldova. *Multilingvismul* este un termen-umbrelă folosit preponderent în ultimii ani în contextul studiilor despre World Literature, aducând o imagine mai amplă și mai complexă referitoare la culturile locale și la imaginarul spațiilor multiculturale, dar contribuind și la reînțelegerea categoriilor spațiale cu care operează aceste studii.⁵ În această lucrare mă voi referi doar la multilingvismul literar, ca „alternanță de limbi în interiorul aceluiași discurs”⁶ și voi identifica trei variante ale acestuia.

K. Alfons Knauth vorbește, în articolul său „Literary Multilingualism I: General Outlines and Western World” despre două categorii principale de multilingvism: cel tradițional și cel post/modern, cel din urmă împărțindu-se în mai multe subcategorii (simultaneismul și globoglosia, multilingvism futurist și primitivist, panlingvism, onomatopoeică și multilingvismul conflictual). Mă voi opri doar asupra celui *conflictual*, care „este condiționat în mod direct de contacte colingvistice directe și durabile dintre țări învecinate sau dintre diferite grupuri culturale din aceeași țară”⁷ și care face referire la marginalizarea unei limbi, în principiu cea autohtonă, în detrimentul limbii dominante. Timp de peste două secole se pot identifica în Basarabia astfel de tensiuni culturale și lingvistice dintre moldoveni, români și ruși, respectiv dintre limba română și cea rusă, ceea ce a dus la crearea unei „limbi hibrid”⁸ folosită până în zilele noastre, și la o marginalizare a limbii române în interiorul teritoriului din următorul motiv: deși este o țară foarte apropiată de România, „atât cultural cât și lingvistic, pregnantă administrație rusă a Basarabiei din timpul secolului al 19-lea și sovietizarea ulterioară a acesteia a fost un factor decisiv în alterizarea masivă în România”⁹. Pornind de la această discuție, am identificat două tipuri de multilingvism, în funcție de direcționarea acestuia: unul *intern-propagator*, care pleacă dinspre persoană/comunitate către o limbă, fără să existe vreun factor de presiune, fie acea limbă una hegemonică pe plan global, cum este engleza, fie alta, sau unul *extern-propagator*, care vine din exterior, în general în mod forțat, tipic pentru limbile culturilor colonizate. Aceste ciocniri dintre culturi, care au reminiscențe

atât pe plan lingvistic, cât și pe plan cultural și identitar, se regăsesc și în literatură. Ceea ce se scrie într-o și despre o perioadă poate fi, alături de documente istorice și studii științifice, un mod de explorare și documentare a anumitor fenomene locale, naționale, sau care depășesc granițele în interiorul cărora au fost scrise. Astfel, am ales trei romane din literatura „Basa” pentru o cât mai bună panoramare felului în care sunt reprezentate la nivel literar conflictele lingvistice și identitare din timpul Uniunii Sovietice, dar și de după destrămarea acesteia, și anume *Grădina de sticlă* de Tatiana Țibuleac, *Sălbaticii copii dingo* de Vasile Ernu și *Perestroika Boys* de Dinu Guțu.

În *Grădina de sticlă* aflăm despre povestea unei fetei moldovence dintr-un orfelinat, adoptată de Tamara Pavlovna, o rusoaică din Chișinău. Acțiunea este prezentată din perspectiva unei copile care nu știe decât foarte puțin limba rusă și este obligată să o învețe: „Învață limba rusă, fără ea te vei prăpădi”¹⁰ este primul sfat pe care îl primește de la noul ei tutore. După cum spune Mihai Iovănel în *Istoria literaturii române contemporane 1990-2020*, relația dintre mama adoptivă și Lastocika are „ca acompaniament de tip basso continuu relația – inclusiv clasistă și imperialistă – dintre cele două limbi, dintre rusa rafinată vorbită în oraș și moldoveneasca barbară vorbită la țară și cel mult în piețele din Chișinău”¹¹. Aceste două descrieri ale limbilor sunt prezentate și dezvoltate pe parcursul romanului. Îndrăgostită de „singura persoană care a dorit-o” și influențată de această criză a unui copil orfan, Lastocika se îndrăgostește de limba rusă fără să o cunoască:

„*Svinia-ulîța*, am repetat ca să nu uit. (...) Tamara Pavlovna vorbea și vorbea, arătându-mi lucruri și locuri noi, învățându-mă cuvinte, iar mie îmi părea că îmi cântă. Erau frumoase cuvintele ei. (...) Voiam să vorbesc cu ea, voiam să fac totul ca ea”¹².

Având în vedere această barieră de limbă, putem vorbi despre un *multilingvism ca sursă pentru insolitare*, termen propus de Steven G. Kellerman¹³, redat aici prin amestecul dintre limbi și alternanța dintre grafia latină și cea chirilică. Țibuleac alege drept strategie narativă pentru descrierea vremurilor tulburi dinainte și din timpul Perestroikăi această insolitare determinată de multilingvism, care ulterior va fi prisma prin care fetița va percepe realitatea, iar problema principală a acesteia va fi lupta cu limba rusă, de care, ulterior, nu se va mai putea despărți: „Era mereu o luptă între urechi și gură, arareori câștiga gura. Cuvintele rusești îmi păreau mai lungi și însemnau mai multe deodată. O literă greșită te arunca dintr-o lume în alta. (...) Rusa devenise un chip mereu încruntat. Frumos, nepământesc de frumos, însă plin de cruzime”¹⁴. La începutul romanului, cititorul necunosător este în aceeași situație cu naratoarea. Această strategie narativă ne arată realitatea dintr-o altă perspectivă, a unei persoane din interior care observă urmările directe ale exteriorului pe plan micro (individual și în mica societate a curții sale), fără a cunoaște, de fapt, problemele politice. „Defamiliarizarea” și

„întârzierea percepției” despre care vorbește Șklovski¹⁵ oferă acces cititorului la problemele pe care acest multilingvism imperial nedorit îl are asupra moldovenilor, poveste care, spusă în alt fel, nu ar fi putut avea același impact. Într-un mod cu totul unic este abordată ideea colonizării Basarabiei de către Rusia, prin discuțiile pe care Lastocika le aude în jur: „orașul înnebunise. Vecinii nu mai încăpeau unii de alții. Moldovenii strigau la ruși, rușii la moldoveni. (...) Am crezut că nu aud bine, însă Marina mi-a confirmat: ocupanții erau rușii și le-au furat moldovenilor totul”.¹⁶ Nu ni se oferă un context socio-politic, ci doar ceea ce înțelege o tânără dintr-un cartier periferic, iar astfel Țibuleac reușește să contureze mult mai verosimil atmosfera care înconjură Chișinăul în anii '80, dar și crizele identitare cauzate la nivel individual și colectiv:

„Ce om întreg la minte putea să compare rusa cu moldoveneasca? Și mai aveam o întrebare. De ce spusese Raia că Șura trăiește la ea în țară? Iar eu și Tamara Pavlovna tot în țara ei trăiam? Nimic nu mai era ca înainte. Gorbaciov-el stricase totul”.¹⁷

Deși se simte inferioară pentru că este moldoveancă, prima ei limbă o obligă să ducă o luptă interioară: „Maricica, în schimb, era un boț de aur și, dacă aș fi vrut să am o soră pe lume, pe ea aș fi ales-o. Și mai avea ceva, Maricica, ceva foarte prețios pentru mine: vorbea cu mine moldovenește. Cu ea, limba mea nu îmi părea atât de urâtă”.¹⁸ După ce protagonista învață limba rusă, se poate observa un paradox: o nouă barieră lingvistică, și anume cea cu „limba moldovenească”, deși ea a ales să meargă la școala moldovenească pentru că simțea că acolo îi este locul. Aici, prin aceeași strategie, vedem cum hegemonia limbii ruse a înstrăinat moldovenii de limba lor pentru că, „dacă avea de ales, Chișinăul alegea mereu limba rusă”.¹⁹ De ce alege Tatiana Țibuleac strategia narativă a insolitării prin multilingvism? Pentru grupul țintă de cititori, respectiv vorbitorii de română atât din Basarabia, cât și din România, impactul romanului ar fi fost mult mai mic dacă se folosea doar grafie latină sau dacă ar fi fost traduceri directe ale cuvintelor, iar mesajul ar fi fost livrat incomplet.

„Greta a adus la școală o carte într-o limbă străină. Alta decât engleza, pe care începusem să o învăț de patru ori pe săptămână. (...) Literele din cartea Gretei erau ca cele englezești, însă unele aveau codițe sau niște acoperișuri. Cuvintele, în schimb, erau mai lungi. Am citit o propoziție și m-am mirat că am înțeles totul. Ceea ce auzeam se asemena mult cu limba moldovenească. «Ce-i asta?», am întrebat-o curioasă pe Greta. Limba română, a răspuns ea, apoi, mai atentă, limba noastră. Nu știam ce să cred. Cum putea o limbă care era a noastră să fie scrisă cu altfel de litere? Și mai ales pentru ce?”²⁰

Iată un exemplu în care, chiar dacă se putea reduce totul o singură frază (ex. „Greta a adus o carte în limba română și avea grafie latină”), mesajul subiacent nu ar mai fi ajuns la cititori. Nu acțiunea în sine o interesează pe autoare, ci impresia pe care limba română scrisă cu litere latine o face unui cetățean al Republicii Socialiste Moldova, obișnuit să scrie și să gândească totul raportându-se la alfabetul chirilic.

Așadar, putem vorbi de explorarea unei duble crize identitare: cea determinată de situația de orfană a fetei și cea legată de limbă și naționalitate. Situația Basarabiei din acea perioadă a determinat plasarea moldovenilor, mai ales cei vorbitori de limbă „moldovenească”, la periferia societății, fiind considerați „țărani” și priviți cu ură de către ruși sau de către moldovenii care vorbesc bine rusa. Lastocika, abia ieșită din orfelinat, este izbită de toate aceste realități dintr-o dată, iar prima întrebare pe care Tamara Pavlovna o primește de la vecinii ei este dacă fetița vorbește rusă. Fără să i se spună situația de ansamblu, înțelege singură ce ar însemna pentru ea să nu învețe rusă sau să se identifice ca fiind moldoveancă, dar această dualitate o obliga mereu la confuzii și muștrări de conștiință: „Nu îndrăzneam să mă consider rusoaică, iar moldoveancă nu voiam să fiu”²¹; „Rusoaică eram mai sus decât mă născusem”²². Mereu constrânsă la a alege între cele două, nu își păstrează convingerile descrise anterior, ci alege să meargă la școala moldovenească datorită „dragostei ei ascunse pentru *cealaltă inimă a ei*”²³. Aici este prima și singura dată când naratoarea spune în mod direct că multilingvismul la care este obligată, de tip *extern-propagator*, duce la scindarea ființei ei în două.

La Vasile Ernu, *Sălbaticii copii dingo*, paradigma se schimbă: nu mai este prezentat un personaj marginal care observă situația socio-politică dintr-o perspectivă exterioară, chiar străină, ci este povestea unui tânăr care vine în Chișinău pentru a-și continua studiile. Aceasta e pasionat de filosofie, literatură, muzică, ia parte la proteste, e interesat de evenimentele politice din țară și, cel mai important, vorbește limba rusă. Aici, problema limbii este prezentată din perspectiva unei persoane care înțelege ce se întâmplă. Fiind o „*docuficțiune cu accente autoficționare*”-naratorul lui e martor, nu protagonist”, după cum spune Adrian Schiop în ancheta „Sociologia romanului românesc” din revista *Vătra*²⁴, acesta urmărește să arate cititorului din România cum arăta Chișinăul anilor '80 prin prisma unui adolescent. Astfel, chirilicele se transformă în grafie latină, la început se găsesc „Precizări”, unde sunt explicați termeni folosiți în limbajul uzual moldovenesc (ex. „copii de aur”; „Gopnik”; „Ucilișce”), chiar și termenul de „limbă moldovenească” este identică cu limba română, însă folosesc această sintagmă pentru a păstra spiritul epocii și a arăta anumite complicații pe care le produce această distincție”²⁵. De la început totul este foarte clar: nu mai există nicio ambiguitate a evenimentelor, așa cum se întâmplă în cazul Tatiane Țibuleac, ci totul este amintit, discutat și explicat. Prioritatea lui Ernu este înțelegerea în totalitate a contextelor și a raporturilor pe care le expune cu franchețe.

Situația limbii este atent documentată în roman, iar astfel putem vorbi despre un *metamultilingvism* în cazul lui Ernu, un discurs *despre multilingvism*. Prima discuție largă despre limba moldovenească în raport cu cea rusă pornește de la cuvântul *kapelnița*:

„Noua elită moldovenească urbană trecea masiv la limba rusă din nevoia de legitimare rapidă: a avut loc un proces de parvenitism lingvistic. (...) Limba moldovenească a devenit pentru ei o limbă secundară, de bucatărie, limba vorbită cu



părinții și la țară cu bunicii. Astfel, ea a căpătat în conștiința lor statutul de limbă inferioară, pentru că nu avea prestigiul rusei, *lingua franca* și limba puterii. (...) toate noutățile erau predate în principal în rusă. Practic, chiar dacă învățai în limba moldovenească, exista o presiune terminologică. (...) Era oare un proces de colonizare?²⁶

Astfel, după explicația complexă, acest tip de explicații fiind recurente pe tot parcursul romanului, aflăm că acest cuvânt, *kapelnîță*, înseamnă perfuzie cu glucoză, termen provenit din rusă, care după „purificarea limbii”²⁷ a fost tradusă mot a mot și a devenit *picurătoare*, pentru că „perfuzie sună prea «românește», e perceput ca un cuvânt străin”²⁸. În general, toate cuvintele vin cu explicația lor în interiorul textului, cititorul necunoscător nefiind pus în dificultate niciodată. Rusa ajunge să fie o limbă vorbită și la centru, și la periferie, cum ar fi cartierul Ciocana, unde Vasea merge la o școală profesională în care „prestigiul limbii moldovenești era foarte scăzut”²⁹. Totuși, metamultilingvismul nu se rezumă doar la câteva explicații etimologice. Elke Strum-Trigonakis vorbește în studiul ei despre *Comparative Cultural Studies and Linguistic Hybridities in Literature*³⁰ (Studiile culturale comparative și hibriditățile lingvistice în literatură) despre faptul că metamultilingvismul conține și explicațiile legate despre limba în care se petrece acțiunea, fără a se schimba registrul lingvistic propriu-zis al textului, sau discuții legate de componenta meta-textuală, adică de factorii sociali și istorici care au dus la apariția multilingvismului în zona respectivă. Astfel, romanul *Sălbaticii copii dingo* prezintă, spre exemplu, imaginea potrivit căreia în Ciocana se vorbește exclusiv în rusă, chiar dacă unele persoane știu și română, dar sunt prezente și multe incursiuni în trecutul istoric și politic al Basarabiei pentru a înțelege mai bine problema limbii.

Criza identitară descrisă este una mai mult colectivă, cea a unei clasificări sociale foarte importante în funcție de limba vorbită și o necesitate a moldovenilor de a se depărta de limba și cultura lor pentru a nu mai fi marginalizați în societatea Chișinăului acelor ani: „Marca de superioritate o avea limba rusă vorbită bine; aceasta arăta apartenența la grupul urban dominant, grupul de putere și de prestigiu. (...) Vorbitorii de rusă curată, fără impurități etnice. Limba pură a puterii”³¹. Acest proces de rusificare duce la o alterizare din mai multe direcții: moldovenii devin *celălalt* pentru România și inclusiv pentru moldovenii vorbitori de limbă rusă, dar și de o alterizare a românilor, care devin *celălalt* pentru moldoveni. România devine *străinătatea*, în contextul în care Moscova sau Odessa nu sunt considerate astfel. Ștefan Baghiu și Dragoș Varga discută în articolul lor „Mirrored Otherness and Microhistory in Post-Soviet Literature The Estranged Milieus in Vasile Ernu’s Essays and Fiction” despre acest termen de *mirrored otherness*, care:

„descrie relația stabilită între comunități foarte apropiate care împart o limbă și o cultură comune, dar care oricum creează un celălalt prin «cultural triangulation» – printr-o cultură care le întrerupe conexiunile. În cazul acesta, a treia

cultură este reprezentată de administrațiile ruse și sovietice care au indus o alteritate pregnantă din perspectiva culturii române când se referă la literatura basarabeană”³²

Totuși, aceștia nu observă că ea este reciprocă în sensul în care și cultura basarabeană creează un *celălalt* din cea românească. Ernu consideră această alterizare și distanțare de România ca fiind una forțată, condusă de încercarea statului sovietic de „a construi o identitate națională, culturală și lingvistică moldovenească, fundamental diferită de cea românească. În acest scop s-a dus o imensă luptă ideologică și culturală pentru revenirea limbii moldovenești, foste românești, la alfabetul chirilic, care s-a făcut prin ordin, din rațiuni politice”³³. Astfel, literatura română a ajuns pe raftul de „literatură străină”, iar Vasea a avut acces la aceasta abia după ce a intrat în rețeaua din piața de cărți vândute „la negru” și a ajuns la *Istoria literaturii române de la origini până în prezent* a lui G. Călinescu, de care profesoara lui de literatură nici nu auzise.

Interculturalitatea, care duce la un multilingvism inerent, este metoda prin care cei doi autori aleg să descrie periferia. Basarabia este prezentată ca fiind o lume aflată la ciocnirea dintre două culturi, ceea ce duce la o dublă identitate în rândul moldovenilor. După cum s-a discutat anterior, vorbitorii de „limbă moldovenească” erau deja centrifugați la marginea ierarhiei sociale a Chișinăului. Totuși, problema este mult mai complexă. Atât la Tatiana Țibuleac, cât și la Vasile Ernu, identificăm o dublă-periferizare: cea de ordin lingvistic și cea care ține de clasa socială. În *Grădina de sticlă* Lastocika este exploatată de Tamara Pavlovna, care o obliga să adune de dimineața până seara sticle de pe străzile Chișinăului pentru a le vinde. Deși cele două nu au avut niciodată probleme financiare, blocul în care locuiau arată ca fiind unul din marginea capitalei, unde locuiau oameni din toate culturile. La fel ca restul informațiilor din roman, nimic nu este clar de la început, ci aflăm pe parcurs soarta tragică a fiecărei persoane din curtea respectivă și toate lipsurile suferite de aceștia:

„În acele veri lungi și calde în care orașenii plecau în concedii adevărate, doar curtea noastră rămânea mereu plină. *Insula noastră* – am numit-o noi și ne-am întreat în urma cărui naufragiu ajunseserăm acolo claie peste grămadă? Moldoveni, ucraineni, evrei, ruși”³⁴

În *Sălbaticii copii dingo*, Vasea merge un an la o școală profesională din cartierul Ciocana, iar cu această ocazie Ernu face o panoramă a acestei zone periferice a cartierului industrial. Copiii erau împărțiți în bande, majoritatea erau *gopnici* (i.e. nume atribuit copiilor născuți și crescuți în cartierele muncitorești) și modul principal de ascensiune socială era violența sau proveniența dintr-o familie de bandiți care se ocupă cu tot felul de afaceri ilegale. Aceste școli GPTU sau SPTU erau plasate cel mai jos în ierarhia socială în URSS și se spunea că sunt „școli care formează viitori pușcăriași”³⁵. Sonia, prietena și protectoarea lui Vasea în școală, locuia în Ciocana

„unde se aflau multe cămine și blocuri muncitorești; acolo își avea ea cuibul. Era un cămin tipic în care locuia împreună cu ai ei și cu un frate mai mic. Era un soi de *komunalka*, un apartament cu o cameră transformată în două camere (...) Totul era foarte strâmt. / La intrare era improvizată o mică bucatărie. Bucătăria propriu-zisă era comună pentru mai multe familii și se afla în capătul holului”.³⁶

Din cele două romane analizate până acum putem observa influența puternică pe care o are limba asupra identității unei persoane, dar și asupra societății. La Țibuleac este explorată criza identitară a unei fetițe care nu poate să aleagă între rusa pe care „i-au băgat-o pe gât” până a ajuns să o iubească, și „inima ei ascunsă”-limba moldovenească. La Ernu, deși personajul principal nu are o astfel de criză identitară – în afară de modul în care alfabetul chirilic era „al lui”, în timp ce acela latin era „străin”, iar mintea sa „e construită pe fonetica chirilică”³⁷ – se documentează criza identitară colectivă care are la bază, de fapt, problema limbii. O dată cu dorința moldovenilor de a se rupe de influența rusească, a pornit o revoluție în care tema principală era „limba noastră-limba română”, situație despre care vorbește, deși mai puțin, și Tatiana Țibuleac.

Efectele acestor confruntări lingvistice și culturale vor fi vizibile mult timp după destrămarea Uniunii Sovietice. Pentru a analiza puțin această situație, ofertant este romanul lui Dinu Guțu *Perestroika Boys*, în care acțiunea principală a romanului este plasată în anul 2002, având interferențe cu un plan secundar, cel al anului 2010, în care personajul principal, Vlad, vrea să scrie un roman despre cele petrecute cu opt ani înainte. Lumea acestui roman este caracterizată de mult mai mult haos și violență, în care băieții tineri sunt arestați la ordinea zilei („O să scape, blea, că-i pațan tânăr. Chestii de-aieștea se-ntâmplă, așa-s băieții”³⁸ - asta le spune un polițist băieților când merg să îl viziteze în închisoare), iar poliția intervine doar dacă „liniștea celor din clasa mijlocie”³⁹ este deranjată. Situația politică este minuțios documentată, tinerii iau parte la proteste și pe pagini întregi sunt descrise discursuri anti-Rusia, pro UE și pro unire. Astfel, de la dorința de autonomie a moldovenilor din perioada de final a URSS-ului, se ajunge la discuția unirii celor două țări vorbitoare de limbă română, iar argumentul lingvistic ajunge să fie principal în aceste discursuri. Acest roman este ilustrativ pentru efectele pe care le-a avut asupra identității criza cauzată de marginalizarea limbii române și a culturii basarabenilor pentru un timp atât de îndelungat.

Așadar, aici este deja o lume din perioada globalizării în care limba engleză ia amploare pe plan universal. În acest context, întâlnim un al treilea tip de multilingvism, și anume un *dublu multilingvism*, atât de tip intern-propagator-prin deschiderea voluntară către limba engleză, cât și de tip extern-propagator-pe filiera limbii ruse care s-a impus prin marginalizarea limbii române în Basarabia în perioada sovietică dar și înainte⁴⁰.

Comparativ cu celelalte două romane, la Guțu se observă totuși o atitudine diferită față de limba rusă: nu mai este promovată, ci se încearcă excluderea acesteia din vocabularul tinerilor în care se împletește româna cu anumiți termeni proveniți din rusă (ex. *Pațan*-băiat, *ment*-polițist, *vor*-hot), și este

important de precizat modul în care Dinu Guțu folosește pe tot parcursul romanului un limbaj „de stradă”, nu doar în dialoguri, numit și “stilul Basa”⁴¹: „Câțiva pațani de la noi din clasă și-au luat anu’ista pistol pe bile sau gaz. Arată fix ca unu’adevărat, numai că-i mai complicat să dai jos pe cineva cu el”⁴².

Un exemplu potrivit pentru aversiunea față de termenii din limba rusă este episodul cu ora de limba română:

„Probabil ați observat, probabil că și folosiți cei mai mulți dintre dumneavoastră, cum sunt colegii din spate, o formă stâlciță a limbii române. Dacă odinioară rusismele, dragii mei, intrau în limbajul basarabenilor pe cale oficială, când limba ocupanților se folosea în toate sferile «bune» de la Chișinău, astăzi periferia incultă, marginalitatea incultă, marginalitatea suburbană dă argoul limbii noastre (...) De exemplu, mulți dintre voi, când ieșiți din cupola de românism a acestui liceu, folosiți pe stradă *a bașli* pentru *a plăti*, *a se prikali*, când e atât de frumos să ziceți *a lua la mișto* sau *a face caterincă* și să rămâneți cool, dumneavoastră folosiți *loh* pentru *prost*, când puteți spune românescul *fraier*”⁴³.

Acest fragment subsumează problema multilingvismului din acest roman: împletirea dintre română, rusă și engleză („cool”), refuzul categoric al limbii ruse în noua societate a Republicii Moldova, marginalizarea celor care încă folosesc un argou rusec și re-identificarea cu „românismul și românitatea”.

Trebuie precizat faptul că, deși fiecare roman este caracterizat de un tip de multilingvism, acesta nu le exclude pe celelalte. Clasificarea a fost făcută în funcție de tipologia dominantă din fiecare text. Spre exemplu, la Țibuleac se identifică și metamultilingvismul prin valorificarea elementelor de paratext, cu traducerile din notele de subsol și explicațiile legate de limba în care se purtau dialogurile, dar și la Guțu cu glosarul de cuvinte rusești traduse/explicate în română de la finalul cărții. După cum dorește și cartea *Multilingual Literature as World Literature* să demonstreze prin studiile propuse, literatura mondială „înflorește la întâlnirea dintre limbi, care este mai apoi transpusă în literatură”⁴⁴, prin aceste romane se poate demonstra modul în care limba poate facilita dialogul transcultural, sau îl poate limita, chiar bloca. Tot limba poate fi motorul care să pornească mișcări culturale semnificative, dar, cel mai important, autorii din Basarabia care aleg multilingvismul ca strategie narativă doresc să arate lumii o imagine cât mai exactă a cadrului despre care scriu, dar și să adapteze textul pentru cititorii din România.

Evidențierea diferențelor culturale dintre România și Basarabia a fost metoda definită de Andreea Mironescu ca fiind modul prin care o cultură și o literatură periferică se reintegrează în literatura română, acesta fiind unul dintre motivele pentru care, prin acest multilingvism inerent, acești autori propun un nou mod de insolitare prin literatură care să îi introducă în “sistemul național literar românesc”⁴⁵. Astfel, multilingvismul deschide posibilitatea discutării acestor texte în paradigma world literature, facilitând un dialog continuu între scriitorii basarabeni și cititorii din România. Abordarea unui roman din punct de vedere al discuției legate



de limbă poate oferi informații și despre dinamica socială referitoare la hegemonia culturilor, respectiv cele două tipuri de multilingvism teoretizate în această lucrare: intern-propagator și extern-propagator.

Note

1. Andreea Mironescu, „Finding Bessarabian Literature on the Maps of Eastern Europe. Notes on a Case of Triangular Cultural Transfer”, *Transilvania* nr. 12 (2016): 20.
2. Pentru mai multe detalii vezi Dragoș Varga și Ștefan Baghiu, „Mirrored Otherness and Microhistory in Post-Soviet Literature The Estranged Milieus in Vasile Ernu’s Essays and Fiction”, *Transylvanian review* xxxi, nr. 1 (2022): 223-234; Tatiana G. Bitkova, „The Place of Romania and Russia in the Context of East-West Relations: Political and Cultural Aspects”, *Romanian Review of Political Sciences and International Relations* 11, nr. 2 (2014): 44-52.
3. David Chioni Moore, „Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet?”, în *Baltic Postcolonialism*, ed. Violeta Kelertas (New York: Rodopi, 2006), 26-27.
4. Andrei Terian, „Is There an East-Central European Postcolonialism? Towards a Unified Theory of (Inter)Literary Dependency”, *World Literature Studies*, nr. 3 (2012): 30.
5. În studiul său „The Multilingual Local in World Literature” Francesca Orsini demonstrează modul în care analiza spațiilor multiculturale și multilingvistice completează studiile despre World Literature prin referirea la “local”, aspect, spune ea, descris ca fiind un rezultat al globalului, și nu unul de sine stătător: „A ne gândi la spații ca «pluralități ale poveștilor și traiectoriilor de până acum» ne ajută să concepem World Literature ca fiind situată, plurală și obligatoriu multilingvistă, always-in-the-making. Ne ajută să percepem perspectivele locale și cosmopolite ca fiind complementare, având în vedere că nu doar genurile cosmopolite, dar și cele locale, ne spun ceva despre «World literature», dar și să dorim o «descriere geografică mult mai modestă, onestă și exactă». Francesca Orsini, „The Multilingual Local in World Literature”, *Comparative Literature* 67, nr. 4 (2015): 345-374.
6. David Morariu, „Despre code-switching în literaturile scrise în limbi periferice. Multilingvism și strategii discursive în romanul românesc din secolul al XIX-lea”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2022): 22.
7. K. Alfons Knauth, „Literary Multilingualism I: General Outlines and Western World”, *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*, *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*, vol. 3, ed. Lisa Block de Behar et al. (Oxford: EOLSS, 2009), 15.
8. În domeniul lingvisticii, este cunoscut studiul lui Yaron Atras și Peter Bakker în introducerea din *The Mixed Language Debate*, în care teoretizează noțiunea de „mixed languages” și asociază emergența acestui tip de limbă cu comunitățile bilingve, în care limba autohtonă a fost supusă de-a lungul istoriei unei influențe străine. Pentru mai multe, vezi Yaron Atras și Peter Bakker, „The Study of Mixed Languages”, *The Mixed Language Debate* (Berlin: Mouton de Gruyter, 2003), 1-20.
9. Baghiu și Varga, „Mirrored Otherness”, 225.
10. Tatiana Țibuleac, *Grădina de sticlă* (București: Cartier Popular, 2022), 14.
11. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (București: Polirom, 2021), 314.
12. Țibuleac, *Grădina*, 13-14.
13. Steven G. Kellerman, „Does Literary Translingualism Matter? Reflections on the Translingual and Isolinguual Text”, *Dibur Literary Journal*, nr. 7 (2019): 114.
14. Țibuleac, *Grădina*, 23.
15. Viktor Șklovski, „Arta ca procedeu”, trad. Margareta Nasta, în *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, ed. Mihail Nasta și Sorin Alexandrescu (București: Editura Univers, 1972), 161-162.
16. Ibid., 139.
17. Ibid., 141.
18. Ibid., 40.
19. Ibid., 85.
20. Ibid., 134.
21. Ibid., 141.
22. Ibid., 54.
23. Ibid., 64.
24. Adrian Schiop, „Sociologia romanului românesc (I). Anchetă scriitori”, *Vatra*, nr. 5-6 (2021): 40.
25. Vasile Ernu, *Sălbaticii copii dingo* (Iași: Polirom, 2021), 8.
26. Ibid., 74-75.
27. Ibid., 76.
28. Ibid.
29. Ibid., 120.

30. Elke Strum-Trigonakis, „Comparative Cultural Studies and Linguistic Hybridities in Literature”, în *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*, ed. Steven Tötösy de Zepetnek and Tutun Mukherjee (New Delhi: Cambridge University Press India, 2013), 180.
31. Ibid., 179.
32. Varga și Baghiu, „Mirrored Otherness”, 223.
33. Ernu, *Sălbaticii*, 73.
34. Țibuleac, *Grădina*, 51.
35. Ernu, *Sălbaticii*, 114.
36. Ibid., 145.
37. Ibid., 344.
38. Dinu Guțu, *Perestroika Boys* (Iași: Polirom, 2021), 25.
39. Guțu, *Perestroika Boys*, ?
40. Basarabia a fost condusă de administrația rusă încă din secolul al XIX-lea, iar cele două decenii în care o parte din Moldova a făcut parte din România Mare nu au fost suficiente pentru estomparea „inferiorității” vorbitorilor de limbă română.
41. Mironescu, „Finding Bessarabian Literature...”, 23. “Their literary poetics is characterized by colloquialism, rapid narration, violence in representation, a taste for the sordid, a tendency towards social and political protest, a discourse filled with Russian and Moldovan slang that gives Bessarabian elements an aggressive nuance and a fresh feeling, especially since the Bessarabian dialect was traditionally associated with softness and affection”.
42. Ibid., 10.
43. Ibid., 154.
44. Hiddleston și Ouyang, „Introduction...”, 7.
45. Mironescu, “Bessarabian Literature”, 21.

Bibliography

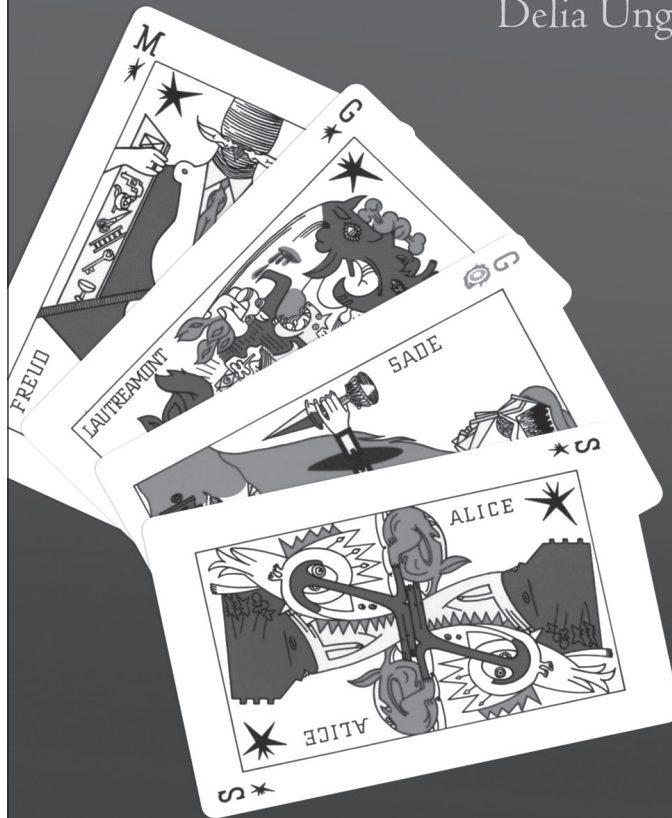
- Atras, Yaron, and Peter Bakker. “The Study of Mixed Languages.” In *The Mixed Language Debate*, edited by Yaron Atras and Peter Bakker, 1-20. Berlin: Mouton de Gruyter, 2003.
- Ernu, Vasile. *Sălbaticii copii dingo* [The Savage Dingo Kids]. Iași: Polirom, 2021.
- Guțu, Dinu. *Perestroika boys*. Iași, Polirom, 2021.
- Hiddleston, Jane and Ouyang, Wen-chin. “Introduction: Multilingual Literature as World Literature”. In *Multilingual Literature as World Literature*, edited by Jane Hiddleston și Wen-chin Ouyang, 1-10. New York : Bloomsbury Academic, 2021.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. București: Polirom, 2021.
- Kellerman, Steven G. “Does Literary Translingualism Matter? Reflections on the Translingual and Isolinguual Text.” *Dibur Literary Journal*, no. 7 (2019): 109-118.
- Knauth, K. Alfons. “Literary Multilingualism I: General Outlines and Western World.” In *Comparative Literature: Sharing Knowledges for Preserving Cultural Diversity*, vol. 3, edited by Lisa Block de Behar et al., 41-64. Oxford: EOLSS, 2009.
- Mironescu, Andreea. “Finding Bessarabian Literature on the Maps of Eastern Europe. Notes on a Case of Triangular Cultural Transfer.” *Transilvania*, no. 12 (2016): 19-24.
- Moore, David Chioni. “Is the Post- in Postcolonial the Post- in Post-Soviet?.” In *Baltic Postcolonialism*, edited by Violeta Kelertas, 11-43. New York: Rodopi, 2006.
- Morariu, David. “Despre code-switching în literaturile scrise în limbi periferice. Multilingualism și strategii discursive în romanul românesc din secolul al XIX-lea” [Code-switching in Literatures Written in Peripheral Languages: Multilingualism and Discursive Strategies in the Nineteenth-Century Romanian Novel]. *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 21-34.
- Orsini, Francesca. “The Multilingual Local in World Literature.” In *Comparative Literature* 67, no. 4 (2015): 345-374.
- Schiop, Adrian. “Sociologia romanului românesc (I). Anchetă scriitori” [The Sociology of Romanian Novel]. *Vatra*, no. 5-6 (2021): 40-42.
- Strum-Trigonakis, Elke. “Comparative Cultural Studies and Linguistic Hybridities in Literature.” In *Companion to Comparative Literature, World Literatures, and Comparative Cultural Studies*, edited by Steven Tötösy de Zepetnek and Tutun Mukherjee, 178-191. New Delhi: Cambridge University Press India, 2013.
- Șklovski, Viktor. “Arta ca procedeu” [Art as Device]. Translated by Margareta Nasta. *Poetică și stilistică. Orientări moderne*, edited by Mihail Nasta and Sorin Alexandrescu, 157-171. Bucharest: Editura Univers, 1972.
- Terian, Andrei. “Is There an East-Central European Postcolonialism? Towards a Unified Theory of (Inter)Literary Dependency.” *World Literature Studies*, no. 3 (2012): 21-36.
- Țibuleac, Tatiana. *Grădina de sticlă* [The Glass Garden]. Iași: Polirom, 2022.
- Varga, Dragoș, and Ștefan Baghiu. “Mirrored Otherness and Microhistory in Post-Soviet Literature: The Estranged Milieus in Vasile Ernu’s Essays and Fiction.” *Transylvanian review* xxxi, supplement no. 1 (2022): 223-234.



LITERATURES AS WORLD LITERATURE

From Paris to Tlön
Surrealism as World Literature

Delia Ungureanu



B L O O M S B U R Y

MAGICAL HYPERREALISM: A READING OF ORBITOR THROUGH MAGICAL REALISM AND MAXIMALISM

Santiago Daniel Gutiérrez ECHEVERRÍA

University of Bucharest, Faculty of Letters
E-mail: santiagodanielge@gmail.com

MAGICAL HYPERREALISM: A READING OF ORBITOR THROUGH MAGICAL REALISM AND MAXIMALISM

Abstract: In this stylistic study I propose a reading of *Orbitor* [Blinding] through two literary modes: magical realism and maximalism, as Mircea Cărtărescu's trilogy contains elements that fit into both literary modes, albeit with some differences. Such a reading would allow the formulation of the term magical hyperrealism as a new literary mode. The understanding of magical realism is based on three features: authorial reticence, amplification of reality through "faith" and social comprehension. Regarding authorial reticence, Beatrice Amaryll Chanady compares magical realism with the fantastic as defined by T. Todorov. Unlike the fantastic, which creates doubt between a real or a supernatural explanation for unlikely events, magical realism allows the ordinary and the marvelous to coexist as two components of a harmonious reality that is given without explanation (authorial reticence). The amplification of reality through faith in the marvelous and the social comprehension of the marvelous are concepts based on Alejo Carpentier's *lo real maravilloso*. In *Orbitor* all of these features appear in many episodes, although unlike traditional magical realism, faith in the marvelous is expressed through personal-intellectual convictions rather than social-collective beliefs. As for maximalism, *Orbitor* fulfills most of the ten characteristics of this genre as defined by Stefano Ercolino. The main difference is point 10: "hybrid realism." In this case, maximalism usually distorts reality for representational purposes, but *Orbitor* distorts it for purely literary purposes or for a psychic-subjective exploration of the author. From comparing *Orbitor* with both literary modes, magical hyperrealism as a literary mode is defined as follows: a totalizing-encyclopedic vision of reality that, with authorial reticence, harmonizes the real and the marvelous through a strong faith. Some applications and future possibilities are discussed in the conclusions.

Keywords: magical realism, maximalism, hyperrealism, fantastic, Mircea Cărtărescu, *Orbitor*, literary modes, postmodernism, Hispanic literature, English literature, Romanian literature.

Citation suggestion: Echeverría, Santiago Daniel Gutiérrez. "Magical Hyperrealism: A Reading of *Orbitor* through Magical Realism and Maximalism". *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 82-94. <https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.10>.



1. Magical realism: a matter of faith

To understand the formal or stylistic procedure employed in *Orbitor*, which I will call *magical hyperrealism*, two fundamental concepts must be considered: magical realism, which I will explore in this section, and maximalism, which I will discuss in the next.

Considering Kafka's *The Metamorphosis*, Todorov stated the following: "Kafka's narratives relate both to the marvelous and to the uncanny; they are the coincidence of two apparently incompatible genres."¹ This hybridization of genres would generate an effect that, eventually, "naturalizes" the marvelous. But *The Metamorphosis* was only the beginning of a long series of authors, narrative modes and movements that

fit this description. One notable case is Surrealism. Another is magical realism, which consolidated this hybridization in fictional prose. We will understand it through three essential characteristics: authorial reticence, amplification of reality through "faith" and faith as a consequence of a "social comprehension" (the two latter corresponding to Alejo Carpentier's concept of *lo real maravilloso*). All of them appear in *Orbitor*, although there are also differences that prevent us from affirming that the Trilogy is a work of pure magical realism.

Although it is now a recognized and consolidated literary term, magical realism lacks a definition free of ambiguity.² As a first approach, González Echavarría's chronology might be relevant for understanding it. He recognizes three crucial



moments in its history with Franz Roh, Alejo Carpentier and Angel Flores³.

The first moment consists of the seminal formulation of the term in 1925 with the publication of *Magical Realism, Post-Expressionism: Problems of the Newest Painting*.⁴ In this book, German art critic Franz Roh saw in post-Expressionist paintings a “New Objectivity.” Unlike the 19th century realism that lacked expressivity, and unlike the excessive abstraction of expressionism, New Objectivity would be a middle ground for the real and the spiritual, a penetration into the “magic” of reality.⁵

From then on, magical realism would be a widely used term. Two years later, Massimo Bontempelli introduced it into the Italian language. It is uncertain if he knew about Roh’s publication, but both shared an interest in a metaphysical vision of reality through art and the Surrealist paintings of De Chirico⁶ (after all, Surrealism’s influence was also starting to grow after Breton’s manifesto from 1924). In the case of Latin America, Arturo Uslar Pietri used the term for the first time in *Letras y hombres de Venezuela* (1948).⁷ He was probably influenced by M. Botempelli, whom he met in Paris, as well as while traveling to literary debates in Italy.⁸

The second moment is represented by the publication of Alejo Carpentier’s novel *El reino de este mundo* (1949), in whose prologue he defines his concept of *lo real maravilloso* (the marvelous-real). After highlighting the magical thinking in the culture of America, Carpentier proposes that literature in the New World should explore this autochthonous dimension. For him, *lo real maravilloso* is the “enlargement of the scales and categories of reality, perceived with particular intensity by virtue of an exaltation of the spirit that leads it to a mode of ‘extreme state’ (*estado límite*).”⁹ The main distinction from the marvelous in Europe would be that it appears through a faith¹⁰ that is shared in the social collective, while in the Old World it would appear only artificially. In this sense, for example, he accuses the Surrealists of being thaumaturges who end up becoming bureaucrats.¹¹

Finally, in 1955 the third moment occurs with the first use of the term in an academic literary examination given by Angel Flores. After reviewing the old Latin American classics, who would have been saturated with a detailed realism and a romantic sentimentalism, Flores identifies in Jorge Luis Borges and Eduardo Mallea new voices that would finally give the region its own identity.¹² This new trend is called by him, of course, magical realism, which he identifies as an “amalgamation of realism and fantasy.”¹³ Flores compares it to Kafka’s work, of which Borges had made translations two years before, and from which he could have taken (among other traits) the practice of presenting the supernatural without giving any explanations.¹⁴

Although the three moments may be conceptually dissimilar, it is worth noticing that in all cases magical realism is a response to traditional realism and a reconciliation of the real with abstract elements such as the spiritual and the marvelous.

After Flores’s first academic approach, Luis Leal started the long critical discussion directed towards a formal definition of magical realism. In a 1967 article, he reviewed

the three moments already mentioned¹⁵ and expressed his dissatisfaction with several of Flores’s statements.¹⁶ Later, Leal separated magical realism from many other concepts such as Surrealism (for him, more focused on dreams)¹⁷ and the pure fantastic:

“Let us keep in mind that in these magical realist works the author does not need to justify the mystery of events, as the fantastic writer has to. In fantastic literature the supernatural invades a world ruled by reason. In magical realism ‘the mystery does not descend to the represented world, but rather hides and palpitates behind it.’¹⁸ In order to seize reality’s mysteries the magical realist writer heightens his senses until he reaches an extreme state [*estado límite*]¹⁹ that allows him to intuit the imperceptible subtleties of the external world, the multifarious world in which we live.”²⁰

Thus, it is confirmed that magical realism does not give explanations about the supernatural, embracing it as part of a more lucid reality. This absence of explanations may lead us to A.B. Chanady’s definition of authorial reticence.

Before discussing Chanady, there is a remark that would be worth noting. Magical realism is part of a long literary evolution that can be partially explained through Romanticism, Kafka, Surrealism, Faulkner and traditional realism itself. Later, its influence would continue with Pynchon and maximalism. It would be reductionist to claim that magical realism is an entirely Latin American invention or that it can be written only from there. We must understand that in this long literary evolution there are no discrete, compartmentalized changes, but rather a continuous progression of influences and authors looking backwards in order to look forwards. The characteristics I am going to present below stand out in Latin American magical realism (we can call it traditional magical realism), but they can be found sometimes, for example, in Surrealism. I am focusing my stylistic analysis on magical realism because, unlike Surrealism and others, it developed almost exclusively in fictional prose. This brings more specificity than the multiple types of creations belonging to the other currents. Moreover, magical realism’s prose shows three particular features: 1) it employs authorial reticence; 2) it harmonizes the natural and marvelous with faith; 3) it displays this faith as a consequence of a social comprehension. Within this tripartite frame it is possible to see magical realism as a literary mode comparable with that of *Orbitor*.

Authorial reticence was defined by Chanady; faith and the social comprehension are both belonging to Carpentier’s concept of *lo real maravilloso*. Although Chanady’s authorial reticence might suffice to study magical realism, Carpentier’s *lo real maravilloso* (which is not the same as magical realism, but it can appear as a part of it) brings some aspects that are worth examining.

Authorial reticence

Amaryll Beatrice Chanady probably made the most successful formalist effort to distinguish magical realism from the

pure fantastic in her often-quoted monography from 1982, *Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy*. From Todorov's fantastic, Chanady understands his distinction between the natural and the supernatural (uncanny VS marvelous) as an antinomy proper to the Western paradigm.²¹ For the case of the fantastic, the supernatural breaks into the real world because a conflict exists between these two domains.

But magical realism thinks "outside the box" proposed by Todorov: the irruption of the supernatural is not problematic because it coexists in harmony with the real.²² Moreover, if in Todorov's scheme the pure fantastic is an unresolved hesitation between explaining events rationally or supernaturally, in magical realism there is no hesitation because there is no attempt to explain anything. There is an *authorial reticence*²³ to explain the supernatural and the reader suspends his disbelief.²⁴

A prototypical example of magical realism can be illustrated in the ascension of Remedios, *la bella*, in *Cien años de soledad* [One Hundred Years of Solitude].²⁵ Over the course of several pages, the narrator has described her ethereal beauty alongside more mundane events (she used to eat with her hands; as a child she used to paint on the walls using her excrements). Her life has not been strictly unreal, even if she used to behave as if she was detached from the material world. But one afternoon, while hanging laundry, the culmination of her beauty ends with her ascension to heaven. The miracle occurs in the middle of an everyday activity. The description is detailed, but as detailed as other mundane episodes. Instead of being a climax, it is placed in the midst of other unrelated events. Many inhabitants of Macondo do believe in the miracle (they even sanctify the woman by lighting candles); others, the foreigners (those outside of magical realism?) take the story for a hoax. In any case, the fact is recognized as supernatural, but it is assimilated. Because there is no need to explain what happened (authorial reticence), everything is just a fluid and harmonic wonder.

The ascension of Remedios, *la bella*, would have been talked about for a long time, had it not been for an aggravating event that overshadowed it: the extermination of the Aurelianos. This procedure of overshadowing a miracle (and so normalizing it) through another relevant happening of natural dimensions is also employed in *Aripa dreaptă* [The Right Wing]. Many places in Bucharest (preferably those relevant to Mircea's life) dawned covered with gold. The phenomenon was reported on television, but it was soon engulfed by another of greater importance for the whole city: the arrest of the country's dictator Nicolae Ceaușescu and his wife Elena.

Many other supernatural events are absorbed with authorial reticence as well. Globally, *Orbitor* [Blinding] has a pure fantastic mode all over the three volumes because there is a hesitation between the real and the unreal, but at the end of the third volume this duality disappears in the style of magical realism when all poles of existence are united in harmony and the real and unreal coexist.²⁶ Specifically, also many episodes prefigure this harmonic coexistence.

For instance, in *Aripa stângă* [The Left Wing] the migration of Mircea's Bulgarian ancestors to the place where they founded Tântava has many naturalized miracles: the dead wake up starving because they did not receive their offerings; the reason was another astonishing but mundane fact: the living people were addicted to poppy seed cakes and they were not working. Later, giant butterflies appear swimming under the ice, but they are devoured by the hungry nomads in a narration describing the chewed flesh in detail. This migration could also be compared to the Buendías's exodus towards the lands where they founded Macondo.

In fact, most of Mircea's maternal lineage, including Maria, his mother, had supernatural experiences that ended up being accepted as part of a normal reality. Vasili's shadow is one case among many others: during his childhood, he was chosen to deliver it in the Danube as a sacrifice during the village's migration. Such a supernatural detail, the absence of a shadow, is casually mentioned even during some of the most mundane descriptions of Vasili's adult life in the city of Bucharest.

Not surprisingly, *Aripa stângă*, more focused on the maternal side of the family, has more episodes that could be related to magical realism. On the other hand, *Aripa dreaptă* includes several realistic²⁷ descriptions linked to the Romanian revolution and the overthrow of the communist regime²⁸, the ideology that ruled Costel's life, Mircea's father and a man with a rational mind. Even the story of Witold, an ancestor on the paternal side, although it has fantastic elements, concludes with a sexual encounter which is much more descriptive and carnal than the poetic sexual evocations of the "left" volume. As for *Corpul*, being a mediator between the other two volumes, there is a bit of both literary modes: Maria's stories continue and communism starts gaining ground.

There seems to exist a hypertextual attempt to combine the spiritual and the material between one volume (one wing) and the other; the fantastic and the ordinary; the unconscious and the sensible experience; thus creating a wider vision of the world just like magical realism's attempt to place the real and the marvelous in harmony. Additionally, by not making it clear where the author's world ends (with Cărtărescu) and where the narrator's fiction begins (with Mircea), *Orbitor* not only describes supernatural worlds that break into the real in the style of the pure fantastic, but the real (and I am talking about the world of Cărtărescu, the author) breaks into the narrated fiction: "[...] and suddenly I wondered whether the world might also be a form of reality, perhaps as consistent as fiction, whether life might not also be as true as dreams..."²⁹

It's easier now to understand the end of *Aripa dreaptă*. Throughout the three volumes, an encounter is presented between the magic elements – more preponderant in the first volume – with the strictly real – more present in the third one; the union of both "wings" makes them partakers of one same space, so that in the end it could be reaffirmed that this apparent duality is indeed a hyperreality accessible with a vision lucid enough to reach the great *estado límite*. In this sense, the constant uncertainty of the fantastic that has been



present throughout the story is finally resolved. But unlike Todorov's fantastic-marvelous mode, here we don't have a resolved doubt, rather a reaffirmed faith. And the antinomy between the natural and the supernatural is absent, since both are constitutive parts of a Whole accepted as a great miracle. Concretely, Mircea and Victor (his twin-Doppelgänger, his ontological antiparticle, his complementary polar opposite) meet on doomsday at the "center" of the world (represented by the maximalist megastructure of *Casa Poporului*), and the apocalypse (the end of the world-book) occurs as the culmination of the miracle, when the natural and the marvelous are One.

Indeed, as in *Cien años de soledad*, the whole world in *Orbitor* comes to an end with a big cataclysm. Nonetheless, as it happens with Macondo, everything that existed until then is hermetically eternalized when the story (comparable to an acheiropieta) closes itself by narrating its own appearance in the form of a book. This last metastrategy is the final and definitive consolidation of the miracle, as the reader has the evidence in the palms of his hands. The miracle, then, coexists with the real with no need for an explanation.

Paul Cernat criticizes the effectiveness of Cărtărescu's realism, claiming that *Aripa dreaptă* treats Romanian communist history superficially and with conventionalisms. It is hard to disagree when he points out that Cărtărescu focuses his mythology on the personal rather than the local environment.³⁰ Herein lies the main difference from magical realism, always rooted in local social concerns, as we will see below.

Faith and the social comprehension (*lo real maravilloso*)

There have been no subsequent formalist definitions of magical realism that depart significantly from Chanady's³¹. Years later she refused to reelaborate her definition regarding subsequent approaches that had led the term to be "anything you want it to mean"³². It seemed that magical realism had acquired a plasticity like that of surrealism, which went from being a concrete literary movement to a flexible adjective. Perhaps the case of traditional magical realism from Latin America is more uncertain, for there was never a group of writers assembled together for the stated purpose of writing magical realism. The "canon" was carried out by critics and publishing houses, the former sometimes biased by regional vindications and the latter by marketing strategies. Inevitably, this led to ambiguities.

This is why I prefer to understand magical realism as a flexible literary mode and not a current or a genre. By doing so, it is possible to differentiate magical realism from other modes, admitting it can appear intertwined with them.

We could stop at Chanady's definition for a formal analysis in prose. But also, we can add more specificity and differentiation with Carpentier's formulation of *lo real maravilloso*. Then, authorial reticence must be displayed with a faith in the marvelous that occurs due to the comprehension

of local social beliefs, just in the same way Carpentier does when he looks back on the cultures of America. Usually, this comprehension also leads to the representation of wide social issues.

Traditional magical realism (when it includes *lo real maravilloso*) works as a response to the restrictions of traditional realism, a common trait that it shares with the pure fantastic and Surrealism. We should not ignore the contact shared by Europe and the first Latin American authors who are usually linked with this term.³³ Carpentier worked with the surrealists before departing from them³⁴; UsLAR Pietri used the term after Botempelli³⁵; Miguel Ángel Asturias was in direct contact with French surrealists and expressionism³⁶; Cortázar lived a big part of his life in Paris from 1951; García Márquez was motivated to start writing (and with authorial reticence) after reading Borges's translation of *The Metamorphosis*.³⁷ If we think about Borges and Sábato, although it is debatable to what degree they belong to magical realism, they were also influenced by Surrealism: the former through a complex network of literary agents including Victoria Ocampo and Adrienne Monnier who circulated Surrealist works³⁸ and the latter during his years in Paris while he was researching radioactivity and spending his nights close to the Surrealists in bAlthough Carpentier, Flores and Leal insisted on forging it as an autochthonous literary identity of Latin America, magical realism is profoundly linked to European tradition. Together, they reject traditional realism by expanding reality towards the marvelous; but there is one difference, and that is the focus on a faith echoing social or collective beliefs. Unlike a Romantic Nerval suffering a delirium that isolates him from the others, or a Surrealist Breton (or Dalí) portraying his personal dreams/psyche, magical realism sees the marvelous as an asset taken from collectivity in culture, folklore, etc.

Even when European modernism returned to mythology, as in Joyce's *Ulysses*, there was an intellectual *tour de force* around already fossilized myths⁴⁰. In the case of Latin American prose, it is not that authors believed in the myths of their regions as much as natives would, but after experiencing European daily life, they remarked how much myths were a latent phenomenon in American culture. In the case of Surrealism, they saw a more daring and inspiring vision of the immaterial⁴¹, but Surrealism was still an intellectual group breaking away from European society. Only then did they resolve to borrow the American society's *faith*.

But active mythological and spiritual consciousnesses are not to be found only in Latin America. Traditional magical realism's features may also appear (even independently) in other literatures of the world when they are inspired by African, Asian or Eastern European cultures. In the case of Romania, Cărtărescu's birthplace, Elena Crasovan identifies two authors who developed some characteristics of this literary mode independently from the Latin American trend: Mihail Sadoveanu and Vasile Voiculescu, who wrote archaic histories during the first half of the twentieth century, blending them with myths and using authorial reticence. She also infers the influence of Massimo Bontempelli on them⁴². Later, for the communist regime, Crasovan identifies Ștefan

Bănulescu, D.R. Popescu, George Bălăiță, Sorin Titel and Ștefan Agopian as writers who, this time under the influence of Latin American works, created imaginary worlds and rewrote history with mythical patterns and a magical-grotesque carnivalization of the world⁴³. For the period following the fall of communism, she identifies Cărtărescu (along with Bogdan Popescu, Doina Ruști) as an author who -also influenced by postmodernism- shows features of magical realism when this became a worldwide mode also detected in Rushdie (for India and the United Kingdom), Toni Morrison (United States), Ben Okri (Nigeria) and Patrick Chamoiseau (Martinique-France).⁴⁴

As for *Orbitor*, faith is a centripetal force throughout the three volumes, although it functions differently from traditional magical realism. Now and then *Orbitor* goes back to Romanian folklore and Orthodox Christianity, both derived from Mircea's maternal influence and from Herman's discourse when he speaks about the Bible. Then the style can be compared to traditional magical realism. But there is a more prominent difference when that faith is functioning at an intellectual level, manifesting itself toward pure literature and psychic exploration. For instance, when Witold loses his shadow, there seems to be a literary reference to Peter Schlemihl rather than the use of a folk story⁴⁵. This difference occurs because all stories must take Mircea to the creation of his book and the quest for his *imago*, mystically and magically.

Additionally, if we consider that traditional magical realism was seeking to amplify the reality of a social collective and its issues (like America), in the trilogy faith amplifies first Mircea's cognitive individuality, and only then it also amplifies the Romanian revolution of 1989.

Thus, *Orbitor* combines the real and the marvelous with authorial reticence by using faith, but that faith is based first and foremost on personal-intellectual convictions; only then does it move on to social-cultural manifestations. There is magical realism, but not in the traditional way.

Before ending this section, it is worth mentioning that both Romania and Latin America can be regarded as peripheries of the "centers" of the world: the former as an earlier "satellite" of the Soviet Union (in *Orbitor*) and at the other side of the more economically developed Western Europe; the latter as a former colony of Spain and geographically located below the more developed North (US and Canada). Chanady reflects on whether peripheries are a common trait in the countries that mostly fertilize magical realism. She observes that this literary mode is often critical of hegemonic models⁴⁶. In our comparison, Latin American magical realism would rebel against the colonialism of the past⁴⁷ and the dictators of the present⁴⁸ (later backed-up by the United States during the Operation Condor); *Orbitor* would confront the dictatorship of Ceaușescu and the totalitarian ideology of communism⁴⁹. It has also been claimed that magical realism is an expression of postmodernity occurring in Third World countries (and postmodernity, by itself, an expression predominantly of the First World)⁵⁰. Whether this is true or not⁵¹, Malcolm Bradbury acknowledges the influence of magical realism on works of postmodern fiction from the United States, such as Thomas

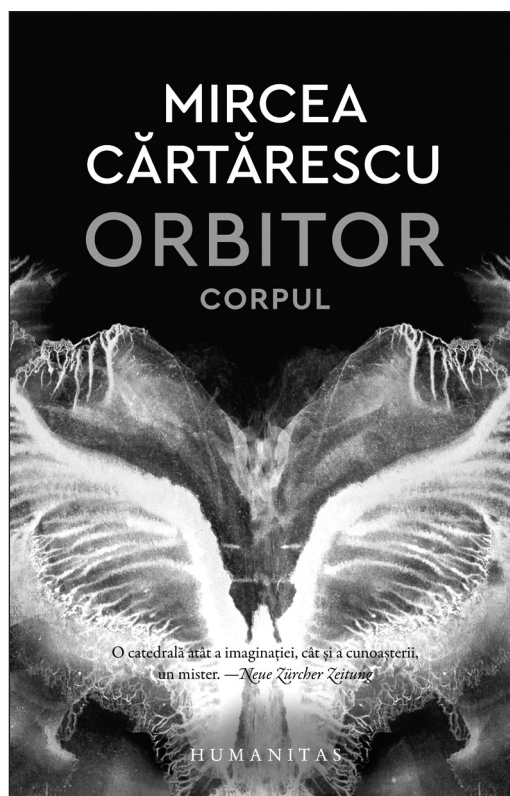
Pynchon's *Vineland*⁵², which belongs to our next step on this journey.

2. Maximalism: a hysterical encyclopedia

To approach postmodernism, a relevant but wide subject in the case of Mircea Cărtărescu, it is useful to consider *Orbitor*'s relationship with the postmodern author Thomas Pynchon from the perspective of maximalism.

Stefano Ercolino defines the maximalist novel as an "aesthetically hybrid genre" that appeared in the second half of the 20th century in the United States and then migrated to Europe and Latin America.⁵³ As its ten constitutive elements, he identifies: length, encyclopedic mode, dissonant chorality, diegetic exuberance, completeness, narratorial omniscience, paranoid imagination, intersemioticity, ethical commitment and hybrid realism. Maximalism would have been "dialectically coexistent" with minimalism, since both were avoiding each other's excesses⁵⁴.

Although *Orbitor* is arguably not a novel, it matches remarkably with the full decalogue of the maximalist novel, being Pynchon's *Gravity's Rainbow* a paradigmatic work for both cases⁵⁵. Ercolino considers maximalism a genre, but I prefer to perceive it as a literary mode, just like magical realism and the fantastic can be. By this, we will avoid falling into the categorical statement that *Orbitor* fully belongs to maximalism, since there are also differences that I will point out.





1) Length

It's a matter of the number of pages. The entire *Orbitor* trilogy is almost 1,500 pages long, while *Gravity's Rainbow* has 912 pages⁵⁶. Ercolino explains the length of the maximalist books through their potential and appeal.

The *potential* for literary experimentation increases with the length of a book, as the space for a totalizing quest (both stylistically and in terms of knowledge) is bigger. Regarding *Orbitor*, the length is crucial, as the author-narrator searches exhaustively for his *imago* by writing-exploring many variations of one same archetypal underground episode. Moreover, there is a lot of experimentation with several registers, in addition to the literary modes of the fantastic and magical realism. The presentation in three volumes, with the first and the last being the wings of a symbolic butterfly, heaven and hell, maternal and paternal heredity, the marvelous and the real, shows a purpose to unify the opposite poles of existence; a totalizing aim that requires a considerable amount of space for its development.

In terms of their *appeal*, books can be particularly attractive when showing a mammoth volume. In physical format, they can become inorganic fetishes of desire, commodities that give their holder a cultural or intellectual status⁵⁷. This could partially explain why *Orbitor* was a commercial success when each of the volumes appeared for the first time in Romania.

2) Encyclopedic mode

As early as Modernism, an ambition to write an encyclopedic novel appeared, a desire for an archive about existence in a virtual world. But reality turned out to be more complex (and sometimes more relative) than the Enlightenment encyclopedists had imagined it to be. Postmodernism understood this situation (in part through poststructuralism), and the weight of all the accumulated information and perspectives came to crush any project of arriving at a totalizing, univocal, absolute view of the world. But in order to face such a problematic, attempts to multiply perspectives and the awareness of their relativity and limitations flourished in postmodern narrative⁵⁸.

In *Orbitor*, the attempt to totalize the whole universe is highly relativistic (everything happens in Mircea's mind) but absolutist at the same time (when he divinizes himself as the creator of his world-book), in a hyperbole of the personal experience (the only one accessible and real).

Encyclopedism has two elements: syntheticity and heterogeneity⁵⁹; it must provide condensed and delimited information (syntheticity) from various branches of knowledge (heterogeneity). For *Gravity's Rainbow*, Ercolino highlights the use of statistics, rocketry, systems theory, and behavioral psychology, and praises Pynchon as a pioneer in the use of mathematics and physics in post-war fiction from the United States.⁶⁰

Pynchon is, indeed, a major influence in the fictional use of exact sciences. This can be seen in Cărtărescu's trilogy

and its use of mathematics (especially fractals). Other applied fields in *Orbitor* are neurology, entomology, psychoanalysis and, to a lesser degree, astronomy, quantum theory, special relativity, chaos theory, cytology, anatomy, phylogenetics, physiology, ontogeny, etc. But its great novelty is the addition of religious and esoteric knowledge: Gnosticism, theology, Hinduism, Buddhism, Orthodox Christianity, the Kabbalah, the Eleusinian mysteries and Hermeticism are some recurring themes.

In order to face the imminent truth that the encyclopedic project will never conclude, maximalism often resorts to self-irony in its attempt to sympathize with its frustrated condition⁶¹. Here, there is a great difference from *Orbitor*, which, instead of breaking the tension of a proverbial discourse with humor, makes use of the same faith that was discussed regarding magical realism; this way, the postmodern frustration can even disappear.

3) Dissonant chorality

It is divided into two concepts: chorality and polyphony.

Chorality means that one story or character does not predominate, but many appear in fragmented narratives of variable length. Likewise, there are changes in the point of view (not necessarily in the person narrating), transitions in time or space, and the introduction or resumption of narrative threads. Typographical spacing between paragraphs is often used to articulate these changes. All this would reinforce the impression of a decentralized, relativized world with multiple autonomous components⁶².

Bakhtin's carnivalesque ritual can be discussed in relation to chorality and *Orbitor*. The difference between the last two is that, unlike chorality, the whole trilogy does actually have a center: the author-narrator. However, Mircea's carnivalesque crowning-decrowning as a creator of worlds and as an earthly character allows multiple stories and characters to appear, to "parade" almost independently. The only element uniting them is their teleological relationship with him, writing them all in the book.

In almost all cases Mircea is the narrator in first person.⁶³ but oftentimes he narrates stories so distant and independent that he uses the third person⁶⁴. In these cases, he travels back in time to previous generations, to different episodes of his life and to places outside Romania (Bulgaria, New Orleans, Amsterdam, Poland, Bellagio). Characters break into each other unexpectedly, with digressions that sometimes interrupt or postpone the climax to pick up a previous narrative thread. For instance, Vasili is barely mentioned in *Aripa stângă* after having lost his shadow, but he reappears in *Corbul* in a sequence that is several pages long. The same happens with Witold's reappearance in *Aripa dreaptă*, interrupting the Romanian revolution centered on Mircea's father.

Orbitor's chorality can be illustrated by the architecture – and some of the art – of the orthodox church (referenced in many chapters): it sets the creator in the center, but amidst a bigger and vast arrangement of many other elements circling

around. Perhaps Cărtărescu was reaffirming individual identity as a counterattack on communism, which ideologically totalized the collectivity. This would explain his different attitude from that of the United States maximalists, who rebel against an over-individualist capitalism and propose more decentralizing worldviews.

Chorality, according to Ercolino, seems to refer more to the diegetic content; *polyphony*, on the other hand, seems to be about aesthetics. It consists of a plethora of languages, registers, character voices (if multiple characters speak), contrary to the realist style of the 19th century, which provided a single, dominant vision⁶⁵.

To what extent does *Orbitor* use polyphony? Considering the voices of the characters, it is very limited, as almost everything is told from Mircea's solipsistic perspective. Considering the registers (although this is no longer the polyphony originally defined by Bakhtin), *Orbitor* is very rich, as it mixes prose with poetry, as well as other forms such as short philosophical essays, autofiction, framed short stories, diaristic registers.

4) Diegetic exuberance

This element was partially discussed in the previous section: there is an extremely large number of stories, and digression is a recurrent technique used to articulate them. As a consequence, in many cases it is difficult to identify a main plot and explain "what a maximalist book is about"⁶⁶. In *Orbitor* there is no plot either. In a Proustian manner, Mircea narrates that he writes the book itself during the communist revolution, a book in which he creates (or recreates) reality, but there is almost never any tension, any plot; nonetheless, that does not affect the dynamic nature of the whole.

5) Completeness

Decentralization and superabundance do not prevent maximalism from having an ordered structure while pursuing its plan to totalize the world. Ercolino points out three structures that can contain "the whole": geometric, temporal and conceptual structures⁶⁷.

Geometry in *Orbitor* can be taken as tripartite, considering the three volumes as the body and the two wings of a butterfly, which are the extremes of the polarities discussed. The W.A.S.T.E. Mailing List channel proposes a geometry related to Sierpiński's fractal triangle, as each of the three volumes is subdivided into three parts, along with other recursive resources based on the number three.⁶⁸

Temporal structures consist in a chronological order. They do not seem to stand out in *Orbitor*.

Conceptual structures can be based on a leitmotif, on a myth (such as *The Odyssey* in *Ulysses*, although this novel is not maximalist) or on intertextual forms (such as *Hamlet*, which is echoed in *Infinite Jest*).⁶⁹ *Gravity's Rainbow* could be read through the leitmotif of the child separated from their home (and through the story Hansel and Gretel), hinting at human alienation from mother Earth and the need to reconnect with

Her.⁷⁰ *Orbitor* also speaks of a quest for reconnection, not with the external world but with the internal *imago*, the supreme and blinding truth.

6) Narratorial omniscience

Todorov synthesizes three narrative aspects of how the reader perceives events through the narrator: when the narrator knows more than the characters ($N > C$), when the narrator knows as much as the characters ($N = C$) and when the narrator knows less than the characters ($N < C$)⁷¹. Oscar Tacca calls these narrators omniscient, equiscient and deficient, respectively⁷².

Ercolino compares this typology to Genette's focalization⁷³. Thus, the omniscient narrator ($N > C$) has zero focalization, since he perceives and *knows* how everything happens as a whole; the equiscient narrator ($N = C$) has an internal focalization, since the facts are focused and filtered in detail through his inner mind; the deficient narrator ($N < C$) would have an external focalization, since he has an "outsider" perspective, without knowing important matters concerning other characters.

The maximalist narrator would be fundamentally omniscient and externally focused on a macrostructural level, even if there may be microstructures with other narrative aspects and focuses. For Ercolino, the reason is that omniscience makes it possible to order the totalizing amount of information⁷⁴.

This claim should be revised if we consider that *Orbitor* commands a story of a maximalist nature flowing from omniscience to deficiency on a macrolevel⁷⁵. Mircea is described as a narrator and an author, a creator of worlds and a pedestrian being; thus, his narrative voice is equally deficient and omniscient.

For instance, Mircea, the narrator-character, does not know what to expect from the Romanian revolution and his dreamlike experiences; also, if we take Cărtărescu's (the author's) claims for granted, he started writing *Orbitor* without a plan or not knowing what was coming up next⁶⁶. However, in other parts the narrator also takes pleasure in illustrating his characters in a deterministic manner, emphasizing how much they ignore their destiny (when he does). More paradoxically, at the end of the trilogy Mircea himself is surprised (or not?) to find out that all characters were *Those Who Know (Știutorii)*⁷⁷ conspiring "against" him to inspire his book.

In both cases, however, there is an internal focalization, since everything happens in Mircea's mind⁷⁸. Therefore, the text as a whole has a narrator with ambivalent knowledge ($(N > C) \vee (N < C)$) and internal focalization.

When omniscience and external focus are more prevalent – as in many stories about past ancestors – it is very common for supernatural events to happen normally. Indeed, accepting the supernatural with an omniscient narrator is a common feature shared by some parts of Pynchon's *Gravity's Rainbow*, magical realism and some parts of *Orbitor*. However, the latter differs by narrating in the first person (and not in the third, as



Pynchon and García Márquez usually do). This feature may be due to the fact that the trilogy also gives great importance to another literary mode: the purely fantastic, which, as Todorov had already observed, is usually narrated by the "I"⁷⁹.

7) Paranoid imagination

It is the driving force of the maximalist imagination: the hypothetical idea of a threat, a conspiracy theory⁸⁰. The paranoid imagination might be a consequence of postmodern relativism, exacerbating skepticism to the point of an overly suspicious doubt. Paradoxically, paranoid imagination tries to explain and connect everything in the world in order to find a meaning or an ultimate truth, be it portentous or sublime, perhaps trying to restore the charm of a world already lost. Paranoia is often accompanied by a belief in an imminent apocalypse or the establishment of a new world order⁸¹.

Judgment day comes at the end of the communist revolution in *Aripa dreaptă*, and the trilogy closes with a transfiguration that resolves a conspiracy theory that had galvanized the three volumes: the preparations conducted by *Those Who Know* for the birth of Mircea and the writing of *Orbitor*. In a hyper-connected way, everything that Mircea has lived, even in its most insignificant details, was conducted by them and stamped each word of the book with pan-determinism and pan-signification; conversely, everything narrated is hyper-connected through the denominator that it has been written by Mircea and prepared by that "lodge. But let's look at the way this paranoia appears in the United States. Novels like *Gravity's Rainbow* seem to discuss the reintegration of the individual into the collective, considering that the former had been alienated in a capitalist and individualistic (postmodern) condition. In this context, paranoid imagination delves into the possibility of a reintegration by using the premise that "everything is connected." Some drug experiences described by Pynchon, as Ercolino remarks, illustrate this:

"About the paranoia often noted under the drug, there is nothing remarkable. Like other sorts of paranoia, there is nothing less than the onset, the leading edge, of the discovery that *everything is connected*, everything in the Creation, a secondary illumination—not yet blindingly One, but at least connected, and perhaps a route in for those like Tchitcherine who are held at the edge..."⁸²

"Not yet blindingly One." But *Orbitor (Blinding)* does achieve this blindingly One. Written in a polarizingly opposite context to Pynchon's, it reacts to the excesses of integrationist communism. The paranoid imagination consists in rediscovering not the connection with the world, but in finding the One through the sovereignty of the individual.

"That is why the Creator will be man and light, but also woman, black and slave. The mind of an angel and the heart of a bitch. Only in this way will the hemispheres, schizophrenia and paranoia be overcome; the sexes, male

and female, will be annulled; the powers, the master and the slave, will become one and, miracle of miracles, good will corrupt through evil to shine brighter, and evil will rise through good to become darker and, when they meet and arc out of themselves and mate with each other, they will prove to be identical, light and darkness in a single ecstatic word: BLINDING."⁸³

This Blinding One prefigured in *Aripa stângă* is finally achieved in *Aripa dreaptă* "in a dense light, in a dense world, that shone blinding, blinding, blinding..."⁸⁴. In the end, paranoid imagination can be resolved through a personal-intellectual faith. Pynchon shares a common interest in the sacred, but the paradigm of his novel does not resolve Chanady's antinomy between real and unreal. *Orbitor* does.

8) Intersemioticity

It is about resorting to other artistic languages and concepts. Their articulation can occur on two levels: thematic and formal⁸⁵.

As themes, cinema, painting and architecture have an inspiring semantic value in *Orbitor*. During her youth in *Aripa stângă*, Maria used to frequent the cinema with such assiduity that she acquires the ability to manipulate films at will. Some real films are then referenced. The paintings of Monsù Desiderio are also described several times. Detailed descriptions of buildings, houses and all kinds of human edifices emerge. Other times the panoramic view of Bucharest is used in detail in all its architecture. From this city, moreover, many statues are mentioned in the first volume and they come to acquire mobility and speech in the third. Additionally, the art of living statues in Amsterdam is explored in *Corpul* with almost metaphysical conjectures. Already of lesser importance, there are nostalgic references to popular songs and television programs.

On the formal, more functional level, Ercolino argues that cinematic rhetoric could have been adopted to innovate the narrative discourse in literature and maximalism.

We can call to mind a single episode from *Corpul* that, perhaps, contains a quasi-cinematographic procedure: Mircea looking through his magnifying glass at the city and the past as if using a magic camera. Here the descriptions can be compared to different framing and shifting techniques, starting with an aerial shot of Bucharest. Then he seems to focus on a detailed shot of an insect, zooming in subatomically and zooming out astronomically, two procedures that lead to the same result here because the concept of fractals is explained. Then the framing moves on to other details of the whole, with close-ups of some people composing the scene, up to an overall shot of the space in which the episode about Vasili takes place over several pages. For its conclusion, the description of the fractal returns to the insect, and then Mircea withdraws his magnifying glass. It turns out that the whole episode had happened in a single frame, in a hyperdetailed shot of the insect: it had been the universe in a nutshell.

9) Ethical commitment

Postmodernism has often been considered a mere aesthetic game outside moral commitments, perhaps because of its disenchantment and suspicion of absolute values. Still, Ercolino insists that there is an ethical effort in maximalism⁸⁶. The topics that he finds are usually of large-scale interest, such as history, politics and society.

In the case of *Gravity's Rainbow*, Ercolino identifies war, minorities, ecology, capitalism, the sacred, information, technology and drugs as the ethical issues addressed. For *Orbitor*, some corresponding themes can be: poverty, communism, suffering, transcendence, revolutions, the sacred (with a different perspective), sex, the psyche. Overall, its ethical commitment to literature as a mystical, ontological and transcendent experience is clear.

10) Hybrid realism

Throughout this text I have endeavored to point out that the fantastic, romanticism, surrealism and magical realism clash with the 19th century traditional realism and end up expanding it. Postmodernism (and maximalism) are no exception.

Ercolino calls this expansion a *hybrid realism* because it contains realistic elements, as well as others that are not so realistic. For example, implausible characters and situations stand out, which, while not violating any physical law, lack verisimilitude and have a grotesque or ridiculous character.⁸⁷

James Wood calls this style *hysterical realism* and understands it as the dehumanization of the individual faced with an enormous amount of information in our contemporary world⁸⁸. Based on statements by David Foster Wallace, Ercolino prefers to see it as a critical and aesthetic position that resorts to unreal fictions – paradoxically – to make the reader notice some aspects of the real that he would otherwise ignore.⁸⁹

Here is where *Orbitor* distances itself from maximalism the most. In the trilogy the unreal is not a distorted representation of reality; it somehow exists as a part of it; the natural and the marvelous are both represented as entities that coexist harmonically. The aim is not to represent the reader's everyday reality, but to create purely literary manifestations and explore the author's subjectivity. To reach such state of harmony and psychism, there is a faith in what is being stated that differs from the skepticism driving maximalism. Here Pynchon and Cărtărescu differ.

“But I have begun to realize that my use of disturbing dreams may be equally inspired by Thomas Pynchon. It was probably while reading *Gravity's Rainbow* that I was pushed in the direction of visionary literature. You may recall that one of the novel's characters is clairvoyant. Everything that occurs in his subconscious instantly becomes a reality. A fantastic ability that I have tried to incorporate into my own novel: all the thoughts and dreams of Mircea—who is not myself, just as Marcel in Marcel Proust's *In Search of Lost Time* is not Proust himself—become reality, in a grotesque way.”⁹⁰

Cărtărescu's unconscious exploration was motivated by Pynchon, who created such an impossible character in his novel with an authorial reticence that might well recall magical realism. But in Pynchon's case, there is no mystical conviction or faith. The purpose of the novel is still to represent objective reality. We can call this maximalist expression *hyperrealism Orbitor*, in its turn, executes the same hyperreality with a faith and mysticism that condense into magical hyperrealism.

3. Magical hyperrealism

We have seen that *Orbitor* combines different modes of the fantastic as defined by Todorov, of which the indeterminacy between the real and the supernatural gives predominance to the purely fantastic. Magical realism and maximalism are relevant as well. The former because *Orbitor* harmonizes reality and the marvelous with authorial reticence and a faith in what is being stated; the latter because it develops a complex totalizing view of the world. This *ad hoc* term, magical hyperrealism, can be useful to understand this particular literary mode that combines both magical realism and maximalism with some differences.

Let's recall that, unlike in traditional magical realism (with *lo real maravilloso*), faith in *Orbitor* is based more on personal-intellectual convictions rather than social-collective beliefs, and there is an exploration of the inner self before than the outer society. Unlike maximalism, *Orbitor* does not distort real everyday life to depict it (with skepticism), but it illustrates a psychic subjectivity and purely literary manifestations using a strong faith in the marvelous (and in literature). Additionally, unlike maximalism again, *Orbitor's* polyphony is limited since it is centered in one character, and the narrator (in first person) is both omniscient and deficient.

Magical hyperrealism is, then, a totalizing-encyclopedic vision of reality that, with authorial reticence, harmonizes the real and the marvelous with a strong faith. In Cărtărescu's case, such faith is predominantly personal, but it remains to be seen whether in the future other authors will apply this literary mode with a predominantly social approach, or whether there will be someone who will create more balanced perspectives.

With this expression I combine the terms *magical realism* and a prominent current in postmodern paintings: *hyperrealism*, which can very well be related to the hyperdetailed maximalist descriptions. *Suspension of Disbelief* by Jason de Graafs may be a good example for the stretch from hyperrealism to magical hyperrealism. With a photographic precision, it illustrates a sheet of comic strips and some marbles over it; one of them is floating for sure, and two others seem to be doing it as well. The general effect is of a hyperreal verism but with the addition of a supernatural element so subtle and harmonic that it becomes part of the whole reality. Such addition is never explained, but self-justified with a suspension of disbelief.

Mihai Iovănel considers that the main problem in Cărtărescu's style is the use of antiquated metaphors that are insufficient for the complexity of the 21st century.⁹¹ The



argument, in principle, is interesting. On the one hand it may explain why critics such as Paul Cernat attribute to *Orbitor* a lack of depth with realism and the social; on the other hand it can be argued that these metaphors are also anachronistic and decontextualized, therefore more adaptable to an audience unfamiliar with Romanian (or any other) history. It might also explain why *Orbitor* attracts readers of maximalist novels (*Gravity's rainbow's* readers, a more restricted niche) but also mass audiences with more classical tastes (some readers of *Cien años de soledad*, which does not employ old-fashioned metaphors but remains timeless). Iovănel sees the future of Romanian letters as unlikely to play a central role at a global level, Cărtărescu being one exception only for adhering to the European and North American canon.⁹² However, magical hyperrealism, started by *Orbitor*, could articulate a literary style of transnational potential, without being just a retrograde or derivative literary mode if well executed by future writers. And it could reach both the canonic “centers” and “peripheries” such as Latin America maybe for starting in Romania, an European but not central country, an underdeveloped but not postcolonial phenomenon; a middle ground where postmodern maximalism and traditional

magical realism met to be reexplored and “re-exported.”

Why can magical hyperrealism be relevant today? *Orbitor* might be one answer to today's English and Hispanic literatures, bringing faith to US postmodernism and bringing it back to Hispanic letters now that they face a hypercomplex world. Magical hyperrealism is relevant not only because it amplifies reality through the marvelous, but because it brings back faith over skepticism, even when it is dealing with a hypercomplex postmodernity that tends to the contrary.

The way Cărtărescu looks at himself in *Orbitor* makes him a sort of the handsomest narcissist in the world, but that gaze runs the risk of falling to drown⁹³ if a critical look at his style is not employed. New works of magical hyperrealism could (and should) project a deeper look at otherness. Beyond Cărtărescu, it might be interesting to see new authors writing in a magical hyperrealist mode with different social approaches than that of *Orbitor*, in order to focus more interactively on local and transnational aspects. One other new possibility to be explored is the psychology of “the other” beyond “the self.”

Acknowledgement: Această lucrare face parte din disertația autorului pentru gradul de masterat.

Note

1. Tzvetan Todorov, *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*, trans. Richard Howard (Cleveland, Ohio: The Press of Case Western Reserve University, 1973), 172.
2. Eva Aldea, *Magical Realism and Deleuze: The Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature* (London: Continuum International Publishing Group, 2011), 1.
3. Roberto Gonzales Echevarría, *Alejo Carpentier: The Pilgrim At Home* (Ithaca: Cornell University Press, 1977), 108 *Apud* Aldea, Eva, *Magical Realism*, 1-2.
4. *Nach-Expressionismus: Magischer Realismus. Probleme der neuesten europäischen Malerei*. The translation of the title to English is mine, based on the first translation of the book in Spanish: *Realismo mágico, post expresionismo: Problemas de la pintura más reciente*. Note that the first Spanish translator repositioned “magical realism” before “post-expressionism.” Franz Roh, “Magical Realism: Post-Expressionism,” in *Magical Realism: Theory, History, Community*, ed. L. Parkinson Zamora and Wendy B. Farris, trans. Wendy B. Farris (Durham: Duke University Press, 2003), 30-31 (translator's footnote No.1).
5. *Ibid.*, 18-23.
6. Irene Guenther, “Magic Realism in the Weimar Republic,” in *Magical Realism*, ed. L. Parkinson Zamora and Wendy B. Farris, 60.
7. Luis Leal, “Magical Realism in Spanish American Literature,” in *Magical Realism*, ed. L. Parkinson Zamora and Wendy B. Farris, 120.
8. Irene Guenther, “Magic Realism,” 61.
9. “[...] ampliación de las escalas y categorías de la realidad, percibidas con particular intensidad en virtud de una exaltación del espíritu que lo conduce a un modo de ‘estado límite.’” Alejo Carpentier, *El reino de este mundo* (Santiago, Chile: Editorial Andrés Bello, 1993), 13. My translation.
10. *Ibid.*, 13.
11. *Ibid.*, 12.
12. Angel Flores, “Magical Realism in Spanish America,” in *Magical Realism*, ed. L. Parkinson Zamora and Wendy B. Farris, 111.
13. *Ibid.*, 112.
14. *Ibid.*, 113-115.
15. He also recognized Arturo Uslar Pietri as the first to use the term in Hispanic America in *Letras y hombres de Venezuela* (1948), where Uslar Pietri describes man as a mystery surrounded by reality, a poetic denial of reality, something that he calls *realismo mágico*. Luis Leal, “Magical Realism,” 120.
16. *Ibid.*, 121-122.

17. *Ibid.*, 121.
18. Here Leal is quoting Franz Roh. *Ibid.*, 124 (Leal's footnote No. 11).
19. Here Leal is making a reference to Carpentier.
20. Luis Leal, "Magical Realism," 123.
21. Amaryll Beatrice Chanady, "Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy" (PhD Diss., The University of Alberta, 1982), 16.
22. Unlike the pure marvelous (the fairy tale), where everything is accepted as supernatural, in magical realism the supernatural is eventually accepted and cohabitates with the natural.
23. Amaryll Beatrice Chanady, "Magical realism," 167.
24. *Ibid.*, 30.
25. Chanady also considers this episode as a relevant example of authorial reticence in a brief description. *Ibid.*, 41.
26. Alina Bako also analyzes the binary structure of the world in *Aripa stângă*, comparing it with the dualistic view of Empedocles's philosophy (the higher is fire-life; the lower is earth-immobility). Alina Bako, "Blended spaces in Mircea Cărtărescu's novel *Blinding. The Left Wing*," *World literature studies* 13, no. 4 (2021): 110-111.
27. Paul Cernat criticizes the effectiveness of this realism, as we will see below. However, Cărtărescu's intention of writing in a realistic style is clear.
28. It is not a strict rule. There are episodes that have elements of magical realism: the aforementioned one of the cities covered in gold; a child gestating in Herman's skull; the rebellion of the statues. The case of a giant woman who is "literally" the Romanian revolution and her rape by the new rulers, all circus performers, could perhaps be another case, although this one seems much more like an allegory of political corruption.
29. "[...] y de repente me pregunté si el mundo no sería también una forma de realidad, tal vez tan consistente como la ficción, si no sería también la vida tan verdadera como los sueños..."
- ^aMircea Cărtărescu, *El ala derecha: Cegador*, vol. 3, trans. Marian Ochoa de Eribe (Madrid: Impedimenta, 2022), 176. My translation into English.
30. Paul Cernat, "Cum se ascunde literatura sub „fustele murdare ale istoriei” [On How Literature Hides under "History's Dirty Skirts"], *Observator cultural*, no. 387, August 30, 2007. <https://www.observatorcultural.ro/articol/cum-se-ascunde-literatura-sub-fustele-murdare-ale-istoriei-2/>. Accessed on April 21, 2023.
31. Eva Aldea, *Magical realism*, 16.
32. Amaryll Beatrice Chanady, "Magic Realism Revisited: The Deconstruction of Antinomies," *Canadian Review of Comparative Literature* 30, no. 2 (June 2003): 429.
33. For more information regarding this bilateral contact, see Melanie Nicholson's *Surrealism in Latin America: Searching for Breton's Ghost* (2013) and Stephen Henighan's *Two Paths to the Boom: Carpentier, Asturias, and the Performative Split* (1999).
34. Chanady, "Magic Realism Revisited," 437.
35. Irene Guenther, "Magic realism," 61.
36. Amaryll Beatrice Chanady, "Magic Realism Revisited," 436.
37. Gabriel García Márquez, *Vivir para contarla* (New York: Random House, 2002), 298.
38. Delia Ungureanu, *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature* (New York: Bloomsbury, 2018), 80.
39. Ernesto Sábato, *Antes del fin* (Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A., Seix Barral, Grupo Editorial Planeta, 1998), 40-41.
40. Elena Abrudan, *Structuri mitice în proza contemporană* (Cluj-Napoca: Casa cărții de știință, 2003), 58-59.
41. Breton would compare surrealism with alchemy. André Breton, *Manifestos del surrealismo*, trans. Aldo Pellegrini (Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001), 173-174.
42. Elena Crasovan, "Magical realism avatars in the Romanian novel," *Research Gate*, 37-39.
43. *Ibid.*, 40-48.
44. *Ibid.*, 49.
45. Peter Schlemihl, a character written by Adelbert von Chamisso in his homonymous novella (1814), trades his shadow to the devil for a bottomless wallet. The term *shlemiel* (inept) is used by Yiddish culture, but not referring to a person who lost his shadow, like von Chamisso's character.
46. *Ibid.*, 432.
47. Carpentier's *El reino de este mundo*, for example, is inspired by the Haitian revolution, an early fight for independence in Latin America.
48. Colonel Aureliano Buendía in *Cien años de soledad* is a paradigmatic example.
49. To a lesser extent, it also describes the Nazi occupation and the Legionary Movement (*Mișcarea Legionară*) from the past. Elena Crasovan reflects on how magical realist tendencies in Romania were nonconformist against the conjunctures of the present: "Sadoveanu echoed the literary perspective of a brutal European interwar period; writers of the communist period evaded the restrictions of the communist regime (which demanded works illustrating the socialist utopia), but at the same time adapted to them by showing the marginality and the exceptions of social reality (where magic could also happen); post-communism writers, such as Cărtărescu, turned against the ex-regime as it was recalled from their (magical) childhood and youth memories. See Elena Crasovan, "Magical realism." Here Crasovan agrees with



- Ștefan Baghiu, who identifies a common left-wing affinity in Latin American and Romanian magical realisms: both resorted on the social and would manifest themselves against an official regime. In Romania's case this also implied an implicit rebellion against the socialist dictum, even if writers managed to accommodate themselves to the literary demands of the government. Ștefan Baghiu, "Geocritique: Siting, Poverty, and the Global Southeast," in *Theory in the "Post" Era: A Vocabulary for the Twenty-First-Century Conceptual Commons*, ed. Alexandru Matei, Christian Moraru and Andrei Terian (New York/London/Dublin: Bloomsbury Academic, 2022), 245-246.
50. Amaryll Beatrice Chanady, "Magic realism revisited," 435.
 51. Toni Morrison's work is worthy of attention: coming from a "central" country (United States), it seems to show features of magical realism, although it deals with the marginal parts of this central country.
 52. Malcolm Bradbury, *The Modern American Novel*, Apud Elena Abrudan, *Structuri mitice*, 98.
 53. Stefano Ercolino, *The Maximalist Novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666* (London: Bloomsbury Academic, 2015), xi.
 54. *Ibid.*, 70.
 55. *Ibid.*, xii.
 56. *Ibid.*, 19.
 57. *Ibid.*, 24-25.
 58. *Ibid.*, 29-31.
 59. *Ibid.*, 42.
 60. *Ibid.*, 42; 45-46.
 61. *Ibid.*, 46-47.
 62. *Ibid.*, 48-49; 56.
 63. Some exceptions are the voices of Silvia and Victor in *Aripa dreaptă*.
 64. That is, with an apparently intradiegetic narrator (that is, narrating a story within his own other story); although in the end he may be the one who witnesses everything from his mind in an autodiegetic way (witnessing everything at the level of his primary experience).
 65. Stefano Ercolino, *Maximalist novel*, 59-60.
 66. *Ibid.*, 72-74.
 67. *Ibid.*, 78.
 68. W.A.S.T.E. Mailing List, "Blinding Vol. 1 by Mircea Cărtărescu | BOOK REVIEW," Youtube, accessed February 17, 2023, video, 23:27-27:54. https://www.youtube.com/watch?v=cxzGZgoW2Gk&t=1748s&ab_channel=WASTEMailingList.
 69. Stefano Ercolino, *Maximalist novel*, 85.
 70. *Ibid.*, 87-88.
 71. Tzvetan Todorov: *Les catégories du récit littéraire*, Apud Stefano Ercolino, *Maximalist novel*, 97.
 72. Óscar Tacca, *Las voces de la novela* (Madrid: Gredos, 1985), 72.
 73. Gérard Genette, *Narrative Discourse*, Apud Ercolino, Stefano, *Maximalist novel*, 161-94.
 74. Stefano Ercolino, *Maximalist novel*, 98-99.
 75. Doris and Andreea Mironescu show that in *Solenoid*, also by Mircea Cărtărescu, maximalism is applied on the basis of a first-person narrator who is not necessarily omniscient. Their analysis is approached from the perspective of autofiction^a, which is also an essential procedure in *Orbitor*. Indeed, both cartarescian works show continuity in terms of using a maximalist autofiction, although *Solenoid* seems to abandon the kind of realism that prevails in *Orbitor* (especially in *Aripa dreaptă*), describing communism with surrealistic, marvelous techniques. It seems that *Orbitor* is closer to magical hyperrealism than *Solenoid*, which is, perhaps, closer to hyper-surrealism. See Doris Mironescu and Andreea Mironescu, "Maximalist Autofiction, Surrealism and Late Socialism in Mircea Cărtărescu's *Solenoid*," *The European Journal of Life Writing* 10 (2021). <https://ejlw.eu/article/view/37605>.
 76. Audun Lindholm, "The Mircea Cărtărescu interview," Vagant, June 20, 2016, accessed on 21 April, 2023, <http://www.vagant.no/the-mircea-cartarescu-interview/>.
 77. Thus, reversing the inequation from $(N > C)$ to $(N < C)$. Notice the narratological value of the term *Those Who Know*.
 78. In this case, then, Genette's three concepts are not univocally equivalent to Todorov's like in a bijective function.
 79. Tzvetan Todorov, *Fantastic: Structural*, 82.
 80. Stefano Ercolino, *Maximalist novel*, 105-106.
 81. *Ibid.*, 108-109.
 82. Thomas Pynchon: *Gravity's Rainbow*. Apud Stefano Ercolino, *Maximalist novel*, 110.
 83. Mircea Cărtărescu, *El ala izquierda: Cegador, 1*, trans. Marian Ochoa de Eribe (Madrid: Impedimenta, 2018), 325. My translation into English and my emphasis.
 84. Mircea Cărtărescu, *El ala derecha: Cegador, 3*, trans. Marian Ochoa de Eribe (Madrid: Impedimenta, 2022), 552. My translation into English and my emphasis.
 85. Stefano Ercolino, *Maximalist novel*, 123.
 86. *Ibid.*, 134-136.
 87. *Ibid.*, 159.

88. Ibid., 158-160.
 89. Ibid., 164.
 90. Lindholm, "Mircea."
 91. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Iași: Polirom, 2021), 379.
 92. Ibid., 679.
 93. *Le. el ahogado más hermoso del mundo*, the handsomest drowned man in the world.

Bibliography

- Abrudan, Elena. *Structuri mitice în proza contemporană* [Mythical Structures in Contemporary Prose]. Cluj-Napoca: Casa cărții de știință, 2003.
 Aldea, Eva. *Magical Realism and Deleuze: The Indiscernibility of Difference in Postcolonial Literature*. London: Continuum International Publishing Group, 2011.
 Baghiu, Ștefan. "Geocritique: Siting, Poverty, and the Global Southeast." In *Theory in the "Post" Era: A Vocabulary for the Twenty-First-Century Conceptual Commons*, edited by Alexandru Matei, Christian Moraru and Andrei Terian, 245-246. New York: Bloomsbury Academic, 2022.
 Bako, Alina. "Blended spaces in Mircea Cărtărescu's novel 'Blinding. The Left Wing.'" *World Literature Studies* 13, no. 4 (2021): 106-116.
 Breton, André. *Manifestos del surrealismo* [The Surrealist Manifesto]. Translation, prologue, and notes by Aldo Pellegrini. Buenos Aires: Editorial Argonauta, 2001.
 Carpentier, Alejo. *El reino de este mundo*. Santiago: Editorial Andrés Bello, 1993.
 Cărtărescu, Mircea. *El ala derecha: Cegador, 3*. Translated by Marian Ochoa de Eribe. Madrid: Impedimenta, 2022.
 Cărtărescu, Mircea. *El ala izquierda: Cegador, 1*. Translated by Marian Ochoa de Eribe. Madrid: Impedimenta, 2018.
 Cărtărescu, Mircea. *El cuerpo: Cegador, 2*. Translated by Marian Ochoa de Eribe. Madrid: Impedimenta, 2020.
 Cernat, Paul. "Cum se ascunde literatura sub 'fustele murdare ale istoriei'" [On How Literature Hides under "History's Dirty Skirts"]. *Observator cultural*, no. 387, August 30, 2007. <https://www.observatorcultural.ro/articol/cum-se-ascunde-literatura-sub-fustele-murdare-ale-istoriei-2/>.
 Chanady, Amaryll Beatrice. "Magic Realism Revisited: The Deconstruction of Antinomies." *Canadian Review of Comparative Literature* 30, no. 2 (2003): 428-444.
 Chanady, Amaryll Beatrice. "Magical Realism and the Fantastic: Resolved versus Unresolved Antinomy." PhD diss., The University of Alberta, 1982.
 Crasovan, Elena. "Magical realism avatars in the Romanian novel." *DACOROMANIA LITĂTERARIA* VII (2020): 36-55.
 Ercolino, Stefano. *The maximalist novel: From Thomas Pynchon's Gravity's Rainbow to Roberto Bolaño's 2666*. London: Bloomsbury Academic, 2015.
 García Márquez, Gabriel. *Cien años de soledad* (Edición conmemorativa). Madrid: Real Academia Española, 2017.
 García Márquez, Gabriel. *Vivir para contarla*. New York: Random House, Inc, 2002.
 Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iași: Editura Polirom, 2021.
 Lindholm, Audun. "The Mircea Cărtărescu interview." *Vagant*. Translated by Thilo Rheinhard. <http://www.vagant.no/the-mircea-cartaescu-interview/>.
 Matei, Alexandru, Christian Moraru, and Andrei Terian, eds. *Theory in the "Post" Era: A Vocabulary for the Twenty-First-Century Conceptual Commons*. New York: Bloomsbury Academic, 2022.
 Mironescu, Doris, and Andreea Mironescu. "Maximalist Autofiction, Surrealism and Late Socialism in Mircea Cărtărescu's Solenoid." *The European Journal of Life Writing* X (2021). <https://ejlw.eu/article/view/37605>.
 Parkinson Zamora, Lois, and Wendy B. Faris, eds. *Magical Realism: Theory, History, Community*. Durham: Duke University Press, 2003.
 Pynchon, Thomas. *El arco iris de gravedad*. Translated by Antonio Pigrau. Barcelona: Tusquets, 2009.
 Sábato, Ernesto. *Antes del fin*. Buenos Aires: Compañía Editora Espasa Calpe Argentina S.A., Seix Barral, Grupo Editorial Planeta, 1998.
 Tacca, Óscar. *Las voces de la novela*. Madrid: Gredos, 1985.
 Todorov, Tzvetan. *The Fantastic: A Structural Approach to a Literary Genre*. Translated by Richard Howard. Cleveland, Ohio: The Press of Case Western Reserve University, 1973.
 Ungureanu, Delia. *From Paris to Tlön: Surrealism as World Literature*. New York: Bloomsbury Publishing Inc., 2018.
 W.A.S.T.E. Mailing List. "Blinding Vol. 1 by Mircea Cărtărescu | BOOK REVIEW." Youtube, https://www.youtube.com/watch?v=cxzGZgoW2Gk&t=1748s&ab_channel=WASTEMailingList..ars³⁹.



BIOGRAFIA ROMANȚATĂ CA PROIECT EDITORIAL RECENT – CONSTANTIN BRÂNCUȘI ÎN CONTEXTUL LIFE WRITING

Andreea AMZICĂ

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: andreamihaela.amzica@ulbsibiu.ro

ROMANTIC BIOGRAPHY AS RECENT EDITORIAL PROJECT –
CONSTANTIN BRÂNCUȘI IN LIFE WRITING CONTEXT

Abstract: This paper aims to explore what might be the limits of what we call today Biographical Novel, framed as Biographical Fiction or Life Writing, research that has as its central objective to find an answer to questions such as: what might be the features of the genre and what purpose do they serve today? How do we relate to past personalities in the present context and what can we extract from their lives – can we talk about censorship/ attributing an unrealistic context to a public personality? But more importantly, what is the relationship between fact and fiction constructed, given that the boundary between these is very vulnerable? All these questions are meant to guide the readers throughout the study. Even if the genre is not so much in demand among writers today, probably for reasons related to the economy of time, such writing can become interesting to study how the author chooses to present someone's life, a choice that must first be well documented, and then fully assumed, with full responsibility for the facts shown. The points on which the paper will focus are related to the novel of Moni Stănilă Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare, the biography Constantin Brancusi by Sanda Miller and the „On Constantin Brancusi” study written by Dore Ashton, where the construction of Constantin Brâncuși's personality, as it appears in their works, will be contextualized in World Literature.

Keywords: bio-fiction, life-writing, reality vs. fiction in biography, national/international context on Brâncuși.

Citation suggestion: Amzică, Andreea. “Biografia romanțată ca proiect editorial recent – Constantin Brâncuși în contextul life writing.” *Transilvania*, no. 5-63 (2023): 95-105.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.11>.



Autobiografia s-a dezvoltat încă din cele mai vechi timpuri ca relatare a propriei povești de viață, surprinsă din perspectiva celui care scrie. Începând cu scrierile istorice ale lui Sima Qian, primul mare istoric chinez care a inclus în lucrarea *Shiji* mici referințe despre propria persoană; continuând în primele secole creștine cu *Epistolele* Sf. Apostol Pavel și *Confesiunile* Fericitului Augustin; în epoca umanismului, când aveau loc „marile călătorii”, iar proza de călătorie includea pasaje de natură autobiografică; până la Benjamin Franklin, Jean-Jacques Rousseau, Lord Byron¹, în toate perioadele istoriei, conștient sau nu, s-a scris autobiografie. Poate din nevoia de a ne împărtăși principiile ori aspecte despre lucrurile importante pentru noi, clipele în care eram în pericol, dorința

de a face propagandă politico-socială în anumite cazuri sau poate chiar de a scrie în memoria cuiva², motivele pot fi diverse, însă ce poate fi observat este faptul că genul stârnește curiozitate și astăzi, chiar dacă are o popularitate moderată³, iar raportarea la acesta rămâne încă în discuție.

Pe lângă autobiografie, genul care lucrează tot cu expunerea vieții intime a cuiva, dar de data aceasta a unei persoane diferite de propriul sine⁴ este biografia. Astfel, se face tranziția dinspre eul personal – în care realitatea are un singur criteriu (propria persoană), spre celălalt, acolo unde a scrie despre viața cuiva înseamnă asumarea unei responsabilități mult mai mare, fiindcă realitatea trece de filtrul individual al gândirii, se extinde, capătă noi granițe spre lumea din afara noastră.

De altfel, ideea de „celălalt” în cazul unei biografii este destul de vagă, căci nu putem formula un tipar anume: se poate scrie despre cineva contemporan cu autorul, despre cineva care nu mai este în viață, despre o persoană cu viață publică sau pe care nu o știe decât autorul etc.

Aceste două moduri de a scrie au făcut posibilă apariția unui gen literar care a prins contur odată cu anii 1930 sub vânzările masive ale operelor lui Robert Graves, Thomas Mann, Irving Stone sau Lion Feuchtwanger, sub numele de „Biographical Novel” (roman biografic)⁵. În cele din urmă, unul dintre cele mai complexe și interesante puncte în care a ajuns genul a fost denumit „Fictionalized Biography”, în ideea de „Ficțiune biografică/ Biografie romanțată”. În actul de a scrie despre o personalitate istorică (termenul de „istoric” referindu-se aici la o persoană care a existat în viața reală) sunt implicate pasaje de natură ficțională, biografia romanțată punându-și la încercare limitele. Și ea este inclusă, ca toate celelalte specii (memorii, jurnale, scrisori, testimonii), în categoria scrierilor de „life writing”, termen discutabil tocmai pentru că acoperă mult prea multe arii⁶. Definiția relativă impusă acestui termen de Astrid Erll ar fi: „atunci când modurile diferite de a spune o poveste – memorii, autobiografii, biografii, jurnal, scrisori, ficțiune autobiografică – sunt discutate împreună”⁷. Tocmai de aceea, o distincție clară nu se poate face între aceste genuri, însă putem marca cel puțin la nivel teoretic trăsături distincte în ceea ce le privește.

În următoarele rânduri se va încerca evidențierea unei radiografii a diferitelor aspecte cu privire la conceptul de „biografie romanțată” în contextul de World Literature, plecând de la analiza comparativă a trei astfel de scrieri, respectiv cartea lui Moni Stănilă, *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare*,⁸ care va fi reprezentativă pentru spațiul (contextul) național și articolul lui Dore Ashton, „On Constantin Brancusi”⁹, alături de monografia *Constantin Brancusi* de Sanda Miller¹⁰, sugestive pentru spațiul internațional. Într-un comunicat de presă din 2019, cei de la editura Polirom au anunțat apariția unui proiect editorial care avea ca scop publicarea unor biografii romanțate „ce se adresează tuturor celor interesați de viețile marilor personalități culturale române”¹¹. Proiectul a debutat cu apariția a trei volume: *Caragiale. Scrisoarea pierdută* de Bogdan-Alexandru Stănescu, *Enescu. Caiete de repetiții* de Dan Coman și *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare* de Moni Stănilă. Ultima dintre acestea oferă publicului larg un personaj cunoscut pe plan internațional, care și astăzi mai stârnește controverse, și anume Constantin Brâncuși.

Volumul semnat de Moni Stănilă începe cu povestea unui tânăr rebel din Craiova ce primește întreaga susținere financiară din partea lui Grecescu-Perieru, consilier și enoriaș al bisericii din comună, pentru a studia la București arta sculpturii. Băiatul îi fermecase pe cei din jurul său prin realizarea unei viori, astfel că acest început de carieră pare deja promițător. Însă cum talentul său trebuia lucrat mult mai în profunzime, Brâncuși pleacă în Franța, începând o nouă etapă din viața lui. De aici Moni Stănilă va relata povestea vieții artistului și în ce a constat truda artei sale, lui Brâncuși creându-i-se imaginea unui reprezentant al culturii române

care, în contact cu lumea internațională, el ajută la redefinirea artei moderne, dar și reprezentarea ideii de „specific național” în context extranațional. În comparație cu această biografie, Dore Ashton propune o analiză a subtilităților stilului artistic al lui Brâncuși și a discuțiilor provocate de apariția sa în mediul cultural de peste hotarele țării sale de origine. Îl va pune în oglindă pe sculptor cu alți mari artiști din epocă pentru a înțelege cum se adaptează acelui nivel, acelei clase de maeștri, realizând totodată analogii cu alte tipuri de arte precum muzica și pictura. Astfel, Ashton conturează cititorilor săi un mediu interdisciplinar între arte și pune în lumină originalitatea artistului român. Tot din spațiul internațional, Sanda Miller propune o viziune de ansamblu asupra artistului prin etapizarea momentelor celor mai importante din viața sa. Însă unul dintre cele mai importante concepte pe care le abordează încă din introducere¹² și care marchează toate etapele vieții artistului este acela de „otherness” într-un context transcultural. Întâlnit în fenomenologie, termenul de „celălalt” („otherness”) constituie raportul dintre propria persoană cu o alta¹³.

Astrid Erll în *Cultural Memory* propune un concept care ar putea oferi un răspuns la întrebările anterioare. „Cultural memory” („ars memoriae” ori „memorativa”) este un concept utilizat în antropologia socială europeană, întâlnit adesea în tradiția culturală occidentală, cu precădere în cea franceză și germană, ce definește ideea de „memorie” nu doar ca una individuală, ci servind unui domeniu colectiv mai larg, dincolo de experiența privată. Originile sale se presupune că ar fi în poemele poetului grec Simonides, înainte de era noastră¹⁴. În istoriografie și în studiile culturale expresia este des întâlnită, manifestându-se și în mediul beletristic atunci când ne referim la autobiografii, biografii și toate celelalte specii care derivă din ele, înglobate în ceea ce numim „life-writing”. Prin „cultural memory” ni se propune modelarea viitorului prin înțelegerea trecutului. Astfel, problemele ce pot fi abordate în cazul lui Brâncuși, plecând de la acest concept, sunt legate de modul în care este el astăzi receptat la nivel național și internațional, având în vedere posibilele mutații ale canoanelor literare în contextul „World Literature” și dimensiunea etică a acestora, aspecte care vor fi abordate în cele ce urmează.

***Cultural memory* și biografia ca mod de a citi**

Erl definește domeniul de „life-writing” ca fiind fundamental intertextual¹⁵ și afirmă că „(auto)biografia nu ține neapărat de un gen în literatură, ci mai mult de un «mod de a citi»”¹⁶ și automat un mod variat de a înțelege. Efectul este „de a fundamenta narațiunea într-o mărturie imediată”¹⁷, de a construi o poveste care să vorbească despre trecut, însă un trecut apropiat de momentul prezent. Este vorba de o reactualizare a unei realități de mult uitată, de a crea o punte între dimensiunile temporale a ceea ce numim (poate abstract) trecut-prezent-viitor. Ce este important de văzut este modul în care se pune accentul pe ceea ce descriem din trecut, ca în cazul textelor suport, mai exact cum ne raportăm astăzi la arta lui Brâncuși și la imaginea creată în jurul său.

Ideea de „cultural memory” definește toate cele trei scrieri, dar putem identifica direcții diferite în ce privește focusul. Având în vedere că „life-writing-ul” este în legătură directă cu experiența subiectivă și individuală a memoriei¹⁸, el este definit ca un domeniu al înțelegerii complexe și aprofundate, extinsă în afara limitelor temporale și spațiale concrete¹⁹, fiecare având libertatea de a alege ce anume să prioritizeze din ceea ce înseamnă Brâncuși, însă aplecând atenția asupra posibilelor probleme pe care le-ar putea pune atât personalitatea bine cunoscută a lui Brâncuși, cât și genul literar în sine. Atât în lucrarea lui Moni Stănilă, cât și în cea a lui Miller, se subliniază faptul că, în ciuda prejudecăților și a stereotipurilor create la nivel internațional legate de locul de proveniență al sculptorului²⁰, el trece indiferent peste toate acestea și își păstrează portul, obiceiurile zilnice, felul de a se purta și de a fi după bunul plac, contrar lumii cu care intră în contact²¹. Aici intervine conceptul de „otherness”, dar și ideea procesului de mitizare la care este supus sculptorul; Miller afirmă că acest fel de a fi al lui Brâncuși, „țărânel-artist” ajuns în Parisul în plină dezvoltare și modernizare, atrage o varietate de categorii sociale, colecționari, scriitori, prieteni²², impresionați tocmai de acest amestec ciudat între o anume sensibilitate „primitivă” și manifestarea avangardistă la nivel de artă. Cultura vestică intră în raport cu cea estică, contrariile sunt tot mai evidente și au impact asupra publicului. Se confirmă cumva ceea ce inițiatorul conceptului de „the other”/ „otherness”, și anume Georg Wilhelm Friedrich Hegel, transmitea: „celălalt” este o componentă esențială a conștiinței de sine, iar procesul introspecției nu poate fi redat decât prin raportare la altă ființă umană²³. De aceea, în contextul sociologic descris de Stănilă ori Miller, discuțiile despre Brâncuși trebuie evaluate pe scară mai largă, poate chiar dintr-o perspectivă comparată.

În cazul lui Dore Ashton, Brâncuși este prezentat din momentul în care ajunge în Franța, găsim un mediu propice pentru desfășurarea activității sale de artist, dar și pentru intrarea în contact cu o civilizație foarte diferită față de cea din care el provine, deschizând noi orizonturi asupra propriilor idei în artă. Procesul intrării în contact cu civilizația franceză însemna o eliberare de propriul sine²⁴ și îmbrățișarea desăvârșită a artei. Totodată, pentru francezi ori pentru reprezentanții altor națiuni, venirea lui Brâncuși a însemnat o reevaluare a actului artistic. El era asemănat de esteticianul britanic Clive Bell ca fiind „un artist desăvârșit precum Bach ori Poussin”²⁵. Dore Ashton va alege în articolul său să analizeze arta modernă a artistului din perspectivă analogică, cu referințe la marile personalități din arta modernă de orice fel, precum James Joyce²⁶, James Johnson Sweeney²⁷, Barbara Hepworth²⁸ și mulți alții. Toate cele trei scriitoare îl contextualizează pe Brâncuși, demonstrând practic influența multiculturalismului în cazul memoriei colective, mai exact, cum „consacră” contactul cu alte națiuni (și evident cu perspectiva unică despre artă a acestora) o personalitate, mai mult decât dacă ar rămâne de influență doar la nivel național, viziune propusă de exemplu de Pascale Casanova în *Republica Mondială a Literelor*²⁹. Din această perspectivă, se poate vorbi despre o practică delocalizată a artei? Felul de a fi

al unui individ care, mai mult sau mai puțin, este influențat de contextul patriei în care trăiește, se poate „altera” atunci când devine influențat de extranațional?

Vorbind de felul în care Brâncuși este văzut drept „celălalt” în cultura franceză contemporană lui, acest lucru capătă contur într-o discuție privind procesul (de)mitizării prin care sculptorul trece. Această mitizare pleacă din același punct în cazul tuturor scriitoarelor, și anume de la imaginea sa „exotică” dinăuntrul lumii cu care vine în contact. Imaginea se materializează având ca sursă chiar locul de proveniență al lui Brâncuși, și anume un spațiu balcanic „umil, ai cărui locuitori erau săraci”³⁰. Ipostaziat astfel, sculptorul este poziționat asemănător unei figuri mitologice adusă în contemporaneitate, poziție ce este adaptată atât contextului național (la Stănilă), cât și internațional (Miller și Ashton) în înțelegerea procesului de mitizare. La Stănilă, Brâncuși este reprezentat drept o figură național-istorică ce poate deveni un simbol pentru poporul român, asemenea unei perspective romantice adusă în post-modernitate. Îi sunt particularizate trăsăturile care îl deosebeau de celelalte comunități cu care ajunge să conviețuiască la Paris, vizând totodată diferența dintre viața așa cum era ea trăită în România secolului XX și ritmul modern al lumii pariziene de atunci. Artistul rămâne fidel stilului de viață pe care îl avea și în România, stărnind dezbateri numeroase. Astfel, pare a fi un „erou” prin intermediul căruia, cultura din care provine este reprezentată în Occident.

În ceea ce privește lucrarea Sandei Miller, direcția pe care o abordează este actualizată propriei sale realități, având în vedere că proiectarea personalității lui Brâncuși se realizează în funcție de poziționarea personală a fiecărei autoare în parte („cunoaștere situată”). Brâncuși este de data aceasta reprezentantul „unei părți a societății din Orient, sobră și pitorească, sărăcăcioasă și bogată în culoare”³¹. Exotismul oriental al personajului creat de Miller stărnește admirație, dar totodată și suspiciune. În cartea sa intitulată *Orientalism*, criticul Edward Said abordează impactului colonial și imperial al spațiului vestic asupra celui estic³², chestiune ce este observabilă în cartea lui Miller. Cu toate că artistul aparține spațiului oriental, așa cum este poziționat de autoare, el intră în contact cu civilizația modernizată a Bucureștiului de secol XX, care, încă de la sfârșitul secolului trecut, prezenta o mare influență franceză³³. Școlile de artă erau croite după canoanele sistemului francez, iar toată lumea urbană părea să se asemene enorm de mult Parisului³⁴. Ipostaza culturală surprinsă prin sculptor este cea a influenței franceze asupra acestei lumi cu un istoric în mare parte rural³⁵. De aceea, Brâncuși poate fi privit drept un liant între cele două medii geografice, trecând dintr-o cultură periferică în una „centru” fără a se rupe de tradiția celei periferice.

La Moni Stănilă în schimb, se poate vorbi despre procesul mitizării lui Brâncuși plecând chiar de la metodele de creare a procesului: pentru a crea un mit, individul cu funcția de „erou mitic” devine un „personaj-umbrelă” în spatele căruia se dorește a fi ilustrat un set de valori colective poporului de proveniență³⁶ (de exemplu, aura mitică a lui Brâncuși ca

metamorfozare a conștiinței naționale la nivel de principii, valori sau a portretului de „țătan-artist” cu care se înfățișează naționalul în fața internaționalului). Este posibil ca această imagine construită sculptorului să fie o strategie literară pentru a întâmpina așteptările și credințele publicului-țintă; nevoia publicului (considerat/ luat ca „popor”) de a-și găsi identitatea și a se afirma prin diferite personalități care s-au făcut remarcate într-un spațiu mai cuprinzător, care să preia funcția de „erou” pentru „a salva” acel istoric – povestea unei nații pentru care se dorește clarificare. Continuând ipoteza, nevoia de afirmare, de a fi văzut internațional poate fi înțeleasă în contextul românesc actual, ca o nevoie de redescoperire a adevărului istoric de după perioada comunismului, în care distincția ficțiunii de realitate era greu de realizat³⁷. Tocmai din acest motiv, în perioada post-comunistă a existat o adevărată inflație a genurilor biografice, întâmpinate totuși cu o oarecare suspiciune de public³⁸, având în vedere propaganda și falsa informare comunistă de-a lungul anilor, fapt paradoxal, având în vedere că însuși genul ridică probleme în ce privește veridicitatea realității descrise.

Dacă observăm bibliografia Sandei Miller³⁹, ori declarațiile lui Moni Stănilă privind documentarea pentru roman, ca sursă de inspirație – prin însemnările și corespondența lui Brâncuși, „scrierile biografilor care l-au cunoscut direct”⁴⁰, sau chiar albumele sculptorului⁴¹ – un lucru este cert, informarea autoarelor s-a realizat din documente veridice, verificabile-deci din surse ce reflectă un adevăr istoric. Și totuși, se vorbește despre scrierile lor ca aparținând genului biografic, de domeniu literar, dar mai ales ficțional. Însă, tocmai că epica biografică, asemeni celorlalte din domeniul „life-writing” reflectă „efortul obiectivării prin două modalități predilecte de prelucrare literară a materialului diegetic: 1. reconstituirea memorialistică «ușor romanțată»; 2. proiectarea propriei psihologii «într-un șirag de eroi ce se pot reduce ușor la aceeași unitate sufletească» [...] Amintirile personale (sau datele reale despre Brâncuși) nu constituie decât o sursă de inspirație, și nu un model epic demn de urmat: pentru a se transforma într-un veritabil «roman», reconstituirea memorialistică se cere acum «romanțată»/ mitizată”⁴².

Pe scurt, autoarele pleacă de la informațiile reale despre sculptor, însă prin procesul mitizării/„romanțării” lor, se creează ficțiunea de domeniu literar, delimitându-se de studiul strict istoric. Pe de o parte, mitizarea devine metodă de obiectivare a discursului. Antonio Patraș în *Literatura lui E.Lovinescu, de la autobiografie la ficțiunea romanțată*⁴³ explică faptul că, „abia cu nașterea memorialisticii ca gen se poate vorbi de constituirea unei tradiții estetice și de apariția conștiinței istorice”⁴⁴.

Pe de altă parte, mitizarea unei personalități din spațiul public, pe lângă convențiile obișnuite ale ilustrării eroului care poartă amprenta unui posibil specific național, după cum s-a arătat anterior, poate fi abordată și din perspectiva selecției individuale a autoarelor, ce anume aleg ele să spună plecând de la faptele reale, ce elemente din viața sculptorului sunt selectate pentru biografie și ce efecte au asupra omogenității „poveștii” spuse; dar și felul în care fiecare cititor în parte alege

să-l perceapă pe artist. Aceasta este amprenta subiectivă care poate pune probleme romanelor cuprinse în acest gen, chiar dacă vorbim, în fond, de obiectivitatea scrierilor chiar prin procesul de mitizare⁴⁵. Ambele dimensiuni, atât perspectiva proprie a autoarelor, cât și a cititorilor asupra artistului, aduc în discuție și categoria etică a acestui „fel” de a privi o personalitate atât de bine cunoscut

Perspectiva etică. Controverse

Având în vedere istoria școlilor de literatură și a principalelor ideologii prin care ele vedeau raportarea la instanțele implicate în operă și a raporturilor dintre ele, se poate construi un demers evolutiv prin care să se urmărească felul în care se dezvoltă canoanele genului biografiei romanțate de-a lungul istoriei literare recente (a doua jumătate a secolului XX), analizând și spațiul etic propus în diferite perioade până astăzi, când genul poate fi examinat în contextul World Literature.

Unul dintre aspectele importante pe care le propune World Literature este contextualizarea la nivel de rețele arborescente, alături de evaluarea fluidității anumitor principii literare („valul”), așa cum este propus de școala lui Franco Morreti. De aceea, o analiză asupra modului în care cititorii se pot raporta la personalitatea lui Brâncuși – în raport cu ideea de „cultural memory” anunțată anterior, pe baza unor mișcări literare din a doua jumătate a secolului XX și până astăzi, ajută la trasarea unor granițe privind eticul. Totodată, având o perspectivă de ansamblu, se ilustrează practic și mutațiile genului abordat pe textele suport pentru a ne apropia de vizualizarea spațiului literaturii mondiale pe subiectul propus.

Ralph Waldo Emerson, precizează Erll, afirmă că „istoria devine subiectivă, iar cu alte cuvinte, nu există concret nicio istorie, ci doar biografie”⁴⁶. Sigur, această afirmație a dus la nenumărate controverse și exagerări, dar plecând de la acest sistem de gândire cu precauție, Erll impune o nouă schemă de raportare la biografie, și anume face legătura între „cultural memory” și „universalized individualism”, între o identitate colectivă și cea personală care percep un transfer reciproc. Biografia va deveni un mod de relaționare între persoanele implicate în actul citirii (autor, cititor și personalitatea transformată în personaj), având o influență una asupra celeilalte, într-o substituție reciprocă reflexivă⁴⁷. Cu alte cuvinte, într-o (auto)biografie textul este interiorizat în mod diferit de către fiecare instanță implicată în actul lecturii (autor, cititor, personaj). Cauza acestui fenomen, explică Paul de Man citându-l pe G. Genette, este faptul că granița dintre realitate și ficțiune în acest gen este foarte greu de definit, aproape imposibil⁴⁸. Mai departe, spune Genette, scopul într-o astfel de scriere merge dincolo de investigarea amănunțită a ceea ce este sau nu real, cititorul eliberându-se de „autoritatea transcendentală” a judecării operei⁴⁹. Acest raționament poate fi aplicat în cazul biografiei lui Moni Stănilă, înțelegând irelevanța căutărilor obsesive a ceea ce a făcut sau nu Brâncuși ori ce ar fi trebuit să ne spună în plus despre povestea sa. Biografia autoarei este doar una dintre posibilitățile de a împărtăși publicului larg o istorisire care



Îl are în centru pe Brâncuși, sub amprenta stilului specific. De altfel, pentru rigurozitatea argumentului, Paul de Man precizează teza lui Lucien Febvre din *History and Psychology* (1938) în favoarea delimitării lumii ficționale de cea reală: „autorii de (auto)biografii nici nu pretind să le ofere cititorilor o lume nealterată istoric ori un adevăr biografic”⁵⁰, teză ce poate oferi continuitate discuției lui Erll. Moni Stănilă creionează o întreagă narațiune în jurul unui personaj cu origini reale, dar care acum se desprinde, la nivel strict literar, de persoana reală; cititorii ajung să primească o poveste despre o personalitate celebră așa cum a fost înțeleasă și percepută de autoare, iar mai departe așa cum noi o vom înțelege; iar la Dore Ashton se pun în lumină producțiile artistice ale sculptorului din perspectiva analizei artistice a artei moderne, din nou, din perspectiva a ceea ce vede ea în Brâncuși și prin prisma legăturii lui interdisciplinare cu alți artiști din alte domenii, legătură formulată din experiența sa îndelungată ca cercetătoare în domeniu. Și noi avem această libertate de a-l înțelege pe Brâncuși în propriul nostru fel, este adevărat. Însă, chiar dacă ideea că, atât autorul biografiei, cât și lectorul au dreptul să înțeleagă în mod diferit o așa-numită „poveste” a lui Brâncuși, lucru care se întâmplă în mod firesc naturii umane (fiecare individ fiind unic, cu o înțelegere subiectivă); perspectiva propusă de Paul de Man asupra adevărului și realității din biografie sunt specifice contextului teoriilor deconstructiviste apărute în jurul anului 1960. Chiar Paul de Man împreună cu Jacques Derrida sunt cei doi reprezentanți majori ai acestei mișcări culturale. Deci de la viziunea acestora până astăzi au existat mai multe turnuri în teoria literară, fiind puse în contrast și minusurile teoriei.

Deconstructivismul se plasează pe alte poziții decât cele ale romantismului, ca paradigmă ce nu se mai potrivea cu specificul omului modern de multă vreme. Dacă viziunea romantică favoriza „mitul scriitorului/geniului”, unde opera devine sugestia geniului, adică o autocreație⁵¹; deconstrucția discursului de după jumătatea secolului XX are rădăcini în paradoxul romantismului: încercarea de a împăca ideea de geniu cu autonomia esteticului⁵². Este proclamată „moartea autorului” ca „icoană națională, erou moral sau performer al sentimentelor”⁵³, pentru că el nu mai reprezintă „o cauză a operei, ca individ a cărui experiență de viață conduce la elaborarea textului literar, ci este doar ocazia pentru materializarea unor jocuri ale limbajului prin scriitură, jocuri ale căror finalitate, inevitabil, îi scapă”⁵⁴. Contextualizând astfel, biografia romanțată, ca cele propuse, pot fi privite din acest unghi de vedere cu o notă subiectivă atât de pronunțată, cititorul și autorul având o libertate extinsă asupra modului de înțelegere și proiectare a poveștii surprinse în biografie. Dar în condițiile actuale de existență, trebuie înțeles faptul că odată cu extinderea libertății, se extinde totodată și responsabilitatea pentru actul artistic. Intervine aici chestiunea eticului. Cu precădere, având în vedere experiența regimurilor politice extremiste ale secolului XX, se pot interoga limitele interpretării subiective asupra unei personalități expuse într-un gen literar, iar dacă aceasta poate deveni „un instrument” pentru discursurile politice⁵⁵.

De la perspectiva deconstructivistă propusă de Paul de Man, Roland Barthes aduce în atenția domeniului teoriei literare prin cartea *Sade, Fourier, Loyola* (1971) o așa-numită „întoarcere a autorului”, însă „nu ca entitate civilă și morală, ci înțeles sub raportul «corporalității» sale”⁵⁶, unde corpul este înțeles drept o metaforă pentru particularitățile („biografemele”) individului din viața reală care joacă rolul de personaj literar în opere, și mai cu seamă în genurile ce aparțin „life writing-ului”. Pe scurt, aplicat scrierilor suport, autoarele biograf, „prietenoase și detașate”⁵⁷, evidențiază detalii, chiar mărunte, din viața lui Brâncuși, însă „fără să instituie o personalitate a cărei importanță să fie măsurată cu instrumente străine literaturii, îi aparțin și nu îi aparțin”⁵⁸. Faptul că artistul e văzut cu fața luminoasă, acoperită de barbă ca un înțelept din Vechiul Testament⁵⁹ sau ca un adevărat cercetător mistic al artei africane și egiptene⁶⁰ sunt alegeri în biografiile lor, care nu fixează neapărat acest portret ca fiind unul absolut, universal. De la „moartea autorului” se trece la „întoarcerea” lui. Însă, turnura importantă sub care poate fi privit genul este teoria ce marchează secolul XXI, și anume „constructivismul”⁶¹.

În România, noul val de înțelegere al analizei literare pornește odată cu anii 2010-2015⁶². În *Theory in the “Post” Era*⁶³, Teodora Dumitru propune „modelul constructivist ca premisă «postumană»”⁶⁴, ce alcătuiește un design multiscalar, o ierarhie a „arborilor suprapuși”(concept inspirat din școala lui Franco Morreti) între literaturile centrale și cele periferice, viziunea de ansamblu fiind cea a unei „geopolitice literare” studiată ca arhitectura, și nu arheologie⁶⁵: „Această evoluție cu sens nu recunoaște totuși un telos final în mișcarea ei ierarhizantă”⁶⁶. Plecând de la această premisă, se poate analiza dimensiunea pe care o capătă personalitatea lui Brâncuși în ceea ce privește spațiul (inter)național și etica acestuia. În virtutea a ceea ce afirmă Doris Mironescu⁶⁷, „biografia trebuie să-și propună mai mult decât să fie un instrument de legitimare a breslei scriitorilor și a celor care se ocupă cu literatura. Ea trebuie să evite deturnarea ideologică [...], iar una dintre obișnuitele deturnări este aceea naționalistă. [...] Biografia trebuie să poată ocoli «naționalismul metodologic» care preconizează progresul național drept finalitate implicită a oricărei investigații științifice sau culturale și subordonează performanța literară semnificației naționalist-culturale”⁶⁸. Având în vedere granița atât de fragilă între patriotism și naționalism, experimentat agresiv și în perioada comunistă, subiectul trebuie abordat cu o atenție deosebită asupra nuanțelor exprimate. Cum putem recepta arta lui Brâncuși, o artă cu specific național (ca dimensiune exclusivă) sau una globalizată și globalizantă? Ne putem apropia de răspunsul la această întrebare prin articolul lui Andrei Terian „Mihai Eminescu: From National Mythology to the World Pantheon” din *Romanian Literature as World Literature*⁶⁹.

Conform teoriei lui Mads Rosendahl Thomsen, atunci când autorii naționali intră în competiția literaturii globale, ei nu trebuie să-și schimbe identitatea sau să joace un alt rol, însă aceștia intră într-o rețea („network”) mai largă, adică pe o piață acolo unde canonul se schimbă și „regulile jocului” de

asemenea, urmând o nouă ierarhie, una internațională⁷⁰. Statutul artistului este integrat în instituții transnaționale, însă el urmează a se face cunoscut și apreciat prin anumite mecanisme literar-culturale pe care trebuie să le activeze pentru a se include în acele lumi extinse, dincolo de factorul teritorial izolat⁷¹. Aceste mecanisme sunt legate de ideea centrală de „celălalt” abordată anterior. Tocmai pentru că Brâncuși era un „celălalt” atât de diferit față de culturile cu care venea în contact (deci nu practica o artă delocalizată), iar în același timp un temperament mixt între civilizația estică și cea vestică – înglobând și practici și arte ancestrale precum cea africană și egipteană – a permis sculptorului să creeze o artă unică într-o rețea arborescentă.

În ceea ce privește perioada în care Brâncuși s-a manifestat artistic, prima jumătate a secolului XX, trebuie luate în calcul schimbările radicale ale felului în care Brâncuși era receptat, căci au existat modificări alternative al modului în care el era prezentat din partea surselor oficiale (ziare, reviste, anunțuri etc) în toată perioada comunistă în România⁷²: dacă „după instaurarea Guvernului Petru Groza în martie 1945, prin diverși intermediari, autoritățile procomuniste de la București au încercat o apropiere de Constantin Brâncuși, manifestându-și disponibilitatea pentru achiziționarea unor lucrări plastice ale maestrului de la Hobița”⁷³, în perioada 1948-1949 situația se schimbă drastic. În acest interval de timp – „epocă de apogeu a combaterii cosmopolitismului și a nonrealismului în artă”⁷⁴ – Brâncuși este prezentat drept o figură care „nu mai are nimic comun cu specificul țării sale”⁷⁵. În epoca de destindere relativă a regimului totalitar însă s-a revenit la imaginea pozitivă a lui Brâncuși. Mărturie stau „expoziția retrospectivă” din decembrie 1956 (Muzeul de Artă din București), sau „expoziția omagială” din august 1956 (Muzeul de Artă din Craiova), deschise pentru „valorizarea sculptorului român”, cu care Ministerul Culturii greu se împăca, de fapt⁷⁶: „în presa culturală – Contemporanul, Arta, Tânărul scriitor etc. – se putea vorbi în cheie favorabilă despre Brâncuși. Era o perioadă de destindere, de încercare de cucerire a unor segmente ale exilului românesc, în special din Franța”⁷⁷. Însă toate acestea aveau legătură cu propaganda regimului comunist, și nu cu arta în adevăratul ei sens. Schimbarea poziției comuniștilor din România față de receptarea lui Brâncuși – de la imaginea pozitivă, la cea negativă, este subliniată atât în cartea lui Moni Stănilă, cât și în cea a lui Sanda Miller.

Așadar, informațiile despre artist sunt manipulate cu ușurință dintr-o extremă în alta, de la admirație la acuze, contribuind în construirea discursurilor publice de propagandă comunistă. Având în vedere acestea, dimensiunea etică a felului în care gestionăm „povestea” despre Brâncuși devine foarte importantă, iar în acest sens teoriile moderne pot oferi un sprijin. Pentru a delimita contextul literar în care este creionat sculptorul de propaganda politică, de exemplu, este nevoie de a reafirma principiile care stau la baza unei astfel de propuneri editoriale. Descoperindu-l pe artist ca devenind „consacrat” pe scena culturală internațională printr-o artă ce ajunge să întrupeze anumite valori universale, aplecate mai degrabă spre inovație estetică, decât spre o funcție socială/

politică, semnifică un pas major în înțelegerea din perspectivă World Literature. Chiar dacă Brâncuși aduce în Franța secolului XX o moștenire „națională”, un fond românesc în ceea ce privește stilul și ritmul vieții, al obișnuințelor etc., acesta nu respinge influența occidentală, ci îi observă valorile, și le încorporează propriei personalități. De asemenea, tiparele și schemele modelelor din sculptură, chiar dacă pleacă de la principiile țării de proveniență – deci nu se renunță la statutul național al artistului așa cum descria și Andrei Terian⁷⁸, el este interesat de o depășire a limitelor de până atunci pentru ceea ce însemna arta și dorește să facă următorul pas spre ce numim „arta modernă”. Pentru a adera la această „inovație estetică”, Brâncuși dezvoltă modelele sale adăugând scheme artistice ale altor arte privite drept „primitive/ancestrale”, cum era arta africană sau cea egipteană, concomitent cu integrarea în noul val avangardist din vreme, formând prietenii cu promotori ai acestui curent⁷⁹. Poate tocmai din această pricină artistul a ajuns atât de cunoscut până astăzi, pentru faptul că sensul artei sale era definit de întoarcerea artei moderne la formele primordiale de creație pentru a redescoperi universalitatea⁸⁰, dincolo de un specific național care se dorește a fi proiectat într-o dimensiune exclusivistă. Chiar dacă această concepție este formulată în cheie aproape platoniciană (Stănilă și Miller se raportează la filosofia greacă pentru a crea un spațiu artistic⁸¹, iar Dore Ashton anunță studii care compară sculptura avangardistă a lui Brâncuși cu principii de filosofie ale triadei grecești), concepția a fost prelucrată de sculptor astfel încât să trezească interes unui public extrem de larg – unul mondial. În acest fel, el se înscrie într-o rețea globală a tendinței culturale avangardiste care răspunde la o sensibilitate a timpului respectiv.

„Historical Novel” vs „Biofiction”. Convențiile genului în sine

Ceea ce trebuie enunțat încă de la început este că discuția privind relația dintre romanul istoric („historical novel”) și biografia romanțată („fictionalized biography”/ „biofiction”) pleacă de la afirmația lui Astrid Erll enunțată anterior: (auto) biografia este mai mult un mod de a citi decât un gen propriu-zis. Michael Lackey de la Universitatea din Minnesota va construi în introducerea la *The Agency Aesthetics of Biofiction in the Age of Postmodern Confusion*⁸² o mică istorie a romanului istoric – cum a apărut el, ce efecte a avut și cum a determinat apariția biografiei romanțate, urmărind implicațiile biografiei. Originea romanului istoric o regăsim în secolele XII-XVIII, însă el și-a definit estetica abia în secolul al XIX-lea. După Revoluția Franceză și odată cu apariția programelor politice de la începutul secolului al XIX-lea, s-a urmărit identificarea unor metode mai concrete, chiar științifice, de abordare a acestei specii. Totodată, au fost abordate și în literatură teme istorice, elogiind anumite evenimente sau anumite personalități. O lucrare amintită de Lackey în cercetarea sa este *The Historical Novel*, unde autorul ei, Georg Lukács, va încerca să explice apariția romanului istoric printr-o nevoie a literaturii de a propune o imagine sistematizată a istoriei, privită în mod

realist, fidel adevărilor istorice. Însă în această abordare pot fi identificate problemele de ordin literar, evidențiate de Lackey: ceea ce nu specifică Lukács și ceea ce romanul istoric tinde să ignore este faptul că forma literară se construiește separat de ritmul adevărului istoric de necontestat, iar tocmai din această cauză va apărea ceea ce numim astăzi biografia romanțată⁸³. Literatura nu se ocupă cu datele precise, pentru acest lucru existând alte domenii⁸⁴.

Apariția biografiei romanțate are alte cauze față de apariția romanului istoric. Aceasta apare din dorința de a corecta, redefini limitele și eventualele pericole pe care le presupunea romanul istoric în acea vreme⁸⁵. Dacă ne gândim la biografie ca la un subgen al romanului istoric și aplicăm criteriile acestuia de interpretare, „forma estetică [a biografiei] este una sortită eșecului literar”⁸⁶, mai ales că în perioada post-iluministă, romanul istoric a fost de multe ori folosit drept o metodă pentru progresul politic și social, alături de impunerea unei viziuni aplecate către determinism literar și fatalism⁸⁷. Biografia romanțată nu se va identifica cu astfel de principii, tocmai pentru că își are originile în romanul istoric; va păstra anumite trăsături specifice lui (de exemplu, dorința de a tabloidiza adevărul – adevăr care capătă alte dimensiuni, fiind vorba de adevărul literar și nu de cel istoric; utilizarea unor nume/evenimente reale, datate istoric etc.), însă metoda de lucru, scopul, cauzele și efectele pe care le are sunt cu totul altele. Michael Lackey delimitează romanul biografic de cel istoric și în privința istoricității; între cele două nu se mai identifică un raport de subordonare⁸⁸.

Pentru a înțelege mai bine diferențele dintre cele două specii, Lackey a apelat la mai multe exemple de autori și cercetători în domeniul literar care vin să clarifice situația. Nuvela *The Tory Lover* de Sarah Orne Jewett a fost intens discutată în corespondența scriitoarei cu Henry James, cel din urmă subliniind că în loc să pună mai mult accent pe viziunea interioară, profundă a individului, chiar dacă istorisirea și personajele au rădăcini reale, ea oferă cititorilor săi date care pot fi găsite și în manuscrise, pentru cei interesați⁸⁹. Estetica ei este una înșelătoare, impoartă, care sub „conștiința condiționată a romanului istoric”⁹⁰ arată neputința genului învăluit de „the fatal cheapness”⁹¹. Colm Tóibín în *The Master*⁹² ne demonstrează că romanul istoric urmărește integrarea unui punct cheie din istorie în viața cititorilor, dintr-o perspectivă fatalistă (oamenii sunt condiționați de forțe externe și personajele preiau acest „stigmat”), fără creativitate (se copiază, se imită ceea ce este), dar și prioritizează evenimente istorice. În același sens, sunt mulți cei care nici măcar nu au acceptat termenul („I hate the idea of the term «the historical novel»” – Synne Ribbjerg ori Egon Schiele care preferă să denumească genul drept „speculative biographies”⁹³). Toți acești gânditori ne invită să redefinim biografia romanțată, care trebuie disociată de romanul istoric. Ea se naște pentru a împlini o altă funcție în literatură, dar mai ales, se dorește a fi literatură.

Principiul esențial pentru biografie este categoric extinderea orizontului cititorului și integrarea lui într-un univers al creației ce nu este încorsetată de regulile fixe ale altor

domenii. De aceea, și cititorul trebuie să înțeleagă că se află la marginea unui fenomen în plină desfășurare – actul artistic, iar conștientizarea atitudinii și poziției sale vizavi de fenomen este indispensabilă. Astfel, „în bio-ficțiune ai posibilitatea să visezi mai mult, mai larg. Visele tale ca autor de «bio-fiction» sunt mai extinse decât ale unui autor de «historical fiction»”⁹⁴. Posibilitățile multiple care se răsfrâng din aceste „vise” duc la lărgirea orizontului și „ne ajută să înțelegem lumea în complexitatea ei” (Rosa Montero)⁹⁵. Se conturează niște „hărți existențiale” în care se evidențiază capacitatea umană pentru înțelegerea simbolică⁹⁶, personajele devenind simboluri menite să ne înalțe mintea către idei și discuții, și nu adevăruri absolute. Vorbim deci despre ce poate fi personajul, nu despre ceea ce este, fiindcă un autor talentat nu se oprește doar la a fotografia trecutul printr-un protagonist reprezentativ, ci el își alege strategic personajul (chiar bazat pe o personalitate reală) tocmai ca să-l reactualizeze, ca să reia prin dinamica lui teme și viziuni pentru perspectiva prezentului și a viitorului prin intermediul unei voci din trecut. Ideile pot chiar să nu fie conforme cu timpul autorului, dar asta îl „va face o persoană creativă și nu un simplu copiator”⁹⁷. Perspectiva enunțată este specifică unui alt autor invocat de Lackey, Oscar Wilde – în *The Decay of Lying*. Wilde punctează poate cel mai eficient bazele pe care se construiește o bioficțiune: autorul se apropie de personalitatea în cauză, dar nu îi reprezintă viața cu exactitate, căci intervine propria viziune creatoare, și ar fi bine, cel puțin, să „se laude cu niște creații, nu cu niște copii din realitate”⁹⁸. Ipoteza lui sună, poate, clișeic, însă este de ajutor atunci când dorim să găsim cel mai potrivit mod de a ne uita la o biografie de acest fel. Intervine ideea de simbol și creație independentă, construite cu ajutorul limbajului, definindu-se prin toate acestea „spațiul (auto)biografic”. De aceea, convențiile biografiei romanțate pot fi altele decât cele ale altor genuri literare pentru că protagonistul în cauză chiar există în realitate, într-o formă sau alta (în sensul că în literatură, individul real este mitizat pentru ca el să devină personaj literar – aceasta este convenția propusă), iar acest lucru are mari șanse să fie problematic prin modul în care este pus în lumină protagonistul „inspirat” din persoana istorică. În condițiile de față, este necesar un pact între autor și cititor, un contract pentru cum se poate citi o astfel de scrier

Un gen contractual în esență

Conceptul de „spațiu autobiografic”, specifică Philippe Lejeune în lucrarea *On Autobiography*⁹⁹, apare prin intermediul lui André Gide și François Mauriac. Gide afirma că „amintirile nu sunt niciodată mai mult de jumătate adevărate, dar cu toate astea ar putea exista preocuparea pentru adevăr, totul este mult mai complicat decât spunem că este. Poate chiar ne apropiem de adevăr prin roman”¹⁰⁰; iar Mauriac continuă ipoteza: „doar ficțiunea nu minte: ea deschide pe jumătate o ușă ascunsă din viața omului, prin care alunecă necontrolat către propriul său suflet necunoscut”¹⁰¹. În virtutea acestor idei, Lejeune explică de fapt că ei creează „spațiul autobiografic” în care vor să invite cititorii. Acest spațiu conferă în esență

„cheia” de citire a romanelor lor, presupuse de mulți ca fiind autobiografice¹⁰². Dacă cititorii acceptă și accesează acest loc ipotetic, înseamnă că vor semna un „pact autobiografic” cu autorul prin care vor crede povestea spusă de el, părtăși fiind universului ficțional care nu funcționează după regulile obișnuite ale lumii noastre¹⁰³. Cititorii sunt conștienți că este un pact doar la nivel teoretic („the phantasmatic pact”), însă intrinsec operelor literare, fiind specific autobiografiei sau biografiei, care se încadrează în această lume imaginară. „Realitatea” unei opere literare este tocmai irealitatea ei, de aceea atât Gide, cât și Mauriac înțelegeau acest pact ca fiind fragmentar și incomplet, pentru că sunt expuse publicului larg doar niște posibilități de adevăr ale căror lipsuri trebuie completate de cititor. Aici înțelegem rolul cititorului în cazul (auto)biografiei: el vine să adauge propria perspectivă viziunii autorului, autor care nu-l constrânge pe lector să analizeze opera doar din perspectiva lui. Este o invitație adresată acelei lumi „beyond-the-text¹⁰⁴” (cititorul) să relaționeze cu lumea textului propriu-zis. Protagonistul dintr-o scriere nu va mai fi, astfel, într-o relație de identitate cu personalitatea reală din care s-a născut ideea conturării sale, ci una de asemănare; protagonistul în (auto)biografie nu este același cu persoana din viața reală, ci doar seamănă și este propus în text ca prin intermediul său orizonturile ficțiunii să se deschidă tot mai mult¹⁰⁵. Lejeune va face diferența majoră între autobiografie și biografie, cu toate că cele două au un parcurs extrem de asemănător: în biografie, identitatea personajului este o asemănare individului real, în autobiografie individul real se aseamănă cu personajul creat¹⁰⁶.

În cazul biografiei, ce contează foarte mult în raportul contractual între autor și cititor este modul în care acel „spațiu” este creat. Paul de Man vorbea despre reprezentarea

personajului ca simbol/ imagine prin intermediul limbajului ce capătă „forma” unei metafore, a unei prozopopee. Autorul se poziționează în spatele personajului pe care îl surprinde în biografie, el acționând ca o mască, și transmite lectorilor un sistem de idei proprii lui și timpului/ spațiului din care provine¹⁰⁷ („lumea exterioară a fost de fapt dintotdeauna o carte, o succesiune de opriri fără voce-mute”¹⁰⁸ – Dalesman, amintit în cartea lui Paul de Man). Limbajul este cel care va face delimitarea între lumea reală și ficțiune, de aceea nu mai este nevoie să ne întoarcem în „the world beyond the text”, căci textul are ultimul cuvânt¹⁰⁹. Funcția retorică a unei biografii este evidentă, ea poate fi percepută numai printr-o formă privată a înțelegerii contextului (conform lui Paul De Man) sau spațiului (conform lui Philippe Lejeune), deoarece are drept cauză a apariției dezintegrearea realității (în sens literar) și reformularea ei într-o lume a posibilităților¹¹⁰. Astfel, moralitatea este relativizată, vorbim deja de alte canoane morale aplicabile unui text biografic, însă în limitele eticului specific genului, în sensul că o bio-ficțiune nu poate fi judecată după niște convenții sociale de morală, spre exemplu, în schimb ea trebuie proiectată într-un plan care să respecte anumite condiții etice.

Așadar, discuția privind contextul biografiilor romanțate rămâne de interes astăzi din perspectiva unei analize critice asupra felului în care ea s-a dezvoltat în timp și a modului în care se poate dezvolta în continuare. Urmărind cartea lui Moni Stănilă, este vizibil cum genul se extinde și își pune la încercare limitele, încercând să depășească dezbaterile privind romanul istoric și romanul biografic și mai ales participând la procesul definirii „spațiului” biografic din perspectiva alternanței contextului românesc cu cel internațional în cazul lui Constantin Brâncuși.

Note

1. „Autobiography”, *Encyclopedia Britannica*, 10 noiembrie 2022. <https://www.britannica.com/art/autobiography-literature>.
2. Astrid Erll, Ansgar Nünning, Sara B. Young, ed., *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), 321.
3. Paul Murray Kendall, „Biography”, *Encyclopedia Britannica*, 18 martie 2023.
4. „Autobiography”, *Encyclopedia Britannica*.
5. Michael Lackey, *The American Biographical Novel* (New York: Bloomsbury Publishing, 2016), 1.
6. Erll et al., *Cultural Memory Studies*, 321.
7. *Ibid.*, „when different ways of telling a lifestory – memoir, autobiography, biography, diary, letters, autobiographical fiction – are being discussed together”, traducerea mea.
8. Moni Stănilă, *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare* (Iași: Polirom, 2019).
9. Dore Ashton, „On Constantin Brancusi”, *Raritan* 25, nr. 4 (2006): 20-38.
10. Sanda Miller, *Constantin Brancusi* (Londra: Reaktion Books, 2010).
11. În *Observator Cultural* (8 noiembrie 2019).
12. Miller, *Constantin Brancusi*, 7.
13. Alan Bullock și Stephen Trombly, *The New Fontana Dictionary of Modern Thought* (Londra: HarperCollins, 1999), 620.
14. Jan Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance and Political Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).
15. Erll et al., *Cultural Memory Studies*, 321.
16. *Ibid.*



17. Ibid.
18. Ibid., 322.
19. Ibid.
20. Miller, *Constantin Brancusi*, 7.
21. Ibid.
22. Ibid., 8.
23. Ted Honderich, *The Oxford Companion to Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 637.
24. Miller, *Constantin Brancusi*, 7. „riding myself of myself”.
25. Ibid., 21. „as pure an artist as Bach or Poussin”.
26. Ibid., 27.
27. Ibid., 29.
28. Ibid., 35.
29. Pascale Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, trad. Cristina Bizu (București: Art, 2016).
30. Ibid., 12. „[...] was humble and its inhabitants were poor”.
31. Miller, *Constantin Brancusi*, 13. „a corner of society in the Orient, sombre and picturesque, miserable and rich in colour”.
32. Edward W. Said, *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient*, trad. Ana Andreeescu și Doina Lică (Timișoara: Editura Amarcord, 2001), 30.
33. Miller, *Constantin Brancusi*, 31.
34. Ibid.
35. Ibid.
36. Elena Prus, „Poetica mitului”, *Limba Română* XIV, nr. 4-6 (2004).
37. Andrei Terian, „On the Romanian Biographical Novel: Fictional Representation of Mircea Eliade and Ioan Petru Culianu”, *Transilvania*, nr. 12 (2014): 6.
38. Ibid.
39. Miller, *Constantin Brancusi*, 151.
40. „Interviu cu scriitoarea Moni Stănilă: «Testoasa e Brâncuși, care de-a lungul unei vieți a învățat să zboare»”, interviu de Dan Burcea, *Suplimentul de Cultură*, 22 iulie 2020. <https://suplimentuldecultura.ro/32329/interviu-cu-scriitoarea-moni-stanila-testoasa-e-brancusi-care-de-a-lungul-unei-vieti-a-invatat-sa-zboare/>.
41. Ibid.
42. Antonio Patraș, „Literatura lui E. Lovinescu, de la autobiografie la ficțiunea romanțată”, *Philologica Jassyensia*, nr.2 (2011): 113.
43. Ibid., 113.
44. Ibid., 117.
45. Ibid.
46. Erll et al., *Cultural Memory Studies*, 325.
47. Paul de Man, *The Rethoric of Romanticism: Autobiography as De-Facement* (New-York: Columbia University Press, 1984), 70.
48. Ibid.
49. Ibid.
50. Ibid.
51. Doris Mironescu, „Condițiile de existență ale biografiei critice actuale”, *Transilvania*, nr. 2 (2018): 2.
52. Ibid., 2.
53. Ibid., 3.
54. Ibid.
55. Andrei Terian, „On the Romanian Biographical Novel”, 6.
56. Ibid.
57. Ibid.
58. Ibid.
59. Moni Stănilă, *Brâncuși sau cum a învățat testoasa să zboare*.
60. Miller, *On Brancusi*, 64-65.
61. Chiță, „Teoria globală și literatura română locală”. Vezi Alexandru Matei, Christian Moraru, Andrei Terian, ed., *Theory in the “Post” Era* (New York: Bloomsbury, 2022).
62. Ibid.
63. Ibid.
64. Ibid.
65. Ibid.
66. Ibid.
67. Doris Mironescu, „Condițiile de existență ale biografiei critice actuale”, 4.

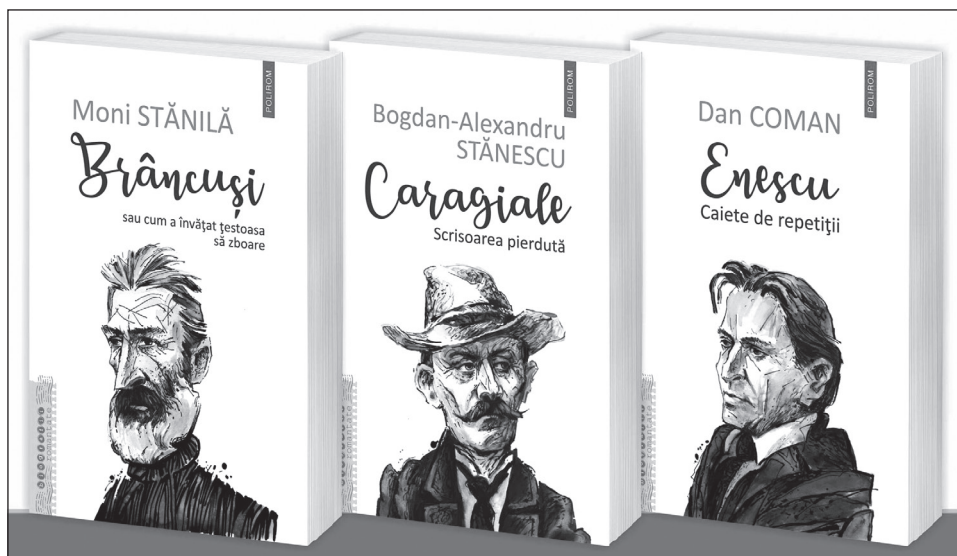
68. Ibid.
69. Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian, ed., *Romanian Literature as World Literature* (New York: Bloomsbury Academic, 2019).
70. Ibid.
71. Ibid.
72. Cristian Vasile, „Comuniștii și receptarea lui Brâncuși”, *Dilema Veche*, nr. 645, 30 iunie–6 iulie, 2016. <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/comunistii-si-receptarea-lui-brancusi-59764.html>.
73. Ibid.
74. Ibid.
75. Ibid.
76. Ibid.
77. Ibid.
78. Martin, Moraru, Terian, ed., *Romanian Literature as World Literature*, 36.
79. Miller, *Constantin Brancusi*, 123–124.
80. Ibid., 65.
81. Miller, *Constantin Brancusi*, 71. Moni Stănilă, *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare*, 28–29.
82. Michael Lackey, *Conversations with Biographical Novelists: Truthful Fictions across the Globe: The Agency Aesthetics of Biofiction in the Age of Postmodern Confusion* (New York: Bloomsbury Academic, 2018).
83. Ibid., 2.
84. Ibid.
85. Ibid., 3.
86. Ibid.
87. Ibid.
88. Ibid.
89. Ibid.
90. Ibid.
91. Ibid.
92. Colm Tóibín, *The Master* (PICADOR, 2019).
93. Ibid.
94. Unigue, *Conversations with Biographical Novelists*, 6.
95. Ibid.
96. Ibid.
97. Ibid., 6.
98. Ibid.
99. Philippe Lejeune, *On Autobiography*, trad. Katherine Leary (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989).
100. Ibid.
101. Ibid., 27. „Only fiction does not lie: it half-opens a hidden door on a man's life, through which slips, out of all control, his unknown soul”.
102. Ibid.
103. Ibid., 27.
104. Lejeune, *On Autobiography*, 24.
105. Ibid., 29.
106. Ibid., 24. „In biography, it is resemblance that must ground identity; in autobiography, it is identity that grounds the resemblance”.
107. de Man, *The Rethoric of Romanticism*, 80.
108. Ibid.
109. Lejeune, *On Autobiography*, 24.
110. de Man, *The Rethoric of Romanticism*, 80.

Bibliography

- Alexandru Matei, Christian Moraru, and Andrei Terian, eds. *Theory in the “Post” Era*. New York: Bloomsbury, 2022.
- Ashton, Dore. “On Constantin Brancusi.” *Raritan* 25, no. 4 (2006). <https://raritanquarterly.rutgers.edu/issue-index/all-volumes-issues/volume-25/volume-25-number-4>.
- Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
- Bullock, Alan, and Stephen Trombley. *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*. London: Harper Collins, 1999.
- Casanova, Pascale. *Republica Mondială a Literelor*. Translated by Cristina Bizu. Bucharest: Art, 2016.



- Chiță, Dan Alexandru. "Teoria globală și literatura română locală." *Anthropos* (2023). <https://anthropos.ro/dan-chita-teoria-globala-si-literatura-romana-locala/>.
- de Man, Paul. *The Rethoric of Romanticism: Autobiography as De-Facement*. New-York: Columbia University Press, 1984.
- Erl, Astrid, Ansgar Nünning, and Sara B. Young, eds. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
- Honderich, Ted. *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
- Kendall, Paul Murray. "Biography." *Encyclopedia Britannica*, March 18, 2023. <https://www.britannica.com/art/biography-narrative-genre>.
- Lackey, Michael. *Conversations with Biographical Novelists: Truthful Fictions across the Globe. The Agency Aesthetics of Biofiction in the Age of Postmodern Confusion*. New York: Bloomsbury Academic, 2018.
- Lackey, Michael. *The American Biographical Novel*. New York: Bloomsbury Publishing, 2016.
- Lejeune, Philippe. *On Autobiography*. Translated by Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
- Levy, Michael. "Autobiography." *Encyclopedia Britannica*. November 10, 2022. <https://www.britannica.com/art/autobiography-literature>.
- Martin, Mircea, Christian Moraru, and Andrei Terian, eds. *Romanian Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2019.
- Miller, Sanda. *Constantin Brancusi*. London: Reaktion Books, 2010.
- Mironescu, Doris. "Condițiile de existență ale biografiei critice actuale" [The Conditions for a Contemporary Critical Biography]. *Transilvania*, no. 2 (2018): 1-6.
- Patraș, Antonio. "Literatura lui E. Lovinescu, de la autobiografie la ficțiunea romanțată" [E. Lovinescu's Literature, from Autobiography to Romantic Fiction]. *Philologica Jassyensia* 14, no. 2 (2011): 113-119.
- Said, Edward W. *Orientalism*. Translated by Ana Andreeescu and Doina Lică. Timișoara: Amarcord, 2001.
- Stănilă, Moni. *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare* [Brâncuși or how the Turtle Learned to Fly]. Iași: Polirom, 2019.
- Terian, Andrei. "On the Romanian Biographical Novel: Fictional Representation of Mircea Eliade and Ioan Petru Culianu." *Transilvania*, no. 12 (2014).
- Tóibín, Colm. *The Master*. Picador, 2019.
- UN Cristian, "Editura Polirom: lansarea colecției 'Biografii romanțate.'" *Observator Cultural*, November 8, 2019. <https://www.observatorcultural.ro/stire/editura-polirom-lansarea-colectiei-biografii-romanțate/>
- Vasile, Cristian. "Comuniții și receptarea lui Brâncuși". *Dilema Veche*, June 30 – July 6, 2016. <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/comunitii-si-receptarea-lui-brancusi-597764.html>.



AUTOFICTIUNE ȘI IDENTITATE MULTIPLĂ – DEZRĂDĂCINARE DE SAȘA ZARE

Ana-Maria STOICA

Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu
Lucian Blaga University of Sibiu
E-mail: anamarias.stoica@ulbsibiu.ro

AUTOFICTION AND MULTIPLE IDENTITY – DEZRĂDĂCINARE BY SAȘA ZARE

Abstract: This paper aims to do a close reading analysis of the tridimensional narrative experiment found in Sașa Zare's debut novel *Dezrădăcinare* [Rootlessness] (2022). The alternation between character, narrator, and author seen at the narrative level of the novel starts a discussion about the autofictional prose written by Romanian contemporary writers, achieving at the same time to go beyond both national and gender boundaries. Frontier experiences, the theme of otherness, the awareness of what separates us and the damaging effects of a homophobic thinking are portrayed in *Dezrădăcinare* through multiple perspectives that are firstly analyzed by the narrator. Regarding transnational and World Literature, Zare's discourse overpasses the limits of a debut novel and brings forward an important question: How can we define ourselves in relation to the society we live in? If in the beginning the author-character is unsure of what she is doing, until the end of the novel Sașa is going to address problems regarding literature and criticism, misconceptions, patriarchy, and she will outline her idea about what does writing really mean for a contemporary woman writer.

Keywords: autofiction, self-narrative, transnational literature, contemporary literature, intersectionality, queerness.

Citation suggestion: Stoica, Ana-Maria. "Autoficțiune și identitate multiplă – Dezrădăcinare de Sașa Zare." *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 106-117.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.12>.



Context și teorii în construirea critică a autoficțiunii. Autoficțiune & World literature

Autoficțiunea, gen și non-gen totodată, asupra căreia critica literară și-a îndreptat atenția încă din anii '60, a început să fie teoretizată odată cu nevoia de a separa textul autobiografic de cel (auto)ficțional. Încă de la începutul dezbaterilor despre veridicitate, regăsim argumentul că este imposibilă conceperea unei (auto)biografii reale în totalitate, cu atât mai mult a unei autobiografii concrete cu date exacte. Mai întâi, după cum se pune problema încă din introducerea interdisciplinarei *Handbook of Autobiography/ Autofiction*, „nimeni nu poate să-și redea viața pe de-a întregul, pe de-o parte pentru că memoria umană este înșelătoare, și, pe de altă parte, pentru că ființele umane sunt ființe narcisiste, ceea ce înseamnă că nu sunt deloc neutre și obiective când vine vorba despre a se privi pe sine – și pe alții”². Un exemplu potrivit pentru schimbarea involuntară a realității poate fi regăsit și în romanul britanicului Julian Barnes, *Sentimentul unui sfârșit* (2011), unde memoria înșelătoare și trecerea timpului lasă

semne adânci în amintirile unei persoane, și, astfel, alterează percepția eului asupra sinelui trecut.

Dacă până în anii '80 latura ficțională era tratată drept o concesie a textelor autobiografice și trecută cu vederea din motivele anterior menționate, postmoderniștii răstoarnă paradigma și folosesc deliberat ficțiunea în autobiografii. Discursul critic despre autoficțiune consideră faptul că „scriitorii postmoderni [sunt cei care, n.m.] au început să se joace intenționat cu elementul ficțional, dând naștere conceptului de *autoficțiune*”³. Un bun exemplu în acest caz pe plan românesc rămâne Mircea Cărtărescu cu al său *Trăvesti* (1994) despre care va afirma mai târziu că este „autoportretul meu în cea mai nefericită perioadă a vieții mele”⁴. Aici, autoficțiunea supra-realistă sau introvertă – după cum o numește Florina Pîrjol în studiul său dedicat conceptului aplicat la nivel național – renunță și răstoarnă consensul autobiografic, ficționalizând lumea narativă aproape de neverosimil.

Înceea ce privește granița dintre autoficțiune și autobiografie, Philippe Lejeune, criticul francez care, printre alții, a studiat

dualitatea, subliniază în anii '70 existența unui pact care impune și genul artefactului narativ, acesta petrecându-se în mediul imediat, real, între text și cititor⁶. Lejeune consideră că pactul poate fi propus prin metode diferite: fie direct, prin corespondența dintre autor și narator (situație regăsită și în cazul romanului *Dezrădăcinare* de Sașa Zare) sau prin prezența titlurilor de tipul – *Autobiografie*, *Viața mea* etc.; fie într-un mod indirect, prin lipsa corespondenței nominale autor – narator, dată de nume diferite ori necunoscute, sau în cazurile în care cartea se prezintă ca un roman⁷, și astfel „textul propune pactul romanesc, care (la rândul lui) determină cititorul să-l citească precum un roman”⁸. Așadar, consideră criticul, prin propunerea operei drept autobiografie, ambele extreme, atât autorul, cât și cititorul compun și receptează textul în concordanță cu așteptările pre-create.

Spre deosebire de accepțiile postmoderne, critica recentă încearcă să mute atenția de pe latura „auto” (biografică/ficțională) pe cea a *narațiunii despre sine*, „ca o formă autobiografică care se concentrează pe sine și cum îi este construită identitatea prin povestirea vieții sale”⁹. Astfel, se dorește sublinierea capacității mediului în care se dezvoltă sinele de a contura experiențele unor identități periferice, cultural-sociale. Mijlocul oferă un spațiu facil tuturor discursurilor prezente în epocă: fie ele conservatoare ori sincronizate cu imaginea literară contemporană, cât și celor progresiste și militante, fiindcă, prin *narațiunea despre sine*, minoritarul și perifericul își pot găsi propria voce și își pot construi identitatea în afara paradigmatelor tradiționale. Așa cum e subliniat și în volumul colectiv amintit anterior,

„pe lângă autobiografiile scriitorilor, politicienilor, cercetătorilor, sportivilor, managerilor, starurilor pop, etc. există și texte autobiografice ale diverselor grupuri minoritare, narațiuni despre boală, narațiuni de tip *coming-out*, narațiuni despre migrație și exil, narațiuni despre traumă, jurnale și bloguri, instanțele biografice de pe site-uri social media, memorii grafice, narațiuni ale martorilor, etc”¹⁰.

Pe scurt, perifericul își găsește un spațiu *safe* în dimensiunea autoficțională, adunând laolaltă realul și faptele din mediul imediat cu imaginarul și instanțele introspective și/sau nepalpabile, reflectând totodată asupra gândurilor și modului în care experiențele vieții influențează și modelează identitățile construite de narațiune.

Conceptul de *narațiune despre sine*, introdus de Arnaud Schmitt la începutul secolului XXI, are scopul de a înlesni și remedia lipsurile celui de autoficțiune în încercarea de a se defini ca gen per se. Dacă la început, autoficțiunea presupunea două valențe: una de manifest (așa cum a fost propusă prin romanul *Fils* de către Serge Doubrovski) și una de imediată diferențiere de autobiografie, *narațiunea despre sine* a fost propusă „ca reacție, și până într-un punct, ca o alternativă la teoria despre autoficțiune”¹¹, „rămânând o încercare, și doar o încercare, de recuperare a unui adevăr personal”¹².

De ce în ce mai prezentă în spiritul global, autoficțiunea își găsește și își rezervă un loc special în spațiul *world literature*.

Începând cu Serge Doubrovski și până la Paul Auster, Michel Houellebecq, Gertrude Stein ori Christine Angot, narațiunea despre sine s-a modelat și a căpătat credibilitate în fața cititorilor și a criticii literare¹³. Plecând de la ambivalența relațiilor nesigure – cu cei din jur și cu propriul corp (Annie Ernaux), problemele de definire a identității (Paul Auster), depresia și sentimentele de înfrângere (Michel Houellebecq), incestul și cum este el privit de societate (Christine Angot), și până la queerness-ul și lumea exterioară (Guillaume Dustan), autoficționalul oferă o voce și un spațiu neutru de mărturisire identităților diverse din lumea contemporană. Pentru zona transnațională în care ne aflăm, vom trece în revistă modalitățile prin care Sașa Zare conturează discursul unor experiențe periferizate social și cultural, lăsându-i loc *celeilalte* să critice spațiul înconjurător.

Autoficțiunea în spațiul românesc & transnațional

Pornind de la *Istoria literaturii române contemporane (1990-2020)*, cercetătoarea Snejana Ung dezbată într-un studiu din *Revista Transilvania* problema istoriei literaturii române ca istorie literară transnațională¹⁴. În acest sens, trebuie amintite direcțiile istoriografice conturate de Andrei Terian în *Critica de export* (2013), care arată cum, în tandem cu istoriile literare „revizioniste” și cantitative, asistăm la emergența istoriilor literare transnaționale¹⁵. Acestea apar pe fondul globalizării rapide și al dezvoltării aparatului teoretic în ceea ce privește literatura mondială¹⁶. Ceea ce observă Ung, într-o primă instanță, e faptul că transnaționalul se manifestă diferit în literaturile periferice și propune includerea a trei tipuri de autori în istoria literaturii române – 1) scriitori din exil ori care au părăsit România, 2) literatura scrisă în limba română din Republica Moldova, și 3) literatura scrisă de minorități etnice¹⁷. În același timp, privind literatura basarabeană, *Istoria...* atestă sincronizarea dintre cele două spații odată cu poetul Emilian Galaicu-Păun¹⁸. Scriitorii de origine basarabeană care au scris literatură în limba română și care fie au migrat spre România, fie au continuat să colaboreze cu spațiul literar românesc aparțin astfel unui sistem literar transnațional. Pe fondul discuțiilor despre literatura transnațională, apar și autoficțiuni basarabene însemnate: de la Alexandru Vakulovski cu al său *Pizdeț* considerat „prima autoficțiune publicată în cadrul generației 2000”¹⁹ și până la Sașa Zare cu *Dezrădăcinare*, care redeschide discuțiile legate de literatura LGBTQ+.

În ceea ce privește acest spațiu transnațional, consider potrivit să pornim de la clasificarea propusă de Florina Pîrjol în studiul său despre autoficțiunea românească, deosebind între două căi pe care *narațiunea despre sine* le-a urmat: 1) autoficțiunea *supra-realistă* sau *introvertă* – unde (se în)scriu Simona Popescu, Mircea Cărtărescu (care practică o *autoficțiune „fantast(ic)ă”*), Gheorghe Crăciun sau Ruxandra Cesereanu; 2) autoficțiunea *biografistă* sau *extrovertă* – unde (se în)scriu Dragoș Bucurenci, Ionuț Chiva, Adrian Schiop, Alexandru Vakulovski (și unde, pe lângă douămiști autoficționari am mai adăuga after-study și pe Lavinia Braniște și Sașa Zare).

Primul tip de scriere despre sine (supra-realist/introvert)

practicat în special de către Simona Popescu în *Exuvii*, dar și de Mircea Cărtărescu în *Orbitor*, urmărește „introspecția, subsolul eului, virând adesea spre acel roman fără psihologie de extracție blecheriană, bobinează aglomerări textuale pe marginea unor imagini, amintiri, emoții”²⁰. Pîrjol argumentează că autoficțiunea introvertă (sau simbolică) „inaugurează [odată cu cei doi scriitori menționați, n. m.] un nou tip de scriitură și (...) pune bazele unei noi *metodologii* de topire a elementelor autobiografice într-o proză de ficțiune”²¹ și că reprezintă tiparul autoficțional care „conturează etapa matură a genului, etapa lui profundă”²².

Pe de altă parte, autoficțiunile biografiste/extroverte (sau referențiale), unde o vom putea încadra și pe Sașa Zare, „sunt mai zgomotoase – tranzitive, directe, colerice – (...) – fiind, adesea, manifeste literare (și, implicit, ideologice) ale unor tineri certați cu societatea și regulile sale”²³. De asemenea, Pîrjol menționează că „autoficționarii extroverți (referențiali) – mult mai numeroși și destul de diferiți între ei – reprezintă, ca grup, cu o direcție mai inconsistentă, un soi de etapă puberală, juvenilă a genului.”²⁴

Totuși, diferența majoră dintre cele două tipuri de autoficțiune românească rămâne miza. Dacă pentru scriitorii biografști/extroverți miza este reprezentată de devenirea identitară și de modelarea sinelui în urma experiențelor interne și externe, supra-realiști/introverți mizează pe puterea limbajului de a contura experiențe în mediul narativ.

Privind sincronizarea literaturii române cu literatura occidentală, perioada post-decembristă s-a văzut deschisă reactivării literaturii după decenii de cenzură și autocenzură. Anii realismului-socialist, dezghețarea de după regimul Dej, anii național-comunismului, cât și nesiguranța din perioada premergătoare Revoluției – deci paradigma curentă în care funcționa țara – au ignorat, înlăturat și interzis formele individualizante și personale ale literaturii, intimul fiind redat prin primitive scrieri autobiografice ori ego-centrice²⁵ (Radu Cosașu, Liviu Ciocârlie).

Dacă Florina Pîrjol reduce atmosfera din care scriu douămiiști prin asemănarea lor cu niște *tineri revoltați, certați cu societatea și regulile sale*, discursurile care reiau textele generației urmăresc o portretizare mai amănunțită a contextelor social-culturale, economice și ideologice ale vremii. În acest sens, Mihai Iovănel deschide în *Istoria...* un capitol dedicat contextelor amintite mai sus pentru a genera o imagine coerentă a statutului douămiiștilor în istoria literară. Așadar, discursul lor poate fi urmărit pornind de la „punctele de rezistență” prezente în epocă. *Punctele* sunt date de rezistență opusă de cititori și critică la teme sau forme care scandalizează la început, dar care mai apoi devin subiecte comune, „normalizate”. Criticul argumentează că, în postcomunism, „punctele de rezistență au trebuit să fie descoperite de scriitori (...)” care, în absența cenzurii, au împins noi teme în spațiul literar, punându-le la încercare. Relevant pentru studiul de față – în ceea ce privește literatura LGBTQ+ – Iovănel arată cum perspective din interior apar abia după dezincriminarea homosexualității în România. Dacă până în anii 2000’ literatura LGBTQ+ fie nu era frecventată²⁶, fie era în general homofobă

și machistă²⁷, după Articolul 200 și cu precădere după apariția romanului *pe bune/pe invers* (2004) al lui Adrian Schiop, putem vorbi cu adevărat despre apariția literaturii LGBTQ+ în spațiul românesc²⁸. Și în ceea ce privește sexualitatea, primul val douămiișt și realismul mizerabilist al anilor ‘90 au contribuit la normalizarea și de-scandalizarea eroticului la nivel literar²⁹.

Văzută ca „o recuperare salutară a emoției și transparenței după declinul postmodernismului livresc”³⁰, *narațiunea despre sine* apare și pe fondul unei renașteri a realismului de secol XIX. Numit „roman neoliberal”, Adriana Stan îi urmărește caracteristicile distinctive propuse de cercetători precedenți³¹ și arată că, deși nu există un consens totalizator, noul realism milenial este pus sub semnul unui individualism radical³². În acest sens, Stan amintește scriitorii douămiiști care, prin narațiuni despre sine, au conturat experiențe petrecute în atmosfera dezolantă a primului deceniu din post-comunism³³; pe acest fond, protagoniștii consemnau „experiențe exacerbate ale corporalității și deseori ajungeau la pragul disperării existențiale.”³⁴ Astfel, argumentează criticul, „realismul milenial este cel care a prilejuit introducerea ficțiunii despre sine în vocabularul critic român, ca un mijloc de descriere a dimensiunii autobiografice accentuate de către noua proză”³⁵. Cu privire la „primul studiu relativ sistematic asupra autoficțiunii în România”³⁶, Stan amendează descrierea vagă oferită de Pîrjol „sistemului” în care scriau douămiiștii. De altfel, *Carte de identități...* nu reprezintă un caz singular, dat fiind faptul că, „majoritatea criticilor maturi și tineri erau reticenti în a adresa contextele socio-politice în care a apărut realismul milenial altfel decât menționând vag așa-zisele „deziluzii” ale tranziției post-comuniste”³⁷.

Relevantă, de asemenea, pentru discuțiile legate de emergența genului autoficțional rămâne și contribuția Laurei Cernat din *Theory in the “Post” Era* (2022). Aici, autoarea pornește de la *bioficțiune*, concept teoretizat de Michael Lackey, și reia denumirile propuse pentru diferite tipare autoficționale. Cernat vede prin imposibilitatea unui consens terminologic efectul produs de multitudinea de tipare autoficționale³⁸. Pe lângă *autoficțiune*, propune conceptele de *surficțiune* și *critificțiune*, pe urmele lui Raymond Federman. Surficțiunea pornește de la premisa că viața și ficționalul nu mai pot fi deosebite și se definește ca tip ficțional care „recapitulează evoluțiile literare”³⁹. Critificțiunea, pe de altă parte, stă drept pledoarie pentru „pla(y)gariism”, un exemplu putând fi observat în cazul *Clavei* Simonei Popescu care „nu e nici critică literară per se, dar nici „reconstrucție”⁴⁰. Intersecția dintre cele două forme, spune Cernat, este reprezentată de *mistificțiune*. Aceasta apare ca o „ficțiune la puterea a doua”, care „își mistifică propria identitate”, în care sunt incluse „cronici istorice falsificate, texte apocrife, pseudonime, pseudo-traduceri, și chiar și „calomni” literare”⁴¹. Ajungând la douămiiști, Cernat afirmă că ei aparțin unei noi paradigme literare care marchează întoarcerea „prietenosă” a autorului în textele lor⁴², însă care nu le deschide atenția canonică⁴³.

În ceea ce privește mizele romanului autoficțional, după devenirea identitară și descoperirea puterii limbajului de a contura trăiri, statutul așa-zisului fir roșu al narațiunii capătă



noi valențe. De pildă, în romanul Laviniei Braniște, *Interior zero* (2016), nu se poate identifica – la prima vedere – o dimensiune care să evolueze pe parcursul narațiunii. În acest caz, *interiorul* este conceptul urmărit constant; intimitatea, perspectiva feminină asupra sinelui este văzută într-o continuă evoluție (evoluție înțeleasă drept schimbare, și nu progres). Totuși, prin punerea în prim-plan a experiențelor naratoarei, într-o ordine care dă impresia de dezordine, se observă că între autoficționalul din *Interior zero* și construcția unui artefact precum *un nor în formă de cămilă* (2021) al Alinei Nelega, mizele nu sunt aceleași. Narațiunea despre sine lasă la vedere faptul că atât omul din autoficțiune, cât și cel extern, real, sunt mai asemănători ca niciodată. Boala, trauma, imposibilitatea de a întreține legături reale cu oamenii din jur, neidealizarea jobului, cât și rușinea, ludicul, ori felurile diferite în care omul se comportă în diverse contexte, toate aceste experiențe trăite în viața reală sunt autoexpuse de prozatorii și prozatoarele autoficționare.

Prin autoficțiunea douămiistă, proza românească adaugă spațiului literar experiențe și perspective noi, mărimu-ne lentila cu care privim atât cultura românească cât și pe cea străină, dar făcând loc mai ales discursurilor identităților periferice. Astfel de identități rămân personajele lui Adrian Schiop din *Soldații. Poveste de ferentari* (2013). Deși privitye cu pudoare de unii cititori chiar și în ziua de azi, este la fel de clar cum experiențele lui Adi și Alberto au dat voce unei lumii ignorate și marginalizate de societatea românească a începutului de secol – identitatea queer și cea romă. De asemenea, autoexpunându-se, Schiop redă agitațiile și neputința financiară dintr-un spațiu periferic, neputință care nu mai poate fi ignorată sau negată, regăsindu-se manifestată în paginile autoficționale. Luând ca punct de pornire modalitatea în care Schiop prezintă identități periferice prin autoexpunere, vom putea porni și discuția despre identitățile multiple regăsite în discursul Sașei Zare – identități marginalizate, internalizate, periferice.

Dezbătută pe larg de Florina Pîrjol în studiul său, *autoficțiunea „la feminin”* se deosebește printr-o serie de caracteristici care vor fi regăsite și în romanul *Dezrădăcinării*. Criticul găsește teme predilecte în literatura autoficțională practată de autoare; dintre acesta amintesc: scrisul ca terapie, ca mijloc de modelare identitară și vindecare a traumelor, problema maternității și a relațiilor mamă-fică, cât și tema scrisului în sine⁴⁴. Aceste subiecte, observă Pîrjol, „(...) provoacă, explică sau, pur și simplu, însoțesc o temă centrală a traumei, a sensibilității ultragiutate. (...) Scrisul «repară», la fel ca mărturisirea psihanalitică, o identitate feminină perturbată (...). Aproape goliță de epic, această autoficțiune «feminină» își extrage forța din limbaj, nu din poveste (...)»⁴

Autoficțional în *Dezrădăcinare*. Context, plot, tehnici de construcție a discursului ficțional

Dezrădăcinare apare în 2022 în contextul unui „boom” al literaturii queer, boom discutat de Mihai Iovănel și Mihnea Bălci în cronica de întâmpinare a acestuia⁴⁶. Discursul din

jurul literaturii queer are parte de o dezvoltare rapidă și a dus astfel la intrarea romanului *Dezrădăcinare* în conștiința colectivă drept unul atât de necesar literaturii române contemporane. În ultimii ani s-au publicat din ce în ce mai multe romane, volume, ori antologii queer, precum *Supine Dream* de Emilian Cătălin Lungu, *Raport către Walt Whitman* de Răzvan Andrei, *Antologia de literatură queer ecologică – Luminișuri* de la Cenaclul X, Colecția de poezii *Precum furtunile* de la editura Pagini Libere, ș.a.m.d. Publicat sub pseudonimul Sașa Zare, *Dezrădăcinare* a câștigat în octombrie 2022 Premiile Sofia Nădejde la categoria *Proză debut*, argumentul juriului, printre altele, fiind acela că romanul „ne dă impresia că vorbim din start despre o scriitoare bine formată având în vedere complexitatea layerelor sale, pendularea între registre și a tehnicilor narative folosite”⁴⁷. Toate acestea se înnoadă reciproc într-o autoficțiune care reușește să contureze un discurs al *celeilalte*, al perifericului. Mihnea Bălci vorbește în cronica de întâmpinare a romanului despre apariția unui nou val al autoficțiunii queer prin Zare, primul fiind reprezentat de douămiism cu centrul în romanul *pe bune/pe invers* de Adrian Schiop⁴⁸. Iovănel oferă cu acest prilej, o imagine necesară de diferențiere a contextelor sociale publicării celor două proze. Pe lângă capitolul din *Istorie* menționat și discutat anterior, *Puncte de rezistență – LGBTQ+*, criticul mai adaugă faptul că, dacă homofobia anilor 2000 „trecea drept cool”⁴⁹, perioada contemporană este mult mai *aware* de toxicitatea acesteia, fie el *awareness* dobândit prin intermediul discursurilor prezente în media, fie prin dorința efectivă de solidarizare cu minoritățile sexuale⁵⁰.

Dezrădăcinare (2022) apare astfel la două decenii după zgomotul produs de douămiști. Autoficțiunea îmbină diferite tematici construite pe un fond metatextual. Alături de trauma centrală a *celei din exterior*, romanul vorbește despre abuzuri fizice și sexuale, cercuri literare care funcționează în defavoarea literaturii, familii disfuncționale, jurnale de terapie, trauma bolii cauzate de suferință, probleme de descoperire și identificare sexuală, națională și religioasă, dar și urmările unei relații de atașament violent dintre mamă și fiică. Toate aceste teme sunt abordate prin protagonista Sașa Zare. Conform pactului autoficțional, Zare se autoexpune în ipostazele (cel puțin) incomode menționate anterior, și în același timp numele naratoarei se suprapune cu numele autoarei, propunând receptarea textului drept o *narațiune despre sine*. De asemenea, naratoarea, scriitoarea la rândul ei, propune o proză meta-autoficțională în interiorul romanului, unde se scrie la persoana a III-a, făcând excepție de la pactul auto-ficțional/biografic. Oscilația între a scrie despre *sine* în romanul exterior și a scrie despre *ea* în dimensiunea intra-atrage atenția asupra discrepanțelor și limitelor impuse de fiecare gen. Dacă la persoana a III-a autoarea simte că nu transmite cât își dorește (din cauza îndepărtării de intimitate), persoana I compensează prin autoexpunere. Autoarea construiește un bildungsroman cuprinzând atât evenimente tulburătoare din copilărie, cât și urmările lor resimțite la maturitate. De-a lungul textului, Sașa îndeplinește trei roluri: *personaj*, *personaj-narator* și *personaj-autor*.

Protagonista vine din Crocmaz (sat din Republica Moldova) să studieze literele la Cluj. În interiorul romanului apar principalele evenimente din viața Sașei, de la copilărie și până în prezent, la aproape zece ani după terminarea facultății. Naratiunea urmărește dezvoltarea și construirea identității naratoarei în raport cu societatea din jur și cu propriul sine. De asemenea, autoficțiunea prezintă și diverse tipuri de relații toxice, consumatoare, precum cea mamă-fiică, ori experiența unei pseudorelații care eventual o va îmbolnăvi pe protagonistă chiar și fizic.

Pe urmele caracteristicilor amintite de Florina Pîrjol în partea dedicată autoficțiunii „la feminin”, voi discuta în continuare principalele trăsături regăsite în romanul *Dezrădăcinării*. Este interesant cum, cu opt ani înaintea apariției romanului, descrierea făcută de critic se potrivește foarte bine cu discursul Sașei Zare.

Mai întâi, naratoarea Sașa își *deschide* jurnalele în fața cititorilor, făcând din însemnarea ședințelor terapeutice o practică de autoexpunere. Dovada cea mai susținută pentru efectul produs de scriere este reprezentată de capitoul intitulat *Jurnal de terapie*⁵¹ care pune în prim-plan experiența traumatică de a fi victima unui abuz sexual la vârsta copilăriei, și în același timp, expune neputința și toxicitatea de a fi înconjurată de persoane care bagatelizează și minimalizează evenimentul. Astfel, după cum ar spune Florina Pîrjol, participăm la vindecarea traumei prin autoficționalizarea evenimentelor și aranjarea lor în plan narativ: „Nu știu ce vreau să spun cu povestea asta. Poate simt nevoia să afirm – cui? – că eram un copil în toate aceste situații, pe care nimeni nu l-a apărut. (...) Cred că cel mai tare vreau să-l scriu pe Colea (n. m. numele agresorului) afară din mine.”⁵² Astfel, pasul către vindecare, pe care Sașa Zare îl face în afara ședințelor de terapie, este scrisul. De-a lungul romanului, autoficțiunea va releva numeroase alte ipostaze incomode și grave ale sinelui, precum pierderea tatălui, abuzuri fizice și emoționale din partea bărbaților ori relația toxică cu Alice.

Pe de altă parte, mama, *fiica-copilei*, cum ajunge Sveta să fie pentru Sașa, sfârșește prin a fi probabil vocea cea mai pregnantă din interiorul romanului – o femeie dedicată casei, crescută într-un mediu conservator pentru care menirea sa era de a se oferi întru totul familiei și copiilor. Imaginea propriei persoane dispare în favoarea copilului, ajungând să se contopească. Granițele inexistente și intruzivitatea Svetei se răsfrâng mereu asupra Sașei, afectându-i dezvoltarea emoțională. Crescând, Sașa își dorește *dezrădăcinarea* de pe meleagurile mamei, deoarece ierarhia dintre ele se răstoarnă odată cu moartea tatălui, când mama devine *fiica*; suferindă, femeia se lasă complet în mâinile fetei și îi pune pe umeri responsabilitatea de a o îngriji. Sveta nu avusese parte de o copilărie împlinită și ajunge la vârsta la care copiii ei sunt adulți, deci are mai mult timp în solitudine și încearcă să recupereze acele vremuri. Mama nu-i cere expres Sașei să fie mâna ei salvatoare, dar prin influența și discursul său, fiica se simte responsabilă să-i fie sprijin mereu. Momentele ei de respiro apar doar când se îmbolnăvește și nu-și mai are controlul asupra propriei persoane, iar ierarhia redevine la

starea naturală. Sașa descrie relația dintre ele astfel: „ne tot chinuiam în relația noastră să împingem stânca lui Sisif și ea se rostogolea iar la vale, lăsând-o pe mama frustrată și singură, pe mine – mereu vinovată.”⁵³ Povestea relației dintre cele două dezvăluie o lume în care până și propria mamă bagatelizează abuzul sexual prin care a trecut fiica sa⁵⁴, o lume în care tatăl resimte presiunea societății patriarhale în care trăiește și este continuu frustrat de faptul că soția lui câștigă mai bine decât el⁵⁵, o idee fabricată despre familie în care copilul nu are autonomie asupra propriului corp, fără drept la intimitate în fața mamei și care resimte, abia la maturitate, consecințele acestei suprapunerii. Prin relația cu mama, Zare reușește să contureze și să deschidă conversații incomode, experiența ei stând drept manifest în fața societății care nu pare pregătită să adreseze aceste mesaje.

În ceea ce privește forța limbajului, apar instanțe în care naratoarea-autoare face apel la autenticismul intimist al persoanei I: „Fiecare scriitoare a timpului și locului său, și aici folosesc intenționat femininul, are de ales dacă vrea să se înscrie în modurile existente de a scrie literatură sau nu. Pentru unele scriitoare această integrare poate presupune un clivaj psihic, deoarece modurile existente de a scrie literatură nu conțin un limbaj care să le descrie și reflecte adecvat experiențele de viață.”⁵⁶ Zare reia statutul neclar al istoriei autenticismului feminin analizat și de Teona Farmatu în *De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin?...* cu privire la perioada interbelică. Pe urmele a două prozatoare, Lucia Demetrius și Anișoara Odeanu, cercetătoarea descoperă cum autenticitatea feminină se dezvoltă ca o alternativă celei masculine, însă fără valența de a (se) privi într-un interior periferic și marginalizat al identității, ci „într-un background al *privilegiaților*, în mijlocul mondenității”. Farmatu arată că abia în postcomunism autenticismul feminin își *(re)câștigă* drepturile prin romanele Simonei Popescu (*Exuvii*, 1997) și ale Ioanei Bradea (*Băgău*, 2004)⁵⁷. În același sens, pe urmele lui Hélène Cixous, cercetătoarea dezvoltă în alt studiu legat de poezia douămiistă, conceptul de „scriitură feminină”, aplicabil de asemenea și discursului romanului *Dezrădăcinării*: „[f]emeile trebuie să se scrie pe ele însele, (...), corpul având pentru femeie o mai mare forță de semnificare și fiind, de fapt, marca sa distinctivă după decenii de dominație masculină”⁵⁸. Astfel, *modurile existente de a scrie literatură* despre care amintește Zare anterior sunt, deci, cele masculine și heteronormative, fiindcă *nu conțin un limbaj care să le descrie și reflecte adecvat experiențele de viață*. Soluția, consideră prozatoarea, pentru a ieși din granițele „scriiturii masculine” este ca scriitoarele fie să renunțe la sine sau la scris, fie să se decică de la integrarea în modurile existente de a scrie literatură⁵⁹. Zare se raliază celei de-a treia opțiuni, luptând pentru propriul limbaj⁶⁰ pe care simte să-l justifice într-o literatură pe care o percepe dominată de discursul masculin⁶¹. Prin renunțarea meta-autoficțiunii la persoana a III-a din prima parte a romanului, Zare descoperă formula potrivită pentru a-și reda viața: intimismul persoanei I.

O altă caracteristică a autoficțiunii „la feminin” este că *scrisul repară*. Autoarea Zare știe asta. Naratoarea Zare știe



asta. Ea recunoaște că „scrisul pentru mine e mâna aceea de care mă sprijin, care-mi ține spatele drept. E salvatoarea, iubita, iubitul, drogul, balsamul, întoarcerea acasă. (...) Scrisul pentru mine e atât de mult și de-aproape, că ideea ce-aș fi fără el mă-nspăimântă și mă întreb dacă nu cumva avem deja o simbioză distructivă”⁶². În același timp, faptul că romanul se încheie într-o notă pozitivă (printre prieteni, la petrecerea de Revelion), cu o simbolică renaștere (temporalul 1 ianuarie⁶³), poate da de înțeles că în cazul Sașei, scrisul a vindecat și a îngrijit într-o oarecare măsură rănilile naratoarei. Interesant este și *carpe diem*-ul din ultimele scene ale narațiunii: metaforic, Sașa se debarasează de anxietățile sale de nereușită și se lasă în voia experienței, simțindu-se protejată de prietena ei⁶⁴.

Dimensiunea meta-autoficțională ca *mock-test*

Apropiindu-ne de artificiile narrative regăsite în *Dezrădăcinare*, pe lângă textualism, putem privi romanul conceput de naratoarea-Sașa drept o meta-autoficțiune. Cu privire la formă și la introducerea acestei dimensiuni, textul arată după primele douăzeci de pagini schimbări grafice ale fontului. De la narațiunea la persoana I, unde naratoarea Zare se afla în România cu gândul la Moldova, narativa se schimbă la cea de persoană a III-a, teleportându-se în spațiul basarabean. Dacă autoficțiunea *Dezrădăcinare* e plasată în prezentul narațiunii (2019) pe un plan confesiv, meta-autoficțiunea din interior, romanul căruia Zare nu apucă să îi dea un nume înainte să-l abandoneze, se întoarce în copilărie, problematizează relația de atașament între Sașa și părinții săi, și se încheie cu ea la căpătâiul mamei bolnave, nu înainte de a asigura cititorii că „mama e în spital, mama e bine”⁶⁵. Zare motivează nevoia de a-și scrie la persoana a III-a experiențele formării dorindu-și să se îndepărteze și la nivel narativ odată cu depărtarea în timp și spațiu de Moldova, spunând că „poate persoana a III-a e distanța potrivită dintre mine și Moldova acum, o distanță să cuprindă (în brațe) o tăietură de nouă ani, o distanță-coagulant”⁶⁶.

Vorbind într-o mare parte despre experiențele din Republica Moldova și despre migrația de acolo către România, pare interesant cum, voluntar sau nu, Zare începe meta-autoficțiunea cu nominativul *Sașa*⁶⁷ și o încheie aproape o sută de pagini mai târziu (pagini întrerupte de autoficțiunea la persoana I) cu cuvântul *origini*⁶⁸. În același mod se observă atenția naratoarei asupra limbajului și în cazul în romanului extern, *Dezrădăcinare*, el începând cu sfâșietorul *n-o să mă audă nimeni când țiș*, și se încheie, cum am menționat mai devreme, cu *e 1 ianuarie*.

Meta-autoficțiunea vine și pe un fond dorit de naratoarea, care, modelată de relația toxică cu mama sa, la vârsta maturității, își organizează singură propria tabără de scris: „pentru că am venit aici să scriu, pentru că scrisul meu cauterizează, limpezește și ridică-n picioare, poate o să mă duc s-o caut [pe mama, n. m.] în el”⁶⁹. Rămâne interesant și cum Zare își simte limitările tehnicilor narrative adoptate în cazul experienței materne: „Am încercat de multe ori să scriu despre mama. Am scris la persoana I, am acuzat-o, am judecat-o, am răstignit-o în mintea mea. Mi-ai distrus viața,

i-am repetat figurinei de ceară, niciodată ei în persoană, de teamă să nu o omor”⁷⁰. Aici, una dintre identitățile Sașei, cea de fiică, este cel mai bine conturată în spațiul meta-autoficțional prin experiențele din copilărie care au pus amprenta pe relația dintre cele două femei – maturizarea Sașei și nevoia ei de intimitate⁷¹, inhibarea și minimalizarea nevoilor sociale ale fetei⁷², ori obieciurile toxice transmise generațional mamă-fiică⁷³.

În instanțele în care vorbește despre meta-autoficțiune, Sașa arată și modul în care se raportează la ea, dimensiunea metatextuală începând să fie accentuată de nevoile personajului-autor de reprezentare. Naratoarea își identifică dificultățile și încearcă să găsească explicații pragurilor care par de netrecut. De exemplu, în ceea ce privește morfologia textului, Zare notează că „cea mai mare problemă în acest text nou (...) o am cu verbele. Sunt mult prea conștientă de ele și le-am schimbat deja de câteva ori. Am oscilat între prezent, perfect simplu, imperfect, perfect compus. Mă întreb ce înseamnă nesiguranța mea legată de verbe”⁷⁴. Distanța în timp, alienarea, alterarea amintirilor, ori perspectiva încercată obiectiv la care Zare apelează, pot fi doar câteva motive regăsite post-lectură pentru greutatea cu care redă experiențe trecute. În același timp, chiar de la începuturi, Zare simte nevoia de o apropiere a subiectului și disipează distanța temporală prin apelarea la timpul prezent: „poate cel mai bine e să scriu la prezent. Măine scriu la prezent”⁷⁵.

După ultimul fragment din meta-autoficțiunea Sașei, naratoarea construiește o *ars poetica* ca preludiv pentru autoficționalul cu care va lucra până la finalul *Dezrădăcinării*. Dacă până atunci se arăta atentă la cititor și la posibilitatea de a fi interpretată greșit, odată cu renunțarea la meta-autoficțiune, lasă la vedere responsabilitatea resimțită scriind un roman queer. *Naratoarea-autoare Sașa* trece astfel prin anxietatea de a nu fi interpretată ca homofobă, adică de a nu creiona un șir de evenimente în viața protagonistei din care să rezulte că traumele din copilărie au *făcut-o să devină* bisexuală: „să scrii despre ce vrei tu, da, dar să scrii și cel mai bun fel de-a fii queer posibil, identitatea strălucitoare, sănătoasă și fericită, identitatea din tiplă. Mi-e frică să nu-mi folosească oamenii textul pentru argumentele lor homofobe, (...) că tată absent, că mamă denaturată, că violență și uite rețeta unei identități sexuale strâmbă”⁷⁶. Totuși, Sașa simte nevoia de a-și da frâu liber experienței la persoana I, necondiționată de presupusa obiectivitate a persoanei a III-a, pentru că, de altfel, „de homofobie nu scăpăm, și oricum ne înghite prea mult din bucurie”⁷⁷. Odată cu acest moment, proza meta-autoficțională din *Dezrădăcinare* va fi abandonată, iar Zare își va continua narațiunea despre sine la persoana I. Dacă până atunci, eul oscila între discursul meta- și cel (auto)ficțional, Zare va lua hotărârea finală – autoficțiunea convențională. Proza la persoana a III-a rămâne o simulare pentru narativa finală a *Dezrădăcinării*, funcționând ca un *mock-test* pentru descoperirea tehnicii potrivite.

Identități multiple. Intersecționalitate.

Este interesant cum crezul Sașei despre identitatea personală

se potrivește foarte bine cu tehnica sa narativă „cred că în lumea contemporană nu există niciun fel de identitate fixă, eul e doar un melanj dezordonat, neliniar, fărâmițat, în transformare mereu”⁷⁸. Asemenea acestui melanj, *Dezrădăcinare* rămâne o complexitate de tehnici alambicate, toate folosite în încercarea de a contura o personalitate completă, prin stilul propriu al autoficționalizării propriei vieți. Adunându-și laolaltă experiențele, Zare își construiește (printre altele) identitatea sexuală și națională, regăsindu-se mereu la intersecția a două (sau mai multe) drumuri, dintre care simte că trebuie să aleagă unul. Aici, în spiritul intersecționalității teoretizate de Patricia Hill Collins și Sirma Bilge, Sașa Zare (se) privește din perspective diferite dar interdependente, și propune o analiză intersecțională a propriului sine: gen, sexualitate, națiune, clasă. Redau aici descrierea generală propusă de cele două sociologe amintite anterior: „[I]ntersecționalitatea investighează influența relațiilor de putere care se intersectează atât asupra relațiilor sociale din diferite societăți, cât și asupra experiențelor individuale din viața de zi cu zi”⁷⁹. De asemenea, intersecționalitatea „privește categoriile de rasă, clasă, gen, sexualitate, națiune, abilitate, etnie și vârstă – printre altele – ca fiind interconectate și influențându-se reciproc”⁸⁰. În ideea unei analize intersecționale, Zare amintește de cercuri literare patriarhale care subjugă creativitatea scriitoarelor, relații abuzive dintre femei și bărbați (relații de putere din perspectiva genului), relația Sașei cu Moldova și România (identitatea națională), cu Crocmaz și Chișinău (unde simte diferențele de clasă), și nu în ultimul rând, modelarea identității queer. În încercarea de a-și clarifica melanjul dezordonat al propriei vieți, Zare se privește și se analizează în mai multe instanțe, instanțe pe care le voi relua în cele ce urmează pentru a deconstrui perspectiva intersecțională a *Dezrădăcinării*.

După abandonarea prozei meta-autoficționale în prima parte a cărții, următoarele două prezintă, printre altele, un proces complex de re/descoperire a identității sexuale a protagonistei. Foarte aproape de a avea o relație cu Sașa, apare Alice, o poetă din Moldova care studiază la Cluj și o cunoaște pe protagonistă în cadrul unui cenuclu literar. Alice se îndrăgostește de naratoare, făcându-i constant avansuri, însă nu-și asumă niciodată sexualitatea. În toată perioada în care menține contactul cu ea, Alice îl are ca partener pe Răzvan, un scriitor cunoscut, profesor universitar din România. Relația specială dintre ele, după cum o numește Alice⁸¹, părea să funcționeze la început alimentând fals ideea de masculinitate a lui Răzvan. Femeia își ascunde sentimentele și îl lasă să creadă că triada se înfiripă în avantajul lui, și nu pe baza sentimentelor simțite de ea. Neînțelegerea o consumă treptat pe Sașa până când bărbatul află că aparenta superficialitate a lui Alice în relația cu ea era inexistentă; Alice o iubea, iubita lui era bisexuală. Monogami, Răzvan și Sașa reprezintă cele două alternative pe care bărbatul i le impune lui Alice când realizează că *relație specială în trei* nu înseamnă sex pentru el, ci poligamie pentru partenera lui. Sașa rămâne în spate și e părăsită într-un final din cauza societății heteronormative, iar presiunea apăsătoare pe care aceasta o are asupra lui

Alice reiese clar prin ultimatumul ei: „pur și simplu nu mai pot. M-am gândit atât de mult, am întors-o pe toate părțile. M-am gândit la sora mea, la părinții mei. N-aș putea să le fac asta părinților mei, să aflu că am o relație cu o fată. Și sora-mea - mămica și taticu se așteaptă să fiu un exemplu pentru ea... Ce fel de exemplu aș fi, să le zic ce? Bună dragilor, fiica voastră preferată este bisexuală! Tadam! Și dacă nu ați leșinat încă, aflați că sunt cu o fată!”⁸². Mai târziu, aflăm că Răzvan a scris și publicat la rândul lui un roman autoficțional despre evenimentele care i-au legat. Stereotipizarea, negarea pierderii și nesiguranta îl vor face pe bărbat să scrie despre cele două femei astfel: despre cea „naivă [Alice, n.m.] diafană și puțin năstrușnică, care se joacă, se joacă înainte să se așeze la casa ei”⁸³, și *cealaltă*, Sașa, care va fi numită „lesbiană, prădătoare, nebună”⁸⁴, portretizată ca o *creatură* care racolează femeile fără voia lor⁸⁵. Într-un final, identitatea sexuală a Sașei în raport cu pseudo-relația întreținută cu Alice se definește pe fondul unor probleme sociale amendate și expuse prin autDe la început, Sașa trece prin mai multe etape în modelarea identității sale sexuale. Se găsește perplexă în fața curajului lui Alice de a-și face *coming-out*-ul înaintea unui grup⁸⁶, își recunoaște atracția pe care o simte pentru ea⁸⁷, e geloasă când o vede lângă Răzvan⁸⁸, ori alteori încearcă să înțeleagă lumea sexului dintre femei simțindu-se ca un *outsider* și gândindu-se că „frica, rușinea, homofobia mea internă mă făceau să-mi fie aproape imposibil să-mi imaginez cap coadă un act sexual între două femei. (...) Apoi mai e și rușinea sexului queer, rușinea de a-i spune pe nume, de a detalia acele activități erotice practicate de două femei”⁸⁹. Totuși, se poate observa cum în mintea Sașei se impun două perspective contradictorii: mai întâi gândirea heteronormativă a societății și mai apoi dorința și sentimentele sale pentru Alice. Pe punctul de a împlini relația cu ea la nivel fizic, și deci gata de a-și afirma sexualitatea în acest fel, Sașa simte frustrare când realizează că partenera sa, deși vocală, nu poate trece peste influența societății și nu-și poate accepta identitatea. Aici, Zare argumentează în jurul faptului că împlinirea relației fizice cu Alice ar ajuta-o să-și descopere sexualitatea și, totodată, ar înlesni confirmarea: „să exprim cu cuvinte deci să-mi revendic identitatea de ființă sexuală în relație cu ea, să-mi revendic autonomia, nevoile, dorințele erotice și romantice, să-mi privesc dorințele în față ca fiind legitime, să mă respect, în esență, ca subiect”⁹⁰. Dar, în același timp, vocea homofob-internalizată se aude în regretul din gândurile sale: „și cum doar începea să mi se desfășoare acest șir de idei în gând, intram în pământ de rușine, frică, îmi era scârbă de mine, de faptul că eram fată și doream toate acele lucruri indecente cu o fată”⁹¹. Pe de altă parte, ajungându-se într-un final la act în sine, Sașa se afundă mai mult în trepidațiile propriei identități sexuale, deoarece, nesimțind nimic în legătură cu actul sexual avut cu Alice, se întrebă dacă fie nu simte nimic pentru că nu o iubește, fie din cauza faptului că s-ar putea să nu fie bisexuală⁹².

Și în acest caz, limbajul joacă un rol important în construirea identitară. Zare intitulează un capitol *Lesbiană, lesbiene în Moldova, lesbiene în Chișinău, lesbianism* *лесбиянство, лесбиянизм, лесбиянские пары, cum cunoști o lesbiană pe*

stradă însă îl începe prin a spune „[a]devărul e că mi-e rușine de cuvântul *lesbiană*”⁹³. Deși își dorește să ajungă la acea devenire și să se identifice sexual cu *cine* este cu adevărat, Sașa se lovește de semnificațiile cuvintelor și de background-ul lor. Mai întâi, prin evitarea cuvântului *lesbiană*, naratoarea urmărește detașarea de stereotipurile atașate cuvântului, iar mai apoi, prin identificarea cu paradigma queer, simte că „toate restul sunt mai ușoare. Să zic queer e mai ușor, pentru că e un domeniu vast, neclar, ca o pădure, pot să mă ascund după orice copac vreau și oricum în spațiile de limbă română nu prea se știe ce înseamnă”⁹⁴. Aici, critica e la fel de prezentă și la adresa societății homofob-conservatoare care asimilează cu greu/ignoră terminologia de gen⁹⁵. Într-un final, progresul Sașei în ceea ce-i privește propria definire a sexualității este dat de acceptarea factorului social în formarea identității personale⁹⁶.

Pe fondul prevăzut și contextualizat de Florina Pîrjol, Adriana Stan, Laura Cernat și Mihai Iovănel, *Dezrădăcinare* stă drept *manifest* pentru identitatea queer periferizată încă în societate. Dacă Zare propune, în primul rând, un roman de construire a propriei identități autoficționale, se pot descoperi și obiectivele secundare ale unui narațiunii de acest tip (dorite ori subînțelese de autoare). Autoficțiunea este despre sine, despre experiențe interdependente care modelează identități, despre modul individual prin care se trăiesc aceste evenimente. Odată cu momentul *Dezrădăcinării*, discursul literar (și de ce nu, cel social) se îmbogățește prin confensiunea unei experiențe de frontieră, separate și totodată diferite de centru (din cel puțin trei considerente – sexualitate, gen și naționalitate).

Identitatea națională a Sașei se definește și este influențată atât de spațiul real geografic, cât și de diferențele de limbaj dintre Republica Moldova și România. Ea trece prin experiența de a fi străină într-o țară care nu o asimilează și, la fel, când se întoarce în Moldova, simte că nu se mai regăsește nici printre oamenii de acolo și trăiește, la alt nivel, această experiență *de frontieră*. Aici, metatextul se împletește cu motivele din roman și oferă explicații legate de alegerile și sentimentele autoarei, punând în prim plan problema limbajului:

„Am scris acest dialog (i.e., dialog dintre protagonista meta-autoficțiunii și Xenia, cea mai bună prietenă a ei, ambele din Republica Moldova) și pe tot parcursul scrisului m-am simțit mereu impoștore, impoștore în limba în care am crescut, căreia îi voi zice moldovenească acum (...). Și adesea m-am simțit impoștore în română. (...) dacă îl scriu în română, o să fie ca și cum șterg felul adevărat în care am vorbit cea mai mare parte din viață. (...) Dacă îl scriu în moldovenește, cine scrie așa? Nici măcar scriitoarele din Moldova”⁹⁷. În același timp, naratoarea-autoare se întreabă: „Cum să scriu despre relația mea cu Moldova, când nu știi să o scriu adevărat?”⁹⁸ La fel de importantă în definirea spiritului național al lui Zare este și meta-autoficțiunea amintită. Aici, naratoarea alege să se întoarcă în trecut, la *origini* și să (de)mitizeze amintiri din perioada formării. Este interesant cum aseamănă greutatea cu care alege verbele în construcția

romanului său cu relația pe care o are cu Moldova: „parcă sunt pe un teren închiriat, de unde urmează oricând să fiu dată afară. Oare așa mă simt și în relație cu Moldova?”⁹⁹.

Una dintre experiențele care declanșează nevoia de definire a identității naționale este cea în care Sașa începe în România o relație cu o femeie basarabeancă. Aici, Zare rememorează cum, în copilărie, părinții ei nu o condiționau să *vorbească frumos* (adică limba română literară, și nu în dialect), însă în pofida acestui fapt, învață să scrie și să vorbească corect gramatical. Astfel, limba moldovenească¹⁰⁰ rămâne un dialect intim, intern, care amintește de originile sale, devenind un subiect tabu în relația cu o persoană străină, dar de aceeași naționalitate. Sașa se teme că dacă ar vorbi în limba cu care a crescut, maturitatea i s-ar disipi, infantilizându-se¹⁰¹.

În plan geografic, frontierele, deși trecute fizic de protagonistă, par mult mai îndepărtate și complexe decât niște simple granițe. În perioada postsovietică, după cum arată un studiu calitativ privind migrația și problema cetățeniei, tinerii basarabeni au fost orientați către România, datorită (printre altele) ofertelor universitate propuse pentru studenții moldoveni¹⁰². Sașa urmează același parcurs, venind în Cluj pentru a studia, însă relațiile cu mediul familial de peste hotare este afectat de natura *înstrăinării*. De exemplu, după o perioadă petrecută la facultate, Sașa se întoarce în Moldova și se simte ca un *outsider*, și nu ca o persoană de-a locului¹⁰³. Cu atât mai mult, greșește numărul apartamentului și intră peste altcineva în casă, ca mai apoi mama sa să o certe în spiritul *ai uitat de unde ai plecat*¹⁰⁴. Tot în dimensiunea meta-autoficțională naratoarea-Sașa își romantizează conștient amintirile legate de Moldova, punând în balanță sentimentele de apartenență la spațiul basarabean și cel românesc: „Chișinăul, pe lângă untul și smântâna albe-ca-zăpezile, pe lângă troleibuze și cvas, pe lângă piață și parc, Chișinăul e popcorn, mașinuțe roșii de popcorn la fiecare al doilea colț de stradă (...) Poate lucrurile nici n-au fost atât de armonioase, dar ea așa și le amintește, în special de când a plecat la Cluj, Chișinăul a devenit metafora lui acasă după care tânjește”¹⁰⁵. Nevoia de definire națională permite recurgerea la această romantizare, văzută ca un colac de salvare pentru sentimentul de neapartenență resimțit de naratoare.

Totuși, Sașa romantizează și apelează la perioadele de după mutarea la Chișinău, satul de origine, Crocmaz, unde tatăl său încă trăia, fiind lăsat în trecutul mult mai îndepărtat. Transgenerațional, dorința mamei de a scăpa de sărăcia și abuzurile din perioada în care locuia în rural alături de soțul ei s-a transmis și Sașei, care vedea în mutarea în capitală o dovadă a emancipării, a progresului. Văzând că mama sa părea mai fericită la Chișinău, protagonista se apropie mai mult de capacitățile vindecătoare ale capitalei. Dar, cu toate acestea, naratoarea se simte ca fiind *cealaltă* la nivel social, chiar și în interiorul aceleiași țări¹⁰⁶. Sentimentul de *the otherness*, de necunoaștere a identității naționale, o fac pe naratoarea din meta-autoficțiune să considere că „probabil va rămâne mereu o impoștore printre oamenii lui [Chișinăului, n.m.], fără rădăcini fără casă, neîncadrabilă, la marginea dintre lumi, nicăieri”¹⁰⁷.

În final, prin depășirea conflictului mamă-fiică, Sașa va reuși să-și descopere o parte a identității sale naționale prin intermediul celei mai bune prietene ale ei, Xiușa, cu care va petrece Revelionul la Chișinău. Sentimentul că se află în același oraș cu mama sa, după ce tensiunile dintre ele s-au oprit, experiența de a se simți finalmente liberă, lucru imposibil până la acel moment din cauza atașmentului toxic dintre ea și Sveta, o fac să se bucure de *orașul său drag* și să se lase în voia vieții, încheind romanul în spiritul *carpe diem* menționat anterior.

Concluzii

Dezrădăcinare rămâne o autoficțiune complexă din punct de vedere narativ care dezvăluie experiența de frontieră resimțită de o persoană percepută ca *the other*, alături de senzații și evenimente trăite încă din copilărie și până la maturitate. Ambele protagoniste, *Sașa* din meta-autoficțiune și *Sașa* din *Dezrădăcinare* se găsesc într-o continuă dezvoltare și schimbare, încercând să se descopere și să înțeleagă de ce lucrurile din jurul lor se prezintă în forma în care apar. Până la final, melanjul dezordonat al eului va încerca în repetate rânduri să se organizeze, autoexpunându-se în fața cititorilor

și prezentându-și experiențele periferice ca manifest pentru o identitate *diferită*. Autoficționalul din zona transnațională capătă o voce distinctă prin discursul *Dezrădăcinării*. Pornind de la Schiop și până la Zare, contextele social-economice și politico-geografice se diferențiază la nivel românesc prin ipostazele incomode ale sinelui regăsit în cele două discursuri. Posibil una dintre cele mai importante discrepanțe dintre *Dezrădăcinarea* Sașei Zare și discursul douămiist este dat de latura intersecțional-experimentală cu care jonglează naratoarea pe tot parcursul romanului. De la încercări eșuate de construire a identității, încercări la care renunță simțind nevoia de autenticismul persoanei I (meta-autoficțiunea), la viteza scăzută (dar atentă!) cu care își construiește portretul intersecțional, Zare are meritul de a redeschide discuții diverse despre literatură, identitate, individualitate: cum construim o literatură autentică scrisă de femei; cum ne putem construi un profil complet, când identitatea noastră nu se poate defini în raport cu o singură experiență? Manifestul, totodată literar al Sașei Zare, va rămâne și un deschizător de drumuri, o invitație la introspecție pentru lumea literară contemporană, după cum ar spune însăși naratoarea: *să scriem despre orice, oricum, să scriem totul!*

Note

1. După cum menționează Martina Wagner-Egelhaaf în „Introduction: Autobiography/Autofiction Across Disciplines,” în *Handbook of Autobiography/Autofiction*, ed. Martina Wagner-Egelhaaf (Göttingen: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2019), 1.
2. Ibid.: „(...) nobody can ever thoroughly report his or her life since, on the one side, human memory is deficient, and, on the other side, human beings are narcissistic, which means they are not at all neutral and objective when it comes to looking at themselves – and others.”
3. Ibid., 2: „postmodern writers started to play with and deliberately perform the fictional element, thus giving birth to the concept of *autofiction*”.
4. Mircea Cărtărescu, *Trăvesti* (București: Humanitas, 2019), coperta 4.
5. Florina Pîrjol, *Carte de identități: mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989* (București: Cartea Românească, 2014), 9.
6. Wagner-Egelhaaf, „Introduction...”, 3.
7. Ibid., 3.
8. Traducerea mea, ibid.: „(...) this text offers the novelistic pact, which triggers the reader to read the text as a novel.”
9. Traducerea mea, ibid., 4: „(...) as a form of autobiographical writing which focuses on the self and how it constructs its identity by relating his or her life.”
10. Traducerea mea, ibid., 5: „Besides autobiographies by writers, politicians, academics, sports-people, managers, pop stars, etc., there are autobiographical texts from all sorts of minority groups, illness narratives, coming-out narratives, narratives of migration and exile, trauma narratives, diaries and blogs, biographical entries on social media sites, graphic memoirs, witness narratives, and so on”.
11. Traducerea mea din Arnaud Schmitt, „Self-Narration,” în *Handbook of Autobiography/Autofiction*, ed. Martina Wagner-Egelhaaf (Göttingen: Walter de Gruyter GmbH & Co KG, 2019), 661: „as a reaction, and to a certain extent an alternative to the theory of ‘autofiction’”.
12. Traducerea mea, ibid., 662: „it remains an attempt, and only an attempt, at recovering a form of personal truth.”
13. De altfel, nu trebuie trecut cu vederea nici Premiul Nobel pentru Literatură câștigat în 2022 de către Annie Ernaux pentru opera sa autoficțională.
14. Snejana Ung, „The Challenges of Writing a National Literary History in the Era of Transnationalism: Insights from a Peripheral Literary Space”, *Transilvania*, nr. 7-8 (2021): 14-21.
15. Andrei Terian, *Critica de export* (București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2013), 273: „[n.m. istoriile literare transnaționale] apar cu o frecvență sporită începând cu anii '90, pe fundalul intensificării procesului de globalizare și al dezvoltării noilor teorii privind literatura mondială.”
16. Ibid.
17. Ung, „The Challenges”, 15.



18. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Iași: Polirom, 2021), 656.
19. Ibid., 431.
20. Pîrjol, *Carte de identități...*, 133.
21. Ibid., 123.
22. Ibid., 124.
23. Ibid., 133.
24. Ibid., 124.
25. După cum le numește Pîrjol în lucrarea sa: ibid., 80.
26. Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane...*, 320: „În perioada comunistă, tema LGBTQ+ nu este foarte frecventă, dar nici nu lipsește cu desăvârșire.”
27. Ibid., 321: „În anii '90 perspectiva asupra LGBTQ+ este predilect homofobă și machistă.”
28. Ibid., 323.
29. Ibid., 316.
30. Traducerea mea din Adriana Stan, „Genres of Realism Across the Former Cold War Divide. Neoliberal Novels and Self-Fiction,” *DACOROMANIA LITTERARIA* nr. 7 (2020), 116: „as a salutary retrieval of emotion and transparency after the demise of the bookish postmodernism”.
31. Ibid., 117-8: ca Walter Benn Michaels, Jeffrey J. Williams sau Alissa G. Karl.
32. Ibid., 119.
33. Ibid.: Ioana Baetica, Ioana Bradea, Adrian Schiop, Ionuț Chiva, Claudia Golea, Cecilia Ștefănescu, Alexandru Vakulovski, Dragoș Bucurenci.
34. Traducerea mea, ibid.: „heightened experiences of corporeality and often reached the brink of existential despair”.
35. Traducerea mea, ibid.: „Millennial realism occasioned the introduction of „self-fiction” in the Romanian critical vocabulary, as a way to describe the emphasized autobiographical dimension of the new prose”.
36. Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane...*, 429: Mihai Iovănel despre studiul Florinei Pîrjol.
37. Adriana Stan, „Genres...”, 122: „most senior and younger critics alike were reluctant to address the socioal-political contexts in which millennial realism emerged other than by vaguely mentioning the so-called „disillusionments” of the post-communist transition”.
38. Laura Cernat, „BIOFICTION: Metamorphoses of Life-Writing across Criticism, Theory, and Literature,” în *Theory in the Post Era*, ed. Alexandru Matei, Christian Moraru, and Andrei Terian, 215-231. New York: Bloomsbury Publishing Inc, 2022: 221.
39. Ibid., 222.
40. Ibid.: „neither literary criticism per se nor reconstruction”.
41. Ibid.: „Comprising forged historical chronicles, apocryphal texts, pseudonyms, pseudo-translations, and even literary „libel”.
42. Ibid., 224.
43. Ibid., 223: urmărind studiul Florinei Pîrjol, *Carte de identități...*. Cernat reia „millennial self-writing becomes at once aesthetically „diluted” and canonically irreverent”.
44. Pîrjol, *Carte de identități...*, 189.
45. Ibid.
46. Mihai Iovănel și Mihnea Bălici, „Cine stabilește ce e literatura adevărată? Doi critici despre cel mai bun roman nou,” *Scena 9*, 20 septembrie, 2022. <https://www.scena9.ro/article/cronica-sasa-zare-dezradacinare>.
47. Echipa Premiile Sofia Nădejde. 2022. „Sașa Zare este nominalizată la ediția ediția a V-a a Premiilor Sofia Nădejde, categoria Proză Debut, cu romanul „Dezrădăcinare” (fractalia, 2022).” Facebook, 15 octombrie, 2022. <https://www.facebook.com/premiilesofianadejde/>.
48. Iovănel și Bălici, „Cine stabilește ce e literatura adevărată?”.
49. Ibid.
50. Ibid., nu trebuie lăsat la o parte nici progresul instituțional menționat de critic în cronică: pentru *momentul* Schiop „dezincriminarea homosexualității prin abrogarea Articolului 200 din Codul Penal era încă foarte recentă. (...) Societatea românească era încă homofobă (...), iar autorii gay ca Schiop nu aveau la îndemână prea multe contexte în care să se introducă conversațional”; iar pentru *momentul* Zare: „apare într-un context comunitar mult mai instituționalizat. (...) conștiința comunității a evoluat mult în raport cu anii 2000 de început și, spre deosebire de atunci, are un suport legislativ și instituțional mult superior. Pentru a nu mai vorbi de creșterea conștiinței publice critice în raport cu homofobia.”
51. Sașa Zare, *Dezrădăcinare* (București: frACTalia, 2022), 149-161.
52. Ibid., 160.
53. Ibid., 178.
54. Ibid., 155: Sveta se comportă cu agresorul Sașei ca și cum nimic nu s-ar fi întâmplat, ba mai mult, se arată caldă și deschisă în contextul în care Colea a fost chemat de către ea să muncească la casa lor: „I-a ieșit în cale mama, s-au pupat. *Bună ziua tanti Sveta, ce mai faceți? Mănâncă oleacă înainte de lucru, Colea? Nu pot să refuz mâncarea matală, tanti Sveta, gătești mai bine ca mama. Și mama, flatată, a zâmbit.*”
55. Ibid., 147-8.
56. Ibid., 330.
57. Teona Farmatu, „De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: Într-un cămin de domnișoare de Anișoara Odeanu și Tinerețe

- de Lucia Demetrius”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2022): 8.
58. Teona Farmatu, „«Scriitura feminină» și capcanele genului în poezia anilor 2000. O relectură a (pre)judecăților critice în jurul textelor scrise de Svetlana Cârstean și Elena Vlădăreanu”, *Transilvania*, nr. 11-12 (2020): 131.
59. Zare, *Dezrădăcinare*, 330-1.
60. Ibid., 331: „Eu, care toată adolescența am citit despre personaje femei scrise de autori bărbați și de acolo am învățat mai întâi să scriu despre mine, și să scriu despre alte femei, și apoi a trebuit să dezvăț ca să-mi revendic scrisul, persoana, respectul de sine etc, se pare că aleg varianta a treia, renunț la integrarea în modurile existente și legitime de a scrie literatură din simplul motiv că nu mai vreau să renunț nici la mine, nici la scris”.
61. Ibid.: „(...) tocmai pentru că nu vreau, conștient, să mă integrez în modurile hegemonice de a scrie literatură română (...), singura mea frică e că nu o să mă strângi de mână înapoi [cیتitoare]”.
62. Ibid., 392-3.
63. Ibid., 418.
64. Ibid.: „nu pot, mi-e frică, *n-are ce să se întâmple, cel mai rău posibil este să cazi, cu toții cădem, o să vezi, nu pățești nimic, te țin bine, te țin.* (...) ajung inevitabil să cad (...) *vezi, mai jos de-atât n-avem unde* (...). (replicile italiice aparțin Xiusei, prietenei Sașei, cu care se afla pe un lac înghețat)
65. Ibid., 129.
66. Ibid., 23.
67. Ibid., 22.
68. Ibid., 129.
69. Ibid., 20.
70. Ibid.
71. Ibid., 41: în momentul în care Sașa își dorește să aibă spațiu, intimitate în ceea ce-i privește propriul corp, Sveta recurge la manipulare și victimizare în scopul nevoii toxice ca Sașa să-i aparțină întru totul: „dar eu te-am făcut, te-am văzut goală din prima secundă a vieții tale, (...) cum e posibil acum să-mi zici să nu mai intru când te dezbraci, cum e posibil când tu ești a mea, a mea, în mine te-am crescut și din mine te-am scos”.
72. Ibid., 56: „De câte ori să-ți spun că mămica e singura ta prietenă, singura care te iubește cu adevărat și în care poți să ai încredere, singura, restul o să se folosească de tine și o să te trădeze, așa-s prietenele (...)”
73. Ibid., 79: „Între ele și în toată familia lor nu există obiceiul scuzelor pentru iertare și împăcare, dar există obiceiul prefacerii că nu s-a întâmplat nimic.”
74. Ibid., 42.
75. Ibid., 43.
76. Ibid., 130.
77. Ibid., 131.
78. Ibid., 93.
79. Patricia Hill Collins și Sirma Bilge, *Intersecționalitate*, trad. Cătălina Stanislav și Anca-Simina Martin (Sibiu: Editura Universității „Lucian Blaga” din Sibiu, 2021), 1.
80. Ibid.
81. Zare, *Dezrădăcinare*, 312.
82. Ibid., 353.
83. Ibid., 385.
84. Ibid.
85. Ibid., 385-6: „Dar narațiunea prădătoarei din mintea lui Răzvan Lazăr continuă, acum el și Alice se află după ani de zile la o petrecere unde o observă pe *creatură* cum se mișcă prin spațiu, de mână cu o nouă iubită, iubită care pare o altă victimă racolată de prădătoare (...)”.
86. Ibid., 270: „Sunt bi se xu a lă. Am înghețat. A fost și sexy, și curajos, mi-a fost clar că o zicea pentru mine, dar rușinea a început să-mi iasă din piele șuvoaie”.
87. Ibid., 275: „M-a atins (n. m. Alice) în fiecare zi pe ascuns, mâinile ei mi s-au strecurat tot mai mult pe sub piele, până a invadat-o de tot. (...) Am devenit dependentă, m-am așezat mereu aproape de ele, le-am căutat”.
88. Ibid., 289: „Ochilor mei le e imposibil să-i conțină pe cei doi, în această formă, la doar două zile după ce Alice s-a răsucit pe genunchii mei în microbuz, când i-am cuprins cu palmele fața fierbinte (...)”.
89. Ibid., 323.
90. Ibid., 325-326.
91. Ibid., 326.
92. Ibid., 343: „de ce, nu simt nimic pentru că nu o iubesc sau poate nu îmi plac fetele de fapt”.
93. Ibid., 235.
94. Ibid., 235-6.
95. În acest sens, amintesc aici studiul lui Ovidiu Anemțoaicea legat de receptarea conceptului queer în spațiul românesc academic și în rândul



- mișcărilor sociale care rămâne, concluzionează, „(...) cumva derutant, când prea larg, când prea restrâns din perspectiva conținutului conceptual (...)” După cum menționează ea însăși, Sașa folosește *queer* drept *un termen umbrelă* „ca rezistență la orice tip de echitare, identificare sau categorizare ca instrumente de putere și normativitate”. Ovidiu Anemțoaicei, “Queer sau despre activism în gândire,” *Transilvania*, nr. 11-12 (2020): 44.
96. Zare, *Dezrădăcinare*, 238: „Nu am spus niciodată că sunt lesbiană și pentru că sunt, tehnic, bisexuală. Chiar sunt, dar când scriu propoziția asta, îmi dau seama că sună iarăși ca o scuză veche, un firicel de lașitate și vină se strecoară pe foaie, mă ascund. Spun bisexuală și când nu e cazul, sau în special când nu e cazul, din ipocrizie, din oportunism, spun *bisexuală* și de fapt afirm *sunt pe jumătate ca voi, suntem în aceeași oală, vă rog să nu mă puneți deoparte*; mă dezic, subtil, de *lesbiană*”.
97. Ibid., 105.
98. Ibid., 106.
99. Ibid., 43.
100. După cum o numește însăși naratoarea, Ibid., 137.
101. Ibid.: „dacă aș fi vorbit moldovenește, ar fi picat pe podea, ca un costum, personalitatea mea adultă.”
102. Iulia-Elena Hossu, „Rolul dublei cetățenii în viața familiilor transnaționale – cazul Republicii Moldova,” *Transilvania* no. 3 (2019): 82.
103. Zare, *Dezrădăcinare*, 34.
104. Ibid., 35: „Și numărul? N-ai văzut că-i alt număr? (...) Uite la dânsa, de trei luni plecată și nu mai știe numărul.”
105. Ibid., 87.
106. Ibid., 88: Despre mutarea din Crocmaz la Chișinău, și transgresarea de la statutul de „țărăncă”, la cel de „orașeancă”: „firește, dedesubt era impostura, chinul, tortura psihică, inadecvarea față de adevăratele orașence, examenele zilnice în ale orașenismului, dar asta e deja o altă istorie.”
107. Ibid.

Bibliography

- Anemțoaicei, Ovidiu. “Queer sau despre activism în gândire” [Queer or Activism in Thought]. *Transilvania*, no. 11-12 (2020): 42-50.
- Cărtărescu, Mircea. *Trăvesti*. Bucharest: Humanitas, 2019.
- Cernat, Laura. “BIOFICTION: Metamorphoses of Life-Writing across Criticism, Theory, and Literature.” In *Theory in the “Post” Era*, edited by Alexandru Matei, Christian Moraru & Andrei Terian, 215-231. UK: Bloomsbury Academic, 2023.
- Collins, Patricia Hill, and Sirma Bilge. *Intersectionalitate* [Intersectionality]. Translated by Cătălina Stanislav and Anca-Simina Martin. Sibiu: Editura ULBS, 2021.
- Farmatu, Teona. “De ce nu avem alternativă la autenticismul masculin? Focus: Într-un cămin de domnișoare de Anișoara Odeanu și Tinerete de Lucia Demetrius” [Why don't We Have an Alternative to Male Authenticity? Focus: Într-un cămin de domnișoare by Anișoara Odeanu and Tinerete by Lucia Demetrius]. *Transilvania*, no. 11-12 (2022): 1-12.
- Farmatu, Teona. “‘Scritura feminină’ și capcanele genului în poezia anilor 2000. O relectură a (pre)judecăților critice în jurul textelor scrise de Svetlana Cârsteaș și Elena Vlădăreanu.” [“Feminine Writing’ and the Pitfalls of the Genre in the Poetry of the 2000s: A Re-reading of the Critical Prejudices around the Texts Written by Svetlana Cârsteaș and Elena Vlădăreanu”]. *Transilvania*, no. 11-12 (2020): 129-136.
- Hossu, Iulia-Elena. “Rolul dublei cetățenii în viața familiilor transnaționale – cazul Republicii Moldova” [The Role of Dual Citizenship in the Life of Transnational Families – the Republic of Moldova’s Case] *Transilvania* no. 3 (2019): 81-91.
- Iovănel, Mihai, and Mihnea Bălci. “Cine stabilește ce e literatura adevărată? Doi critici despre cel mai bun roman nou” [Who Determines what is True Literature? Two Critics about the Best New Novel]. *Scena 9*, September 20, 2022. <https://www.scena9.ro/article/cronica-sasa-zare-dezradacinare>.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iași: Polirom, 2021.
- Pîrjol, Florina. *Carte de identități: mutații ale autobiograficului în proza românească de după 1989* [Book of Identities: Mutations of the Autobiographical in Romanian Prose After 1989]. Bucharest: Cartea Românească, 2014.
- Terian Andrei. *Critica de export* [Export criticism]. Bucharest: Muzeul Literaturii Române, 2013.
- Schmitt, Arnaud. “Self-Narration.” In *Handbook of Autobiography/Autofiction*, edited by Martina Wagner-Egelhaaf, 658-662. Göttingen: Walter de Gruyter GmbH, 2019.
- Ung, Snejana. “The Challenges of Writing a National Literary History in the Era of Transnationalism: Insights from a Peripheral Literary Space.” *Transilvania*, no. 7-8 (2021): 14-21.
- Wagner-Egelhaaf, Martina, ed. *Handbook of Autobiography/Autofiction*. Göttingen: Walter de Gruyter GmbH, 2019.
- Wagner-Egelhaaf, Martina. “Introduction: Autobiography/Autofiction Across Disciplines.” In *Handbook of Autobiography/Autofiction*, edited by Martina Wagner-Egelhaaf, 1-7. Göttingen: Walter de Gruyter GmbH, 2019.
- Zare, Sașa. *Dezrădăcinare* [Rootlessness]. Bucharest: frACTalia, 2022.

DE LA MARGINAL LA CENTRAL: CARTOGRAFII ALE EXPORTULUI ÎN PROZA TATIANEI ȚIBULEAC

Iulia-Maria VÎRBAN

Universitatea „Babeș Bolyai” din Cluj-Napoca
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca
E-mail: iulia.maria.virban@gmail.com

FROM MARGINAL TO CENTRAL: CARTOGRAPHIES OF EXPORT IN TATIANA ȚIBULEAC'S PROSE

Abstract: The intention of the present work is to demonstrate how an author can rescale himself in the local space thanks to literary agents (publishing houses, festivals, translations etc.), which have the role of emphasizing the value of his work that is willing to (re)win a literary bet precisely in the source culture, relying on a case study around the prose of Tatiana Țibuleac. The novelist gains symbolic capital abroad, on the one hand, because she gravitates between two peripheral spaces, Romania, respectively the Republic of Moldova, the second being subordinated to the first which has become a launching pad to the West, and, on the other hand, through the lens of its actual naturalization in France. What popularizes Tatiana Țibuleac is not the reception of her novels in Romania, but the post-translation success justified by the attention later paid to the author by the Romanian press, considering the large volume of interviews mapped, most likely, in the wake of her journalistic career. The predilection for a writing of memory doubled by a hypersensitive dimension of an atrophied self or by the toxic frameworks of the relationship with a dysfunctional family – emergencies resolved only under the sign of the pathological, the case of the first novel. At the same time, the ideological panorama of a marginal culture, such as the Republic of Moldova, constrained between Soviet inflections, never completely purified, and the definition of an identity (not only national), as in the Glass Garden, but all of these are also possible causes of Tatiana Țibuleac's enrollment among international writers.

Keywords: World Literature, Tatiana Țibuleac, transnational networks, poses of femininity, memory writing, the importance of translations

Citation suggestion: Virban, Iulia-Maria. "De la marginal la central: cartografiile ale exportului în proza Tatianei Țibuleac." *Transilvania*, no. 5-63 (2023): 118-124.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.13>.



De la marginal la central: cartografiile ale exPremise. Repere teoretice

Fie că asumăm acest lucru sau nu, caracterul *reformist* a tot ce astăzi identificăm drept *World Literature* reprezintă o turnură importantă și necesară în receptarea faptului literar și a modului însinuării sale pe scena inter-națională. Interconectarea mai multor geografii (literare) după o dispunere rețelară inaugurează, pe lângă o perspectivă global(izant)ă, denunțul unor prejudecăți, precum precaritatea valorii literare a unui text, deoarece aparține unui autor provenit dintr-un spațiu (dublu) marginal, umbrit fiind de monopolul unor culturi hegemonice – statut moștenit prin tradiție. Noile demersuri critice tranșează, după cum observă și Pascale Casanova în *Republica Mondială a Literelor*, venind în siajul lui Pierre Bourdieu (el vorbește, dintr-o poziție sociologică, de noțiunea

de câmp ca formă de conciliere a lecturii interne și externe), depășirea dimensiunii *textocentrice*, capabilă să recupereze sensuri și semnificații doar chestionând *din interior* o scriitură, ceea ce reclamă necesitatea unei receptări *extrinseci* a operei literare, care să se rialieze direcțiilor propuse de critica actuală².

Viziunea impresionistă asupra textelor devine insuficientă, nu neapărat pentru că refuză latura *economică* a literaturii și receptarea ei inclusiv în termeni de *piață* și de *capital*, versanți deplin necesari în ceea ce privește integrarea unei opere în spațiul internațional, ci pentru că respingerea vine pe stigmatul unei autosuficiențe primejdioase, deoarece riscă să liniarizeze orice încercare interpretativă: „[...] orice evocare a unei «piețe mondiale de bunuri intelectuale» ca la Goethe, a existenței unor «bogății materiale» sau a unui «capital Culturală» ca la Valéry, e puternic negată și respinsă de către critică, în



folosul unei interpretări metaforice și «poetice»³. Totuși, ideea *mondializării literaturii* nu presupune o democratizare a acesteia înțelesă ca epurare a oricărei ierarhii, respectiv traduceri și publicații cu orice preț, exclusiv din considerente comerciale, ci, în subsidiar, implică o *luptă* de dominație și de (auto)teritorializare, în vederea unei departajări culturale, nu doar economice și sociale⁴.

De aceea, redefinirea granițelor literare nu se rezumă la o muncă sisifică, ci soluționează o urgență. Astfel, deși interferează, panoramarea intelectuală și organizarea politică a spațiului global asumă inflexiuni semnificative, fără a fi suspectate de posibile suprapuneri, după cum explică și Pascale Casanova, venind în siajul lui Valery Larbaud și F. Braudel: „Toată greutatea de a înțelege funcționarea acestui univers literar constă în admiterea faptului că granițele lui, capitalele, căile și formele de comunicare nu se suprapun complet peste cele ale universului politic și economic”⁵. Tot acest demers de regândire a receptării literarului nu îi escamotează *semnificația spirituală/general-umană*, ci o completează, dacă nu, chiar o potențează, cum se întâmplă în cazul traducerilor. Importanța traducătorului, dar și a altor agenți literari vitali, precum editurile, festivalurile, recuperati atât din cultura de origine, cât și din cultura-țintă, certifică, dincolo de orice interpretare comercială, potențialul de globalizare al unui text, alături de caracterul ei depolitizat și denaționalizat, justificându-i locul în spațiul literar internațional⁶, devenind sugestivă și, mai important, *familiară* în (la întâlnirea cu) alte zone culturale.

Într-o anchetă din 2019, realizată de Eli Bădică, Ana Antonescu subliniază că „nu promovăm îndeajuns literatura română”⁷, atingând și provocarea tirajelor reduse din România și, în consecință, inserarea dificilă în mediul internațional⁸, acuzând spațiul autohton de faptul că are tendința să își obscurizeze scriitorii. Mai mult, propensiunea spre „afacerism editorial”⁹, cu miză mai degrabă cantitativă decât calitativă, antrenează latura perdantă a literaturii române, împiedicând-o să se alinieze la „meridianul Greenwich literar”¹⁰. Relevant în acest sens este și interviul Deliei Ungureanu cu Nicolas Cavaillès¹¹, unde, răspunzând la întrebarea legată de relevanța premiilor în impactul creat de traducerea Gabrielei Adameșteanu și a lui Mircea Cărtărescu, acesta nuanțează că succesul însoțit de distincțiile menționate se aliniază exclusiv celor doi autori români, deoarece au reușit să convingă agenții literari de relevanța romanelor lor în cadrul literaturii mondiale.

În acest sens, unul dintre avantajele aduse de „transportatorii de text” nu este „un simplu schimb orizontal care ar putea (ar trebui) să fie cuantificat pentru a se cunoaște volumul tranzacțiilor editoriale din lume”¹², ci o formă de validare mai întâi a faptului literar în sine, iar mai apoi, de revizuire a imaginii asupra culturii de unde este revendicat scriitorul împreună cu textul său, mai ales dacă poziționarea lui, raportată la centru, este una marginală¹³. Deși, de cele mai multe ori, sensul vectorial este de la periferie spre centru datorită traducerilor prolifică a unuia sau a mai multor autori, există și posibilitatea sensului invers. Pornind de la această premisă, intenția lucrării de față este de a demonstra cum un autor se poate redimensiona în spațiul autohton datorită traducerii

într-o limbă de circulație internațională, care are rolul de redimensiona vizibilitatea unui text la nivel internațional și de a-i sublinia valoarea, fiind dispus să (re)câștige un pariu literar tocmai în cultura-sursă. Propunem deci un studiu de caz în jurul prozei Tatianeii Țibuleac, miza fiind explicarea parcursului invers proporțional al receptării, respectiv consacrarea autoarei de către centru anterior construirii vizibilității în cultura de origine. Să le luăm pe rând.

De la marginal la central și înapoi

Andrei Terian, în volumul său *Critica de export: teorii, contexte și ideologii* (2013), când vorbește despre tipologia *literaturilor marginale*, nuanțează că asumarea acestei etichete nu se face exclusiv prin referire la antinomia culturală dintre două spații complet diferite, ci „o literatură poate fi marginală în raport cu alta chiar și atunci când limba în care au fost scrise operele respective e recunoscută ca limbă «națională» rămâne în țara în care ele au fost publicate”¹⁴, cazul „unor state «naționale» precum Republica Moldova (a cărei literatură scrisă în limba română rămâne marginală în raport cu literatura din România)”¹⁵. Este și cazul Tatianeii Țibuleac: romanciera câștigă capital simbolic peste hotare, pe de-o parte, datorită faptului că publicul străin o asociază pitorescului a două spații periferice, România, respectiv Republica Moldova, cel de-al doilea fiind subordonat primului devenit o rampă de lansare către Vest¹⁶, iar, pe de altă parte, prin prisma naturalizării propriu-zise a acesteia în geografia francofonă.

Relația dintre literatura basarabeană și literatura română în contextul internaționalizării celei dintâi e privită ca un caz aparte, deoarece dincolo de dimensiunea lingvistică și stigmatul favorizat de influența URSS-ului, textele scrise de autorii din Republica Moldova tranșează două alternative, fie exportul propriu-zis, fie importarea lor direct în România (cazul fracturismului), după cum explică și Snejana Ung¹⁷. Literatura română e văzută ca un mediator pentru literatura scrisă de autori moldoveni, după cum subliniază Mihnea Bălici, deoarece România staționează încă în procesul de sincronizare cu literaturile internaționale, timp în care cărțile scriitorilor basarabeni sunt infuzate/contaminate de dimensiunea culturală a spațiului românesc aliniată tendințelor occidentale¹⁸. În procesul integrării literaturii basarabene în rețelele transnaționale, Andreea Mîrț observă că este cartografiată o strategie fundamentată, pe de-o parte, pe recunoașterea unui „canon occidental” în textul unui autor moldovean, dând în acest sens exemplul lui Emilian Galaicu-Păun recuperat pentru intertextul cu postmodernismul din poeziile sale, iar, pe de altă parte, pe dobândirea unei poziții privilegiate concomitent în spațiul românesc și cel global vizată de scriitorul în cauză, articulând dinamica dintre România și Basarabia din punct de vedere literar¹⁹.

Astfel, revenind la Tatiana Țibuleac, *spațiul-simbol* (Franța, Paris) pentru care optează scriitoarea moldoveancă, în mod deliberat, reprezintă o strategie de asigurare a vizibilității (inter)naționale, deoarece Parisul, după cum observă și Pascale Casanova în *Republica...* sa, dintr-o perspectivă

diacronică, își păstrează, chiar și la proporții reduse după Al Doilea Război Mondial, forța de centru: „Parisul este, așadar, în același timp, capitală intelectuală, arbitru al bunului-gust și locul de naștere al democrației politice (sau cel puțin așa s-a reinterpretat în mitologia ce a circulat în întreaga lume), oraș idealizat unde poate fi proclamată libertatea artistică”²⁰. Mai mult decât atât, dispoziția geografică a autoarei influențează puternic și situația romanului *Vara în care mama a avut ochii verzi* (2017), deoarece, într-o etapă preliminară, receptarea sa în cultura română este destul de *precară*, aspect evidențiat de penuria cronicilor literare/recenziilor sporadice, care ies la iveală *post-traducere* (franceză), într-adevăr favorabile, dar nu suficiente pentru a-i garanta notorietatea. Este adevărat că Tatiana Țibuleac se bucura de popularitate înainte de a-și dobândi un loc pe platforma internațională, dar acest tip de recunoaștere nu este neapărat și un garant al prestigiului, dat fiind locul unde se producea validarea: bloguri/vloguri personale, Goodreads, *social media* etc.

J. D. Porter, într-un articol intitulat „Popularitate/prestigiul”²¹, discută tocmai această antinomie, nuanțată prin intermediul unei distincții între aplicația Goodreads apărută în 2007, cu ajutorul căreia cititorii pot oferi recenzii online și *rating* pe o scară de la 1 la 5 unor autori în mediul online. De aici putem revendica o statistică orientativă despre popularitatea unui scriitor, dar nu și despre prestigiu, deoarece nu cunoaștem formația culturală/intelectuală a utilizatorilor și baze de certificare academică accesate de specialiști, nici acestea fidele din punct de vedere statistic, dar, în orice caz, utile. Recuperând activitatea lui James F. English și Pierre Bourdieu, Porter sugerează în plus că o modalitate de a cuantifica prestigiul unui autor poate fi și numărul sau valoarea premiilor dobândite în urma publicării²², de exemplu în cazul Tatianeii Țibuleac un indicator ar fi Premiul Uniunii Europene pentru Literatură 2019 grefat pe coperta principală a celui de-al doilea roman – o strategie de marketing excelentă atât pentru dimensiunea comercială a receptării, dar și pentru autentificarea scriitoarei drept autor „de primă mână”.

Revenind la ricoșeul internațional-național în cazul romanului *Vara în care mama a avut ochii verzi* (2017), fondul afirmației nu este deloc speculativ, deoarece poate fi certificat printr-o analiză la firul ierbii a constanței relative a criticii de întâmpinare după traducerea cărții. Volumul apare în 2017, dar până în 2018, când este tradus în franceză, nu se înregistrează nicio cronică/recenzie despre el, cu excepția celei semnate de Eli Bădică în 19 iunie 2017 și a cărei opinie este declarat pozitivă, pentru că „proza Tatianeii Țibuleac este invadată de poetic, iar poemele se așază firesc pe un schelet narativ”²³. Interesul îndreptat spre autoare după traducerea în franceză (și nu numai: sunt importante și traducerea în spaniolă, bulgară, albaneză, polonă și norvegiană), mai degrabă evocator prin numeroasele interviuri oferite de autoare decât prin numărul de cronici/recenzii, este dat și de poziția dublei marginalități. Astfel, e absolut normal, ținând cont de lecția oferită de Pascale Casanova despre raporturile de forță dintre o cultură dominată (literatura din limba română în cazul de față) și cultura dominantă (adică cultura franceză)²⁴, ca spațiul

de origine să o valideze pe scriitoarea moldoveancă într-un cadru specializat, din punctul de vedere al domeniului filologic, sub *presiunea* făcută de succesul în mediul francofon.

Lucrurile devin și mai clare odată cu cel de-al doilea roman, *Grădina de sticlă* (2018), tradus în franceză, spaniolă, bulgară, albaneză, croată, galiciană și, recent, în slovenă și neerlandeză. Observăm, deci, pe nișa traducerilor o creștere exponențială a numărului de limbi și a varietății de culturi cucerite de ultimul exercițiu prozastic al scriitoarei moldovence. Translatând atenția și în spațiul autohton e remarcabil faptul că există o constanță a cronicilor/recenziilor despre al doilea volum al Tatianeii Țibuleac pe parcursul întregului an al apariției acestuia²⁵, atenție critică cartografiată în paralel cu „aducerea la zi” a primului roman tradus în franceză tot în 2018. În acest sens, explozia declanșată de traducerea în franceză a *Verii în care mama a avut ochii verzi* anticipează, de fapt, o mediere direct proporțională între receptarea din România și internațională în cazul *Grădinii de sticlă*, partea cea mai consistentă a criticii fiind publicată anterior traducerii romanului în 8 limbi, având drept consecință creșterea exponențială a vânzărilor:

„Nu întâmplător *Grădina de sticlă* se află în topul vânzărilor editurii Cartier. Mărturisesc că, după ce am cumpărat ambele romane și am citit *Vara în care mama a avut ochii verzi*, am fost aproape convins că *Grădina de sticlă* nu va putea ține ștacheta estetică la fel de sus. Mă bucur că m-am înșelat”²⁶.

Legitimarea „ochilor verzi ai mamei” și a „caleidoscopului” în Franța

Imperativul reverențiozității spațiului autohton față de validarea oferită Tatianeii Țibuleac de mediul francez generează devansarea întrebărilor în jurul *ospitalității literare*, de care se bucură la scenă deschisă, implicând necesitatea inventarierii unor cauze, în ceea ce privește aglutinarea romanelor *Vara în care mama a avut ochii verzi* (2017) și *Grădina de sticlă* (2018) în cadrul preferințelor *transnaționale*. Această propensiune de a justifica penetrarea pieței internaționale de un produs românesc este explicată de Mihai Iovănel drept „un complex legat de obsesia de a nu fi percepuți «doar» ca balcanici (sau nu suficient de europeni), dar și dezinteresul pentru vecinii prea «periferici», de felul Ungariei sau Bulgariei”²⁷, afirmație cu care putem fi de acord. De aceea, în continuare voi încerca să listez posibilele pârgii decelate de interfața internațională a prozei Tatianeii Țibuleac, făcând recurs, cu precădere, la receptarea ei în Franța. Una dintre particularitățile scriiturii romancierei, relevată în mai multe cronici/recenzii, este dimensiunea lirică a ambelor romane, care, deși montate narativ, pot să fie oricând reconstruite sub forma unui poem, fără să întâmpine *faultări* sau dificultăți în folosirea unei astfel de formule, după cum susține Gelu Diaconu într-un loc despre *Vara în care mama a avut ochii verzi*: „E greu de precizat însă unde se termină proza și unde începe poezia. În ADN-ul acestui roman există, în proporții indefinite, gene din ambele genuri literare”²⁸, aspect atribuit de mediul francofon



frumuseții și bogăției limbii Tatiane Țibuleac conservată în traducere, idee expusă de Dan Burcea într-o cronică semnată în franceză²⁹. Tot Gelu Diaconu observă caracterul poetic al *Grădinii de sticlă*, dublat fiind de Cristina Hermeziu, care o recuperează pe autoare prin comparație cu Herta Müller³⁰, observație evidențiată și de Maria Fărîmă:

„Proza poetică practică de Tatiana Țibuleac, marcată de simboluri (sticla, caleidoscopul etc.) și senzații recurente amintește, pe alocuri, de lirismul din cărțile Hertei Müller”³¹.

În plus, față de formulă, remarcăm predilecția pentru o scriitură a memoriei dublată de un ton hipersensibil al unui *eu atrofiat* de cadrările toxice ale relației cu o familie disfuncțională, cazul primului roman – urgențe rezolvate doar sub semnul patologicului bidimensional: problemele psihice ale lui Aleksy, respectiv cancerul galopant al mamei, toate acestea dublate de soluția curativă oferită de/prin scris, după cum susține chiar personajul-narator într-un punct *meta* al textului la un moment dat: „Am renunțat la scris de câteva zile, pentru că nu văd rostul acestor amintiri. Însă fără Sacha în casă – care este plecat în sat ca să aducă două tablouri pe care le păstrează Moira – nu am cu cine vorbi. Revin la caiet ca la un placebo”³². Referitor la *Grădina de sticlă* (2018), panoramarea ideologică a unei culturi marginale, precum Republica Moldova, constrânsă între inflexiunile sovietice, neepurate niciodată în totalitate, și definirea unei identități (nu doar naționale), este guvernată de procesul de (venirii/finirii) feminității cu toate variantele sale (copila orfană, adolescența, prostituata, lesbiانا, mama denaturată): „Pe mine mă durea în cot de Transnistria și de morții altora. De împrăștăturile lor, de eroi, de trădători. Eu eram mortul meu. În mine se purta războiul cel mai crunt. Radu nu mă iubea, voi nu mă știați, Tamara Pavlovna înnebunise cu totul”³³. Toate ultragierile la care femeile Tatiane Țibuleac sunt expuse: violul, abuzul, avortul clandestin, absența unei vieți sexuale fie din considerente de orientare, fie din alte cauze, nebulia, ele răspund în ecou actanților din primul roman³⁴, circumscrise fiind unui *ethos* puternic sovietizat. Scrisul rămâne o manieră de autocontrol interior (vezi inserțiile naratoarei în text cu fragmente redactate de mână sub pre-textul exersării limbii, în subsidiar, anunțând aceeași valoare terapeutică) și de lămurire a situației de a te afla între trei dimensiuni lingvistice: limba rusă, limba moldovenească și limba română.

Fascinația francezilor pentru personaje traumatizate, patologice, puternic interiorizate și dezinhitate doar sub stigmatul unor tulburări psihice, fracturate din punct de vedere identitar, este explicată de Alexandre Gefen în studiu său *Réparer le monde*. Teoreticianul subliniază că apetența pentru mutilarea interioară, dar și exterioară a umanului anticipează, în fapt, o apologie a empatiei cu rol integrator, dar și democratizant, în ceea ce privește instanțele narative. Acestea din urmă se suprapun într-un elogiu al suferinței, direcție pe care literatura franceză contemporană o revendică sub semnul unei etici de tip *care about someone*³⁵, articulând astfel și rolul curativ al literaturii, fapt subliniat și de Teona

Farmatu într-o cronică la acest volum:

„O altă direcție pe care o deschide Gefen, cel puțin interesantă și, de regulă, tranșantă printr-o antiteză rigidă – ficțiune-nonficțiune – este legătura interstițială dintre cei doi termeni ai ecuației, mediată de Gefen tocmai prin funcția terapeutică pe care o are scriitura la persoana I, indiferent de forma ei”³⁶.

O optică înscrisă în direcția lansată de Gefen soluționează chestionarea Tatiane Țibuleac în linia literaturii franceze contemporane, deoarece circumscribe fidel pârgurile decelate de teoretician în acord cu imaginea literaturii în postura unui *panaceu spiritual* necesar³⁷. De asemenea, e suficient doar să urmărim producțiile franțuzești de succes, ca să identificăm punctele de sinonimie conținutistică dintre ele și proza scriitoarei moldovence, drept exemplu servind chiar niște apariții recente, precum *Vivre vite*³⁸ de Brigitte Giraud, câștigătoarea Premiului Goncourt 2022. Diferită într-adevăr în ceea ce privește formula de opțiunea puternic subiectivizată a Tatiane Țibuleac, Brigitte Giraud concentrează într-o scriere cu caracter autobiografic rememorarea cauzelor accidentului de motocicletă suferit de soțul naratoarei după un model tehnicist, tip anchetă, dar care voalează, în subsidiar, nevoia vindecării unei traume cartografiată de moartea violentă a persoanei iubite. De aceeași manieră, cu excepția formulei, primul roman al autoarei, naturalizate la Paris din Republica Moldova prin *tunelul* deschis de România spre Occident, frapează prin descrierea relației toxice dintre Aleksy și mama sa, din cauza mistificării morții surorii mai mici, dar revitalizată prin prisma patologicului contaminat diferit de amândoi³⁹. În *Grădina de sticlă* ipostaza copilului orfan, nedumerit și frustrat de propriul abandon tatonează terenul pentru un nou prilej de a (hiper)subiectiva o scriitură, care tematizează dragostea, apartenența, în absența lor, toate acestea fiind posibile cauze ale înscrierii Tatiane Țibuleac în rândurile scriitorilor internaționali.

În loc de concluzii

Astfel, pluralitatea traducerilor romanelor garantează pentru o autoare precum Tatiana Țibuleac și (re)confirmă valoarea textelor sale în cultura autohtonă, succesul internațional anterior celui național fiind justificat inclusiv de poziția subalternă a României și, implicit, a Republicii Moldova, în raport cu o cultură privilegiată, precum cea francofonă, referitor la modul explicitării dominației de la una către cealaltă, pe verticală. Reunind, în acest sens, geografia centrală, spre care e atrasă magnetic o zonă dublu periferică, cu tatonările prozei scriitoarei moldovence, în siajul literaturii contemporane franceze, nu putem să nu aprobăm abilitățile excelente ale romancierei de a se ralia actualităților livești (elogiul memoriei, formula lirică aplicată scriiturii, centrarea contextului narativ asupra eului, cartografierea ipostazelor feminității în evoluție și involuție, deopotrivă). De asemenea, întocmirea unor exerciții prozastice menite

să comunice realitatea unei culturi marginale (post/fost) comuniste prescrie, deopotrivă, și o dimensiune curativă a romanelor sale. Valoarea terapeutică grefată de empatie, în ceea ce privește proza Tatianeii Țibuleac, oferă mobilul, prin intermediul căruia putem interoga și o posibilă *lectură*, de data aceasta nu a romanelor, ci a profilului scriitoarei. Numeroasele

interviuri, o posibilă consecință a fostei cariere jurnalistice, pot face obiectul de studiu pentru o *întâlnire* cu autoarea prin grilele posturii, investigând raportarea ei la marginalitate și la centru, la limbă, la scris și la panoramarea ei internațională – subiectul unei cercetări ulterioare.

Note

1. Pierre Bourdieu, *Regulile artei (Geneza și structura câmpului literar)*, traducere din limba franceză de Laura Albușescu și Bogdan Ghiu, prefață de Mircea Martin (București: Art, 2012), 270: „Conceptul de câmp permite depășirea opoziției dintre lectura internă și analiza externă fără a pierde nimic din câștigurile și exigențele acestor două abordări, percepute tradițional ca ireconciliabile. [...] există o omologie între spațiul operelor definite prin conținutul lor propriu-zis simbolic, în special prin forma lor, și spațiul pozițiilor în câmpul de producție”.
2. Pascale Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, traducere din limba franceză de Cristina Bîzu (București: Art, 2015), 12-13: „[...] ambiția criticii literare internaționale este interpretarea specific literară – și totuși istorică – a textelor; adică rezolvarea antinomiei, considerată de nedepășit, dintre critica internă, care găsește semnificația textelor în textele înseși, și critica externă, care descrie condițiile istorice de producere a textelor, dar e mereu condamnată de literați că nu e în stare să dea seamă de literaritatea și unicitatea lor”.
3. *Ibid.*, 18.
4. „Acest model al unei Republici Internaționale a Literelor este deci opus reprezentării pacifiste a lumii, desemnată pretutindeni cu numele de mondializare (globalizare). În accepțiunea noastră, istoria (ca și economia) literaturii este, dimpotrivă, istoria rivalităților ce au drept miză literatura și care – prin negări, prin manifeste, lovituri de forță, revoluții specifice, deturnări, mișcări literare – au ajuns să alcătuiască literatura mondială”. *Ibid.*, 20.
5. *Ibid.*, 19.
6. „Așadar, recunoașterea critică și traducerea sunt arme în lupta pentru și prin capitalul literar. Așa stând lucrurile, acești intermediari sunt – ca în cazul lui Valéry Larbaud – investiți, în modul cel mai naiv, cu reprezentarea cea mai pură, mai eliberată de istorie, mai «denaționalizată», mai depolitizată a literaturii, cei mai ferm convinși de universalitatea categoriilor estetice prin care evaluează operele”. *Ibid.*, 33.
7. Ana Antonescu în „Anchetă despre provocările traducerii și publicării literaturii române în spațiul francez”, *Bookaholic*, realizată de Eli Bădică în 15 aprilie 2019, <https://www.bookaholic.ro/ancheta-despre-provocarile-traducerii-si-publicarii-literaturii-romane-in-spatiul-francez.html> [data accesării: 28.03.2023].
8. *Ibid.*
9. *Ibid.*
10. Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, 110.
11. Delia Ungureanu în dialog cu Nicolas Cavaillès, *Journal of World Literature* 3, nr. 1 (2018): 114: „In their cases, the prizes and distinctions they have been awarded should be thought of less in terms of their impact (personal or national, including the all too well-known case of the Nobel Prize) and more in terms of what they point at: two major literary oeuvres written in Romanian, but they can touch the entire world”.
12. Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, 163.
13. „[...] pentru marile limbi «țintă», adică atunci când traducerea este importul la centru al textelor literare scrise în limbile «mici» sau în cadrul literaturilor puțin valorificate, translația lingvistică și literară este un mod de a anexa, de a deturna operele în folosul resurselor centrale: «capitalul universal crește», spune Valéry, datorită activității marilor traducători capabili să legitimeze”. *Ibid.*, 165.
14. Andrei Terian, *Critica de export: teorii, contexte și ideologii* (București: Muzeul Literaturii Române, 2013), 118.
15. *Ibid.*
16. Mircea Martin, Christian Moraru și Andrei Terian, „Introduction: The Worlds of Romanian Literature and the Geopolitics of Reading”, în *Romanian Literature as World Literature*, eds. Mircea Martin, Christian Moraru și Andrei Terian (Londra: Bloomsbury Academic, 2018), 5: „[...] the Romanian case study goes to show that, when reframed intersectionally, as nodal, subsystems of a vaster, ever-fluid continuum, so-called “marginal”, “minor”, or “small” literatures acquire an unforeseen and unorthodox centrality”.
17. Snejana Ung, „The challenges of writing a national literary history in the era of transnationalism: insights from a peripheral literary space”, *Transilvania*, nr. 7-8 (2021): 16. „It is understood in terms of export as well as import, it refers to both literary works and criticism, and it tackles emigration as “a point of resistance” in contemporary Romanian fiction. All these delimitations shed light on the multifaceted nature of such literary phenomena”.
18. Mihnea Bălci, „World-Literature and the Bessarabian Literary system. Combined and uneven development in the semiperiphery”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 8, nr. 1 (2022): 86. „These writings show that, while Romania is undergoing a process of synchronization with the Western capitalist world, Bessarabian literature is still referring to Romania’s cultural sphere, which mediates Moldova’s access to the transnational literary system. The motif of identity – or the lack of it – plays an important role in these Romanian-Bessarabian literary works”.



19. Andreea Mîrț, „Peripheral Interactions”, *Studia Universitatis Babeș-Bolyai Philologia* 67 (LXVII), nr. 3 (2022): 148. „The discussion of Bessarabian literature shows that the contemporary literary “canon” is a *dynamic* one, open especially to recoveries, as in the case of diasporic literatures. Bringing this literature into discussion is a pretext to notice the current relations between Romanian and Bessarabian literature”.
20. Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, 34.
21. J. D. Porter, „Popularitate/prestigiu”, traducere din limba engleză de Elena Stan, redactare și revizuire a traducerii de David Morariu, în *Studii contemporane în traducere*, ed. Ștefan Baghiu, Vlad Pojoga și Cătălina Rădescu (Sibiu: Editura ULBS, 2021), 353-381.
22. Ibid.
23. Eli Bădică, „Vara în care trebuie să o citiți pe Tatiana Țibuleac”, *Suplimentul de Cultură*, 19 iunie 2017, <https://suplimentuldecultura.ro/18623/vara-in-care-trebuie-s-o-citati-pe-tatiana-tibuleac/> [data accesării: 28.03.2023].
24. „Nu este vorba de o simplă opoziție între spațiile literare dominante și cele dominate, ci, mai degrabă, de un *continuum*: opozițiile, concurența, formele de dominație multiple nu admit o ierarhie de tip linear. [...] De exemplu, chiar în cadrul grupului literaturilor celor mai dotate, adică al spațiilor europene intrate primele în concurență transnațională, există unele literaturi dominate. Este mai ales cazul regiunilor ce au rămas mult timp sub o dominație politică, așa cum sunt țările Europei Centrale și de Est, sau sub o dominație colonială, precum Irlanda”. Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, 104-105.
25. Succesiv, datele în care a fost publicată o cronică/recenzie despre *Grădina de sticlă* în România sunt: 10 martie 2018 (Gelu Diaconu, „Recenzie – «Grădina de sticlă», de Tatiana Țibuleac.” *O mie de semne*); 16 august 2018 (Nina Corcinschi, „Spectrele grădinii de sticlă”, *Vatra*, 44-46); 15 octombrie 2018 (Cristina Hermeziu, „Arta rezistenței în romanul «Grădina de sticlă», *LaPunkt*); 20 octombrie 2018 (Maria Fărîmă, „Tatiana Țibuleac: Insula & inimile de sticlă”, *Echinox*).
26. Diaconu, „Recenzie”. [data accesării: 29.03.2023].
27. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Iași: Polirom, 2021), 649-650.
28. Diaconu, „Tatiana Țibuleac – «Vara în care mama a avut ochii verzi»”, *O mie de semne*, 10 septembrie 2018, <https://omiedesemne.ro/vara-in-care-mama-a-avut-ochii-verzi/>.
29. Dan Burcea, „Éloge de la couleur d'émeraude: «L'été où maman a eu les yeux verts», un roman de Tatiana Țibuleac”, *Lettres Capitales*, 7 iunie 2018, <https://lettrescapitales.com/elogie-de-la-couleur-demeraude-lete-ou-maman-a-eu-les-yeux-verts-un-roman-de-tatiana-tibuleac/>: „[...] « L'été où maman a eu les yeux verts » mérite une attention tout-à-fait particulière, surtout que sa traduction en français, réalisée par Philippe Loubière, est sublime et rend compte de la beauté et de la richesse de la langue de Tatiana Țibuleac qui fait ainsi une entrée remarquée dans le paysage littéraire français”.
30. Cristina Hermeziu, „Arta rezistenței în romanul «Grădina de sticlă», *LaPunkt*, 15 octombrie 2018, <https://www.lapunkt.ro/2018/10/arta-rezistenței-in-romanul-gradina-de-sticla/>: „«La syntaxe est une faculté de l'âme», sintaxa e o facultate a sufletului, spunea Paul Valéry. Observația se aplică și unei prozatoare de Nobel, Herta Müller, care a mărturisit nu o dată că scriitura sa răscuită, stranie, poetică, este în parte rodul coliziunii mentale dintre limba germană și limba română. Scrișul Tatianeii Țibuleac poartă aceeași pecete stranie, amintind de ciocnirea de cuvinte la Herta Müller. În *Grădina de sticlă* topica e o artă a rezistenței: realitatea o fi rodul unei curgeri defetiste, dar răscuirea, răstălmăcirea ei sunt posibile”.
31. Maria Fărîmă, „Tatiana Țibuleac: Insula & inimile de sticlă”, *Echinox*, 20 octombrie 2018, <https://revistaechinox.ro/2018/10/tatianatibuleac/>.
32. Tatiana Țibuleac, *Vara în care mama a avut ochii verzi* (Chișinău: Cartier, 2022), 91.
33. Țibuleac, *Grădina de sticlă* (Chișinău: Cartier, 2022), 157.
34. Nina Corcinschi, „Spectrele grădinii de sticlă”, *Vatra*, nr. 6-7 (2018), 44-46, <https://revistavatra.org/2018/08/16/nina-corcinschi-spectrele-gradinii-de-sticla/comment-page-1/>: „În ambele ei romane, *Vara în care mama a avut ochii verzi* și *Grădina de sticlă*, Tatiana Țibuleac descrie drama omului mutilat de o lume a urii și a intoleranței. Lipsa iubirii l-a marcat pe Aleksey din primul roman, dar și pe Lastocika. În *Vara în care mama a avut ochii verzi*, lumea-marionetă, golită de sentimente de dragoste și empatie ține, așa cum observă Andrei Țurcanu, de „semnele postmodernității globaliste” (*Convorbiri Literare*, 2018, nr. 3), iar tragediile (accidente, cancer și alte boli) sunt o marcă concretă a dezastrului ontologic al acestei lumi. În *Grădina de sticlă*, carența de iubire e marca sistemelor totalitare, care alienează, malformează ființa umană. În doar câteva fraze, autoarea descrie întregul sistem educațional al societății sovietice, orientat să producă mecanisme, nu oameni”.
35. Alexandre Gefen, *Réparer le monde* (Paris: Éditions Corti, 2017), 12: „Mais ces objets ont pour point commun d'appeler l'empathie, autrement dit la capacité du récit de nous mettre à la place d'autrui pour partager ses émotions et comprendre sa position dans les situations les plus problématiques, ainsi que le prescrit une version française de ce qu'on appelle désormais outre-Atlantique l'éthique du *care*”.
36. Teona Farmatu, „În paradigma ficțiunii terapeutice”, *Vatra*, nr. 3-4 (2022), 81-83, <https://revistavatra.org/2022/06/13/teona-farmatu-in-paradigma-autoficțiunii-terapeutice/>.
37. „Force est donc de constater que la littérature, dans une acception large du mot que nous retiendrons, devient ainsi aujourd'hui communément une médecine de l'âme” (Gefen, *Réparer*, 16).
38. Brigitte Giraud, *Vivre vite*, édition digitale (Paris: Flammarion, 2022), 116.
39. Teodora Pop, „Simptomul «Benjamin Button» în *Vara în care mama a avut ochii verzi*”, *Vatra*, nr. 10-11 (2019): 43-46. <https://revistavatra.org/2020/01/23/teodora-pop-simptomul-benjamin-button-in-vara-in-care-mama-a-avut-ochii-verzi/>: „Patologicul este elementul care bruiază banalul anormal al lumii celor doi, ridică normalitatea la rang de extraordinar și apropie oamenii prin scoaterea din spatele scenei a intimităților fizice, care, odată expuse, aduc cu ele și o apropiere metafizică. Tot boala este vinovatul care cauzează o îmbătrânire rapidă, o

pierdere a aptitudinilor, o stafidire, o reducere a umanului în forme miniaturale care, în mod absurd, amintesc de începuturi și copilăresc”.

Bibliography

- Antonescu, Ana. “Anchetă despre provocările traducerii și publicării literaturii române în spațiul francez” [Inquiry About the Challenges of Translating and Publishing Romanian Literature in the French Literary Space], conducted by Eli Bădică. *Bookaholic*, April 15, 2019. <https://www.bookaholic.ro/ancheta-despre-provocarile-traducerii-si-publicarii-literaturii-romane-in-spatiul-francez.html>.
- Bădică, Eli. “Vara în care trebuie să o citiți pe Tatiana Țibuleac” [The Summer When You Have to Read Tatiana Țibuleac]. *Suplimentul de Cultură*, June 19, 2017. <https://suplimentuldecultura.ro/18623/vara-in-care-trebuie-s-o-citati-pe-tatiana-tibuleac/>.
- Bălci, Mihnea. “World-Literature and the Bessarabian Literary System. Combined and Uneven Development in the Semiperiphery.” *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 8, no. 1 (2022).
- Bourdieu, Pierre. *Regulile artei. Geneza și structura câmpului literar* [The Rules of Art: Genesis and Structure of the Literary Field]. Translated by Laura Albușescu and Bogdan Ghiu, edited by Mircea Martin. Bucharest: Art, 2012.
- Burcea, Dan. “Éloge de la couleur d'émeraude: 'L'été où maman a eu les yeux verts', un roman de Tatiana Țibuleac”. *Lettres Capitales*, June 7, 2018. <https://lettrescapitales.com/elogie-de-la-couleur-demeraude-lete-ou-maman-a-eu-les-yeux-verts-un-roman-de-tatiana-tibuleac/>.
- Casanova, Pascale. *Republica mondială a literelor* [The World Republic of Letters]. Translated by Cristina Bîzu. Bucharest: Art, 2016.
- Corcinschi, Nina. “Spectrele grădinii de sticlă” [The Specters of the Glass Garden]. *Vatra*, no. 6-7 (2018). <https://revistavatra.org/2018/08/16/nina-corcinschi-spectrele-gradinii-de-sticla/comment-page-1/>.
- Diaconu, Gelu. “Recenzie - ‘Grădina de sticlă’, de Tatiana Țibuleac” [Book Review - *The Glass Garden* by Tatiana Țibuleac]. *O mie de semne*, March 10, 2018. <https://omiedesemne.ro/recenzie-gradina-de-sticla-tatiana-tibuleac/>.
- Diaconu, Gelu. “Tatiana Țibuleac - ‘Vara în care mama a avut ochii verzi’” [Tatiana Țibuleac - The Summer When My Mother’s Eyes Were Green]. *O mie de semne*, September 10, 2018. <https://omiedesemne.ro/vara-in-care-mama-a-avut-ochii-verzi/>.
- Farmatu, Teona. “În paradigma ficțiunii terapeutice” [In the Paradigm of Therapeutic Fiction]. *Vatra*, no. 3-4 (2022). <https://revistavatra.org/2022/06/13/teona-farmatu-in-paradigma-autoficțiunii-terapeutice/>.
- Fărîmă, Maria. “Tatiana Țibuleac: Insula & inimile de sticlă” [Tatiana Țibuleac: The Glass Island & Hearts]. *Echinox*. October 20, 2018. <https://revistaechinox.ro/2018/10/tatianatibuleac/>.
- Gefen, Alexandre. *Réparer le monde*. Paris: Éditions Corti, 2017.
- Giraud, Brigitte. *Vivre vite*. Paris: Éditions Flammarion, 2022.
- Hermeziu, Cristina. “Arta rezistenței în romanul ‘Grădina de sticlă’” [The Art of Resistance in *The Glass Garden*]. *LaPunkt*, October 15, 2018. <https://www.lapunkt.ro/2018/10/arta-rezistentei-in-romanul-gradina-de-sticla/>.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iași: Polirom, 2021.
- Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii române* [The Ideologies of Literature in Romanian Postcommunism]. Bucharest: Muzeul Național al Literaturii Române, 2016.
- Martin, Mircea, Christian Moraru and Andrei Terian. *Romanian Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury, 2018.
- Mîrț, Andreea. “Peripheral Interactions in Mihai Iovănel’s History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020.” *Studia Universitas Babeș-Bolyai Philologia* 67 (LXVII), no. 3 (2022): 141-149.
- Pop, Teodora. “Simptomul ‘Benjamin Button’ în *Vara în care mama a avut ochii verzi*” [Benjamin Button Symptom in *The Summer When My Mother’s Eyes Were Green*]. *Vatra*, no. 10-11 (2019). <https://revistavatra.org/2020/01/23/teodora-pop-simptomul-benjamin-button-in-vara-in-care-mama-a-avut-ochii-verzi/>.
- Porter, J.D. “Popularity/Prestige.” *Stanford Literary Lab Pamphlets*, no. 17 (2018). <https://litlab.stanford.edu/assets/pdf/LiteraryLabPamphlet17.pdf>.
- Terian, Andrei. *Critica de export. Teorii, contexte și ideologii* [Export Criticism: Theories, Contexts, Ideologies]. Bucharest: Editura Muzeul Literaturii Române, 2013.
- Țibuleac, Tatiana. *Vara în care mama a avut ochii verzi* [The Summer When My Mother’s Eyes Were Green]. Chișinău: Cartier Popular, 2017.
- Țibuleac, Tatiana. *Grădina de sticlă* [The Glass Garden]. Chișinău: Cartier, 2018.
- Ung, Snejana. “The Challenges of Writing a National Literary History in the Era of Transnationalism: Insights from a Peripheral Literary Space.” *Transilvania*, no. 7-8 (2021).
- Ungureanu, Delia. “Interview with Nicolas Cavaillès, Translator of Romanian Contemporary Literature into French.” *Journal of World Literature* 3, no. 1 (2018).



ETICA IMAGINAȚIEI ÎN LITERATURĂ ȘI FILM: IMPORTANȚA ETICII ÎN INTERNAȚIONALIZARE ȘI INTERMEDIALITATE

Șerban Mark POP

Universitatea „Babeș Bolyai” din Cluj-Napoca
Babeș-Bolyai University of Cluj-Napoca
E-mail: serban.mark.pop@stud.ubbcluj.ro

ETICA IMAGINAȚIEI ÎN LITERATURĂ ȘI FILM:
IMPORTANȚA ETICII ÎN INTERNAȚIONALIZARE ȘI INTERMEDIALITATE

Abstract: Starting from Asbjørn Grønstad's concepts of biovisuality and the responsibility of forms, the paper analyzes the issues that arise when adapting self-fiction into film. It maps out how the concepts can be applied especially well to self-fiction and New Romanian Cinema, then applies them in a comparative analysis of Cezar Paul-Bădescu's book, *Luminița, mon amour*, and Călin Peter Netzer's movie adaptation, *Ana, mon amour*. The paper argues that whereas the book's ambiguity succeeds in transmitting its central themes, the movie fails to faithfully adapt the central ideas due to an inadequate choice in form. Finally, the paper argues that the formal issues cause ethical faults which hinder the transnational effort and negatively influence the worlding process.

Keywords: transnational, intermedial adaptation, adaptation ethics, representation ethics, ethics and aesthetics, Romanian New Wave, New Romanian Cinema, Călin Peter Netzer, Cezar Paul-Bădescu, worlding Romanian literature.

Citation suggestion: Pop, Șerban Mark. "Etica imaginației în literatură și film: Importanța eticii în internaționalizare și intermedialitate." *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 125-131.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.14>.



O discuție despre etica artei – și mai ales una despre importanța acesteia în ceea ce privește internaționalizarea culturii – nu poate porni de altundeva decât de la o analiză a contextului socio-politic. Analiza etică și/sau ideologică a produselor media a devenit, în ultimul timp, parte din „agenda publică” (cum au numit-o încă din 1972 McCombs și Shaw¹), urmând a fi utilizată fie în scop politic, fie în scopul profitului, având în vedere realismul capitalist.² Ambele situații reprezintă o denaturare a adevăratei mize în analiza media, anume survolarea legăturii intrinseci³ dintre artă și etică. Astfel, acest studiu pornește de la premisa că arta este, la bază, o manifestare a moralității, o așa-zisă oglindă a societății. De la această presupunție pornește, de asemenea Asbjørn Grønstad, ale cărui concepte de biovizualitate (*biovisuality*)⁴ și responsabilitate a formelor⁵ vor sta la baza studiului de caz din părțile următoare. Termenul de biovizualitate, așa cum este propus de Grønstad, este definit ca

„recunoașterea conceptuală că imaginile, în loc să fie

substanțe exterioare moarte, sunt părți indivizibile de viața organică. [...] Noțiunea de biovizual se bazează pe trei directive. Prima, că materialul vizual produs de agenți umani transmite fragmente din viața trăită, la fel cum, în revers, modul în care interacționăm cu lumea are loc preponderent prin ecrane și imagini. [...] A doua, [...] că imaginile pot fi considerate extensii ale conștiinței și subiectivității, și, prin urmare, atașate direct și animate de viața umană. [...] A treia, [...] că ar trebui să fim responsabili pentru imaginile prezentate”.⁶

Acest concept, dincolo de a atribui un grad de responsabilitate etică cinemaului de ficțiune, până acum neexplorat în favoarea unor studii ale moralității filmului documentar⁷, constituie o estompere a limitelor dintre real și ficțional. Cel de-al doilea concept relevant în ceea ce privește tranziții intermediale în cultura românească – și cum acestea se reflectă asupra culturii mondiale în procesul de *worlding* – este acela de responsabilitate a formelor, mai exact, a modului în care forma

influențează aspectele legate de etică. Grønstad elaborează acest concept astfel:

„Decizia, atitudinea, toate sunt fenomene legate fără doar și poate de etică, materializate prin procesul estetic. [...] Stilul unui film este un răspuns și o însușire a realității. [...] Funcția critică a artei este localizată în compoziția formală, care este înzestrată cu potențialul de a genera contracunștiință prin practici de înstrăinare. [...] Neglijența stilistică, neconștientizarea importanței formei este o abdicare a responsabilității”⁸

În contextul culturii autohtone, acest concept poate fi susținut pe baza unor multitudini de exemple din cadrul Noului Val Românesc: spațiile claustrate regăsite în *Moartea domnului Lăzărescu* (2005, regia Cristi Puiu), filmul arhetipal al Noului Val, limbajul cinematografic observațional și dialogul aproape inteligibil sunt reflecții ale condiției precare a vieții postcomuniste. Deși propunerea originală a termenului de „Nou Val Românesc” (utilizat interschimbabil cu „Noul Cinema Românesc”) nu atribuiau inițial acestei estetici vreo valoare etică intrinsecă⁹, tendințele formale ale lui Noului Val au fost observabile încă de la început. Andrei Gorzo, teoreticianul care a etichetat pentru întâia oară acest cinema, a surprins: „firul narativ unic desfășurându-se pe o perioadă de doar câteva ore, [...], narațiunea «observațională», fără comentarii, [...], tacticile de de-dramatizare, scenele aproape obligatorii ce arată funcționarii de stat dând dovadă de nesimțire, corupție, autoritarism, absurditate sau irascibilitate epuizată”¹⁰. Împreună, aceste elemente formale constituie, adaugă Gorzo, baza tematică „preocupată cu consecințele experienței comuniste din România pre-1989”¹¹. Cât despre o filosofie mai cuprinzătoare a întregului val, aceasta este asociată cu „cinemaul observațional sau «direct» non-ficțional al cineaștilor precum Wiseman sau Depardon”¹². Cristi Puiu însuși este citat drept numindu-se printre cei ce „cred în realitate”¹³. Această înclinare înspre observațional deserveste astfel o analiză a mediului postcomunist fără a-l cosmetiza sau altera.

Toate acestea sunt alegeri formale conștiente ce subliniază contextul social. Prin extensie, ele esențializează paradigma etică a țării, și anume deznădăjduirea față de un sistem corupt în mijlocul unei tranziții non-inclusive, dificile și, în anumite cazuri, precum și cel al Domnului Lăzărescu, dăunătoare cetățenilor¹⁴. Așadar, acestea sunt conceptele centrale pentru o analiză a factorului etic în film, potrivit lui Grønstad. Ambele pot fi utilizate, într-o oarecare măsură, în analiza literară, mai exact în autoficțiune și în procesul de adaptare a romanului la cinematografic. Cât despre importanța acestor concepte în raport cu internaționalizarea unei anumite culturi, susțin că, având în vedere accentul pus pe structura ideologică a produselor culturale din ultimii ani, adaptarea la cultura mondială necesită o ideologie care să fie încadrabilă în viziunea dominantă. Desigur, acesta nu este singurul impediment al literaturii române în acest demers, însă acesta a putea fi depășit prin instrumentalizarea acestor concepte.

De la autoficțiune...

Un caz ofertant de intermediatitate este romanul *Luminița, mon amour*, scris de Cezar Paul-Bădescu, lansat în 2006, urmând să servească drept inspirație pentru filmul *Ana, mon amour* (2017), regizat de Călin Peter Netzer. Asemenea altor adaptări din literatură românească postdecembristă, precum *Legături bolnăvicioase* (2006, regia Tudor Giurgiu), ecranizarea romanului lui Paul-Bădescu reprezintă o alterare semnificativă a materialului original¹⁵. În cazul de față, scenariul transformă autoficțiunea ironică într-un film serios și dramatic, în concordanță cu Noul Val (tonal, însă *nu* și formal) și restul filmografiei lui Netzer. Începând de la *Medalia de onoare* (2010), primul său film cu un oarecare succes festivalier după un debut insignifiant cu *Maria* (2003), Călin Peter Netzer a mizat mereu pe estetica Noului Val. Atât în *Medalia de onoare*, cât și în *Poziția copilului* (2013) sunt prezente toate elementele emblematice, de la planuri lungi, spațiul bucureștean, tema corupției, perspectiva marginalilor – pensionari sau femei – o cameră în permanentă mișcare și o distanță observațională. Subiectele abordate sunt, de asemenea, în concordanță cu viziunea tematică a Noului Val – Ion. I. Ion, protagonistul *Medaliei*, e emblematic pentru dificultatea tranziției din postcomunism, iar Cornelia, mama influentă din *Poziția copilului*, conturează portretul individului cu bani și putere care poate ajunge deasupra legii din pricina corupției emergente. Dincolo de miza familială a ambelor povești, acestea conțin implicații sociale în ce privește construcția și fragilitatea întregului sistem postcomunist. Principala diferență între cele două este prezența clișeelelor umoristice, care se regăsesc doar în *Medalia de onoare*¹⁶ și care nu se aliniază cu estetica Noului Val, urmând să dispară din munca lui Netzer odată cu *Poziția copilului*, film ce marchează aderarea sa completă la curentul dominant. *Ana, mon amour*, pe de altă parte, constituie înlăturarea nuanțelor sociale, păstrând doar o formă atrofiată a acestui curent, dar care nu se potrivește cu ambițiile poveștii, amintind de neajunsurile *Medaliei de onoare*. Se alătură, de asemenea, o problemă masivă de etică, datorită materialului de inspirație.

Luminița, mon amour, cel de-al doilea roman autoficțional al lui Cezar Paul-Bădescu, a primit mult mai multă atenție decât cel precedent, parțial datorită controverselor¹⁷, întrucât naratorul, care promite o poveste „din banalitatea mea cotidiană”¹⁸ conturează un mariaj între Cezar și Luminița. Svetlana Cârstean, numele real al fostei soții a lui Cezar Paul-Bădescu a fost modificat „din rațiuni obscure”¹⁹. Departe de a fi obscură, rațiunea pentru această schimbare este încercarea, deși minimală, de a o distanța pe Luminița de adevărata fostă soție a lui Paul-Bădescu, scriitoarea Svetlana Cârstean, de care autorul a divorțat la scurt timp înaintea publicării romanului. Intitulându-se ficțiune, *Luminița, mon amour* ar fi fost, cel mai probabil, protejat de prejudecii și folosind numele real, însă ar fi reprezentat o încălcare transparentă a principiilor de etică în media²⁰. Totuși, romanul nu merge mai departe de această schimbare nominală în alterarea realității, păstrând data nașterii a Svetlanei Cârstean în mail-ul cu care Paul-Bădescu corespundează („elle1802@yahoo.com”²¹, Svetlana Cârstean



fiind născută pe 18 februarie). Istorisirea întâlnirii celor doi, numele copilului lor și multe alte detalii biografice corespund, de asemenea, dimensiunii reale. Miza principală a întregului roman este veridicitatea și transparența sa. Sunt menționate nenumărate detalii dificile din viața cuplului, cum ar fi boala mintală a Luminiței sau momentele în care aceasta era prea copleșită pentru a-și părăsi camera de cămin, defecând în chiuvetă timp de săptămâni întregi. Merită menționat, însă, că această transparență este parțial jucată, întrucât Cezar Paul-Bădescu păstrează, așa cum notează Florina Pîrjol în *Carte de identități* (2014), „fluiditatea epicului, relatarea albă, neutră și distanța față de sine, dar și ironia mușcatoare, umorul coroziv și autoironia, în fine, vocația de povestitor”²². Aura construită datorită acestor elemente este una ce combate fătisul mail-urilor de la începutul romanului, care promit o poveste nealterată și reală. Incertitudinea creată, deși poate fi supusă judecății morale, utilizează ambiguitatea drept pretext pentru a fi citit ca mai mult ficțional decât autobiografic. Astfel, Cezar Paul-Bădescu construiește o barieră ficțională, care pune sub semn de întrebare sursa transparenței, însă fără a o submina. Rezultatul final este o narațiune care poate fi ori o autobiografie ficționalizată, ori o ficțiune în stil autobiografic.

Fie ea ficțiune autobiografică sau o autobiografie ficționalizată, Mihai Iovănel spune despre *Luminița, mon amour*: „Principala calitate a prozei lui Cezar Paul-Bădescu stă în dilatarea grotescă a banalului prin hiperprocesare mintală în condiții de maximă răceală emoțională și de austeritate stilistică”²³. Deși Iovănel punctează corect importanța hiperprocesării în proza lui Bădescu, principalul atu este latura autoironică și autoreferențială a textului, împăienjenit cu adresări directe cititorului, citări ale romanului antecedent și comentarii autocritice. Ne întoarcem, așadar, la afirmațiile Florinei Pîrjol, căreia mă alătur în a sublinia importanța dualității scrierii și a păstrării incertitudinii. Naratorul însuși pare să fie conștient de această întrebare centrală, ironizând-o în permanență. „Oamenii au, în general, tendința să creadă ce li se spune, pentru că este mai simplu să crezi decât să fii suspicios”²⁴. Pasajul în cauză constituie unul dintre cele mai importante chei în descifrarea romanului, deoarece reprezintă o chestionare centrală a formei și, prin extensie, a responsabilității purtate de aceasta, fiind unul dintre multiplele indicii cu privire posibilitatea perspectivei subiective de a denatura evenimentele. Împreună, criticile și îndemnările la un oarecare dialog între narator și cititor subminează voita narațiune. Nimic nu este întrutotul ceea ce pare. Astfel, momentele în care Luminița apare dezumanizată și demonizată capătă o aură de incertitudine: „Și-a aruncat cârjele – căci asta eram, de cele mai multe ori chiar la propriu. Desigur, nu plîng acum după ea, pentru că trebuie să fii idiot să-ți dorești tortionarul [...]”²⁵.

În consecință, aceste nuanțe reușesc, parțial, să salveze, alături de dreptul la replică oferit Luminiței în ultimul capitol, dimensiunea etică a romanului. *Luminița...* nu este un atac la adresa fostei soții a autorului, ci o încercare de a trata o rană relativ recentă prin intermediul recontextualizării – o extensie a conștientului, nu foarte diferită de definiția lui Grønstad

pentru biovizualitate.

În ciuda acestei autoactualizări, romanul lui Paul-Bădescu conține și elemente problematice la nivel etic, care, potrivit premisei iteratela începutului lucrării, nu pot decât să evidențieze un impediment în aderarea la literatura mondială²⁶. Mai exact, concepția naratorului despre boli mintale și condiția feminină sunt profund ignorante. Din moment ce Cezar-naratorul este identificat, precum am menționat anterior, aproape în totalitate cu Cezar-autorul, acest lucru nu trece neobservat. Într-un context socio-politic axat pe acceptarea și înțelegerea condițiilor psihologice, afirmația „boala l-a transformat într-un monstru”²⁷ sau declarații despre cum a fi bărbat înseamnă a fi în permanență inamicul²⁸ nu formează un portret favorabil pentru literatura românească. Totuși, trebuie menționat că romanul a fost publicat în urmă cu 17 ani, când viziunea asupra acestor condiții era una mult mai puțin dezvoltată.

... la cinematografie problematică

Din păcate, nici adaptarea relativ recentă a romanului nu reușește să ofere o viziune mai adecvată, dimpotrivă. *Ana, mon amour*, regizat de Călin Peter Netzer – care semnează scenariul alături de Paul-Bădescu și Iulia Lumânare – oferă o perspectivă chiar mai problematică decât cea a romanului, în ciuda celor 11 ani trecuți între cele două producții. Romanul, datorită autoironiei și naratorului-personaj, construiește o poveste dominată de un subiectivism care încurajează dubiul. De cealaltă parte, *Ana, mon amour* adoptă tonalitatea Noului Val Românesc, înrădăcinată în documentarul observațional²⁹ și, prin urmare, promite un oarecare obiectivism (sau cel puțin o detașare). În ce privește estetica, totuși, *Ana, mon amour*, marchează o îndepărtare de Noul Val. Cronologia neliniară și convenția psihanalizei sunt în discordanță totală cu cele mai fundamentale concepte de la baza construcției eticii timpului din Noul Val³⁰, al cărui obiectiv a fost mereu combaterea amintirilor și deconstruirea ideologiilor, mizând, mai degrabă, pe o relatare lipsită de naivitate sau exces – perfect exportabilă către vest³¹. Prin comparație, *Ana, mon amour* deconstruiește planul temporal în favoarea hiperstilizării.

Aici intervine prima provocare în adaptarea unui astfel de roman: cum anume poate un regizor aparținând Noului Val și a unei estetici a detașării (filmele anterioare ale lui Netzer, *Medalia de onoare* și *Poziția copilului*, prin excelență) să surprindă accentele unui roman a cărui miză este însăși subiectivitatea? Compromisul în această privință este convenția psihanalizei, prin care personajul Cezar, redenumit Toma, sondează propriile amintiri dintr-un punct care se vrea a fi obiectiv. Rezultatul este o „estompare a accentelor romanului”³² și o schimbare tonală drastică. Ce este umoristic și chestionabil în *Luminița...* devine melodramatic și concret în *Ana...*, iar toate aceste momente se transformă în apeluri grosolane la empatie de un mizerabilism care pretinde franchețea – lucru neîntâlnit în Noul Val Românesc, de altfel.

Un principal exemplu al acestei înclinări estetice îl reprezintă o scenă în care, atunci când Toma (Mircea Postelnicu) nu-i răspunde la telefon Anei (Diana Cavallioti),

ea face o supradoză de pastile antidepresive. Când Toma e forțat să doboare ușa pentru a intra în cameră, Ana zace în pat în propriile fecale. Ce urmează este o secvență amplă a curățării excrementului. Neluând în considerare implicațiile originii autoficționale – Svetlana Cârstea a menționat că și-ar dori să păstreze încheiat acest capitol din viața sa³³ – scena este problematică și în ce privește raporturile de putere. În cartea *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*,³⁴ Libby Saxton, pornind de la critici precum Susan Sontag, Luc Boltanski și Lilie Chouliaraki, afirmă: „Actul de a contempla suferința altora nu este problematic, ci, mai degrabă, modurile de reprezentare care instrumentalizează acest spectacol pentru a stârni sau a normaliza un *status quo* socio-politic.”³⁵ (t.n.). Privită din acest unghi și pornind de la conceptul de biovizualitate, scena în cauză este relevată drept un artificiu formal menit să normalizeze două paliere ale unui *status quo* profund problematic: prima, că femeile sunt ființe impulsive predispuse suicidului atunci când sunt private de atenție, iar a doua, că oamenii cu boli mintale sunt ființe nefuncționale și/sau dezgustătoare.

Chiar mai problematică decât această reafirmare a statutului de putere în această scenă este indiferența pe care camera de filmat o are față de Ana. Suferința ei este un interes secundar al scenei, iar accentul cade pe condiția de martir a lui Toma – un exemplu limpede de *male gaze*, în care singurul scop al femeii este de a stârni reacția eroului.³⁶ Acest dezinteres pentru feminin este, mai întâi, o deviație de la *ethos*-ul Noului Val³⁷, iar, mai apoi, o totală abdicare a responsabilității formei observaționale a esteticii propuse. Prin urmare, nu poate fi numită altfel decât un eșec fundamental. Privind mai departe de această scenă, *Ana, mon amour* nu depășește dimensiunile melodramaticului – acesta fiind un alt aspect evitat cu totul de Noul Val³⁸. Certurile din căsnicia lui Toma și a Anei (răsturnarea situației) sunt marcate de plâns teatral și o inegalitate profundă între cele două personaje. Toma, portretizat de-a lungul filmului drept un martir, renunță la familie, prieteni și viață personală pentru Ana, o femeie-victimă, lipsită de voință proprie, voce și personalitate dincolo de boala psihică.

Cel mai surprinzător detaliu cu privire la acest film este palmaresul celor doi bărbați din fruntea producției (Iulia Lumânare fiind la primul scenariu). Atât Paul-Bădescu cât și Netzer sunt scriitori consacrați ale mediilor respective; Netzer co-semnează scenariul filmului său anterior, *Poziția copilului* (2013), alături de Răzvan Rădulescu. În ceea ce îl privește pe Călin Peter Netzer, schimbarea direcției de la filmul său anterior este cu atât mai derutantă decât cea a lui Paul-Bădescu, întrucât *Poziția copilului* a fost un succes uriaș, câștigând Ursul de Aur la Berlinale³⁹. Pentru Cezar Paul-Bădescu, *Ana, mon amour* reprezintă doar o pierdere a dimensiunii ludice, a autoironiei, însă pentru Călin Peter Netzer, filmul reprezintă o bruscă îndepărtare de lângă perspectiva feminină bine conturată care i-a adus cel mai mare succes. Mai mult, atât *Poziția copilului*, cât și filmul său din 2009, *Medalia de onoare*, mizează pe perspective nuanțate, în care protagonistul este un antierou complex, dar, într-o oarecare măsură, simpatice. În *Poziția copilului*, Cornelia (Luminița Gheorghiu) este o

femeie conflictuală care oferă protecție exagerată copilului ei, însă iubirea nu e pusă niciodată sub semn de întrebare. Deși acțiunile îi sunt imorale, intenția de a-și proteja familia este ceva ce poate fi înțeles.

Viciu principal al lui Toma, prin comparație, este însăși Ana. Defectele sale reale, precum ura, obsesia pentru control, paranoia sunt toate justificate treptat de-a lungul filmului. Paranoia sa că Ana nu-l mai iubește e justificată atunci când ea invocă divorțul, obsesia pentru control atunci când ea face supradoză în absența lui, etc. La nivel etic, implicațiile indică înspre Ana ca sursă a tuturor problemelor.

Întorcându-ne la *Poziția copilului*, Carmen (Ilinca Goia), este construită într-o paradigmă mai pozitivă. Privită inițial de Cornelia, mama iubitului ei, drept o femeie care îngreunează și seacă viața fiului, ea dă dovadă de putere, empatie și mai ales voință. Carmen refuză să rămână victima unei percepții distorsionate și a unei relații eșuate, exprimându-și deschis punctul de vedere.

Ana nu acționează niciodată în absența lui Toma, decât atunci când, confruntată de el, propune o despărțire. Nu observăm niciun act de empatie sau putere, iar percepția asupra ei este în totalitate cea masculină, încadrând-o ferm într-o tipologie de femeie parazită. Totuși, dimensiunea duală, prin care și el ar putea fi sursa problemelor ei, care ar fi dus la formarea unui discurs despre relații posibil toxice, nu este susținută, deoarece, pe parcursul întregului film, Ana nu este niciodată funcțională în absența ajutorului lui Toma. Discursul rămâne unul misogin, potrivit căruia femeia este vampirică, iar bărbatul martir, un contrast puternic cu viziunea feministă a Noului Val și estetica operei lui Călin Peter Netzer.

Pierdut în traducere (intermedială)

În acest moment, perspectivele de internaționalizare a literaturii românești sunt împiedicate de o industrie neadaptată, subfinanțată. Literatura română este o literatură (semi-)periferică⁴⁰, datorită în parte limbii, barierele naționale și geografice, dar și a exportului culturilor dominante⁴¹. Procesul de „înnodare” a literaturii (semi-)periferice necesită, astfel, un mecanism globalizant, fie el acela de sisteme și subsisteme literare axate pe gen sau stilistică geografică transnațională⁴² sau traducerea (lingvistică sau intermedială). În cazul *Luminiței, mon amour*, procesul de traducere intermedială a reprezentat o posibilitate de răspândire pe plan transnațional printr-un limbaj universal, al cărui „nod cultural” centrat în jurul cinematografiei europene este dezvoltat și accesibil. Cinematografia românească (în special cinematografia de artă) devine progresiv mai transnațională⁴³, îndreptându-se către vest și fiind aclamată la nivel global. Astfel, procesul de adaptare poate reprezenta una dintre cele mai promițătoare variante de integrare în literatura mondială, însă o astfel de integrare înseamnă și o adoptare a discursului socio-politic care acompaniază cultura populară (în special cea cinematografică).

În consecință, survolarea eticii și a reprezentării artei



noastre este nu doar o responsabilitate, ci o necesitate pentru aderarea la un climat socio-politic progresist, înclinat către noua stângă⁴⁴ și exigent în ce privește standardele moralității. În absența acestei survolări, literatura română riscă a fi marginalizată sau, mai rău, stereotipizată drept o literatură retrogradă, incapabilă de a concepe problemele sociale ale vremurilor.⁴⁵ *Ana, mon amour*, este, în primul rând, un eșec al chestionării valorilor și, implicit, un eșec al

adaptării intermediare, întrucât mediul este legat intrinsec de dimensiunea etică printr-o „responsabilitate a formei sale”, cum o numește Grønstad. În aceeași măsură, *Ana, mon amour* este un simptom al unei subiectivități neasumate cu totul, care se ascunde în spatele unei estetici ale cărei forme obiective are ca scop a masca o viziune partiarhală⁴⁶ – extensia biovizuală a neajunsurilor care împiedică progresul literaturii și al societății românești.

Note

1. Maxwell McCombs, Daniel Shaw, „The Agenda-Setting Function of Mass Media”, *The Public Opinion Quarterly* 36, nr. 2 (1972): 176–187.
2. Mark Fisher, *Capitalist Realism: Is There No Alternative?* (Winchester: Zero Books, 2009). Vezi și Mark Fisher, *Realism capitalist. Nu există nicio alternativă?*, traducere din limba engleză de Paul-Teodor Cristescu, introducere de Ștefan Baghiu (Cluj-Napoca: Tact, 2023).
3. Numită astfel încă din Grecia Antică, potrivit lui Michel Foucault, „On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress”, în *The Foucault Reader*, ed. Paul Rabinow (New York: Pantheon Books, 1984), 343.
4. Asbjørn Grønstad, *Film and the Ethical Imagination* (Londra: Palgrave Macmillan, 2016), 4.
5. Ibid., 75.
6. Ibid., 20. Traducerea mea. “which is the conceptual recognition that images, rather than being a dead external substance are indivisibly part of organic life. [...] the notion of the biovisual rests upon three key assumptions. First, all visual matter manufactured by human agents conveys traces of lived life, just as, conversely, our modes of interaction with the world increasingly take place by way of images and screens. [...] Second, [...] images are, in effect, to be considered extensions of human consciousness and subjectivity; they are thus directly attached to, and animated by, human life. [...] Third, [...] that we are somehow to be held accountable by the image.”
7. Larry Gross, John Stuart Katz, Jay Ruby, *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and Television* (Oxford: Oxford University Press, 1988).
8. „Decision, thought, attitude, which are all phenomena indissolubly tied to ethics, materialize as aesthetic processes. [...] a film’s style is also a response to and acknowledgment of a reality. [...] art’s critical function is also located in its formal composition, which is imbued with the potential for generating counter-consciousness through estrangement practices. [...] stylistic negligence, a lack of awareness of the ethical import of form, is tantamount to an abdication of responsibility”. Asbjørn Grønstad, *Film and the Ethical Imagination* (Londra: Palgrave Macmillan, 2016), 80–81.
9. Claudiu Turcuș parcurge în detaliu originile termenului în cartea lui Andrei Gorzo, *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu* (București: Humanitas, 2012), și problematica unei teorii care să asociază estetica cu etica în Claudiu Turcuș, „From the Nostalgia of Aestheticism to the Rediscovery of Ideology. Romanian Literary and Film Criticism After 2000”, *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, nr. 9 (2013): 18–21.
10. Traducerea mea. Andrei Gorzo, Veronica Lazăr, „The New Romanian Cinema and Beyond: The films of Radu Jude”, *Transilvania*, nr. 3 (2022): 2.
11. Ibid., 2.
12. Ibid.
13. Claudiu Turcuș, „From the Nostalgia of Aestheticism to the Rediscovery of Ideology. Romanian Literary and Film Criticism After 2000”, *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media*, nr. 9 (2013): 20.
14. În ce privește o analiză mai îndelungată a implicațiilor politice a Noului Val, antologia coordonată de Andrei Gorzo și Andrei State, *Politicile Filmului* (București: Tact, 2014) conține nenumărate informații revelatoare, în special capitolele despre Cristi Puiu (27–46) și realismul european (131–150).
15. Atât romanul Cecilei Ștefănescu, *Legături bolnăvicioase* (2002), cât și cel al lui Cezar Paul-Bădescu (2006) au însemnat reconstruiri a materialului original, așa cum atestă Andrei Gorzo despre *Legături bolnăvicioase* și *Ana, mon amour* în articole pentru Liternet.ro și Vatra, respectiv. Articolele în cauză pot fi găsite aici: *Legături bolnăvicioase* – <https://agenda.liternet.ro/articol/2768/Andrei-Gorzo/Indecizii-Legaturi-bolnavicioase.html>, *Ana, mon amour* – <https://revistavatra.org/2017/03/11/andrei-gorzo-scene-dintr-o-casnicie-ana-mon-amour-al-lui-calin-peter-netzer/>, accesate 13.05.2023.
16. Discordanța dintre umorul clișeic și stilul realist este semnalată și în Andrei Gorzo, „Veteranii”, *Dilema Veche*, nr. 354 din 25 noiembrie–2 decembrie, 2010. <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/film/veterani-607956.html>.
17. Dumitru-Mircea Buda, „Reabilitarea prozei în literatura română a ultimilor ani. Câteva studii de caz”, *Limba Română*, nr. 11–12 (2009). Printre altele, Buda menționează masa de cititori ai romanului datorată portretizării acestuia în media drept un atac al lui Cezar Paul-Bădescu către fosta sa soție, Svetlana Cârștean.
18. Cezar Paul-Bădescu, *Luminița, mon amour* (Iași: Polirom, 2006), 9.
19. Ibid.

20. Pentru informații mai cuprinzătoare cu privire la aceste principii, am consultat G. Clifford Christians, Mark Fackler, Kim B Rotzoll, Kathy B McKee, *Etica Mass-Media* (Iași: Polirom, 2001).
21. Paul-Bădescu, *Luminița*, 217.
22. Florina Pîrjol, *Carte de identități* (Iași: Polirom, 2014), 152.
23. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Iași: Polirom, 2021), 491.
24. Paul-Bădescu, *Luminița*, 77.
25. *Ibid.*, 76.
26. Desigur, există unii autori ai căror romane prezintă perspective nefavorabile pentru boli mintale sau femei și care sunt parte din literatura mondială. Un exemplu facil ar fi Karl Ove Knausgård și modul în care acesta scrie despre soția sa în cel de-al șaselea volum din seria *Lupta mea, Sfârșit* (2011). O diferență fundamentală între romanul lui Knausgård și cel al lui Paul-Bădescu este că, la data publicării, Knausgård avea permisiunea și chiar încurajarea Lindei Knausgård să-și expună cât mai onest sentimentele (<https://www.theguardian.com/books/2020/may/10/linda-bostrom-knausgard-i-would-like-to-be-seen-as-a-person-and-author-in-my-own-right>, accesat 28.03.2023). Romanul lui Knausgård își asumă în totalitate viziunea subiectivă față de soția autorului, dar nu presupune un discurs intrinsec misogin sau opozant bolilor mintale, revelat de un divorț.
27. Paul-Bădescu, *Luminița*, 76.
28. *Ibid.*, 212.
29. Doru Pop, *Romanian New Wave Cinema* (North Carolina: McFarland & Company, 2014), 36.
30. Christina Stojanova, „Authenticity in New Romanian Cinema: ‘Ethics and Aesthetics are One’”, în *The New Romanian Cinema*, ed. Christina Stojanova și Dana Duma (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019), 124.
31. Claudiu Turcuș, *Împotriva memoriei. De la esteticismul socialist la noul cinema românesc* (Cluj-Napoca: Eikon, 2017).
32. Andrei Gorzo, „Scene dintr-o căsnicie: *Ana, mon amour* al lui Călin Peter Netzer”, *Vatra*, 11 martie 2017.
33. Ana-Maria Onisei, „INTERVIU Călin Peter Netzer, regizor: «Psihanaliza m-a interesat tot timpul, în *Ana, mon amour*» VIDEO”, *Adevărul*, 11 februarie 2017.
34. Lisa Downing, Libby Saxton, *Film and Ethics: Foreclosed Encounters* (New York: Routledge, 2010).
35. *Ibid.*, 66: „The act of contemplating others’ suffering is not innately problematic, but rather those modes of representing and responding which instrumentalize this spectacle to shore up or naturalize the socio-political status quo”.
36. Bud Boetticher, citat de Laura Mulvey, *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (Londra: Screen, vol. 16, 1975).
37. În *Romanian New Wave Cinema*, Doru Pop argumentează în favoarea numirii Noului Val drept un cinema feminist, întrucât utilizează teme profund feministe, precum avortul sau lesbianismul (p. 184).
38. Dana Duma, „Women Films: Body and Will”, în *The New Romanian Cinema*, 176.
39. https://www.imdb.com/title/tt2187115/awards/?ref_=tt_awd, accesat 27.03.2023.
40. Snejana Ung, „The Challenges of Writing a National Literary History in the Era of Transnationalism: Insights from a Peripheral Literary Space”, *Transilvania*, nr. 7-8 (2021): 14-21.
41. Statutul României de „traducător al Europei” și hegemonia produsă datorită globalizării este explorată mai în detaliu de autoare și utori în Alex Goldiș, Ștefan Baghiu, eds., *Translations and Semi-Peripheral Cultures: Worlding the Romanian Novel in the Modern Literary System* (Berlin: Peter Lang, 2022).
42. Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian, *Romanian Literature as World Literature* (New York, Bloomsbury, 2018), 3.
43. Doru Pop, „The ‘Transnational Turn’: New Urban Identities and the Transformation of Contemporary Romanian Cinema” în *The New Romanian Cinema*.
44. Florin Poenaru: *Locuri comune. Clasă, anticomunism, stânga* (Cluj-Napoca: Tact, 2017).
45. Aceeași frică o împărtășește și Mihnea Bălci cu privire la tentele colonialiste ale romanului Theodoros al lui Mircea Cărtărescu. În recenzia sa pentru Scena9 (<https://www.scena9.ro/article/cronica-theodoros-mircea-cartarescu>), Bălci scrie ironic: „este și un roman stânenitor, pe care sper ca publicul străin doar să-l scuze binevoitor și superior”.
46. Doru Pop, *Romanian New Wave Cinema*, ed. cit., p. 182.

Bibliography

- Buda, Dumitru-Mircea. *Reabilitarea prozei în literatura română a ultimilor ani. Câteva studii de caz* [The Rehabilitation of Prose in Recent Romanian Literature: Some Case Studies]. Chișinău: Limba Română no. 11-12, 2009.
- Christians, G. Clifford, Mark Fackler, Kim B. Rotzoll, and Kathy B. McKee. *Etica Mass-Media* [Mass-Media Ethics]. Iași: Polirom, 2001.
- Deaver, Frank. *Etica în Mass Media* [Ethics in Mass Media]. Bucharest: Silex, 2004.
- Downing, Lisa, and Libby Saxton. *Film and Ethics: Foreclosed Encounters*. New York & London: Routledge, 2010.
- Fisher, Mark. *Capitalist Realism: Is There No Alternative?*. Winchester: Zero Books, 2009.
- Fisher, Mark. *Realism capitalist. Nu există nicio alternativă?* [Capitalist Realism: Is there no Alternative?], translated by Paul-Teodor Cristescu, introduction by Ștefan Baghiu. Cluj-Napoca: Tact, 2022.
- Foucault, Michel. “On the Genealogy of Ethics: An Overview of Work in Progress.” In *The Foucault Reader*, edited by Paul Rabinow, 340-371.



- New York: Pantheon Books, 1984.
- Goldiș, Alex, and Ștefan Baghiu, eds. *Translations and Semi-Peripheral Cultures: Working the Romanian Novel in the Modern Literary System*. Berlin: Peter Lang, 2022.
- Gorzo, Andrei. *Lucruri care nu pot fi spuse altfel: Un mod de a gândi cinemaul, de la André Bazin la Cristi Puiu*. [Things that Cannot Be Said in Any Other Way: A Way of Thinking Cinema, from André Bazin to Cristi Puiu]. Bucharest: Humanitas, 2012.
- Gorzo, Andrei. "Scene dintr-o căsnicie: *Ana, mon amour* al lui Călin Peter Netzer" [Scenes from a Marriage: *Ana, mon amour* by Călin Peter Netzer]. *Vătra*, March 11, 2017. <https://revistavatra.org/2017/03/11/andrei-gorzo-scene-dintr-o-casnicie-ana-mon-amour-al-lui-calin-peter-netzer/>.
- Gorzo, Andrei. "Veterani" [Veterans]. *Dilema Veche*, December 2, 2010. <https://dilemaveche.ro/sectiune/la-zi-in-cultura/film/veterani-607956.html>
- Gorzo, Andrei and Lazăr, Veronica. "The New Romanian Cinema and Beyond: The films of Radu Jude." *Transilvania*, no. 3, (2021).
- Gorzo, Andrei, and Andrei State, eds. *Politicile filmului* [Politics of Film]. Cluj-Napoca: Tact, 2014.
- Grønstad, Asbjørn. *Film and the Ethical Imagination*. London: Palgrave Macmillan, 2016.
- Gross, Larry, John Stuart Katz, and Jay Ruby. *Image Ethics: The Moral Rights of Subjects in Photographs, Film and Television*. Oxford: Oxford University Press, 1988.
- Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [The Ideologies of Literature in Romanian Postcommunism]. Bucharest: Muzeul Național al Literaturii Române, 2016.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990–2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990–2020]. Iași, Polirom, 2021.
- Martin, Mircea, Christian Moraru, and Andrei Terian. *Romanian Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury, 2018.
- McCombs, Maxwell, and Daniel Shaw. "The Agenda-Setting Function of Mass Media." *The Public Opinion Quarterly* 36, no. 2 (1972): 176–187.
- Mulvey, Laura. *Visual Pleasure and Narrative Cinema*. Oxford: Screen 16, 3rd edition, 1975.
- Onisei, Ana-Maria. "INTERVIU Călin Peter Netzer, regizor: «Psihanaliza m-a interesat tot timpul, în *Ana, mon amour*» VIDEO" [INTERVIEW Călin Peter Netzer, director: "Psychoanalysis has always been of interest to me in *Ana, mon amour*" VIDEO]. *Adevărul*, February 11, 2017. <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/interviu-calin-peter-netzer-regizor-1765740.html>.
- Paul-Bădescu, Cezar. *Luminița, mon amour*. Iași: Polirom, 2006.
- Poenaru, Florin. *Locuri comune. Clasă, anticomunism, stânga* [Common Places: Class, Anticommunism, Left]. Cluj-Napoca: Tact, 2017.
- Pop, Doru. *Romanian New Wave Cinema*. North Carolina: McFarland & Company, 2014.
- Pîrjol, Florina. *Carte de identități* [Book of Identities]. Iași: Polirom, 2014.
- Stojanova, Christina, and Dana Duma. *The New Romanian Cinema*. Edinburgh: Edinburgh University Press, 2019.
- Ștefănescu, Cecilia. *Legături bolnăvicioase* [Sick Love]. Bucharest: Editura Paralela 45, 2002.
- Turecuș, Claudiu. "From the Nostalgia of Aestheticism to the Rediscovery of Ideology. Romanian Literary and Film Criticism After 2000." *Ekphrasis. Images, Cinema, Theory, Media* no. 9 (2013).
- Turecuș, Claudiu. *Împotriva memoriei. De la estetismul socialist la noul cinema românesc* [Against Memory: From Socialist Aestheticism to the New Romanian Cinema]. Cluj-Napoca: Eikon, 2017.
- Ung, Snejana. "The Challenges of Writing a National Literary History in the Era of Transnationalism: Insights from a Peripheral Literary Space." *Transilvania*, no. 7–8 (2021).

Filmography

- Ana, mon amour*, România, 2017. Director: Călin Peter Netzer
- Legături bolnăvicioase*, România, 2006. Director: Tudor Giurgiu
- Maria*, România, 2003. Director: Călin Peter Netzer
- Medalia de onoare*, România, 2009. Director: Călin Peter Netzer
- Moartea domnului Lăzărescu*. Director, 2005, Regizor: Cristi Puiu
- Poziția copilului*, România, 2013, Director: Călin Peter Netzer

MATEI VIȘNIEC. SPAȚIUL ROMÂNESC AL DRAMATURGIEI POSTDECEMBRISTE – TEATRUL POSTDRAMATIC

Ioana TOLOARGĂ

Universitatea „Babeș-Bolyai“, Facultatea de Litere
E-mail: ioana.toloarga@yahoo.com

THE ROMANIAN SPACE OF POSTCOMMUNIST DRAMATURGY – POST DRAMATIC THEATRE

Abstract: The present paper proposes the analysis of the dramatic work of Matei Vișniec – a Romanian poet and prose writer, built and validated by the French center as an internationally exportable playwright, by following the aesthetic-political relationship. I question, above all, the reasons why the parabolic formula is the favorite in the author's dramaturgy – its causes and effects, in relation to the ideological level and the thematization of the trauma of the communist (/totalitarian) regime. The thesis of my article is that, behind the parable (which implies a form of mediation) and the discursive metaphorism, respectively an apparent aesthetic gratuity, there is a political thesis that can be reinterpreted, reframed by both target audiences: Eastern and Western. Thus, the playwright built at the center and imported by the Romanian periphery accumulates symbolic capital from both territories, defined as a successful as a transnational author.

Keywords: Matei Vișniec, the Other, postmodernism, the '90 Romanian generation, parabolic theatre, politic theatre, Romanian communism

Citation suggestion: Toloargă, Ioana. "Matei Vișniec. Spațiul românesc al dramaturgiei postdecembriste – teatrul postdramatic." *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 132-141.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.15>.



Motto: „Sunt omul care trăiește între două culturi, între două sensibilități, care are rădăcinile în România și aripile în Franța [...] M-am îndepărtat până și de limba mea maternă, dar poate tocmai pentru a o servi mai bine și a mă reîntoarce mai îmbogățit la ea” (Matei Vișniec, *Opera dramatică 1*).¹

1. Contextualizare

S-a scris despre Matei Vișniec, poetul, prozatorul, eseistul și, nu în ultimul rând, dramaturgul. De exemplu, *Istoria teatrului românesc* semnată de Mihai Vasiliu² se oprește la figura lui Vișniec, la fel ca și cea a lui Florin Faifer³; Mircea Ghițulescu⁴ îl recuperează ca ultim dramaturg analizat din perioada '45-'90 (anticipând profilurile autorilor din '90-2008, dintre care cel mai tânăr discutat în volum este Peca Ștefan). În același timp, clasificările generaționale sau cercetările privind dramaturgia postdecembristă pornesc de la recuperarea lui, ca autor de piese „înscrise – în ansamblu – în experiența europeană post-

absurdă”⁵, parabolice⁶. Problema clivajului centru-periferie în configurarea lui ca dramaturg transnațional este însă tratată doar în subsidiar, iar construirea unui ethos nouăzecist în dramaturgie pornind de la opera lui este considerată un fenomen firesc și necesar. Generația dramaturgică nouăzecistă este, însă, ca și în cazul celorlalte genuri literare, una *tampon*, marcată de tranziția de la un model canonizat (optzecismul/ teatrul din perioada comunistă) la unul radical nou (douămiismul/ noua dramaturgie). Atunci se manifestă, odată cu *Dramafest* (1997 – Alina Nelega), la Târgu-Mureș, și *dramAcum* (2000 – Nicolae Manda, UNATC), fenomenul rupturii programatice/explicite a teatrului de literatură, care își manifestă efectele cu precădere în câmpul dramaturgiei douămiiste și postdouămiiste, până în contemporaneitate. Pentru a avea o perspectivă clară asupra acestei perioade și asupra parcursului ei cel puțin straniu în mediul teatral și literar, trebuie chestionat, pentru început, *background-ul* ei: dramaturgia din perioada comunistă și, mai ales, figura pe



care o recuperează și de la care se revendică – Matei Vișniec.

Teza mea este că Vișniec ar fi o figură „pe prag”, întreaga sa operă decupându-se din peisajul mai vast literaro-teatral românesc, printr-o sumă de paradoxuri care îl caracterizează, sub aspect stilistic, tematic și politic, dar și în cazul destinului bio-bibliografic. El este recunoscut în spațiul românesc ca dramaturg, după validarea în Occident, recuperat din „exil”, revendicabil atât de către generația optzecistă, cât și de către cea nouăzecistă/ postdecembristă. Este eteroclit din punct de vedere stilistic, îmbinând: absurdul, grotescul, oniricul, fantasticul, realismul magic, poeticul, suprarealismul și scriitura realistă pură (în piesele „istorice”), este „politic”, cu o poziție chestionabilă în raportul estetic-ideologic. Este un înnoitor, având în vedere verva cu care a fost recuperat și cu care dramaturgii se revendică de la el, dar conservă și perpetuează, totodată, o sumă de elemente retrograde, în relație cu noua dramaturgie, cu care opera sa continuă să coexiste și în prezent (deși nu și să dialogheze). La toate aceste paradoxuri se adaugă aspectul redimensionării sale ca autor transnațional.

Cercetarea de față aduce o viziune structurată tripartit, prin grila lui Pascale Casanova a relației centru-periferie. Astfel, se analizează trei paradoxuri majore: tensiunile încadrării generaționale (prin problematizarea (re)poziționărilor canonic-teatrale ale lui Vișniec, a continuităților, a rupturilor pe care le provoacă în câmpul dramaturgiei autohtone), relația estetic-etic-politic în teatrul său, respectiv mobilul și mecanismul recuperării lui în rețeaua dramaturgiei românești (ca dramaturgie mondială).

2. Paradoxuri

a. Încadrarea generațională problematică – dramaturgia sub comunism și statutul dramaturgului postdecembrist (terenul minat al unei duble tranziții)

Pentru început, este necesară trasarea unor linii de fugă cu privire la dramaturgia românească, atât în perioada comunismului, cât și în postdecembrism. Pe de o parte, referindu-se la decada nouăzecistă, Anca Hațiegan preia comparația instrumentată de Theodor-Cristian Popescu cu generația pașoptistă, referindu-se atât la misiunea istorică inerentă acestor creatori, „aceea de a se implica în construcția unei noi realități românești”⁷, cât și la „necesitatea recuplării țării la lumea vestică și a reducerii decalajelor”⁸ (devenită, în relație cu imperativul reconstrucției societale, o rețea de „import-export”⁹ cu Occidentul, în teatru). Pentru o contextualizare multifacțată a dramaturgiei nouăzeciste, mă voi revendica de la articolul cu titlu de introducere al lui Liviu Malița: „Stop-cadru după treizeci de ani”, din volumul pe care l-a coordonat, *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate*. Respectând ceea ce Malița numește „o ontologie a crizei”¹⁰, dramaturgia s-a aflat într-o relație de dublu minorat și, implicit, într-o competiție dublă atât cu literatura, cât și cu arta spectacolului (regia): „Plasată la margine în ambele sisteme de referință, (literatura și teatrul), dramaturgia

românească intră, de la mijlocul deceniului al șaptelea, în competiție cu dramaturgia occidentală, față de care dezvoltă adesea un complex de întârziere, iar în plan intern, în concurență cu regia, în raport cu care, în mod evident, pierde teren”¹¹.

Trebuie avute în vedere, așa cum semnalează autorul,¹² literaturocentrismul culturii est-europene și românești, prestigiul și monopolul pe care poezia și proza l-au avut mereu, în detrimentul textului de teatru, reticența criticilor și a istoricilor literari la adresa acestui „gen minor”, complexul integrării „discordante” în câmpul literarului și al retardului față de o dramaturgie mondială. Totodată, nu pot fi neglijate absența unor istorii complexe ale dramaturgiei românești și tirajele reduse sau absența publicării dramaturgiei, pe care autorul le semnalează (și care au condus, de asemenea, la clivajul net din contemporaneitate și la absența ei din istoriile recente ale literaturii, așa cum este cea a lui Mihai Iovănel)¹³. Pe de altă parte, secolul XX se afirmă drept „secol al regiei”, astfel că se adaugă al doilea strat al marginalității textului dramatic, de această dată în raport cu autoritatea supremă a regizorului, care poate opera orice modificări sau care, în cazul perioadei comunismului românesc chestionate de Malița, este dezinteresat de dramaturgia autohtonă¹⁴. „Inapetența teoretică” presupune lipsa unui canon clar al dramaturgiei și, mai ales, a cristalizării unui concept „unitar de dramă”, criticii manifestându-și tacit preferințele și vocal dezacordul, care definesc un „canon mut”¹⁵, în fapt, bazat exclusiv pe criterii estetice (nu se recuperează niciun creator primordial pe principii etice, politice/ ideologice).

Dincolo de a fi acuzați de compromis etic, politic și estetic, dramaturgii din comunism ar fi cantonați într-un teatru imobil, blocat într-un „model unic”, „estetizant”, „clasicizant”, refractar la nou, „enclavizat”, și „opac” și, mai ales, cu stil „esopic”, „aluziv” și „baroc”¹⁶. Prin opoziție, douămiismul este marcat de emergența mișcării alternative, de directețe și denotativ brutal(ist), propunând tematic sexualitatea, revolta și obsesia identității. Practica și laboratorul noului teatru permit și încurajează creația colectivă, participativul, eticul, activ(ismul) și existențialul, latura documentară și dramaturgia cotidianului. Între cele două apare firesc perioada-tampon, plină de deziluzii, metamorfoze și teritorii instabile a nouăzecismului, care ar marca trecerea de la arta teatrală „ca oglindă” stendhaliană la arta „ca ciocan” brechtian¹⁷, de la dramaturgii-scriitori, cu idealul supraordonator al publicării, la dramaturgii-practicieni (regizori sau care vin din interiorul lumii teatrale), care se refuză literarului. Ethosul nouăzecist este pregnant depolitizat și livresc, marcat de complexul lipsei de conexiune cu teatrul occidental contemporan și de tradiție autohtonă (motiv pentru care încearcă inclusiv un *autotransplant*, o reînnoare a literaturii dramatice cu filonul interbelic¹⁸). (Subliniez tensiunea cu ceea ce Theodor Cristian Popescu și, pe urmele lui, Anca Hațiegan punctau, cu precădere despre generația de regizori sau despre mișcările teatrale emergente în anii '90, pentru care tocmai reconectarea la Occident era esențială¹⁹). Contextul politic dublează această tranziție intrinsecă printr-una exterioară, istorică, pe care,

citându-l pe Daniel Barbu, Mihai Iovănel o analizează drept marcată de „anticomunismul postcomunist”²⁰. Finalul perioadei este marcat de manifestul Alinei Nelega pentru „deteorizare”, „teatru brutalist” și „hiperrealism („stadiul final al postmodernismului”²¹) (împlinite abia în douămiism).

b. Relația estetic-etic-politic

În climatul arid și instabil al nouăzecismului se perpetuează însă nevoia revendicării de la o figură tutelară, de actualitate, care să redea sensul termenului „contemporan”, iar aceasta este, cu siguranță, cea a lui Matei Vișniec. El se (re)configurează în spațiul românesc postdecembrist, fiind recuperat ca „exilat”, după ce se formase ca poet, eseist, și, în subsidiar, dramaturg, în „aerul rarefiat al literaturii generației șaizeciste”²² și, totodată, ca membru fondator al Cenaclului de Luni (ulterior capătă și dimensiunea de prozator textualist, prin publicarea de texte hibride, teatru-proză și romane). Vișniec punctează însă un aspect esențial pentru încadrarea sa generațională cel puțin problematică: „În mod ciudat, generația 80, din care făceam parte, era mai puțin interesată de teatru; ea a excelat în poezie, proză, eseu, critică”²³. Mai subliniază și că „lupta” generației sale este una „estetică”, „alternativa metaforică la ideologie”²⁴. Relația cu metafora și cu poeticitatea de fond rămân esențiale, sub aspect stilistic, în teatrul său: „Poezia m-a însoțit fără încetare în teatru, oarecum pe post de busolă metafizică. Nu pot concepe o piesă de teatru care să nu fie irigată de poezie, de metaforă, de această forță pe care o are poezia de a crea ambiguitate dubitativă”²⁵.

Teatrul său nu se joacă instituționalizat până la căderea comunismului. Piesele care fuseseră refuzate în teatrele autohtone, din cauza cenzurii, și care circulasera, așa cum precizează atât mărturia autorului, cât și vocile critice, ca samizdat, capătă spațiu de rezonanță și intră în rețele dramaturgice internaționale, în spațiul francofon. Poetul, eseistul și prozatorul se nasc și se lansează în România, spațiul periferic, dar dramaturgul este, mai degrabă, o creație europeană, validată de centrul parizian (așa cum îl descrie Pascale Casanova în *Republica Mondială a Literelor*²⁶). O dovedește și caracterul bilingv al operei lui dramatice, care e inițial scrisă în română și tradusă în franceză, apoi scrisă în franceză (limba centrului) și tradusă de actori/ regizori care vor să o monteze în limba română, apoi retradusă de autor. Se creează adesea variante paralele ale aceleiași opere, în acord cu această dublă identitate bio-bibliografică sub semnul căreia îl regăsim pe Vișniec – „(auto)exilatul”. Validarea în spațiul francez și european îl face să fie reappropriat în teatrul românesc, însă abia în postdecembrism. Acest decalaj complică parcursul românesc al dramaturgiei sale, care nu mai poate fi una strict optzecistă (nici tematic și stilistic, dar nici prin filiație clară cu alți autori), nici una nouăzecistă, deși cu el se deschid toate clasificările generaționale postdecembriste, drept „dramaturg post-absurd” (Alina Nelega, Eugen Radu Wohl, ș.a.) (având în vedere generația poetică în care critica îl așezase deja). Astfel, Mihai Vasiliu²⁷, care îl tratează superficial, subliniază caracterul novator al dramaturgiei lui

(e figura extrem-contemporană la care se oprește capitolul despre dramaturgie al *Istoriei...*), la fel cum Florin Faifer²⁸, care evită încadrarea generațională (precizează însă anul nașterii lui Vișniec), îl încadra (ultimul) în capitolul de repere în dramaturgia contemporană. Și Mircea Ghițulescu²⁹ îi face un crochiu, ca optzecist, însă. Anca Hațiegan surprinde clar această tensiune de încadrare generațională:

„Deși aparținând generației precedente, a optzeciștilor, dramaturgul franco-român Matei Vișniec, emigrat din țară înainte de Revoluție poate fi alăturat, de asemenea, nouăzeciștilor, întrucât textele sale dramatice au fost recuperate pentru scenele autohtone după 1989 (autorul devenind destul de repede cel mai jucat dramaturg român din epoca postdecembristă). În plus, versatilul Vișniec a scris pe parcursul anilor '90, în franceză, câteva piese pe care și le-a tradus imediat în română”³⁰.

Tematic, Vișniec este interesat de: criza limbajului, ființa (post)modernă și angoasele ei, visul și construcțiile onirice, fantastice, așteptarea, drept condiție ontologică, frica și libertatea, în relație cu regimurile totalitare și cu războiul. Ion Bogdan Lefter îi eșantionează sursele de creație drept: teatralitatea Rădăuțiului natal (simbolizat de grotescul dricurilor care se opreau la calea ferată, pentru a trece în cimitirul de pe partea cealaltă, după ce pleca trenul), cercul – „ca parabolă teatrală a destinului uman”, mecanica generală a lumii, conjunctura politică³¹.

Scritura sa se definește, în primul rând, drept una parabolică (chiar și în formula de teatru *descompus*, fragmentele se circumscriu logicii simbolice), actualizează intertextualități interesante, la nivel dramaturgic, cu mari figuri universale – Ioana D'Arc, Iisus, Iov, (imaginele religioase sunt semnificative, iar personajele biblice sunt recurente), din panoplia livrescă – Cehov, Shakespeare, Cioran, dar, mai ales, Ionesco (modelul prim al dramaturgiei sale, definită drept post-absurdă). Pe de o parte, trebuie avută în atenție atitudinea dramaturgului față de hipotext sau de autorii-modele cu a căror creație operează în opere palimpsestice – în primul rând una parodic-postmodernă. Ioanei Brudașca subliniază acest filon în opera lui *Vișniec Mansardă la Paris cu vedere spre moarte*, în care se hibridează comical cu tragicul și grotescul, instrumentând definiția lui Hutcheon a parodiei: în siajul „paradoxului postmodern”, aceasta „pune trecutul pe un altar, dar îl pune, simultan, și sub semnul întrebării”³². Bivalența idealizare-subminare nu caracterizează, însă, numai opera bazată pe intertext, ci se cristalizează în fibra tragicomică a scriiturii sale. Laura Pavel³³ și, în siajul demonstrației celei dintâi, și Anca Hațiegan³⁴ subliniază două etape în creația lui Vișniec: una textualistă, marcată de un alt model livresc (absurd, existențialist) și alta a unui teatru „mai viu, mai implicat politic, mai imediat”³⁵ (asupra căreia voi reveni).

De la fiorul post-apocaliptic (de sensibilitate beckettiană și ionesciană, poate chiar păstrând, prin umorul negru și aplecarea pentru figuri biblice, un sâmbure sorescian, trăgându-și seva din șaizecismul parabolic și metaforizant),



dramaturgia lui se re pozi ționează față de teme universale, precum iubirea, moartea, creația.

Esențial rămâne și elementul metateatral, care introduce nu doar influența fătîș pirandelliană, dar și o dimensiune ironică vădită, creând debușee pentru tensiunea pe care piesele o acumulează prin suprapunerea metaforismului dens cu tematica războiului/ a condiției umane tragice etc: „Pe de o parte, piesele sunt invariabil neliniștitoare, dezvoltând o metafizică paradoxală”, spune criticul, dar: „Pare că autorul procedează simultan la construcția de parabole și la sublimarea lor parodică”³⁶. În exemplificarea tezei sale că, în contemporaneitate, comedia și-ar pierde puritatea generică („fiind caracterizată de un melanj sau o hibridizare între tragic, dramatic, grotesc, terifiant și, nu în ultimul rând, comic”³⁷), Ioana Ciocan analizează și texte ale lui Matei Vișniec. Teza este subminată (și implicit și sensul etichetei de *contemporan* atribuită lui Vișniec), prin cadrulul temporal problematic: „teza noastră doctorală propune o analiză a comediei contemporane românești de la sfârșitul secolului al XX-lea și începutul secolului al XXI-lea. Accentul a căzut, credem, pe zona creației textuale, a literalului”³⁸.

Într-o analiză a pieselor din prima etapă de creație, cea românească, redimensionată, prin transpunerea scenică, în Franța, Laura Pavel discută tipul personajelor lui Vișniec: „infrapersonaje”, unidimensionale și depersonalizate, „prezențe absente” sau „fanteze”/ „imagini-fantomă ale eului”³⁹ (exemplul predilect este cel de „schizofrenizare imaginară a eului, care își eliberează propria imagine-fantomă, fără a și-o reintegra”, la personajul Madox). Marionetizarea acestor personaje cu o „consistență ontologică ambiguă”⁴⁰ este dublată de figurile clovnului (personaje „ludic-subversive”, cu valențe tragice, lirice și de „stridentă avangardistă”):

„cabotinizate și marionetizate în chip grotesc, personajele clovnești ale lui Vișniec moștenesc ceva din paradoxalul amestec de cruzime, tandrețe și infantilism al moftologilor lui Caragiale. Moftul lor este însă unul grav, donquijotesc, al autoiluzionării conștiente și disperate”⁴¹.

Parabolicul, metateatralul și textualismul rămân, alături de o formă de gratuitate estetică, coordonatele esențiale pe care Laura Pavel le punctează pentru dramaturgia incipientă a unui tânăr Vișniec, recuperându-se, pe filon francez, textele care au circulat fotocopyate înainte de Revoluție.

Relația dintre estetic și etic/politic este una cel puțin paradoxală, așa cum subliniază și cercetătoarea Aurelia Roman: dramaturgia lui este marcată de două posturi, întrucâtva contradictorii, aceea a revoltatului și aceea a poetului”⁴². În spațiul european, el este asimilat ca dramaturg profund politic, în relație cu tematizarea traumei totalitarismului românesc, așa cum demonstrează articole precum cel al Jozefinei Komporaly, „Staging History: Memory and Representation in the Theatre of Matéi Višniec and András Visky”⁴³.

Având în vedere încadrarea în post-absurd și revendicarea (asumată) de la câteva figuri marcante (non-epigonice, postmodernă), Bogdan Crețu punctează, similar Laurei Pavel,

în „De la textualism la teatrul imediat”⁴⁴, parcursul auctorial de la „manierismele post-beckettienne la un teatru poetic și totodată politic: «noua tendință a dramaturgiei lui Matei Vișniec (...) pare a fi renunțat la ticurile tinereții, ce proveneau din teatrul absurdului, radicalizându-și temperamentul sentimental, care se lasă bănuț încă din volumele de poezie»”⁴⁵. Această etichetă-binom *poetic-politic* cristalizează tensiunea dintre opera metaforică, gratuitatea estetică și construcția posturală a lui Vișniec, respectiv filonul ideologic din dramaturgia sa (direcții, în esență, incompatibile).

Având în vedere predilecția pentru câteva personaje (devenite tipuri, în cadrul parabolilor sale dramatice), precum nebunul sau eroul ambiguu-universal/conceptual de sorginte expresionistă (omul cu bastonul, omul cu pălărie, etc.), pentru figura nebunului sau a clovnului, dar și recuperarea intertextuală a unor personaje, a unor ființe de hârtie „la mâna a doua”, transplantate în alte narațiuni (totodată devenite metanarațiuni) și a unor personalități care îi devin eroi fanteze/ fanteze în ficțiuni dramaturgice despre comunism, consider că evoluția nu se susține până la capăt. Postmodernismul său poate fi justificat de rețeaua internă de referințe, care transformă opera într-una palimpsestică, de „canava intertextuală”. Laura Pavel o privește atât ca procedeu specific optzeciștilor, cât și drept element care ar crea distanțarea brechtiană și ar dubla tragismul și absurdul cu un palier meta, al derizivității și al ironiei”⁴⁶.

Consider însă că strategia intertextului implică și un dezavantaj major (care ține de un reflex subversiv încă nerezolvat în cazul acestui autor), anume medierea și parabolizarea constantă a discursului. Odată cu mutarea în Franța, pe de o parte, și cu Revoluția românească, pe de alta, el devine ineficient și redundant. Tot exegeta făcea trimitere la explicația lui Marian Popescu despre reinterpretările shakespeariene în blocul est-european: „regizorii și dramaturgii de aici îl reinterpretează pe Shakespeare prin prisma relației politicului cu istoria: «Pentru Vest, Shakespeare, în special după anii 60, după mai 1968, începe să piardă din interes, în timp ce în Est opera sa devine, mai ales în România, un ax al culturii limbajului esopic»”⁴⁷. Continuitatea acestui dialog (care se vede și în operele lui Vișniec, de exemplu în *Richard al III-lea nu se mai face sau Scene din viața lui Meyerhold*) nu (mai) rezolvă reprezentarea traumei totalitarismului, implicând non-directețea discursului (și, implicit, emfaticizarea defazării în raport cu o dramaturgie brutalistă, hiperrealistă românească, extrem-contemporană).

Comunismul românesc este tratat însă în aceeași linie parabolică, ce îl apropie de o sensibilitate anterioară aproape și optzeciștilor (asumat împotriva estetizărilor și edulcorărilor, ancorată într-o estetică a cotidianului, în proiectul coborârii în stradă a literaturii, însă textualiști). Cu toate acestea, de ce preferă să folosească, în continuare (inclusiv după ce scapă de cenzură, în Franța), parabolicul ca formulă de construcție dramaturgică? Cărui scop servește și de ce este prizată de către public și de către echipele teatrale care îi montează opera?

O primă explicație este legată de reflexul textualist optzecist,

care implică mediere discursivă, citat, pastişă, intertextualitate. Ea funcționează însă numai parțial și explică, mai ales, esența metateatrală sau intertextuală a operei lui Vișniec, mai puțin dimensiunea parabolică. O a doua motivație poate fi cea legată de centrul în care dramaturgul devine cunoscut: spațiul francofon, în care teatrul absurdului ionescian crease terenul fertil, precedentul pentru dramaturgia lui Vișniec. De asemenea, tot pe palier stilistic și în relație cu definirea identitar-artistică, cu acumularea de capital de imagine, în descendență lui Ionesco, parabolicul, post-absurdul devin o semnătură a lui Vișniec, îl fac recognoscibil (motiv pentru care le perpetuează, ca linii dominante în creația sa).

Pe de altă parte, Matei Vișniec este politic, chiar tezist, în teatrul său, prin luarea de poziție anticomunistă unilaterală. El scrie despre Est (despre fostul bloc comunist, despre România) adoptând uneori un discurs vestic, capitalist, dar nu asumă niciodată explicit această postură (nu duce până la capăt teza – scriitura lui se caracterizează prin lipsa *moralei explicite* sau a *finalului închis*). Dragan Klaić, citat de Jozefina Komporaly, sublinia, tocmai că, desi textele lui Vișniec sunt circumscrise spațiului românesc și traumei totalitarismului din fostul bloc sovietic, prin „trăsăturile parabolice”, devin „accesibile pentru cititorii și spectatorii străini”⁴⁸ (criticul evidențiază tocmai valențele strategice pe care formula dramaturgică parabolică le circumscribe, dar și felul cum, prin ambiguitatea caracteristică, autorul este revendicat de publicul străin și autohton drept „politic”). Astfel, prin plasarea într-un astfel de cadraj ambiguu a narațiunii teatrale, cu personaje existențialist-universale (omul cu baston, omul cu pălărie, omul din cerc, etc.), dramaturgul nu e obligat să ofere vreodată o soluție clară. Formula teatrului-parabolă este prizată tocmai pentru că este foarte permisivă și deschisă multiplelor interpretări (chiar opuse uneori). Putem înțelege dramaturgia lui ca luminoasă și înălțătoare, dar și ca lipsită de soluții la crizele istorice și ontologice.

Exemplul predilect este, în viziunea mea, *Buzunarul cu pâine*, o adevărată esențializare a condiției omului sub totalitarism, inspirată de o întâmplare banală din perioada de profesor navetist a autorului. Omul cu pălărie și omul cu bastonul găsesc un câine într-o fântână abandonată, astfel că, în apanajul absurdului caracteristic, se întrebă dacă animalul e orb, dacă a vrut să se sinucidă sau dacă nu vrea să fie scos, în timp ce se acuză unul pe celălalt de a-l fi aruncat sau de a fi stăpânul lui.

Textul este plurivalent, abordând atât verdicte metafizic-ontologice: „Și uite că vine o vreme când nimeni nu mai vrea să trăiască pe lângă om”⁴⁹, cât și un palier discursiv subversiv: de exemplu, ei își explică de ce nu ar trebui să scoată câinele din fundul fântânii, pentru că „Poate că s-a născut acolo. Poate că acolo e locul lui”⁵⁰ sau „Dacă nu mai are putere, degeaba are mâncare. Ai să vezi că o să moară acolo, cu mâncarea lângă el. O să moară de frică. Degeaba îi arunci pâine, dacă se simte singur”⁵¹. Îl hrănesc cu bucăți de pâine, nu fac nicio acțiune reală pentru a-l salva, dar se raportează la ei înșiși ca la niște stăpâni: de exemplu, câinele care nu mănâncă devine „javră”, „bestie” „cine știe pe câți o fi mușcat”, „Mai facem cu

schimbul... Nu? Eu cred că asta e cel mai important, să simtă că deasupra lui e cineva... Să simtă că are stăpân”⁵². Totodată, personajele sunt caracterizate de alternanța empatie-putere-indiferență: „doar n-o să scoatem toți câinii din toate fântânile”⁵³, în timp ce aruncă cu pietre în el, pentru a verifica dacă mai e în viață („toți au aruncat pietre, cred că asta i-a pus capac”⁵⁴). Până aici, parabola pare a fi despre relația dintre statele europene occidentale, capitaliste și cele din spatele cortinei de fier, din blocul sovietic. Deși par să manifeste milă, occidentalii asumă, mai degrabă, statutul superior al „stăpânilor”, decât să ajute cetățenii-victime ai unui stat totalitar. Finalul redimensionează însă parabola: încep să cadă bucăți de pâine din cer: „Cineva ne rupe bucăți de pâine”⁵⁵. Autorul explică: „am avut revelația unei metafore oferite de respectiva întâmplare: de fapt, mi-am spus imediat, eu sunt câinele. În România anului 1984, în acei ani când toată țara suferea din cauza declinului ceaușist, noi toți eram în postura câinelui cerând ajutor din fântâna părăsită (...) «Și totuși, nu e destul, îmi mai trebuie ceva pentru final, îmi trebuie un etaj metafizic pentru această piesă»”⁵⁶. Astfel, raportul stăpân-animal poate cristaliza relația comunism-individ, dar și (mai problematic) Europa-locuitor al unui stat comunist sau, finalmente, relația omului cu Divinitatea (care mută discursul pe un alt palier și amână verdictul/ soluția). Teza rămâne frustrată, doar creionată, dar nerezolvată, iar textul prizabil atât pentru un public autohton, cât și pentru unul occidental, tocmai prin pluriperspectivism.

Poate că edulcorarea și parabolicul sunt însă numai o problemă de opțiune stilistică în relație cu un imaginar și cu o temă profund politică, secundară celei a poziționării ideologice, de fond. Maria Chiorean, într-o cercetare privind teatrul politic al lui Vișniec din volumul *Procesul comunismului prin teatru* interoghează critic relația dintre ideologia din interiorul căreia scrie Vișniec și cea comunistă, pe care o critică:

„Care sunt strategiile dramatice menite să conducă o critică a sistemului politic și în ce măsură exagerarea, absurdul, disproporția contribuie la interpelarea orizontului de receptare? Poate critica ideologică să fie ea însăși extra-ideologică sau, dimpotrivă, conturează un nou cadru mentalitar cu teză? Cum funcționează, pe acest fundal, o lume ficțională cu personaje ce reclamă empatie și care propune totodată un fond teoretic-politic?”⁵⁷.

Pe de o parte, Vișniec „aparține mai degrabă unei vârste post-traumatice, de aici decurgând și filtrele polarizante prin care vede trecutul”, „orientat înspre generațiile post-memoriei (explică autoarea, prin instrumentarul teoretic al Mariannei Hirsch) adică înspre cei care nu au cunoscut nemijlocit dictatura comunistă, dar care se formează într-un imaginar marcat de această perioadă”⁵⁸. Totodată, Vișniec, în ciuda tratării mediate a unei situații profund politice, nu scapă el însuși ideologiei capitaliste, din cadrulul căreia discută aproape didactic, tezist problema comunismului⁵⁹.

Tot problematică este și relația sa cu spațiul literarului și cu

cel al teatrului, căci, așa cum puncta și în interviuri, singura armă a optzeciștilor era metaforizarea (în ciuda unui program generațional de coborâre a literaturii în stradă). Chiar și atunci când nu scrie despre condiția umană și mituri culturale, ci despre contexte socio-politice actuale (războiul din Bosnia, refugiații, emigranții, totalitarismul, etc.), păstrează politicul în subsidiarul esteticului și pune în tensiune două mize: cea a denunțului istoriei, violenței, etc., cu fond etic și politic vs. gratuitatea actului estetic. Laura Pavel puncta: „Matei Vișniec pare să își propună, în sarabanda replicilor dramatice, doar un joc estetic dezinhibat, ca un adept contemporan al artei pentru artă”⁶⁰. Felul cum își construiește, postural, imaginea de dramaturg reprezintă un suprastrat al paradoxurilor care îl caracterizează. Inclusiv discursul metadramaturgic din interviuri (bogat, adesea repetitiv sau bazat pe autocitare, dar care ar merita o cercetare amănunțită) este metaforic sau metaforizant. Metafizic este recunoscut mereu ca pedală accelerată în creația dramaturgică, iar viziunea asupra artei este una idealizantă (literatura este înălțătoare, vede omul drept sumă de posibilități, nu brută, precum jurnalismul, este un discurs luminos și finalmente, purtător de speranță).

Totodată, el continuă să vadă teatrul (și) ca literatură (sau, având în vedere miza estetică principală, aș spune: esențialmente literatură). Pe de o parte, viziunea sa este în acord cu cea a Mirunei Runcan (în cazul criticului teatral, cu mize de mediere culturală, exemplele fiind cele ale unor dramaturge douămiiiste, când spațiul nu mai putea fi considerat literatură sub niciun aspect): „Dar piesa de teatru pur și simplu, clasică piesă de teatru, în același timp reprezentabilă, dar patrimonializabilă «ca literatură»? (...) Din punctul meu de vedere, textul de teatru cu dublă valență, scenică și literară, n-a dispărut, de fapt, niciodată, ci el a fost continuu subevaluat și marginalizat de instituțiile teatrale”⁶¹. Ce este însă interesant și cu potențial problematic este refuzul lui Vișniec, din perspectiva acestei conservări a dublului statut al piesei – literatură și scenariu cu scopul reprezentării – când vine vorba de „teatrul de imagine”. El ar fi, desigur, o trimitere nu atât la o estetică teatrală sau alta, ci la însuși teatrul postdramatic, marcat de prevalența vizualului și a corporalului, așa cum îl teoretizase Lehmann, în detrimentul textocentrismului care a marcat evoluția artei dramatice europene. Tot Miruna Runcan explică parțial ruptura teatrului de literatură prin înțelegerea și metabolizarea postdramaticului în spațiul românesc (după etapele de teatralizare și reteatralizare, care avuseseră tot miza dezicerii de textocentrism):

„Dacă distanțarea spectacolului teatral de tutela literaturii dramatice preexistente (de unde și conceptul, altminteri discutabil, de «post-dramatic» introdus de Lehmann) a fost, pretutindeni în culturile de tip european, un fenomen ce a evoluat, în a doua jumătate a secolului XX, în mod natural, totuși nicăieri el nu s-a identificat cu scoaterea din scenă a literaturii dramatice; cu atât mai puțin cu scoaterea acestei literaturi chiar din câmpul literaturii înseși. Această particularitate «românească» era inevitabil să creeze o reacție de reinscriere a scriiturii dramatice în câmpul vietii

teatrale de la noi, iar această reacție a început să devină vizibilă, în multiple formule, după 2000”⁶².

Consider, însă, că ruptura se produsese anterior asumării coerente a unei direcții postdramatice de către teatrul alternativ/independent românesc și că ea vine, în fapt, dintr-o relație tensionată (poate chiar complexată în raport) cu mediul literar perpetuat timp de decenii (așa cum discutăm mai sus) și, desigur, din prevalența figurii regizorale. Refuzul lui Vișniec cu privire la mijloacele teatrului postdramatic, precum și distanțarea de posibila structură a unui astfel de text (fragmentar, autoreferențial, care se împotrivesc fabulei la nivel scenic) readuce în discuție problema generațională, atât sub aspect național, cât și sub aspect inter/transnațional.

Pornind de la baza pe care mișcările teatrale neo-avangardiste din decada șazecistă le reprezintă (când teatrul își declară independența față de text), Lehmann postulează conceptul de teatru postdramatic, o „formă polimorfă”, bazată pe „răspândirea” și „atoprezența mediilor”⁶³, care se împotrivesc „cosmosului fictiv” (lumii scenice autonome)/fabulei și regândește dialogicul, nu între personaje, ci prin adresarea către public. Astfel: postdramaticul este formula teatrală care dovedește epuizarea modelului dramatic, fiind alternativa viabilă la dramă, care nu mai răspunde nevoilor ethosului acestei epoci. De asemenea, postdramaticul are teritorii comune cu postmodernul în teatru, înțeles acum ca anti-textocentrist, privilegiind alte mijloace, la nivel spectacular, dar și colajul sau structura aerată, pe care spectatorul să o completeze și reordoneze, la nivel de scenariu.

Dar dacă Vișniec respinge un model prin excelență postmodern, care e exemplificat (problematic și speculativ de către teoretician) prin spectacolele lui Purcărete și, metabolizat și asumat atât în practică, cât și discursiv, de către creatori teatrali douămiiști, care mai sunt traseele sau cadrele generaționale, *in genere*? Coerența lor, ca rețea internă, dar și ca macroretea transnațională ajunge să fie pusă la îndoială, asemenea însuși conceptului de „postdramatic”.

c. Mobilul și parcursul recuperării lui – figură cu un dublu capital cultural (ipostazierea ca *Celălalt* în rețeaua națională și în cea transnațională)

Cea mai spinoasă problemă în relație cu dramaturgia lui Vișniec, care se dezvoltă ca un paradox și, totodată, care se constituie într-una dintre sursele problemei de integrare generațională este reprezentată de parcursul straniu centru-periferie, în evoluția și validarea sa ca dramaturg. Provenind dintr-un stat est-european, comunist în care era deja un poet cunoscut, el cere azil politic în Franța, își construiește o carieră internațională în spațiul francofon, ca dramaturg, scriind în limba franceză, fiind jucat în festivaluri repute, apoi este recuperat de cultura periferică-sursă. Desigur, reapproprierea operei sale mediat și având deja un capital de imagine internațional conduce și la decalaje, dar și la transformarea lui într-o adevărată figură de autoritate, de la care se va revendica, recuperând-o, generația nouăzeciștilor

(deși nu folosește, cu predilecție, același paletar stilistic).

Motivul pentru care are succes european este exotizarea trecutului său totalitar de către Occidentul care nu a trăit comunismul. Cultura-gază este fascinată de acest „proces”-parabolă din fundalul operei sale. Totodată, predilecția pentru instrumentarea post-absurdului în mediul francofon facilitează, de asemenea, validarea lui, având în vedere precedentul creat de Ionesco, de la care Vișniec se revendică (și cu care intră în dialog intertextual). Mobilul recuperării de către statul-sursă și de către patrimoniul lui cultural este, dincolo de capitalul simbolic pe care Vișniec îl aduce post-validare în Franța, instaurarea în spațiul artistic și public a unui anticomunism omogen, unilateral, aureolarea simbolică a generației optzeciste pentru poetica subversivă, anticomunistă, de rezistență prin cultură. Vișniec este unul dintre beneficiarii acestei receptări, cu predilecție prin abordarea temei procesului comunismului prin teatru. Nu în ultimul rând, se manifestă nevoia de revendicare de la o figură necompromisă ideologic, etic și stilistic (care nu poate fi decât a exilatului), a recuperării unui nume. Dacă pentru Vest este un *Celălalt*, cu biografia *marcată* de comunism, pentru România postdecembristă este tot un *Celălalt*, cu o biografie *nepătată* de comunism. Simptomatice sunt viziunile critice asupra acestei probleme, pe care le voi enumera: „Matei Vișniec, *autor francez de origine română*”⁶⁴ (subl. m. – I.T.); „trebuia *restituit* culturii române un dramaturg important ca Matei Vișniec”⁶⁵. Precum și:

„Matei Vișniec – «*excepția*», «*o revelație a dramaturgiei românești*», «*reușește să se impună pe termen lung și în lumea teatrală autohtonă*» (*Angajare de clown – premiul UNITER pentru Cea mai bună piesă românească*, 1991). «*Explicația în cazul său ar putea fi, într-adevăr, faptul că Matei Vișniec era deja, la vremea respectivă, un nume în plină ascensiune în Franța, astfel că el nu a mai putut fi contestat*»⁶⁶ (subl. m. – I.T.).

„*Singurii care se salvează sunt exilații și puținii jucați în trecut* (Dumitru Solomon și Gellu Naum). Matei Vișniec este figura emblematică a perioadei, fiind jucat preponderent și mai pe toate scenele țării, probabil și într-o încercare de normalizare, prin aducerea în prim-plan a unui dramaturg român care, cu o sintagmă a epocii, «nu a mâncat salam cu soia», nu a făcut, așadar, compromisul imputat celorlalți și și-a putut păstra forța creativă majoră și europeană. *A devenit imaginea în oglindă a opozantului absent*”⁶⁷ (subl. m. – I.T.).

„Alegerea lui Matei Vișniec ca figură emblematică, prin valoarea simbolică însăși a biografiei sale, echivalează cu o *condamnare sui generis a acestei dramaturgii, care nu se poate împlini decât în granițele extinse ale frontierelor naționale*. Exemplul lui Vișniec poate sugerează faptul că *singură fuga, excluderea din sistemul nociv, distanțarea a fost salvatoare*”⁶⁸ (subl. m. – I.T.).

Dramaturgul profită de această dublă portretizare și de dubla acumulare de capital cultural, în două rețele: cea națională și cea internațională (cu mize de valorizare diferite), dar între care devine un punct nodal. El restabilește, postural, performativ chiar, relația atât cu centrul, cât și cu periferia:

„Sunt omul care trăiește între două culturi, între două sensibilități, care are rădăcinile în România și aripile în Franța”, „M-am îndepărtat până și de limba mea maternă, dar poate tocmai pentru a o servi mai bine și a mă reîntoarce mai îmbogățit la ea”⁶⁹.

Pe de o parte, prevalența figurii lui, prin acest act recuperator, înseamnă evoluție: „Putem vorbi despre Matei Vișniec ca despre un fenomen al dramaturgiei românești. Dincolo de actul recuperator, necesar, de altfel, dramaturgia lui Vișniec a declanșat o întregă poetică a textului de teatru, pe care generația ce a urmat a îmbrățișat-o” (Saviana Stănescu, Radu Macrinici, Ion Mircea, Vlad Zografi, Iosif Naghiu, Horia Girbea, Alina Mungiu-Pippidi, Petre Barbu, Valentin Nicolau)⁷⁰. Pe de altă parte, există și un efect negativ pe care trebuie să îl recunoaștem: omniprezența lui în spațiul teatral românesc (pe care o validează și prin studii cantitative, la nivel de repertorii teatrale, în perioada 1990-2020, articolul Daianeî Gârdan din volumul *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate*⁷¹) blochează sau obliterează dezvoltarea pleneră a altor rețele naționale. Unii dintre dramaturgii nouăzeciști stau în umbra lui, în timp ce întreaga generație douămiistă împarte termenul de „contemporană” cu el:

„Singurii autori români frecventabili puteau fi, să recunoaștem, Caragiale și Matei Vișniec, pe care spațiul nostru îl descoperea abia atunci și care avea enormul avantaj de a trăi la Paris și de a fi fost deja jucat în Franța. Un deceniu întreg, dramaturgia (excellentă și mereu surprinzătoare a) lui Matei Vișniec a fost egală, în fond, cu dramaturgia românească contemporană. Și asta în pofida apariției unor piese noi interesante și a unor voci scriitoricești foarte personale, care au avut rare și dificile șanse să se facă auzite, cum e cazul cu cele ale lui Radu Macrinici, Vlad Zografi ori Ștefan Caraman”⁷².

Concluzii

Vișniec rămâne, prin simbioza de comic și tragic, prin nucleele „moștenite” de la Ionesco, prin relația între parabolă, absurd și istorie, dar și prin intertextualități, un caz interesant, care se decupează din peisajul dramaturgiei postdecembriste. Întrebările cu privire la integrarea lui finală în nouăzecism și, cu precădere, cu privire la asumarea lui drept figură eminentă românească rămân deschise. Fără a pleda pentru decizia de pleiada pieselor sale care, în mod cert, au deschis o linie de evoluție textuală și scenică națională, subliniez că, din contră, asumarea acestora ca operă românească nu se poate face până la capăt, Vișniec transgresând aceste bariere lingvistice și literar-teritoriale.



Note

1. Matei Vișniec, *Opera dramatică 1* (București: Editura Cartea Românească, 2017), 30.
2. Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, (București: Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1995), 122-123.
3. Florin Faifer, „Matei Vișniec – De la farsa tragică la parabola filosofică”, în *Dramaturgi români*, cu prefața de Mircea Ghițulescu, (Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009), 204-208.
4. Mircea Ghițulescu, „Viziunile lui Matei Vișniec”, în *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, (București: Tracus Arte, 2008), 508-525.
5. Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, 122; la fel îl califică, în clasificarea dramaturgilor postdecembriști și Alina Nelega: Alina Nelega, *Piesa românească, astăzi*, www.nonstop.ro (București: Editura UNITEXT, 2000), 39-40.
6. Florin Faifăr, „Matei Vișniec...”: „piesele lui (...) sunt farse tragice ce se petrec într-un spațiu definitiv închis, sub un orizont al absurdului”, 204.
7. Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989* (Cluj-Napoca: Eikon, 2012), 105.
8. Anca Hațiegan, „Teatrul”, în *Panorama postcomunismului în România*, ed. Liliana Corobca (Iași: Editura Polirom, 2022), 699.
9. Anca Hațiegan, „Teatrul”, 699.
10. Liviu Malița, „Stop-cadru după treizeci de ani”, în *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate*, coord. Liviu Malița (Cluj-Napoca: Editura Presa Universitară Clujeană, 2022), 25.
11. Liviu Malița, „Stop-cadru...”, 22.
12. Liviu Malița, „Stop-cadru...”, 22.
13. Mihai Iovănel, *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* (Iași: Polirom, 2021), 490-491. Iovănel îl recuperează ca autor de ficțiune reprezentativ pentru perioada 1990-2020, cu volumul *Negustorul de începuturi de roman* (2013) și îl menționează, în capitolul „Către un canon transnațional”, ca autor care „s-a reinventat ca dramaturg în franceză”, 667.
14. Liviu Malița, „Stop-cadru...”, 25.
15. Liviu Malița, „Stop-cadru...”, 46. „Nu doar că nu s-a formulat un contra-canon, care să eludeze criteriul estetic, dar, dimpotrivă, tendința generală este de reproducere a *mainstream*-ului”.
16. Liviu Malița, „Stop-cadru...”, 43.
17. Liviu Malița, „Stop-cadru...”, 40.
18. Alina Nelega, *Piesa românească, astăzi* (București: UNITEXT, 2000), 39-40.
19. Anca Hațiegan, „Teatrul”, 699.
20. Daniel Barbu, *Republica absentă*, 107-121, *apud* Mihai Iovănel, *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* (București: Editura Muzeul Literaturii Române, 2017), 46.
21. Alina Nelega, „Întoarcerea dramaturgului: resuscitarea tragicului și deteatralizarea teatrului”, *Observator cultural*, nr. 296 (2005): <https://www.observatorcultural.ro/articol/intoarcerea-dramaturgului-resuscitarea-tragicului-si-deteatralizarea-teatrului-2/>.
22. Liviu Malița, „Stop-cadru”, 113.
23. *Ibid.*, 112.
24. *Ibid.*, 114.
25. *Ibid.*, 114.
26. Pascale Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, trad. Cristina Bîzu (București: Editura Curtea Veche, 2007).
27. Mihai Vasiliu, *Istoria teatrului românesc*, 122-123.
28. Florin Faifer, „Matei Vișniec ...”, 204-208.
29. Mircea Ghițulescu, „Viziunile lui Matei Vișniec”, 508-525.
30. Anca Hațiegan, „Teatrul”, 700.
31. Ion Bogdan Lefter, „Un dramaturg la start: perioada românească a lui Matei Vișniec (primele șase piese)”, în Matei Vișniec, *Opera dramatică*, 8.
32. Hutcheon, *apud* Ioana Brudașca, „Matei Vișniec în dialog cu Ionescu sau despre absurdul istoriei”, *Transilvania*, nr. 3 (2014).
33. Laura Pavel, „De la textualism la teatrul imediat”, în *Teatru și identitate. Interpretări pe scena interioară* (Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de Știință, 2012), 89-95.
34. Hațiegan, „Teatrul”, 700.
35. Pavel, „De la textualism la teatrul imediat”, 95.
36. Lefter, „Un dramaturg la start...”, 11.
37. Ioana Ciocan, *Forme și formule ale comediei contemporane*, teză de doctorat, ULBS, Sibiu, 2013, 5, <https://doctorate.ulbsibiu.ro/wp-content/uploads/RezumatromanaTezadedoctoratIoanaCiocan.pdf>.
38. Ioana Ciocan, *Forme și formule ale comediei contemporane*, 11.
39. Pavel, „O terapie histrionică”, în *Să nu privești înapoi*, 519.
40. *Ibid.*, 521.
41. *Ibid.*, 523.

42. Aurelia Roman, „Drame de la femme victime, ou Comment la douleur se fait art”, *Nouvelles Études Francophones* 20, nr. 2 (2005): 187.
43. Jozefina Komporaly, „Staging History: Memory and Representation in the Theatre of Matei Vişniec and András Visky”, în *Literatura, Teatrul și Filmul, în onoarea dramaturgului Matei Vişniec* (Constanța: Ovidius University Press, 2015).
44. Laura Pavel, „De la textualism la...”.
45. Bogdan Crețu, *apud* Maria Chiorean, „Teatrul politic românesc: vârsta post-comunismului”, *Transilvania*, nr. 1 (2020): 39.
46. Laura Pavel, „De la textualism la...”.
47. Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc. 1945-2004. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică și teorie teatrală* (București: Editura Unitext, 2004), 147.
48. Dragan Klaić *apud* Jozefina Komporaly, „Staging History...”, 2.
49. Matei Vişniec, *Omul din cerc* (București: Editura Paralela 45, 2011), 48.
50. Ibid., 48.
51. Ibid., 49.
52. Ibid., 50.
53. Ibid., 54.
54. Ibid.
55. Ibid., 64.
56. Matei Vişniec, în *Să nu privești înapoi...*, 108.
57. Maria Chiorean, „Teatrul politic românesc”, 39.
58. Ibid., 43.
59. Ibid., 44.
60. Laura Pavel, „O terapie histrionică”, 525.
61. Miruna Runcan, „Dramaturgia și datoriile (amânate ale) criticii de teatru”, în *Să nu privești înapoi...*, 608.
62. Miruna Runcan, „Dramaturgia și datoriile (amânate ale) criticii de teatru”, 608.
63. Hans-Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere în limba română de Victor Scoradeț, (București: Editura UNITEXT, 2009), 14.
64. Aurelia Roman, „Drame de la femme victime”, 185.
65. Alina Nelega, *Structuri și forme de compoziție ale textului dramatic* (Cluj-Napoca: Eikon, 2010), 176.
66. Alina Mazilu, *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu ca promotor al dramaturgiei contemporane. Aspecte din dramaturgia română actuală* (Craiova: Universalia, 2019), 166.
67. Liviu Malița, „Stop-cadru”, 30.
68. Ibid., 31.
69. Matei Vişniec, *Opera dramatică, vol. 1*, 30.
70. Eugen Radu Wohl, „Direcții în noua dramaturgie”, în *Viața teatrală în și după comunism*, coord. Liviu Malița, coord. secțiune Anca Măniuțiu (Cluj: Editura EFES, 2006), 330.
71. Daiana Gărdan, „Repertoriile teatrale în România de azi (1990-2000) și locul pieselor scrise în comunism. O prezentare cantitativă”, în *Să nu privești înapoi...*, 543-557.
72. Miruna Runcan, „Dramaturgia și datoriile (amânate ale) criticii de teatru”, 605.

Bibliography

- Brudașca, Ioana. “Matei Vişniec în dialog cu Ionescu sau despre absurdul istoriei” [Matei Vişniec in Dialogue with Ionescu or about the Absurdity of History]. *Transilvania*, no. 3 (2014).
- Casanova, Pascale. *Republica Mondială a Literelor* [The World Republic of Letters]. Translated by Cristina Bîzu. Bucharest: Curtea Veche, 2007.
- Chiorean, Maria. “Teatrul politic românesc: vârsta post-comunismului” [Romanian Political Theatre: The Postcommunist Age]. *Transilvania*, no. 1 (2020): 38-44.
- Ciocan, Ioana. *Forme și formule ale comediei contemporane* [Forms and Formulas of contemporary comedy]. PhD thesis, LBUS, Sibiu, 2013.
- Faifer, Florin. “Matei Vişniec – De la farsa tragică la parabola filosofică” [Matei Vişniec – From Tragic Farce to Philosophical Parable in Romanian Playwrights]. In *Dramaturgi români* [Romanian Playwrights], with a preface written by Mircea Ghițulescu, 204-208. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2009.
- Gărdan, Daiana. “Repertoriile teatrale în România de azi (1990-2000) și locul pieselor scrise în comunism. O prezentare cantitativă” [Theatrical repertoires in Romania today (1990-2000) and the place of plays written under communism. A quantitative presentation]. In *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate* [Never look back. Communism, dramaturgy, society], edited by Liviu Malița, 543-557. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2022.
- Ghițulescu, Mircea. *Istoria literaturii române. Dramaturgia* [History of Romanian Literature. Drama]. Bucharest: Tracus Arte, 2008.
- Hațiegan, Anca. “Teatrul” [Theatre]. In *Panorama postcomunismului în România* [The Panorama of Post-communism in Romania], edited by Liliana Corobca, 684-715. Iași: Editura Polirom, 2022.



- Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [Ideologies of Literature in Romanian Post-Communism]. Bucharest: Editura Muzeul Literaturii Române, 2017.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iași: Polirom, 2021.
- Komporal, Jozefina. "Staging History: Memory and Representation in the Theatre of Matéi Vişniec and András Visky." In *Literatura, Teatrul și Filmul, în onoarea dramaturgului Matei Vişniec*, edited by Marina Cap-Bun and Florentina Nicolae, 1-10. Constanța: Ovidius University Press, 2015.
- Lefter, Ion Bogdan. "Un dramaturg la start: perioada românească a lui Matei Vişniec (primele șase piese)" [A Playwright at the Start: The Romanian Period of Matei Vişniec (the first six plays)]. In Matei Vişniec, *Opera dramatică* [Theatre Work], 5-23. Bucharest: Cartea Românească, 2017.
- Lehmann, Hans-Thies. *Teatrul postdramatic* [Postdramatic Theatre]. Translated by Victor Scoradeț. Bucharest: Unitext, 2009.
- Malița, Liviu. "Stop-cadru după treizeci de ani" [Freeze-frame, thirty years later]. In *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate* [Never look back. Communism, dramaturgy, society], edited by Liviu Malița, 21-53. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2022.
- Mazilu, Alina. *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu ca promotor al dramaturgiei contemporane. Aspecte din dramaturgia română actuală* [The International Theater Festival in Sibiu as a promoter of contemporary dramaturgy. Aspects of contemporary Romanian dramaturgy]. Craiova: Editura Universală, 2019.
- Nelega, Alina. *Structuri și forme de compoziție ale textului dramatic* [Structures and Compositional Forms of Dramatic Text]. Cluj-Napoca: Eikon, 2010.
- Nelega, Alina. "Întoarcerea dramaturgului: resuscitarea tragicului și deteatralizarea teatrului" [The Return of the Playwright: The Resuscitation of the Tragic and the De-Theaterization of theater]. *Observator cultural*, no. 296, 2005. <https://www.observatorcultural.ro/articol/intoarcerea-dramaturgului-resuscitarea-tragicului-si-deteatralizarea-teatrului-2/>.
- Nelega, Alina. *Piesa românească, astăzi* [The Romanian Theatre Play, Today]. Bucharest: UNITEXT, 2000.
- Pavel, Laura. *Teatru și identitate. Interpretări pe scena interioară* [Theatre and Identity: Interpretations on the Inner Stage]. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2012.
- Pavel, Laura. "O terapie histrionică: piesele de început ale lui Vişniec" [A Histrionic Therapy: The Early Plays of Vişniec]. In *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate* [Never look back. Communism, dramaturgy, society], edited by Liviu Malița, 519-532. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2022.
- Popescu, Marian. *Scenele teatrului românesc. 1945-2004. De la cenzură la libertate. Studii de istorie, critică și teorie teatrală* [Romanian Theatre Scenes. 1945-2004. From Censorship to Freedom. Studies in History, Criticism, and Theatrical Theory]. Bucharest: Unitext, 2004.
- Popescu, Theodor-Cristian. *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989* [Surplus of People or Surplus of Ideas: The Pioneers of the Independent Movement in Romanian Theatre after 1989]. Cluj-Napoca: Eikon, 2012.
- Roman, Aurelia. "Drame de la femme victime, ou Comment la douleur se fait art." *Nouvelles Études Francophones* 20, no. 2 (2005): 185-203.
- Runcan, Miruna. "Dramaturgia și datorile (amânate ale) criticii de teatru" [Dramaturgy and the (Deferred) Duties of Theatre Criticism]. In *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate* [Never look back. Communism, dramaturgy, society], edited by Liviu Malița, 605-612. Cluj-Napoca: Presa Universitară Clujeană, 2022.
- Vasiliu, Mihai. *Istoria teatrului românesc* [The History of Romanian Theatre]. Bucharest: Editura Didactică și Pedagogică, R.A., 1995.
- Vişniec, Matei. *Omul din cerc* [Man in the circle]. Bucharest: Paralela 45, 2011.
- Vişniec, Matei. *Opera dramatică 1*. Bucharest: Cartea Românească, 2017.
- Wohl, Eugen Radu. "Direcții în noua dramaturgie" [Directions in the New Dramaturgy]. In *Viața teatrală în și după comunism* [The World of Theatre during and after Communism], edited by Liviu Malița, 325-348. Cluj: EFES, 2006.

MUTAȚII TRANSMEDIALE ÎN PRODUȚIILE ARTISTICE DOUĂMIISTE

Denisa Artemisa CHIRTEȘ

Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca, Facultatea de Litere
Babeș Bolyai University of Cluj-Napoca, Faculty of Letters
E-mail: denisa_artemisa@yahoo.com

TRANSMEDIA MUTATIONS IN THE ARTISTIC PRODUCTIONS OF THE 2000S

Abstract: This paper aims to investigate the ideological mutations that occur by turning the written text into an adaptation, using the protagonists that play the role of the marginal, both in the novel and in the movie, facilitating the breakthrough in the peripheral universe. Transmedia reveals the construction of the same fictional word, but the shift lies in the swinging between ideological isms: progressivism and conservatism, capitalism and anti-capitalism. This study is focused on recent literature and its adaptations. Characters have got the same name, they live in similar universes, but the main aim of this paper is to identify the shifts that result from turning the written message into a visual one. The same “story” can take a different ideological turn, therefore, both creations must be taken into consideration, in order to comprehend the global message. The “double-creations” chosen to illustrate this point are: *Love Sick* by Cecilia Ștefănescu, motivating this choice by the progressivism of the adaptation in contrast to the conservatism of the novel, concentrating on the queer component; *I am an old communist hag!* by Dan Lungu where the focus falls on the anti-capitalist view, whereas the novel concentrates on an anti-communism ideology; *Soldiers* by Adrian Schiop, a case where the movie diminishes the focus on the progressivism, shifting the perspective on the universal love story between Adi and Alberto.

Keywords: transmedia, mutation, ideology, anti-capitalism, communism, progressivism, conservatism

Citation suggestion: Chirteș, Denisa Artemisa. “Mutații transmediale în producțiile artistice douămiiste.” *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 142-146.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.16>.



Universul omonim care se naște din și dincolo de literatură elimină valența literaturocentrică. Opera primă și universul derivat trebuie studiate atât în individualitatea lor, cât și prin elementele de congruență, pentru o înțelegere deplină a producțiilor artistice. Această fuziune este instrumentată prin conceptul de transmedialitate, înțeles ca fenomen care „are loc de câte ori o narațiune traversează granițele semiotice ale așa-numitului mediu original pentru a da naștere unui fenomen artistic în altul”¹. În paradigma cinematografică, gramatica prelucrată este redată, în termenii lui Doru Pop, de „new-new-wave”²-ul cinematografic românesc. Acesta survine ca derivat al fenomenului europeanizării (ca în toate domeniile, de altfel). Așa-numitul *new wave* european în cinematografie este caracterizat de „spațiul personal cultivat sub forma unei narațiuni”³, un antropocentrism reinventat, identificabil și în operele propuse spre analiză. Cu toate acestea, miza individualistă a fiecărui personaj urmează traiectorii

distincte. Caracterele sunt omonime, poartă același nume, însă spațiul mentalitar suferă mutații odată cu trecerea prin filtrul transmedialității. Sub imperativul media, „poveștile” se reformează constant, oferind un mediu propice pentru filtrarea romanului prin lentila cinematografică, asigurându-i supraviețuirea la proba timpului, căci „studiile despre adaptări au descoperit că poveștile se adaptează la noile mijloace media”⁴.

În ceea ce privește spațiul adaptărilor, pornim de la o premisă tripartită: adaptarea constituie o transpoziție asumată a unui text recognoscibil (criteriu certificat de textele supuse analizei, titlul este identic, personajele, spațiul). Ea este, totodată, un act de apropiere al altui text prin interpretare, anulând pretextul fidelității. Cu alte cuvinte, aici apare explicația mutației ideologice, un text nu poartă (neapărat) încărcătura ideologică a autorului, aceeași poveste poate transmite un mesaj distinct, fiind vorba despre maniera,

unghiul prin care este transpusă. Nu în ultimul rând, adaptarea reprezintă un intertext extins al textului adaptat. Joncțiunea are loc între două narațiuni, narațiunea primă (textul) și narațiunea secundă (adaptarea), întrucât filmul, privit în autonomia lui, pune problema „dificultății asimilării imaginii cinematografice unui enunț”⁵. Cu alte cuvinte, cinematografia își construiește propriul limbaj, propria gramatică, reductibilă la o nouă formă de narațiune. Această suprapunere de „narațiuni” (dintre text și film) are ca rezultat un palimpsest neregulat. Tocmai aceste iregularități fac obiectul studiului, mai exact imposibilitatea suprapunerii celor două universuri și mutațiile ideologice rezultate. În termeni ideologici, există uneori o simetrie aproape perfectă, de pildă, în *Soldații* de Adrian Schiop (în regia Ivanei Mladenovic), redată de neutralitatea ideologică a filmului (care nu contestă statutul de manifest al romanului), însă în celelalte două texte supuse analizei, apare un derapaj ideologic înspre anti-capitalism (*Sînt o babă comunistă!* de Dan Lungu, în regia lui Stere Gulea), respectiv înspre mimarea unui progresism (*Legături bohăvicioase* de Cecilia Ștefănescu, în regia lui Tudor Giurgiu), urmând ca aceste aspecte să fie particularizate pe parcursul lucrării.

Imaginarul din Ferentari este transpus puternic vizual în text. Adaptarea rămâne astfel doar o prelungire, o dublură. Nu se contribuie la reformatarea personajelor periferice, a peisajelor de ghetou, ci acestea sunt reconfigurate programatic, reprezentând o reluare a spațiului deja-ficționalizat din cadrul romanului. Totuși, reușește să păstreze construcția involuntară a unui manifest, lipsit de substratul tezigist, fiind o prezentare transparentă a unui-dublu marginal (atât din punct de vedere etnic, cât și al sexualității), în cazul lui Alberto, iar în cazul alter-ego-ului lui Adrian Schiop, Andrei Terian evocă termenul de *hipermarginalitate*, fiind un *outsider* în Ferentari, în postura de actor, în propria sa autoreprezentare. Această poziționare este definită drept „o categorie socială sau o condiție în care poziția de *outsider* a unui individ în una sau mai multe minorități este accentuată și complicată de rolul lui/ei de marginal în acele comunități”⁶. Ceea ce se pierde totuși în adaptare este accentul pe individualitatea lui Adi. Autorul fuzionează cu Adi-naratorul, însă, paradoxal, pare că nu mai fuzionează cu Adi-personajul de film, deși el însuși se mimează pe sine. În scrierea diaristică valențele ideologice sunt mult mai pregnante (Adi este homosexual însă face afirmații antistăngiste), pe când în adaptare, miza erotică (sau pseudoerotică) predomină. Pare mai degrabă povestea unui cuplu disfuncțional. Chiar și decupajul cadrelor certifică deplasarea accentului dinspre străinul din Ferentari înspre marginalul „călăuză” – de fiecare dată când Adi îi vorbește, camera este centrată tot pe Alberto. În ambele creații exista, cu siguranță, miza eliminării stigmatului, însă maniera în care se realizează este distinctă. Ceea ce caracterizează adaptarea este nuanța de *political correctness* în spirit progresist la care se face apel prin accentuarea sentimentului de milă la adresa marginalului Alberto. Portretul acesta demn de compătimit este construit distinct față de text prin dependența afectivă accentuată pe care o dezvoltă față de Adi. Totodată, scenele romantizate construiesc mai degrabă un fel de love story

universal, din care se extrage componenta stigmatului, ei nu mai sunt (cel puțin nu atât de accentuat) un cuplu queer, ci interacțiunile lor sunt traductibile unui cuplu convențional, de exemplu, în scenele din parc. Totuși, așa cum observă Ștefan Baghiu, aici imaginea acestui cuplu aproape tradițional va fi spulberată de o prezență exterioară, un copil, configurând imposibilitatea de a părăsi în totalitate precariatul inițial și de a detabuiza complet relația: „Acest conflict, această confuzie va genera fold-ul total în partea a doua, unde un aer idilic bizar survolează intimitatea, doar pentru a se prăbuși din nou în mizerie”⁷. Pe această cale, este fixată labilitatea unei astfel de relații. În text tranzacția dintre cei doi este mult mai clară, Alberto primește bani, Adi își estompează singurătatea, mai exact, varianta simplificată a ecuației, așa cum o elaborează Adriana Stan: „Alberto speră să i se facă rost de JobBuletinChirie, iar Adi să se bucure de o relație exotică”⁸. Pseudorelația celor doi tinde spre o melodramă la nivelul adaptării – finalul prezintă ultimele apeluri telefonice ale lui Alberto, în cheie tragică, prin certificarea imposibilității celor doi de a se reîntâlni, însă în finalul narațiunii prime exista mai degrabă o problemă de etică – Adi nu l-a putut salva. Alberto este servit drept acest personaj dublu-stigmatizat care merita să fie iubit și este capabil să ofere iubire, în spiritul „deschiderii” mentale contemporane. De asemenea, în prelungirea ideii despre dizolvarea individualității lui Adi, relația sa heterosexuală este neglijată aproape în totalitate (spre deosebire de secvențele care descriu spațiul introspectiv al lui Adi din roman, în raport cu fosta sa relație), dovadă a deplasării de accent spre personajul adiacent și pe tematica homosexualității pe post de centru al producției (pe când în text era vorba în egală măsură și de o epifanie a Ferentariului prin oazele de estetizare). Implicit, este surmontată subtil ideologia, tocmai prin neutralizarea opiniilor socio-politice împărtășite de Adi, fostul protagonist, și înlocuite de accentul pe dublul-manifest: *queer* și etnic, prin prisma lui Alberto. Afirmațiile lui Schiop certifică gradul de fidelitate carte-film, reprezentând o ficțiune secundă: „e acțiunea unei realități ficționalizate”⁹. Totuși, poate distincția apare tocmai prin forma de reprezentare, maniera în care expunerea vizuală a acestor trăiri poate construi un întreg mesaj nou, spre deosebire de imposibilitatea de redare (la același nivel) folosind numai cuvinte. Vizualizarea intimității dintre cei doi protagoniști nu stârnește aceleași reacții negative precum primul contact cu cartea, ci din contră, normează cuplul *queer* sub tutela unei povești de dragoste – și atât.

În imaginarul deschis de romanul lui Dan Lungu, *Sînt o babă comunistă!*, și continuat de adaptare, miza anticomunistă constituia punctul focal în spațiul livresc, însă, în contrast, adaptarea mizează pe o ideologie anticapitalistă. Cu toate acestea, literatura nu funcționează ca un reportaj, nu are datoria de a raporta realitatea, astfel, valoarea ei nu poate fi contestată printr-o reprezentare neveridică, dimensiunea socială nu anulează valoric o operă. Acesta este unul dintre principiile pe care le evocă grupajul lui Alex Cistelean și Raluca Manolescu referitor la legătura dintre literatura contemporană și dimensiunea socială:

„Oricum, relevanța elementelor sociale dintr-o scriere literară este una estetică, nu epistemică, ceea ce ar face inutilă o presupusă datorie de reprezentare”¹⁰.

Proiecția programatică a decorului comunist și a tipologiei de caracter sunt similare. Sunt reluate aproape tezis clișeele individului pro-comunist: Emilia a primit apartament (în care abia încăpeau 2 membri ai familiei la masă), a primit un loc de muncă stabil (într-o fabrică). Afirmările sunt redundante și în adaptare, însă ele rămân un pretext pentru simetria lume veche-lume nouă. Alice nu este un personaj central în roman, însă devine în adaptare drept un cobai al capitalismului, în încercarea disperată de a se desprinde din ceea ce era cândva lumea comunistă. Există câteva clișee care construiesc imaginarul capitalist, de la magneziul zilnic, la *positive thinking*, pilates, tocmai pentru a-l deconstrui. Totuși, *tour de force*-ul acestui film constă în prezentarea planurilor paralele (viața mamei-viața fiicei). La scurt timp după afirmațiile Emiliei, cadrele se concentrează pe fiica sa încătușată de carențele lumii noi. Simetria este instrumentată atent pentru a susține teza anticapitalistă: Emilia avea casă, a avut un loc de muncă, pe când Alice este nevoită să treacă printr-un proces de automatizare, își minte chiar și mama că lucrează part-time, se regăsește în imposibilitatea de a mai achita rata la casă. Totodată, Alice devine și ea o protagonistă, damnată să re trăiască istoria inconștienței mamei. Emilia afirma cu inocență „Oi fi fost comunistă fără să știi?”, retrospectiv, după mulți ani. Alice, la rândul ei, încă nu știe că, deși a „scăpat” comunismului, este o victimă unui alt „ism”. Ba chiar afirmă că și capitaliștii ar oferi case și locuri de muncă, confirmând lipsa de luciditate în raport cu sistemul în care trăiește. Ironia și critica la adresa sistemului culminează în momentul în care familia Apostoae este nevoită să împrumute bani din România (de la un interlop străin) pentru a-și susține fiica în America, pulverizând *American Dream*-ul cetățenilor est-europeni printr-o satiră la adresa capitalismului. Protagonista omonimă (Emilia) a dat tot ceea ce i-a oferit comunismul, pentru capitalism. Într-un final, această adaptare probează cel mai bine principiul anulării fidelității. Regizorul Stere Gulea i-a fost adesea imputat că ecranizarea se îndepărtează prea mult de roman, însă acesta afirmă că există o distincție clară între cele două paliere:

„Eu am scris un scenariu. Discutăm despre un scenariu sau despre raportul carte-scenariu?”¹¹.

Revenind la balansarea conservatorism-progresism, romanul *Legături Bolnăvicioase* al Cecilei Ștefănescu este mult mai „cuminte” în raport cu tema homosexualității, față de ecranizare. Totuși, limbajul este la fel de fracturist în întregul univers construit, există o suprapunere lingvistică, chiar sunt reluate pasaje întregi pentru a construi specificul decorului, pentru a fixa spațiul introspectiv al personajelor. Totuși, amplasarea lor este aleatorie, nerespectând „scenariul” narațiunii prime, tocmai cu scopul de a modifica și de a susține miza ideologică progresistă construită. Mai exact,

secvența care tratează natura relației dintre cele două studente („Dar noi eram singurele care cunoșteam adevărul adevărat, că habar n-aveam, de fapt, ce ni se întâmplă”¹²) constituie întreaga intrigă a filmului (cu care se și încheie), dar este demontată încă din incipitul romanului. Nu este vorba de o iubire pură (trată în cheie melodramatică în adaptare), ci este pur și simplu o zonă experimentală, însă miza progresistă ar fi fost năruită încă dinainte de a începe dacă filmul ar fi dezvăluit că relația *queer* e bazată pe un experiment și nu pe un cuplu renegat de societate. Dragostea e demitizată în roman, pe când în adaptare devine subiectul unei melodrame. Totodată, sunt dezvoltate amplu în economia romanului relațiile heterosexuale ale celor două personaje feminine, Alex și Cristina. De asemenea, se accentuează mai multe tematici problematice specifice societății douămiiste, de exemplu, *eating disorders* (Alex are bulimie și se amintește acest aspect în fiecare context legat de mâncare). În film, acestea lipsesc total, tot accentul cade pe triumful Alex-Sandu-Cristina, într-un spațiu sufocant, care parcă cere prezența altor personaje (există, totuși, doamna Beneș, o victimă a mentalității comunismului care oferă adesea un *comedic relief*). Astfel, universul *Legăturilor bolnăvicioase* este reconstruit sub semnul unui „scandalos” (prin faptul că dezvoltă doar relația *queer* și incestul) și reducând sensul „legăturilor bolnăvicioase” doar la eros. Cu toate acestea, un rol (sau poate un rezultat neintenționat) al filmului este din nou această destigmatizare a relațiilor *queer*. În roman, naratoarea, Cristina, își autogenerază perspectiva unui *outsider*, vorbind despre sine la persoana a III-a, prin apelativul Kiki. Astfel, nu există o asumare totală a confesiunilor, ci chiar o distanțare necesară relatării evenimentelor, un conservatorism. Adaptarea a constituit chiar debutul lui Tudor Giurgiu, deschizând o nouă nișă în cinematografia românească: LGBTQ, voit sau nu, și în cazul lui, întrucât nu afirmă acest lucru. Chiar dacă miza este militantă în această direcție sau doar de a portretiza „scandalosul”, filmul reușește să prezinte noi fațete ale erosului către publicul larg și devine un pilon reprezentativ al noului val din cinematografia românească.

În concluzie, este clar faptul că mediul literar, deși lansează problematice progresiste, este mai conservator. Întrebarea rămâne: care este originea acestui conservatorism? O posibilă explicație este că dogma autonomiei esteticului este mai puternică decât în film, iar scriitorii și criticii au ocolit mai degrabă zona ideologică. Christian Moraru teoretizează acest fenomen sub termenul „decontemporaneizării”. În cazul operei lui Dan Lungu, distinctă tematic de celelalte două producții-duble, decupajul de realitatea contemporană este redat tocmai de anticomunism, o „formă de conservatorism politic”¹³. În ceea ce privește celelalte două producții, conservatorismul este redat de prezumția criticii de incompatibilitate a două direcții: „valoarea estetică, iar pe de altă parte *gender*, sexualitate și etnie”¹⁴. Este adusă astfel în discuție joncțiunea ideologică din spațiul criticii literare (explicabilă, desigur, prin apartenența la epoci diferite, însă necesară în analiza fenomenului).

Literatura progresistă, care pune problematice de gen



și identitate sexuală, este asociată cu o reducere valorică, de exemplu, în discursurile lui Eugen Simion. În antiteză, critica progresistă fixează tocmai aceste tabuuri ca „puncte de rezistență”¹⁵, așa cum explică Paul Cernat perspectiva lui Mihai Iovănel. Cu toate acestea, este important de punctat că intenționalitatea autorilor este distinctă încă de la început, Dan Lungu construiește un manifest anticomunist, nu țintește spre o miză progresistă. Adrian Schiop, în schimb, instrumentează natural ideologia progresistă, construiește un manifest fără substratul teist, iar înclinația sa este certificată de discursurile eferescente din cotidian (cu toate că, face adesea afirmații antistângiste cu privire la alte subiecte, precum feminismul). În ceea ce privește cazul Ceciliei Ștefănescu, progresismul ei pare mai degrabă o mimare ulterioară (după ce au trecut câțiva ani de la publicarea romanului, întrucât discursurile incipiente erau ezitante), cu alte cuvinte, un caz de oportunism. Fenomenul este observat de Mihai Iovănel, comentând două reacții ale autoarei situate temporal la câțiva ani distanță, de la: „Cecilia Ștefănescu a fost destul de iritată de conversație, explicându-mi că romanul ei nu are nicio legătură cu ideea de roman gay”¹⁶ spre „Cecilia Ștefănescu vorbea cu mult aplomb despre problema homosexualității pe care o ridicau filmul ȘI cartea”¹⁷.

Nu în ultimul rând, un potențial reper valoric este redat de succesul internațional al dublelor-creații. În ceea ce privește universul deschis de Cecilia Ștefănescu în *Legături bolnăvicioase*, romanul a fost tradus în italiană, polonă,

franceză, bulgară, iar în ceea ce privește prelungirea universului în regia lui Tudor Giurgiu, ecranizarea nu s-a bucurat de receptarea internațională. Similare este situația adaptării *Sint o babă comunistă!*, deși romanul a fost tradus în 11 limbi. Succesul din spațiul livresc, la nivel internațional, este anchetat de Mirela Șăran și este pus pe seama pilonilor esențiali, comunismul și Ceaușescu, alimentați de autenticitate, întrucât prezintă „o fațetă a comunismului românesc pe care cititorii nu o vor întâlni în documentele istorice sau chiar în mass-media”¹⁸. În ecuația adaptării, tocmai aceste elemente au fost extrase. În ceea ce privește universul din *Soldății*, textul secund al Ivanei Mladenovic s-a bucurat de multiple nominalizări și premii la festivalurile internaționale de film. Întrebarea rămâne: de ce *Soldății* (în plan cinematografic) a stârnit cel mai mult interes (și apreciere) pentru receptarea transnațională? Aceasta ar putea fi o certificare că întocmai progresismul asumat este ceea ce societatea de astăzi (și chiar și o parte din receptarea critică) așteaptă de la scriitori. Totodată, critica îl consacra drept un deschizător de drumuri în cinematografia românească cu componentă queer, având chiar valențele unui documentar, activând dimensiunea socială de care societatea contemporană este atât de preocupată:

„Docu-ficțiunea iubirii de-o vară dintre Adi și Alberto e îmbibată de Mladenovic în vinete pur-documentare: dărâmarea unor cocioabe de carton cu buldozerul; ridicarea seringilor folosite din cartier și împărțirea unora noi; un copil aruncând cu piatra după o femeie”¹⁹.

Note

1. Mihaela Ursa, *Indisciplinarea ficțiunii. Viața de după carte a literaturii* (Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de știință, 2022), 20.
2. Doru Pop, „The Grammar of the New Romanian Cinema”, *Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies* 3 (2010): 37.
3. Ibid. „the personal space is cultivated as a narrative” (tr. n.).
4. Kamilla Elliott, „Theorizing Adaptations: Adapting Theories”, în *Adaptation Studies*, ed. Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, Eirik Frisvold Hanssen (Bloomsbury Academic, 2013), 32. „adaptation studies have learned about how stories adapt to new media” (tr. n.)
5. Gilles Deleuze, *Cinema 2. Imaginea-timp* (Cluj-Napoca: Editura TACT, 2013), 41.
6. Andrei Terian, „COMMUNALITY: Un-Disciplining Race, Class, and Sex in the Wake of Anti-PC Monomania”, în *Theory in the Post Era*, ed. Alexandru Matei, Christian Moraru, Andrei Terian (New York: Bloomsbury, 2022), 114.
7. Ștefan Baghiu, „Nașterea tragediei în spiritul manelelor”, *Cultura*, nr. 457 (2014). <https://revistacultura.ro/nou/nasterea-tragediei-din-spiritul-manelelor/>.
8. Adriana Stan, „Dragoste cu năbădăi”, *Cultura* nr. 455 (2014). <https://revistacultura.ro/nou/dragoste-cu-nabadai/>.
9. „INTERVIU. Scriitorul Adrian Schiop, despre „Soldații. Poveste din Ferentari”, manele, punctele forte ale cartierului și scrisul la comandă”, *news.ro*, 21 ianuarie 2018. <https://www.news.ro/cultura-media/interviu-scriitorul-adrian-schiop-despre-soldatii-poveste-din-ferentari-manele-punctele-forte-ale-cartierului-si-scrisul-la-comanda-1922400021002018011217632247>. Accesat la 10 iunie 2023.
10. Alex Cistelean și Raluca Manolescu, „Sociologia romanului românesc contemporan (I)”, *Vatra* nr. 5-6 (2021): 39-44.
11. Stere Gulea, „Am scris de 5 ori scenariul la Sunt o babă comunistă”, *Adevărul*, 30 august 2013. <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/interviu-ster-gulea-regizor-am-scris-de-cinci-1460070.html>.
12. Cecilia Ștefănescu, *Legături Bolnăvicioase* (Iași: Editura Polirom, 2005), 20.
13. Christian Moraru, „Șaizecizarea optzecismului. Contemporaneitate și decontemporaneizare în literatura de azi”, *Vatra*, nr. 9 (2022): 10-16.
14. Ibid.
15. Paul Cernat, „O istorie progresistă a literaturii române recente (II)”, *Observator Cultural*, nr. 1068, 2022. <https://www.observatorcultural.ro/articol/o-istorie-progresista-a-literaturii-romane-recente-ii/>.

16. Mihai Iovănel, „Pagini LGBT în literatura română”, *Scena9*, 19 mai 2017. <https://www.scena9.ro/article/lgbt-literatura-romania>.
 17. Ibid.
 18. Mirela Șaran, „World Literature și romanul pașaport: *Sînt o babă comunistă!*”, *Vatra*, nr. 11-12 (2017): 137-140.
 19. Andrei Gorzo, „Dinamită: *Soldații* Ivanei Mladenovic”, *Vatra*, nr. 9-10 (2017).

Bibliography

- Baghiu, Ștefan. “Nașterea tragediei în spiritul manelelor” [The Birth of Tragedy out of the Spirit of Manele]. *Cultura* no. 457 (2014). <https://revistacultura.ro/nou/nasterea-tragediei-din-spiritul-manelelor/>.
- Cernat, Paul. “O istorie progresistă a literaturii române recente (II)” [A Progressive History of Recent Romanian Literature]. *Observator Cultural*, no. 1068 (2022). <https://www.observatorcultural.ro/articol/o-istorie-progresista-a-literaturii-romane-recente-ii/>
- Cistelean, Alex, and Raluca Manolescu. “Sociologia romanului românesc contemporan (I)” [The Sociology of the Romanian Contemporary Novel]. *Vatra* no. 5-6 (2021). <https://revistavatra.org/2021/08/04/sociologia-romanului-romanesc-contemporan-i/>.
- Deleuze, Gilles. *Cinema 2, Imaginea-timp* [Cinema 2], translated by Ștefana Pop-Curșeu and Ioan Pop-Curșeu. Cluj-Napoca: Editura Tact, 2013.
- Elliott, Kamilla. “Theorizing Adaptations: Adapting Theories.” In *Adaptation Studies*, edited by Jorgen Bruhn, Anne Gjelsvik, and Eirik Frisvold Hanssen (New York: Bloomsbury Academic, 2013).
- Gorzo, Andrei. “Dinamită: *Soldații* Ivanei Mladenovic” [Dynamite: *Soldiers* by Ivana Mladenovic]. *Vatra* no. 9-10 (2017). <https://revistavatra.org/2017/09/14/andrei-gorzo-dinamita-soldatii-ivanei-mladenovic/>.
- Gulea, Stere. “Am scris de 5 ori scenariul la *Sunt o babă comunistă*” [I wrote 5 times the script for *Sînt o babă comunistă*]. *Adevărul*, August 30, 2013. <https://adevarul.ro/stil-de-viata/cultura/interviu-stere-gulea-regizor-am-scris-de-cinci-1460070.html>.
- Iovănel, Mihai. “Pagini LGBT în literatura română” [LGBT Pages in Romanian Literature]. *Scena 9*, May 19, 2017. <https://www.scena9.ro/article/lgbt-literatura-romania>.
- Iovănel, Mihai. *Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc* [The Ideologies of Literature in Romanian Postcommunism]. Bucharest: Muzeul Național al Literaturii Române, 2016.
- Iovănel, Mihai. *Istoria literaturii române contemporane: 1990-2020* [The History of Contemporary Romanian Literature: 1990-2020]. Iași: Polirom, 2021.
- Moraru, Christian. “Șaizecizarea optzecismului. Contemporaneitate și decontemporaneizare în literatura de azi” [The Sixtification of the Eighties: Contemporaneity and Decontemporaneization in Today’s Literature]. *Vatra* no. 9 (2022). <https://revistavatra.org/2022/10/07/christian-moraru-saizecizarea-optzecismului-contemporaneitate-si-decontemporaneizare-in-literatura-romana-de-azi/comment-page-1/>.
- Pop, Doru. “The Grammar of the New Romanian Cinema: In Acta Universitatis Sapientiae, Film and Media Studies” 3 (2010).
- Stan, Adriana. “Dragoste cu năbădăi” [Tough Love]. *Cultura* no. 455 (2014). <https://revistacultura.ro/nou/dragoste-cu-nabadai/>.
- Șaran, Mirela. “World Literature și romanul pașaport: *Sînt o babă comunistă!*” [World Literature and the Passport Novel: *I am an old communist hag!*]. *Vatra* no 11-12 (2017). <https://revistavatra.org/2018/01/26/mirela-saran-world-literature-si-romanul-pasaport-sint-o-baba-comunista/>.
- Ștefănescu, Cecilia. *Legături Bolnăvicioase* [Love Sick]. Editura Polirom, București, 2005.
- Terian, Andrei. “COMMUNALITY: Un-Disciplining Race, Class, and Sex in the Wake of Anti-PC Monomania.” In *Theory in the Post Era*, edited by Alexandru Matei, Christian Moraru, and Andrei Terian. New York: Bloomsbury Academic, 2022.
- Ursa, Mihaela. *Indisciplina ficțiunii. Viața de după carte a literaturii* [The Indiscipline of Fiction: The Life of Literature after the Book]. Cluj-Napoca: Editura Casa Cărții de știință, 2022.



LITERATURA ÎN CINEMATOGRAFIA ROMÂNEASCĂ: ECRANIZĂRI ALE OPEREI LITERARE SAU SURSE DE INSPIRAȚIE REGIZORALĂ?

Mihaela-Rodica DESPAN

Universitatea București, Facultatea de Litere
University of Bucharest, Faculty of Letters
E-mail: mihaela.despan@s.unibuc.ro

SCREENINGS OF LITERARY WORKS OR INSPIRATION SOURCES FOR DIRECTORS?

Abstract: The paper proposes an analysis of literature's role in the current Romanian cinematographic context, starting from two case studies: *After the Hills* (2012) by Cristian Mungiu, based on the novel *Spovedanie la Tanacu* by Tatiana Niculescu Bran and *Moromeții 2* (2018) by Stere Gulea, based on the novels *Moromeții* vol. II and *Viața ca o pradă...* by Marin Preda. The approach aims to carry out a comparative analysis regarding both the role played by the literary work in the cinematographic production as well as the valorization of the literary work through the film. In the current socio-cultural context, the artistic impact of a film creates the cultural premises for the propagation of a literary work to several types of audiences. Artistic products derived from literary works develop a series of issues regarding adaptation methods, aesthetic interpretation, and even artistic interference regarding the assimilation of a literary piece in relation to the cinematographic production. The paper presents two case studies to analyze how the literary work appears either as an adjunct to the cinematographic production or as a central element of the filmographic artistic exposition. These case studies are used to determine the role that the film industry has in the processes of internationalization, propagation, and even popularization of a literary work in a Romanian consumer society, which is dangerously far removed from the book industry. Thus, the scientific approach proposes an exploration of literary valorization through cinematographic artistic products in order to popularize and mediate literature in today's society.

Keywords: Romanian cinematography, literature to script, artistic reinterpretation, Romanian novel transmediality.

Citation suggestion: Despan, Mihaela-Rodica. "Literatura în cinematografia românească: ecranizări ale operei literare sau surse de inspirație regizorală?" *Transilvania*, no. 5-6 (2023): 147-152.
<https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.17>.



Lucrarea propune o analiză asupra rolului pe care literatura îl exercită în contextul cinematografic românesc actual, pornind de la două studii de caz: *După dealuri* (2012) de Cristian Mungiu, bazat pe romanul *Spovedanie la Tanacu* de Tatiana Niculescu Bran și *Moromeții 2* (2018) de Stere Gulea, bazat pe două romane, *Moromeții* vol. II și *Viața ca o pradă...* de Marin Preda. Cele două studii de caz au fost alese pentru a reflecta o instanță artistică diferită a operei literare în raport cu producția cinematografică și pentru a prezenta modalitatea prin care literatura este sau nu relevantă în legătura sa cu industria filmului. În vederea expunerii celor două analize aplicate este necesară o scurtă prezentare a contextului cinematografic actual în raport cu spațiul cultural românesc și cu fenomenul de adaptare a operei literare.

Istoria cinematografului românesc include mai multe producții filmografice bazate pe opere literare sau chiar ecranizări. Distincția între cele două instanțe se realizează conform producției și studiilor privind adaptarea operei literare. Există, astfel, mai multe instanțe ale adaptării. Conform încadrării teoretice propusă de Linda Hutcheon¹ adaptarea operei literare într-o producție cinematografică ce reproduce fidel acțiunea și spiritul epocii, nu mai reprezintă un mod de analiză artistică, coerent pentru lumea contemporană. Astfel, problema fidelității cu privire la opera literară în cazul producțiilor cinematografice actuale, se reorientează către o analiză mai consecventă asupra motivelor și temelor prezentate, în raport cu intențiile artistice ale regizorului sau ale autorului. Această distincție reformulează analiza estetică

a produsului de artă (filmul) bazat pe o operă literară.

Un alt fenomen conectat cu adaptarea este și fenomenul de *appropriation* care prevede de fapt, o direcție diferită adoptată conștient față de o sursă literară și transpunerea produsului de artă într-o altă cultură, într-un alt domeniu.² Într-o perspectivă modernă asupra fenomenului se creează premisa de cercetare, ce are în vedere stabilirea valorii pe care opera literară o are în producția cinematografică. În termenii discutați anterior, adaptarea operei devine un proces creație, care preia un text canonic și îi adaugă o serie de modificări pentru o accentua viziunea estetică, iar fenomenul de *appropriation* prevede faptul că opera literară este doar o sursă de inspirație și modificările aduse temelor, motivelor literare sunt mult mai complexe. Aceste noi teorii privind adaptarea textului sau a operei literare, aproape sinonime, creează o problemă estetică în ceea ce privește rolul pe care îl mai are literatura în raport cu cinematografia. Astfel, noua teorie a adaptării pare să-și bazeze argumentele pe procesul regizoral de creație și se desprinde de intenția auctorială inițială. *Noul val în cinematografia românească*, așa cum au fost numite producțiile cinematografice de după căderea regimului comunist se caracterizează prin problematizarea experienței de tranziție de societății la capitalism. Printre noile probleme abordate cinematografic se evidențiază: redefinirea conceptului de clasă mijlocie, dileme etice și dificultăți în adaptarea la realitate și probleme legate de adaptare la noul regim politic, de după perioada comunistă.⁴ De asemenea, această nouă direcție cinematografică se desprinde de formalismul temelor comuniste și de tehnicile de reprezentare narativă. În ceea ce privește ecranizarea operelor literare, NRC (New Romanian Cinema) propune (cel puțin în cazul regizorului Radu Jude și al filmului *Inimi cicatrizate*) nu neapărat o adaptare sau o apropiere ci un produs de artă de sine stătător, care nu preia din sensibilitatea literară, ci doar îi aduce un tribut.⁵ Prin urmare, libertatea artistică a regizorului în procesul de adaptare a unei opere literare crește considerabil. Regizorul poate să respingă o serie de preconcepții cu privire la tendința contemporană privind ecranizarea, să se bazeze pe teoria fidelității sau să aducă un tribut unei opere literare prin film.

Teoria fidelității, contestată astăzi, este cea care păstrează legătura între opera literară și film. Ecranizarea operei literare își bazează intrinsec existența pe critica fidelității. În procesul de producție al filmului, în perioada contemporană, tendința este cea a realizării unui produs artistic unitar, bazat pe o reinterpretare sau pe o adaptare a unei opere literare. Restructurarea teoretică prevede faptul că adaptarea, care deși înseamnă repetiție, nu înseamnă și reduplicare.⁶ În această contradicție terminologică, rolul operei literare este minimalizat în favoarea procesului de creație realizat în momentul adaptării. Astfel, opera literară este o sursă de inspirație și nu un element central al produsului de artă.

În vederea realizării unei analize care să stabilească forța pe care literatura o exercită încă în domeniul cinematografic, corelat ulterior cu fenomenul de *worlding* al operei literare, se va adopta o analiză ce păstrează ca fundament teoretic

critica fidelității și doar comentarii privind procesele de adaptare/ apropiere în noua formă teoretică. Cu toate că adoptarea criticii fidelității pare un procedeu învechit, este singurul cadru teoretic ce păstrează de fapt, legătura nealterată de reinterpretări artistice regizorale cu acțiunea, culoarea locală și personajele din opera literară. Această abordare teoretică propune conceptual caracterul simplist al comparației produsului cinematografic cu produsul original, cu opera literară.⁷ Cu toată că, în orice reinterpretare artistică se produc mutații ca acțiune normală a actului de trecere de la evenimente imaginate la o realitate extraliterară, analiza fidelității de redare este cea care conservă autoritatea artistică inițială.

Sub auspiciile istoriei cinematografice românești se identifică mai multe ecranizări ale operelor literare, care-și bazează succesul artistic pe fidelitatea redării unui roman, al unei opere literare. În această categorie se înscriu filme precum: *Ion: Blestemul pământului, blestemul iubirii* (1980), *La „Moara cu noroc”* (1957), *Baltagul* (1969), *D-ale carnavalului* (1958), *Cel mai iubit dintre pământeni* (1993),⁸ ș.a. Alte producții cinematografice care se înscriu în categoria adaptării sau apropierii în raport cu opera literară sunt: *De ce trag clopotele, Mitică?* (1981), *Glissando* (1982), *Hanul dintre dealuri* (1988), *Osânda* (1976)⁹ etc. Aceste exemple sunt relevante pentru a determina rolul pe care opera literară l-a avut în istoria cinematografică românească și modul în care aceasta a fost folosită sau adaptată în vederea realizării unui produs de artă corelat cu literatura. Producțiile cinematografice din perioada comunistă au făcut obiectul unor analize¹⁰ ce încearcă să marcheze ideologic valorizările estetice și să propună o desprindere definitivă de standardul setat de cinematografia perioadei comuniste. Cu toate acestea, nu poate fi negată nici succesul industriei din aceea perioadă și nici ingeniozitatea adaptărilor literare, care au setat un standard foarte înalt atât pentru critica fidelității, cât și pentru fenomenul de *apropriere*.

Contextul cinematografic istoric este cel care dictează în istoria cinematografeii, direcții de propagare ale adaptării și ale ecranizării. Având în vedere faptul că majoritatea producțiilor s-au realizat în perioada comunistă, fenomenul de internaționalizare nu poate fi analizat, decât în cazuri restrânse și cumva ideologic marcate. Cu toate acestea, majoritatea filmelor realizate în epoca de „aur”, setează o normă a fidelității și a exactității cu care redau operele literare. Problema internaționalizării operei literare printr-un resort artistic mediator nu a fost depășită în mod neașteptat, de producțiile post-comuniste. Problema culturală a internaționalizării se regăsește la nivelul mecanismelor de producție și popularizare a producției cinematografice.

Astfel, valoarea filmului și impactul acestuia ca parte componentă a unei industrii internaționale, dictează și posibilitățile de *worlding* transmedial. Acest lucru este confirmat de modul în care filme bazate pe operă, apreciate la nivel național, nu înregistrează un răsunet internațional, din cauza unor mecanisme de promovare sau de ordin socio-cultural.

Fenomenul adaptării unei opere literare pentru o producție



cinematografică are în mod direct și un impact socio-economic. Acest aspect devine de multe ori în industria cinematografică un motiv foarte puternic al producției cinematografice. Există o întreagă industrie cinematografică bazată de eventualele câștiguri materiale ce se realizează în urma unei ecranizări. În acest sens, adaptarea operei literare, succesul ei economic și cultural se bazează pe un circuit care pleacă de la succesul operei, ce este transferat către film. Practic, procesul artistic se îndepărtează de scopurile creative și devine un proces economic, succesul producției cinematografice fiind circumscris fidelității cu care este redată opera literară.¹¹

Acest mecanism pur mundan care se află în opoziție cu valorizarea estetică și cu idealurile artistice ale produsul de artă, prin excelență este responsabil de succesul producției și de popularizarea operei literare. Același mecanism este prezent și în cazul procesului de internaționalizare al operei literare prin intermediul unui produs media, deoarece succesul operei sau al filmului, creează reciprocitate între cele două manifestări artistice. De asemenea, procesul este interschimbabil și chiar succesul unui film poate să determine apariția unei opere literare (cum se întâmplă cu *Star Wars*).¹² Astfel, procesul de popularizare și de internaționalizare a unei opere literare prin intermediul unui film, se bazează pe succesul înregistrat sau posibil al unuia dintre cele două produse artistice. Prin urmare, în cazul ecranizărilor menționate anterior, popularitatea operei a fost cea care a asigurat o parte din succesul producției cinematografice, la nivel național. În cazul invers, în cinematografia românească nu există cazuri clare de acest tip.

La nivel internațional, elemente de ordin economic au creat în timp o „industrie a adaptării” care se bazează pe caracterul emblematic al operelor literare pentru succesul cinematografic sau invers.¹³ Acest proces *transmedial* de *worlding*¹⁴ în cele mai multe cazuri se realizează și într-un context socio-cultural favorabil, care se bazează pe niște elemente strategice alese și nu neapărat artistice. Astfel, succesul filmelor *Harry Potter* era predictibil, datorită popularității cărților. În acest caz, s-a creat un fenomen comercial, care deși prezintă cu fidelitate acțiunea operei literare, se desprinde prin scopurile sale comerciale de valorizarea estetică a creației literare.¹⁵ Aceste exemple argumentează faptul că opera literară și succesul ei în alt domeniu artistic nu se bazează pe realitatea interpretării stilistice sau pe modul în care opera literară este percepută la nivel estetic, ci pe o serie de elemente socio-economice care determină sau nu internaționalizarea ei.

Prin urmare, procesul prin care literatura română are acces la popularizarea în alte spații geografice se regăsește într-o serie de acțiuni de producție și de promovare a unui film. Un alt element important este și direcția procesului: de la operă la film sau de la film la operă. În cele ce urmează vor fi prezentate două studii de caz, menite să prezinte instanțe diferite ale acestui proces *transmedial* și posibilitățile de *worlding* în perioada contemporană a cinematografului românesc.

Filmul *Moromeții 2* la prima vedere, pare să continue o tradiție cinematografică a ecranizării, stabilită de succesul

primului film și de calitățile regizorale ale lui Stere Gulea. Datorită asimilării culturale a ecranizării volumului I de Marin Preda, audiența și chiar criticii s-au așteptat la o continuare a unei tradiții cinematografice. Filmul a fost considerat cea mai bună ecranizare a anilor 80' datorită fidelității cu care redă acțiunea. Criticul Ioan Lazăr argumentează în favoarea fidelității de redare a romanului „farmecul dialogurilor prediene, și umorul ludic al acestuia, întărit de luciditatea aspră, ironică, mobilizatoare, a personajului principal, Ilie Moromete”¹⁶ sunt conservate de regizor. Astfel, raportul între roman și ecranizare este perceput aproape ca o unitate imuabilă a valorii estetice.

Datorită ecoului pe care filmul l-a avut în epocă și datorită criticilor pozitive din partea specialiștilor, ecranizarea devenea un etalon al cinematografului românesc. Reluarea acțiunii literare printr-o nouă producție a însemnat pentru cinematografia contemporană o revenire la etalon, o revenire la realizarea cinematografică asemănătoare lui Tarkovski, care revitalizează cinematografia românească și care readuce în prim plan experiența estetică. Această atitudine culturală a fost cea care a generat un val de entuziasm înainte de premiera filmului. Problema apărută în cazul acestei producții se regăsește în modul de constituire al scenariului și totodată într-o perspectivă teoretică modernă, în modalitatea de adaptare a operei literare.

Într-o perspectivă constructivistă, *Moromeții 2* este o adaptare care impune un mod interpretativ al filmului, ce alterează așteptările audienței și propune o nouă formă artistică ce-și modifică identitatea culturală.¹⁷ În ceea ce privește rolul operei literare, acest caz reflectă două instanțe diferite ale adaptării: pe de o parte apropiere, dar și sursă de inspirație. Contrar așteptărilor, *Moromeții 2* este printre cele mai moderne încercări cinematografice de adaptare bazate pe opere canonice românești. Termenul de adaptare nu se potrivește cu procesul de retroversiune artistică sub care a fost supus romanul *Moromeții*, și nici romanul autobiografic *Viața ca o pradă*. Producția a fost anticipată de public, pentru spiritul critic și rațiunea neinfluențată politic a personajului Moromete (pentru „morometianism”¹⁸), dar Reprezentarea cinematografică este o apropiere sau chiar o variație liberă pe tema romanului *Moromeții*, cu incursiuni în instanța biografică anti-comunistă a lui Marin Preda. În acest caz, filmul nu doar că se desprinde în mod direct de opera literară, dar se reorientează către un nou ideal artistic. Această acțiunea se înscrie în categoria producției de tip *appropriation* deoarece se bazează pe intertextualitatea operelor și pe un mecanism mult mai complex în construcția acțiunii.¹⁹ Având în vedere contextul cultural și ecourile primului film, producția a fost vizionată de public, care însă a judecat-o în conformitate cu critica fidelității.

În acest caz, operele literare au fost surse de inspirație, iar viziunea regizorală a impus un nou proces creator având la bază o narațiune canonică și un destin celebru. În pofida faptului că acest gen de abordare permite reinterpretarea motivelor artistice și o recontextualizare a unor teme literare, *Moromeții 2* este un exemplu nu tocmai de succes al teoriei

moderne privind adaptarea și apropierea. Astfel, operele literare sunt distorsionate pentru a crea un film împotriva idealurilor epocii de „aur” care se dezvoltă de la temele literare ale romanului *Moromeții* și ale conștiinței biografice a autorului cu privire la comunism. În acest caz, nu poate fi vorba despre o popularizare, cu atât mai puțin de un proces de internaționalizare al operei literare, deoarece filmul nu a înregistrat niciun succes internațional.

Filmul a fost realizat pentru audiența națională care cunoștea deja romanul și care era supus încă ecurilor succesului înregistrat de prima producție. În acest caz, explicația care a determinat un interes inițial crescut se regăsește în teoria propusă de Pierre Bourdieu. În cazul filmului *Moromeții 2* au existat două tipuri de capital cultural exploatate în vederea popularizării filmului și anume: capitalul cultural încorporat (ecourile succesului literar, dar și producția impresionantă *Moromeții*) și ceea ce numește Bourdieu capitalul cultural obiectivat în cazul filmului *Moromeții 2* (transmiterea operei artistice cinematografice în schimbul profitului economic).²⁰ Astfel, opera literară și ecurile valorice ale primului film, împreună cu mecanismele socio-economice, au determinat în fază inițială popularizarea producției. În ceea ce privește însă, recepția criticilor și interpretarea audienței, filmul nu a reușit să convingă, cel mai probabil din cauza credinței generale în teoria fidelității. Cazul *Moromeții 2* este un exemplu de producție care folosește operele literare ca sursă de inspirație pentru procesul creativ și estetic al retroversiunii, iar din perspectiva procesului de *worlding transmedial*, *Moromeții 2* este un contraexemplu.

Cel de-al doilea exemplu este mai pregnant pentru fenomenul adaptării, însă poate fi considerat și o ecranizare. Filmul realizat de Cristian Mungiu, *După dealuri* (2012), este printre puținele exemple ale cinematografului românesc contemporane care reușește să impresioneze la nivel internațional, încadrabil în categoria *ecranizării*. Filmul a obținut mai multe premii la Festivalul de Film la Cannes, la Festivalul de Film la de la Salonic, la Festivalul de Film de la Haifa etc. și a avut un puternic ecou internațional. Principalul element pe care s-a bazat succesul filmului a fost subiectul controversat pe care îl prezintă și totodată elementele tabu prezentate, de la habotnicia ortodoxă la intimitatea unei relații homoerotice etc.

În acest caz, romanul Tatianeii Niculescu Bran este scris în urma anchetei jurnalistice de după uciderea unei măicuțe în cadrul unui ritual de exorcizare de la Mănăstirea Tanacu, din anul 2005. Producția cinematografică, datorită caracterului ficțional, poate fi considerată independentă de sursa inițială.²¹ Romanul nu conține neapărat valorizări estetice, figuri de stil și nici măcar nu pretinde că ar fi mai mult decât o anchetă jurnalistică, se poate însă argumenta validitatea elementelor prezentate în raport cu faptele reale. Romanul este o descriere detaliată a celui mai șocant caz de omor din interiorul Bisericii Ortodoxe Române, care a impresionat prin cruzime. Evenimentul tragic a fost cel care a determinat și apariția romanului jurnalist, dar și a filmului.

În acest caz, se poate discuta despre produse de artă

inspirate din evenimente reale. Opera literară, unde caracterul literar în sine, poate fi combătut, este mai mult o investigație amănunțită despre împrejurările în care s-a produs crima. În acest caz, deși în continuare se va folosi termenul de operă literară, caracterul artistic nu este proeminent. Filmul lui Cristian Mungiu este un exemplu de adaptare, deoarece are loc o interpretare regizorală a unor evenimente descrise de autoare, împreună cu translatarea unor teme conexe cu subiectul prezentat.²² De asemenea, mai mult ca sigur, viziunea regizorală a fost completată de elemente ce provin de sfera de investigație a cazului de omor.

Subiectul extrem de sensibil pe care filmul îl abordează, păstrând aproape intactă modalitatea de desfășurare a evenimentelor din roman și amplificarea lor prin accentuarea estetică a unor realități socio-culturale, a transformat producția într-un dintre cele mai bune filme ale cinematografului moderne. Legătura cu realitatea obiectivă a faptelor și chiar cu monstruosul real a determinat un succes uriaș al filmului pe plan internațional.

Un alt element important în producția cinematografică și în legătură cu opera literară de la care a pornit, este faptul că ambele produse artistice depășesc sfera fantasticului și trec în arealul de incidență al realismului absolut. Acest exemplu cinematografic, prin legătura cu realitatea socială și juridică a determinat o serie de controverse la nivel național și nu numai. Cu toate acestea, valoarea estetică a producției cinematografice este incontestabilă. În acest caz, redarea a fost una fidelă cu romanul, dar și cu realitatea efectivă a evenimentelor. În ceea ce privește direcția artistică transmedia, producția cinematografică a adaptat romanul, dar a fost realizată și sub auspiciile evenimentului real. Opera literară în acest caz, de ordin fantastic sau nu, a fost parte integrantă a procesului creativ regizoral.

Din perspectivă estetică, evenimentele reale precum și romanul au dus la un proces de ecranizare a realității accentuate de note estetice, ceea ce a determinat o redare estetică a realității imediate prin mecanisme imaginative, care-și construiesc discursul pe o valorizare stilistică²³, negativă în acest caz. Un element important în acest caz, îl reprezintă și diferențele între realitatea efectivă, roman și viziunea regizorală. Aceste diferențe între realitatea factivă și realitatea fantastică, imaginată a accentuat importanța filmului în contextul socio-cultural românesc.

Cele trei elemente implicate în procesul creativ regizoral al adaptării sunt și cele care au asigurat fenomenul de internaționalizare ale producției. În acest sens este clar că și romanul, dar și cazul au fost popularizate, internaționalizate datorită filmului. Mecanismul de *worlding transmedial* se datorează atât prezenței internaționale a filmului *După dealuri* cât mai ales cazului real de la care aceste produse artistice s-au dezvoltat. În acest caz, filmul a fost un agent al instrumentării procesului de *worlding* al literaturii. Filmul lui Cristian Mungiu este un exemplu veridic al acestui fenomen, care atrage un public internațional către roman și ulterior către probleme socio-culturale ale spațiului românesc.

Fenomenul de internaționalizare, de *worlding transmedial* în contextul actual al producției cinematografice românești



bazate/inspirate de la opere literare este mai mult decât limitat. Această instrumentalizare a operei literare care determină și un fenomen de popularizare prin intermediul filmului, deși mai mult decât dorită de industria cărții, nu este o realitate efectivă a lumii contemporane. Cele două studii de caz prezentate arată instanțe diferite ale utilizării operelor literare în producția cinematografică și modalități de impact al unei audiențe în funcție de caracteristici socio-culturale. Internaționalizarea transmedială a operei literare este un fenomen secundar al succesului producției filmografice. Astfel, în comparație cu realități clare din spațiul internațional al acestui fenomen, sectoarele artistice românești prezintă rezultate modest. Cu toate că această apreciere a cinematografului actual, privind fenomenul adaptării, se bazează pe o comparație cu realizările cinematografului din perioada comunistă, nu se înscrie într-o tendință generală de discreditare a realizărilor actuale.²⁴ Cinematografia românească se află încă într-o poziție mediană, în ceea ce privește realizările ei, de după căderea regimului comunist.

În cazul *Moromeții 2* se distinge clar între caracterul național al unei producții și mecanismele interioare ale industriei

filmului și ale teoriei adaptării, care nu reușește să convingă nici audiența românească, cu atât mai puțin spațiul artistic internațional. În acest caz, opera literară este reconvertită pentru a servi unui nou scop artistic, care însă, rămâne un exercițiu regizoral destul de nereușit. În cazul filmului *După dealuri*, datorită subiectului extrem de impresionant și a accentelor între viziune regizorală estetică-realistă ce accentuează și realitatea efectivă, prezentată și de roman, se poate discuta despre internaționalizarea cărții. Acest exemplu prezintă modalități prin care strategiile de popularizare, premiile internaționale și promovarea unui film, a determinat și fenomenul de internaționalizare a cărții pe care a fost bazat. Cele două studii de caz, deși aflate în opoziție atât prin direcția de adaptare cât și prin aportul adus popularizării operei literare sau redării acesteia, reprezintă instanțe diferite ale confluenței între cele două domenii. Valorizarea și internaționalizarea operei literare prin intermediul filmului este încă un proces incipient în cazul cinematografului actual românesc, iar exemplele care popularizează în spațiul extranațional opera literară sunt excepții binevenite pentru literatura română.

Note

1. Linda Hutcheon, *A Theory of Adaptation* (New York: Routledge, 2006), 7.
2. Thomas Leicht, „Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?”, în *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, ed. Deborah Cartmell (Hoboken: Blackwell Publishing, 2012), 88.
3. Mihai Fulger, *Noul Val în Cinematografia Românească* (București: Editura Art, 2008), p.10.
4. Andrei Gorzo, Veronica Lazăr, „The New Romanian Cinema and Beyond: The Films of Radu Jude”, *Transilvania*, no. 3 (2022): 5.
5. Ibid., 6.
6. Hutcheon, *A Theory of Adaptation*, 7.
7. Leicht, „Adaptation and Intertextuality”, 91.
8. Călin Căliman, *Istoria filmului românesc* (București: Editura Fundației Culturale Române, 2000), 125-217.
9. Ibid., 178 -240.
10. Claudiu Turcuș, *Împotriva memoriei – de la estetismul socialist la noul cinema românesc* (București: Editura Eikon, 2017), 29.
11. Simone Murray, *The Business of Adaptation: Reading the Market* (Hoboken: Blackwell Publishing, 2012), 123.
12. Deborah Cartmell, *100+ Years of Adaptations* (Hoboken: Blackwell Publishing, 2012), 5.
13. Murray, *The Business of Adaptation*, 123.
14. Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian, ed., *Romanian Literature as World Literature* (London: Bloomsbury Academic, 2017), 20.
15. Cartmell, *100+*, 12.
16. Ioan Lazăr, *Filmele etalon ale cinematografului românesc* (București: Editura Felix Film, 2009), 45.
17. Robert Stecker, *Aesthetics and Philosophy of Art: An Introduction* (Lanham: Rowan and Littlefield Publishers, 2009), 9.
18. Alex Goldiș, „Moromete să ne judece”, *Dilema Veche*, nr. 769 (2018). <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/moromete-sa-ne-judece-626016.html>.
19. Julie Sanders, *Adaptation and Appropriation* (New York: Routledge, 2016), 36.
20. Pierre Bourdieu, „The Forms of the Capital”, în *Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education* Westport, ed. J. Richardson (Westport: Greenwood, 1986), 241-258.
21. Mihai Fulger, „Pragmatism și opacitate”, *Observator cultural*, nr. 649 (2012). <https://www.observatorcultural.ro/articol/pragmatism-si-opacitate-2/>.
22. Sanders, *Adaptation and Appropriation*, 21.
23. Ibid., 11.
24. Doru Pop, „An Analysis of Romanians' Self-Image in Contemporary Cinematographic Representations”, *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 1, nr. 1 (2015): 140.

Bibliography

- Bourdieu, Pierre. "The Forms of Capital." In *The Handbook of Theory of Research for the Sociology of Education*, edited by J. Richardson, 241-258. Westport: Greenwood, 1986.
- Căliman, Călin. *Istoria filmului românesc* [The History of Romanian Film]. Bucharest: Editura Fundației Culturale Române, 2000.
- Cartmell, Deborah. *100+ Years of Adaptations*. Hoboken: Blackwell Publishing, 2012.
- Fulger, Mihai. *Noul Val în Cinematografia Românească* [The New Wave in Romanian Cinematography]. Bucharest: Art, 2008.
- Gorzo, Andrei, and Veronica Lazăr. "The New Romanian Cinema and Beyond: The Films of Radu Jude." *Transilvania*, no. 3 (2022): 1-9.
- Hutcheon, Linda. *A Theory of Adaptation*. New York: Routledge, 2006.
- Lazăr, Ioan. *Filmele etalon ale cinematografului românesc* [Milestones of Romanian Cinema]. Bucharest: Felix Film, 2009.
- Leicht, Thomas. "Adaptation and Intertextuality, or, What isn't an Adaptation, and What Does it Matter?." In *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, edited by Deborah Cartmell, 87-104. Hoboken: Blackwell Publishing, 2012.
- Martin, Mircea, Christian Moraru, and Andrei Terian. *Romanian Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2017.
- Murray, Simone. "The Business of Adaptation: Reading the Market." In *A Companion to Literature, Film, and Adaptation*, edited by Deborah Cartmell, 122-139. Hoboken: Blackwell Publishing, 2012.
- Sanders, Julie. *Adaptation and Appropriation*. New York: Routledge, 2016.
- Stecker, Robert. *Aesthetics and Philosophy of Art: An Introduction*. Lanham: Rowan and Littlefield Publishers, 2005.
- Turcuș, Claudiu. *Împotriva memoriei – de la estetismul socialist la noul cinema românesc* [Against Memory – From Socialist Aestheticism to the New Romanian Cinema]. Bucharest: Eikon, 2017.
- Goldiș, Alex. "Moromete să ne judece" [Let Moromete be our Judge]. *Dilema Veche* no. 769 (2018). <https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/moromete-sa-ne-judece-626016.html>.
- Fulger, Mihai. "Pragmatism și opacitate" [Pragmaticism and Opacity]. *Observator cultural*, no. 649 (2012). <https://www.observatorcultural.ro/articol/pragmatism-si-opacitate-2/>.
- Pop, Doru. "An Analysis of Romanians' Self-Image in Contemporary Cinematographic Representations." *Metacritic Journal for Comparative Studies and Theory* 1, no. 1 (2015): 138-160.