

# DECHIDERI POSTUMANE ÎN ROMANELE LUI MATEI VIȘNIEC

Ioana BRUDAȘCA

(Școala Doctorală de Științe Umaniste, Universitatea de Vest)

ioana.hora86@e-uvv.ro

## Abstract

This study is focused on Matei Vișniec's novels, approached from a posthuman point of view. It aims at showing how posthuman identity crumbles and leads to inhuman deeds. The dissolution and reconfiguration of identity are not only central themes in posthuman philosophy, but crown a decentralized anthropocentric model. Identity is not only reset during life, but also in the process of passing away. On another note, death builds a discourse about the becoming and transformation of the corporeal dimension into something much more ineffable, but still perceptible, a way of re-establishing the connection with the entire cosmos.

Our exercise of identification and interpretation shows that the interaction between the human and the non-human is a constant of Matei Vișniec's novels, and the openness to posthumanism is one of the many facets that the narrative text conveys.

**Keywords:** posthumanism, hybridization, fragmentation, non-human, identity.

## Rezumat

Articolul se concentrează asupra prozei lui Matei Vișniec, pe care o abordează din perspectivă postumană. Vom arăta că fărâmițarea identitară postumană conduce spre practici inumane. Disoluția și reconfigurarea identitară nu sunt doar teme centrale în filosofia postumană, ci încununează un model antropocentric descentrat. Identitatea nu este resetată doar în timpul vieții, ci și în procesul de trecere în neființă. Moartea nu aduce sfârșitul personajelor: ea construiește un discurs despre devenirea și prefacerea dimensiunii corporale în ceva mult mai inefabil, dar perceptibil încă, un mod de restabilire a legăturii cu întregul cosmos. Exercițiul nostru de identificare și interpretare arată că interacțiunea dintre uman și non-uman este o constantă a prozei lui Matei Vișniec, iar deschiderea spre postumanism este doar una dintre multiplele fațete pe care textul narativ le vehiculează.

**Cuvinte-cheie:** postumanism, hibridare, fragmentare, non-uman, identitate.

## Afect, corporalitate, dispozitive. Hibridări postumane în proza vișnieciană

Ca perspectivă filosofică și culturală emergentă, postumanismul interoghează însăși ideea centrală a umanismului, aceea că omul se află în centrul universului și este o specie privilegiată. Postumanismul explorează, în schimb, relațiile complexe dintre oameni, animale, mașini și medii și consideră inerentă ierarhizarea între diferitele specii. Provocarea pe care o lansează postumanismul, și anume împărțirea planetei cu subiecții non-umani, are drept punct de plecare atitudinile noastre etice față de animalele non-umane, „adică vorbesc despre cum corporalitatea noastră comună, mortalitatea și finitudinea ne fac să fim cum ar spune Diamond, «creaturi semene» [fellow creatures] în moduri care subsumează indicatorii mai tradiționali ai perspectivei etice, precum și

capacitatea de a raționa, abilitatea de a intra în relații contractuale sau de a avea comportamente similare.” (Wolfe 2008, 82).

În ceea ce privește rolul dispozitivelor în conturarea unei ontologii postumane, sintetizăm ideile vehiculate de Karen Barad în eseu *Performativitatea postumană. Către o înțelegere a modului în care materia ajunge să conteze*. În primul rând, materia este definită prin finitudinea existenței sale. Autoarea propune o „abordare postumanistă materialistă a performativității care interoghează poziția materialității ca dat sau numai ca efect al agentivității umane” (Barad 2003, 158). În acest sens, prin coagularea dispozitivelor tehnologice care pun în evidență anumite fenomene naturale; aparatele nu sunt doar aranjamente statice în lume, aparatele sunt „(re)configurări dinamice ale lumii” (Barad 2003, 148). Extrapolând această concepție la lumea românească, dispozitivele tehnologice constituie instrumente diegetice ale lumii narative, iar fundalul hibridării reprezintă doar o ramă arhitecturală pentru manifestarea practicilor cunoașterii:

Practicile cunoașterii și ființei nu sunt izolabile, ci se implică reciproc. Noi nu obținem cunoaștere fiind în afara lumii; cunoaștem pentru că „noi” suntem ai lumii. Suntem o parte a lumii în devenirea sa diferențiată. Separarea epistemologiei de ontologie este reverberarea unei metafizici care își asumă diferența inerentă dintre uman și nonuman, subiect și obiect, minte și corp, materie și discurs. Ontoepistemologia – studiul practicilor cunoașterii în ființă – este, probabil, o cale mai bună de a gândi tipurile de înțelegere necesare pentru a ne putea da seama cum anume contează/se materializează interacțiunile particulare. (Wolfe 2008, 160).

În continuare, vom urmări modul în care afectele, corporalitatea și dispozitivele completează imaginarul postuman în proza lui Matei Vișniec. Vom identifica, de asemenea, valențele hibridării în construirea materialului diegetic.

Deși scris într-o perioadă în care filosofia post-uman-istă abia începea să se coaguleze, romanul *Cafeneaua Pas-Parol*, are totuși câteva puncte care pot orienta interpretarea înspre această direcție, și ne referim aici la sondarea psihologică a emoțiilor și a universului interior al personajelor. Așa cum am arătat și în alte secțiuni ale cercetării noastre, exacerbarea fondului afectiv, explorarea dimensiunii psihice și dinamizarea fricilor, transformă romanul într-un spațiu de reflecție și devine o reflectare a unui segment temporal impropriu împlinirii destinului personajelor. Lupta asiduă dintre domnul Hamburda și capul său, pe fondul unei stări de nervozitate continuă este, de fapt, expresia unui dialog halucinant în care confuzia verbală nu este decât rezultatul dualității intrinseci. Tot un antagonism intern se observă și la Mihail Iorca: trăiește cu senzația profundă a mortului de alături. Pictorul Epaminonda Bucevschi este un alt personaj condus de afecte, acțiunile sale redată în paginile de jurnal și imposibilitatea de a-și manifesta artistic vocația trădează o personalitate derutată, schizoidă, rezultat a unei exacerbări emoționale și a proliferării angoaselor sufletești.

În aceeași categorie se plasează și domnul K., din romanul eponim. Personajul este supus unui proces ontologic în care detenția și libertatea se constituie ca doi poli opuși a unui ax

existențial din care Kosef J. a fost expulzat. Interiorizarea noi stări este imposibil de fixat, personajul este expresia derutei și a confuziei totale. Dacă postumanismul raportează libertatea în relația cu subiecții non-umani sau/și tehnologia, romanul scris de Matei Vișniec explorează relația dintre uman și sistem.

Viziunea Marthei Nussbaum despre „animalul politic” (Nussbaum 2006, 87) respinge ideea contractualistă a libertății și îmbrățișează în schimb teoria că „întruparea și finitudinea creaturilor care aparțin oricăror specii” (Wolfe 2008, 85) transgresează concepția despre persoană ca „liberă, egală și independentă” (Nussbaum 2006, 87). Astfel, eliberarea domnului K. nu este suficientă pentru a restaura libertatea ființei, iar absența hranei, a hainelor și mai apoi a spațiului de dormit, reprezintă concentric, trepte ale degradării statului de membru al sistemului, dublate de incapacitatea de a adera la o altă formă de comunitate, fapt confirmat în finalul romanului de întoarcerea în celula cu numărul 50: „Da, mai există umanitate pe lume, speranța era posibilă.” (Vișniec 2010, 278).

Romanul *Sindromul de panică în Orașul Luminilor* sondează, la rândul lui, așa cum se subliniază încă din titlu, starea de maladie generată de o emoție viscerală, precum panica, efectele sale asupra personajelor și susține construirea acelei zone aflată la intersecția realității cu ficțiunea. Dacă Kosef J. era expulzat dintr-un sistem carceral, aici personajele sunt eliberate din universul ficțional și integrate într-o matrice a interstițiului. Prin autoficțiune, evenimente reale devin pilonii construcției romanești, în timp ce personajele par să coboare în lumea reală, ori tocmai reiterarea acestui dublu sens dizolvă reperele între cele două lumi și instituie un dans al afectelor: „inima lui François începu să bată cu putere, într-un regim de panică”, „François fu paralizat de o primă certitudine”, „Neliniștea sa deveni de data asta viscerală” (Vișniec 2010, 41-42). Personajul-martor la distrugerea bunurilor personale iese din starea de inerție doar când simte că spațiul intimității reprezentat de jurnal este devoalat, trezind în el o reacție de protest.

De la revolta generată de panică în *Sindromul...*, romanul *Dezordinea preventivă* atrage atenția, în mod distopic, asupra unei societăți care și-a pierdut umanitatea. Aici, corporalitatea, prin ghemul de șobolani, se manifestă ca multiplicare exponențială, în timp ce mașinăria mediatică devine un dispozitiv menit să alimenteze și să controleze umanul. În termeni filosofici, personajul colectiv (șobolanii) ar putea fi considerat, dint-un anumit punct de vedere, ca egal al oamenilor, înzestrat cu limbaj și rațiune:

Noi, șobolanii, ca specie dotată cu rațiune, dorim să intrăm în comunicare cu omul. Noi îl însoțim pe om de foarte multă vreme, încă din epoca numită preistorie. În acel moment, de altfel, speciile noastre s-au separat apucînd pe drumuri diferite, chiar divergente. Omul a evoluat în spiritul individualismului absolut, în sensul că fiecare individ hominid s-a dotat cu propriul său creier. Noi, șobolanii, am ales o altă cale sugerată de natură, mai precis cea a creierului unic pentru toată specia. [...] Un creier unic și comun întregii specii este expresia însăși a raționalității.<sup>1</sup> (Vișniec 2011, 236).

---

<sup>1</sup> În citate, păstrăm grafia cu *î* a scriitorului.

Acest creier unic reprezintă o metaforă pentru comunism. Sau, la fel de bine, se identifică cu o parabolă a infernului (Ambruș 2015, 6), iar pactul pe care omul îl stabilește cu rasa animalieră semnifică, în esență un pact cu Diavolul. Omul, este văzut ca veriga slabă, incapabil să restaureze ordinea, pregătit mai degrabă de compromisuri, decât să își asume rolul de stăpân al tuturor speciilor, așa cum a fost instaurat de divinitate.

Remarcăm că Vișniec creionează în romanul *Negustorul de începuturi de roman* o nouă paradigmă asupra relațiilor dintre uman și non-uman. Personajul mort de trei ani care împarte spațiul locuinței cu alte ființe este un caz particular al metafizicii postumane. Cadavrul mumificat devine un martor la cucerirea și colonizarea spațiului uman de către păsări:

În cei trei ani de când zac în această bucătărie am fost vizitat de cel puțin douăzeci de specii de păsări. Ciudat este faptul că porumbeii s-au declarat de la bun început stăpâni pe locuința mea și i-au triat cu grijă întotdeauna pe ceilalți vizitatori. Ciorile și corbii, de exemplu, n-au fost lăsați să intre. În schimb au primit această permisiune specială vrăbiile [...], câteva rîndunici, câteva gaițe, grauri și coțofene, precum și câțiva cuci și mierle (Vișniec 2013, 145).

Lista viețuitoarelor este completată de sticleți și pitpalaci, albatroși, bufniță și chiar lilieci. Dincolo de acapararea spațiului de către porumbei, remarcăm însă faptul că narațiunea este în continuare scrisă de acest personaj-narator mort care are capacitatea de a intra în contact și cu alți cetățeni decedați, dați uitării. Indiferența societății față de om este explicată de naratorul-personaj prin caracterul său introvertit, lipsa de comunicare cu membrii familiei, cu vecinii și absența unor relații umane semnificative.

Totodată, identificăm fluidizarea granițelor dintre viață și moarte, simultan cu abordarea postumană ce propune o viziune incluzivă a diversității umane și non-umane și promovează deschiderea spre incertitudine și transgresare. În pofida caracterului apocaliptic, piesa de *puzzle* reprezentată de fragmentul analizat, mai exact ceasul oprit la 6 și 37 de minute, conduce lectura spre un alt spațiu textual, în care personajul X observă într-un oraș pustiu că toate orologiile publice s-au blocat la ora 6 și 37 de minute.

O perspectivă inedită asupra corporalității este vehiculată în romanul *Iubirile...*, unde personaje precum Animalul care seamănă perfect cu omul, câinele Clever, pisica Zerbinetta, sora geamănă a Matildei, Eléonore, moartă la naștere, ființa vagă, PoetH007, completează harta multiversului românesc oferind ficțiunii o relatare complexă și completă cu accente postumane. Viziunea marginalilor este întregită în acest roman prin creionarea unei reprezentări pluri-dimensionale.

Astfel, Animalul care seamănă perfect cu omul devine un exponent al memoriei umane, un martor al evoluției istorice, dar și al degradării umanității:

Ce se întâmplase cu ființa numită om ca să înceapă să surzească în așa hal încât să fie nevoit să-și inventeze *prelungitoare de urechi*, cîrje auditive, mii și mii

de proteze și de *extensii* auriculare? Omul se scufunda însă și în muțenie întrucât *acum* vorbea tot timpul. Dominați de un fel de spaimă de vid, oamenii perorau continuu, pronunțau zilnic mii și mii de cuvinte, își vorbeau continuu la telefon sau prin alte diverse ecrane interpușe, se interconectau pentru a-și spune milioane și milioane de lucruri inutile (Vișniec 2018, 277).

Sau, într-o altă formulare sugestivă, „omul își pierduse, în ultima mie de ani, o mulțime de intuiții, printre altele cea legată de semnificația cuvântului rațiune” (Vișniec 2018, 277).

Din punctul de vedere al psihanalizei jungiene, acest personaj simbolizează inconștientul colectiv al omenirii, de aici rezultând și percepția dereglată pe care o are asupra timpului. Subliniem faptul că hibridarea se manifestă pe mai multe paliere ale scriiturii și că melanjul discursiv are repercusiuni asupra celorlalte niveluri de analiză. Faptul că proza vișnieciană este în primul rând construcție se reflectă și în perspectiva multiplicată prin care abordează aspecte ale realității și ficțiunii deopotrivă.

Faptul că animale dialoghează cu celelalte personaje nu reprezintă doar semnamente ale literaturii fantastice, ci completează, discursiv, joncțiunea pe care Vișniec o realizează între diferitele curente de gândire. Astfel, în dialogul dintre Nicolas Bonzom și pisica Zerbinetta, de exemplu, firescul comunicării este presărat în final de o urmă de îndoială, „În creierul său se aprinseră mai multe beculețe roșii, tot atâtea semnale de alarmă de fapt. «Poate halucinez din cauza căldurii?», se întrebă el.” (Vișniec 2018, 465), iar acest amănunt transformă textul într-un mecanism a cărui disponibilitate și deschidere la interpretare sunt continuu proliferate. O situație similară este întâlnită în cazul câinelui Clever care, deși nu vorbește în mod articulat, reușește să întrețină conversații conștiente cu stăpânii săi fie prin mijlocirea privirii, („– Când un câine caută privirile unui om înseamnă că îi transmite ceva. Vă amintiți ce v-a transmis atunci Clever? – Da... Cred că mi-a spus... «hai să mergem acasă».” (Vișniec 2018, 230), fie prin transmiterea unei unde energetice („Clever intra de fapt în rezonanță cu emoția resimțită de ea, de Matilde” (Vișniec, 2018, 322), transformând corpurile celor doi pensionari în canale de propagare a unor mesaje.

Interconectivitatea ființelor umane trasează contextul unei viziuni mai largi pe care postumanul o vehiculează prin reevaluarea și reconsiderarea relațiilor umane. Cazul celor două surori gemene despărțite la naștere de moartea celei de-a doua este emblematică în acest sens. Matilde se naște vie, în timp ce sora ei Eléonore, „a refuzat aerul și lumina, și s-a închis în sine” (Vișniec 2018, 342), dar, care a rămas prezentă în viața surorii sale: „Nu știi de la care vîrstă am început în mod sistematic să-ți rezerv un loc *permanent* lângă mine.” (Vișniec 2018, 338). Legătura dintre cele două transcende moartea:

Dar te vedeam eu, oare? Nu știi. Nici astăzi nu știi ce *vedeam* de fapt. Mai mult te simțeam, erai acolo, lângă mine, tot timpul, îmi asigurai un fel de echilibru ca și cum ne-am fi dat într-un balansoar, dintre care una invizibilă, dar eu îți simțeam greutatea, energia, căldura. Aveam nevoie una de alta, erai o oglindă a mea... Și de altfel, când mă uitam în oglindă, nu mă vedem niciodată pe mine, te vedeam pe tine. (Vișniec 2018, 339).

și conduce la o suprapunere identitară, Matilde și Eléonore oglindindu-se într-un singur trup. Aceeași simptomatologie se remarcă și în cazul celeilalte perechi de gemene prezente în roman, Emma și Emily, al căror discurs este obținut dintr-o îngemănare de cuvinte:

- Uneori vorbim în același timp...
- *Alteori ne completăm una...*
- Pe alta...
- *Pentru că suntem gemene...*
- Uneori una dintre noi începe o frază...
- *Și o termină cealaltă...*
- Ceea ce ne face...
- *Să pufnim în rîs...*
- Deseori ne întrebăm..
- *Dacă nu cumva avem un singur cap...* (Vișniec 2018, 212),

dublata de o continuă confuzie a fratelui lor care nu le deosebește din punct de vedere fizic.

O întâlnire revelatoare are loc în fața Sălii Tomasi. Aici Animalul care seamănă perfect cu omul și *bătrînica vagă* care se numește de fapt Eléonore, resimt emoția care se transmite din cursul de teatru susținut de Christophe, cei doi „receptau în același timp și aproape cu egală intensitate acele iradierii vitale.” (Vișniec, 2018, 346). Aspectul corporal al personajului intitulat la început ființa vagă, apoi, bătrînica vagă, iar în final Eléonore, subliniază inefabilul unui astfel de trup, la fel cum personajul Animalul care seamănă perfect cu omul se poziționează între uman și non-uman, fiind deopotrivă, din punct de vedere denominativ, animal și om, până la asemănarea totală între cele două entități.

Personajele animaliere aparținând diferitelor regnuri comprimă segmente din realitate și au drept scop devorarea ființei umane. Șobolanii din *Dezordinea preventivă* nu au doar o funcție sanitară, ci reprezintă și o unitate de măsură a eticii și moralității umane, porumbeii din *Negustorul de începuturi de roman* nu ocupă doar spațiul de locuit al aceluia mort (generic numit Guță), ci alterează sensul universului ficțional prin ciugulirea tastaturii și transformarea textului într-o proliferare a dezordinii și fragmentarismului.

Prezența animalelor în textele lui Matei Vișniec se metamorfozează în construirea unei lumi mitologice proprii care devine expresia unei vocații totemice. Prezența calului constituie pentru personajul I.V.S., din romanul *Un secol de ceață*, un simbol al proprietății și al identității, dar, totodată „mai reprezintă ceva, și anume legătura țaranului cu pământul. Calul este, într-un fel, o verigă vie între țaran și pământ.” (Vișniec, 2021, 42). În același roman, doctorul Hubert Mirwald propune o tipologie a oamenilor folosind denomiinațiuni animale atât pentru comisia de evaluare venită de la București (boul, calul, broasca, șarpele), cât și pentru colegii săi („*un scorpiu, un elefant, o capră, un leu, un curcan, o veveriță, un hipopotam, un bulldog, o știucă...* Oameni ca toți oamenii. Dar în acel moment toți se metamorfozaseră și deveniseră iepurași.” (Vișniec 2021, 165).

## Disoluție și reconfigurare identitară

Postumanismul privilegiază ca tema centrală în ontologia sa tocmai disoluția și reconfigurarea identității, oferind perspective alternative asupra conceptelor tradiționale de sine și identitate. Argumentele pe care gândirea postumană le vehiculează în favoarea unei identități fluide și multiple își au originea în interacțiunile complexe pe care omul le are cu mediul, cu semenii săi, dar și cu noile tehnologii. Date factoriale precum genul, rasa, clasa socială, abilitățile sociale nu sunt esențe fixe, ci constructe socio-culturale care pot suferi schimbări în funcție de timp și context.

Transgresarea limitelor biologice prin intermediul dispozitivelor tehnologice conduce la disoluția libertății individuale și atunci întrebarea care se ridică este dacă prin capacitatea de a ne modifica în mod fundamental corpul și mintea ne mai putem oare păstra intactă identitatea și libertatea *umană*. Răspunsul scriitorului Matei Vișniec adâncește din punct de vedere ontologic contradicțiile ființei umane și așază personajele la confluența diferitelor straturi identitare. Mai mult, se prefigurează o reconfigurare identitară a însuși statutului de narator.

Se poate observa că în romanul *Negustorul de începuturi de roman* asistăm la o tentativă de plagiere a vieții. Domnișoara Ri are acces prin intermediul patch-ului la întreaga viață a partenerului său, evenimentele trăite împreună, gesturile manifeste, emoțiile resimțite, însăși visele nespuse se dizolvă în cuvinte, atât existența personajelor cât și manifestările lor intime devin traductibile în semne lingvistice, iar co-autorul cărții *Patch Love* simte povara goliciunii sufletești: „Atunci am avut revelația finală, revelația supremă, care m-a făcut să tremur și am simțit cum pielea mi se face de găină: da, trăisem cu o nouă specie de vampir.” (Vișniec, 2013, 266). Personajul de tip vampir este introdus de scriitor și în romanul *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...*, unde accede la un statut superior, și anume cel de vampir textual, accesând paginile scrise de Matei Vișniec hrănindu-se în mod direct cu acestea, dar intervine și în calitate de co-autor al romanului: „Savurați deci acest roman scris la patru mâini, primul roman din istoria literaturii la scrierea căruia au participat atât autorul, cât și *vampirul său textual*.” (Vișniec 2018, 438).

Relația de imbricare pe care o implică scrierea unui roman de către doi autori denotă o structură etajată a construcției subiectului romanesc. Identitatea naratorului se validează prin lectură, doar că în cazul romanului lui Vișniec, lectorul devine autor de facto. Disiparea autorității naratorului este împachetată laolaltă cu investirea primului cititor (vampirul textual, în cazul de față) cu puteri diegetice. În felul acesta, scriitorul nu pierde puterea de stăpâni textul, ci o multiplică prin angrenarea potențialității diferenței dată de perspectivele naratorilor. Efectul obținut în cazul acesta este perpetuarea dihotomiei metaforice prezente în titlu și validarea experiențelor distincte ce decurg din binomul umbrelă-pantof.

Dacă tehnologia devine parte emergentă din viața și corpul omului, atunci co-dependența de tehnologie pentru a spori și dezvolta anumite capacități ne determină, în egală măsură, să fim dependenți de buna funcționare a acesteia, fapt ce ridică interogații cu privire la libertatea noastră de acțiune și control asupra propriei vieți. În acest sens, ne întrebăm dacă softul EASY TELLER, amintit în romanul *Negustorul...*, utilizat pentru a scrie opera literară ar trebui să fie declarat co-

autor sau chiar autor al acesteia<sup>2</sup>, „Îmi permit, dat fiind că am colaborat deja atât de bine pentru demararea operei noastre comune, să-ți sugerez și utilizarea programului de scriere *Patch*” (Vișniec 2013, 243).

Acești senzori programați să capteze emoțiile și să le prefacă în cuvinte discern între anumite părți ale corpului și completează seimografic pulsuniile proprii celui ce îi poartă, oferind informații din diverse unghiuri ale vieții (tresăriri erotice, muzica respirației, deplasarea în spațiu văzută ca o formă de dans, activitatea nocturnă a creierului, inclusiv senzori pentru animalele de companie ale autorului potențial).

Dincolo de retorica acestui aspect, Vișniec se folosește de aceste instrumente tehnologice pentru a configura un spațiu al incertitudinii ficționale, pentru a construi imaginea unui creator de literatură care știe să mânuiască firele postumanului în anticiparea schimbărilor pe care noile tehnologii digitale le va opera și în domeniul științelor umaniste. Gradul de interferență al umanului cu tehnologia va stabili dacă asistăm nu la moartea autorului, ci la o reformatare a percepției pe care cititorii o au despre statutul scriitorului.

Disiparea identității se vedește în lipsa numelui deținuților din *Domnul K. eliberat* sau, poate, mai potrivit spus, în neutralizarea trăsăturilor individualității acestor personaje și transpunerea lor în caracterul general al numărului sau al descrierii fizice „Primul i se păru prea bătrîn. Al doilea șchiopăta puțin. Al treilea părea atât de slab și de galben la față încît lui Kosef J. i se făcu milă. al patrulea avea o față îngrozitor de speriată.” (Vișniec 2010, 101).

Un alt aspect al disoluției identitare este decelabil în numele generice pe care le poartă anumite personaje. Această caracteristică este prezentă în toate romanele vișnieciene și subliniază, dincolo de metoda diegetică de profilare a omului contemporan și de transpunere a lui ca personaj, substanța poetică a textului, o expresie poetică „ca emblemă a lumii și ca sigiliu al ființei” (Diaconu 2004). Precizăm că romanul *Cafeneaua Pas-Parol* are în distribuție un anume băiat de 16, 17 ani despre care naratorul afirmă că „nu avusese nici un rol deosebit [...]. Băiatul acela, cu toate aparițiile sale, era o eroare de-a mea. [...] De ce jonglam în felul acela cu nume, cu simboluri, cu întâlniri întâmplătoare? De ce, în cazul băiatului, exista atîta incertitudine? Cîte persoane reale se înghesuiau sub aceeași piele?” (Vișniec 2014, 321).

Sucesiunea interogațiilor retorice relevă în ce măsură mecanismul diegetic al textului se transformă într-un joc textual, iar generalizarea numelui înglobează multitudinea de posibilități de oglindire a umanității. În accepțiunea lui Rosi Braidotti, nevoia de a regândi identitatea printr-un raport creativ la deveniri multiple este o consecință a intersecției societății cu existența umană. „Lucrul după care tânjim noi, oamenii, este să dispărem contopindu-ne cu acest flux generator al devenirii, a cărei precondiție este pierderea, dipariția și disruperea sinelui individual atomizat.” (Braidotti 2016, 180).

Descoperim în romanul *Domnul K. eliberat* vocile oamenilor, omul cu gura golită de dinți, bătrînelul cu părul alb, bătrînelul cu craniul ras. Acumularea detaliilor fizice creionează portretul robot al deținutului, lipsit de dinți, fără păr sau încărunțit prea devreme, portret ce se găsește la

---

<sup>2</sup> Amintim în acest sens cazul scriitoarei Rie Kudan din Japonia, laureată a premiului pentru literatură Akutagawa, care a scris 5 % din cartea *The Tokyo Tour of Sympathy* cu ajutorul inteligenței artificiale.

antipodul omului postuman care se folosește de tehnologie ca să își îmbunătățească funcțiile biologice, dar ilustrează simultan o formă a umanității degradate, o etapă ce survine post/ după umanitate în evoluția istorică.

Personajele din *Iubirile...* (Omulețul, Piticul, cățărătorul, Animalul care seamănă perfect cu omul, Omul care rupe biletele, Omul fără vîrstă) înmagazinează fie activitatea pe care o desfășoară, fie o caracteristică fizică. În schimb, romanul *Negustorul...* înfățișează un personaj X a cărui prezență se profilează în oglindirea existenței sale prin cucerirea unui oraș pustiu. Naratorul accentuează prin numirea personajului cu această literă specifică, incapacitatea de individualizare, neputința de a stăpîni o identitate printr-un nume propriu, amplificată de singurătate și de proliferarea absenței umanului în spațiu descris. La fel cum apropierea morții este intuită în apariția personajului Momîia.

Forma invizibilă, cocoșatul, Domnul Z, chelnerul cu cocoașă, bătrînul cu lavalieră din *Sindromul...* sunt și ei exponenți ai aceleiași societăți ce-și pierde conturul identitar, personaje de hîrtie ce reflectă însă o lume în descompunere, fluidă, capabilă să îngurgiteze toate formele umane posibile.

Facem precizarea că în romanul *Dezordine preventivă*, există personaje precum un omuleț, Șeful de peste drum, șobolanul, ființa interioară, iar aceste denumiri reprezintă diferite paliere ale conștiinței umane, aflate într-un raport de alteritate cu semenii săi (Șeful de peste drum), într-un continuu dialog cu acele instanțe interioare care l-au format din punct de vedere psihologic: ființa interioară, este pe rînd mama enormă, tatăl, copilul de diferite vârste, „Toți purtăm în noi mai multe persoane, mai mulți oameni vii care *suntem* noi la anumite vârste, în anumite etape ale jocului nostru cu viața. Tu, care ai doar 24 de ani, ești deja locuit de cel puțin trei sau patru persoane *clare, distincte*.” (Vișniec 2011, 7), în timp ce șobolanul este exponentul responsabil cu menținerea curățeniei. Avem așadar, o scindare a identității în componentele ei ontologice care converg la recompunerea ființei umane și la adoptarea unei noi forme și formule identitare.

O altă modalitate de reconfigurare a identității regăsim și în spectrul morții personajelor. Pentru Vișniec, identitatea nu dispare la apariția morții; din contră, fenomenul dispariției personajelor ține de exercitarea identității și dincolo de pragul abolirii vieții. Moartea și ritualul înmormântării este integrat într-un proces de trecere de la realitatea memoriei într-o dimensiune livrescă, ficționalizată. Configurarea identității devine rezultatul unei tehnici de hibridizare a energiei vitale cu spectrul morții.

Referitor la această abordare, ne îndreptăm din nou atenția asupra studiilor cercetătoarei Rosi Braidotti, care asociază teoria postumană a morții cu o stare de plenitudine și abundență; cu alte cuvinte, moartea este:

devenirea-imperceptibil a subiectului postuman și, astfel, face parte din ciclurile devenirii, totuși o altă formă de interconectare, o relație vitală ce leagă forțe multiple una de cealaltă. Impersonalul este viață și moarte ca *bios/zoe* în noi – un exterior absolut ca frontieră a incorporabilului: devenirea-imperceptibil. (Braidotti 2016, 182).

În *Cafeneaua Pas-Parol* ne izbește încă din incipit prezența iminentă a morții, „Cu vreo două luni înainte de a muri, Manase Hamburda a trecut pe la mine și mi-a spus că se simte mai mulțumit decât oricând”(Vișniec 2014, 7). Atmosfera funebră continuă și, la începutul capitolului patru unde personajul Mihail Iorca presimte că în „odaia alăturată zace un mort” ”(Vișniec 2014, 17), romanul închizându-se concentric cu moartea lui Manase Hamburda, după cum a fost prefigurată încă din prima frază. De o înmormântare nemaipomenită beneficiază și Madox, câinele lui Georges, din romanul *Sindromul...* care este prima victimă a dependenței de informație inutilă din lumea animală. Dimensiunea morții este dublată aici de perspectiva postumană a integrării animalelor într-un circuit ce include Cimitirul cîinilor de la Asnières.

În romanul *Dezordinea preventivă* prezența morții devine spectacol. Pentru jurnaliștii moartea este cea mai bună *deschidere* a jurnalului de știri. Ororile războaielor, consecințele catastrofelor naturale se măsoară în numărul de morți; cu cât lista victimelor este mai mare, cu atât jurnalul de actualități devine mai puternic, capabil să înlănțuiască ascultătorul, să-l facă dependent de o anumită doză de oroare. Ilustrativă, în acest sens este tehnica de agățare a atenției:

*Un soldat american ucis astăzi în Irak este o informație nulă, ca să zic așa... Dar dacă spun încă un soldat american a fost ucis astăzi în Irak, ceea ce ridică la 1012 bilanțul pierderilor umane înregistrate în această țară de Statele Unite, totul se schimbă, numărul cu patru cifre îi face să tresară pe toți cei care mă ascultă (Vișniec 2011, 60).*

Potențialitatea morții constă, în acest caz, în capacitatea de atracție pe care o exercită asupra mentalului colectiv, în pofida fricii generalizate pe care umanul o resimte în fața morții, există o forță mai mare care îl atrage pe om înspre apetența spre disoluție, ca și cum omul își atinge cu adevărat integralitatea ființei doar în raport cu moartea.

În același roman, tânărul jurnalist Mathieu Caradin întreprinde o expediție în catacombele Parisului. Aici, remarcă fragmentarea cadavrelor „Ce mă șochează cel mai mult este că morții nu sunt întregi... Am brusc revelația unei forme sinistre de pragmatism. Scheletele întregi ar fi fost mult mai greu de stocat, motiv pentru care creatorii acestui loc au optat pentru dispersarea lor cinică.” (Vișniec 2011, 95). Scindarea scheletului uman se reflectă în sciziunea identitară pe care personajul o interviează. Fragmentele textuale intitulate (Tentativă de intrare în contact cu o ființă interioară) reprezintă o sucombare a diferitelor straturi identitare ascunse în strădunurile inconștientului, în încercarea de vindecare terapeutică prin rememorare și scris a traumei copilăriei, a despărțirii de mamă și mai târziu a absenței tatălui.

Postumanul, cu dilemele sale identitare, recurge la anumite practici inumane al căror cadru etic alunecă în derizoriu. Orânduirea mediatică presupune o descărcare continuă de informații, un flux confesional a cărui direcție de deversare este dinspre mediile de informare înspre *credinciosul mediatic*. Agenția mediatică este instrumentul prin care ritualul informării se transformă într-un descărcare neomenoasă a tot ceea ce reprezintă mai rău și mai abject societatea de consum: „Omul

care nu ascultă astăzi măcar o dată pe zi știrile se simte la fel de vinovat ca și credinciosul care, în Evul Mediu, nu-și făcea spovedania săptămânală” (Vișniec 2011, 95).

*Domnul K. eliberat* sondează alte aspecte ale morții. Moartea omului cu gîtul umflat este precedată de o agonie de zece zile, în anticamera morții însă, acest om devine aproape normal, iar trecerea în neființă se face într-un moment de iluzie, „neobservat de nimeni” (Vișniec 2010, 236). Moartea unuia dintre oamenii liberi aduce în roman dialectica voinței proprii. Dispariția, succedată de sinucidere și descoperirea cadavrului de către Kosef J. lasă asupra acestuia o impresie puternică, zguduind universul interior al fostului deținut, „Kosef J. fu atât de șocat încît izbucni într-un plîns cu sughituri [...] Ceva se blocase total în adîncul lui, nu mai era capabil să gîndească, să înțeleagă ce i se spune, să se concentreze pe diversele sale misiuni zilnice” (Vișniec 2010, 276). Dilema conflictuală accede un plan secund prin declanșarea unei dezbateri în care *lumea liberă* îl acuză pe sinucigaș de trădare a democrației.

În etica postumană problematica sinuciderii se poate explica prin faptul că:

dorința noastră cea mai intimă este de a avea o moarte automodelată și autostilizată. Urmărim, astfel, ceea ce încercăm să evităm în mod absolut și devenim sinucigași existențiali virtuali nu din cauza nihilismului, ci pentru că ne este în fire să murim, iar dorința noastră cea mai adâncă este să ne automodelăm propria moarte. (Braidotti 2016, 179).

Între moartea omului cu gîtul umflat și sinuciderea celui dispărut se deschide un hău existențial. Primul devine liber în schimbul morții, în timp ce al doilea alege moartea în detrimentul libertății. Paradoxul inumanului constă în abolirea graniței dintre viață și moarte și integrarea ambelor etape ca proces de contopire cu „acest flux generator al devenirii, a cărei condiție este pierderea, dispariția și disruperea sinelui individual atomizat” (Braidotti 2016, 179).

Este necesar să subliniem că romanul *Iubirile...* reflectă cel mai pregnant ceremonialul înmormântării, de la ritualul cosmic al morții-nuntă prezentat cu ocazia înmormântării lui Mihai (o restabilire a ordinii cosmice), la episodul trecerii cortegiului funerar prin orașul Rădăuți, până la incinerarea lui Christophe din finalul romanului. Moartea lui Mihai, surprinde prin unda de șoc provocată în familie. Nici vârsta, nici starea de sănătate nu indicau un astfel de deznodământ tragic, în timp ce stilul de viață boem al lui Christophe anunță iminența bolii și prevestesc sfârșitul. Între aceste două morți, situate simetric la începutul și finalul cărții, Vișniec construiește un spectacol poetic și metaforic (despre poetizarea cosmosului prin intermediul perechii simbolice pantof-umbrelă am discutat în altă secțiune a analizei noastre) încercând să restabilească ordinea în universul livresc.

Ne referim la ordine ca acea stare de fuziune a omului cu cosmosul<sup>3</sup>, de așezare armonioasă în matca fluxului energetic al lumii. Potrivit lui Rosi Braidotti, subiectul (individul uman

---

<sup>3</sup> Despre legile cosmice Vișniec amintește și în romanul *Un secol de ceață*, unde cele două forțe complementare, ordinea și întâmplarea conduc lumea prin joc „ordinea îți dă încredere în forța inteligenței sale, întâmplarea te ajută să nu te plictisești. Universul este în același timp *cosmos* și *haos*. Cosmosul înseamnă ordine, haosul înseamnă întâmplare.” (Vișniec 2021, 733).

postantropocentric) „bazat pe *zoe* este marcat de interdependența cu mediul înconjurător printr-o structură de fluxuri reciproce și transfer de informații care este cel mai bine configurată ca interconectare complexă și intensă” (Braidotti 2016, 185). Ritualul funerar descris în roman constituie, după cum însuși autorul mărturisește, „sursele pasiunii mele pentru teatru” (Vișniec 2018, 158), interogând totodată potențialul de spectacol al înmormântărilor. Oximoronul prezent în expresia „nunta mortului” reflectă un tipar al gândirii arhaice, fapt ce se răsfrânge în ceremonialul ritualic, însoțit de gesturi și simboluri reiterând ideea că moartea unui tânăr nu împiedică îndeplinirea celorlalte etape importante ale vieții. Gail Kligman afirmă în studiul său pornind de la această sintagmă următoarele: „Pe calea căsătoriei simbolice a mortului, «celălaltul» morții nevărstnice este socializat dramatic prin includerea în ciclul vieții. Acest ritual creează o interfață simbolică între categorii care ordonează relațiile dintre vii și morți, dintre cultură și natură, dintre bărbat și femeie.” (Kligman 1998, 166).

Caracterul posibil subversiv al înmormântărilor este subliniat în romanul *Un secol de ceață*, unde pacientul cu numărul 323 din salonul 5 semnaleză într-o scrisoare adresată organelor însărcinate cu ordinea și cu securitatea publică în orașul R. că morții sunt conduși la cimitir mult prea mult, cortegiul funerar nu parcurge drumul dintre catedrală și cimitir în mod direct, ci face niște ocoluri suspecte, dând naștere unui spectacol terapeutic prin plâns, „Este ca și cum rudele mortului ar vrea să-și plimbe lacrimile prin tot orașul, ca și cum nu le-ar ajunge să plîngă doar între biserică și cimitir, pe drumul cel mai scurt.” (Vișniec 2021, 129). Moartea reprezintă și în acest caz un spectacol stradal care are puterea de a influența percepția oamenilor asupra unui proces natural: „Oare ce vrea el să le spună cetățenilor orașului? Că pe fiecare ne așteaptă, mai devreme sau mai târziu, drumul de veci? Sau poate vrea să ne facă să înțelegem că și ideile, ca și oamenii, sînt muritoare” (Vișniec 2021, 129) dar, mai mult decât atât este revelatoare mărturia acestui bolnav psihic care vede „cum omul care ucide moare și el în același timp” (Vișniec 2021, 138). Această dublă determinare redă în mod flagrant lupta interioară a soldaților, obligați să ucidă dar, care își pierd și conștiința și busola morală.

Întrebarea pe care ne-o punem este în ce măsură criza morală declanșată de ororile istorice își găsește corespondent în sistemul de referință postuman. Atitudinea inumană care se resimte din confidențele personajului alienat mental aflat în fața metodelor terapeutice nonformale ale doctorului Mirwald este una profund umană „– Îmi vine să plîng cînd mă gîndesc la cît de puțin îi trebuie omului ca să fie om. Omenescul din om nu cere mult ca să fie menținut în viață, hrănit... O vorbă venind din suflet, o roșie tăiată în două...” (Vișniec 2021, 141). Un tablou care denotă cât de viciată a fost istoria de cei care au încercat să o schimbe se reflectă în atitudinea personajului Artion Ivanenko confruntat cu ordinul de a găsi în două săptămâni 1400 de dușmani ai poporului. Aparatul de propagandă comunist este doar unul dintre mecanismele vehiculate de autor în acest roman în încercarea de a înfățișa atrocitățile comise de oameni împotriva semenilor lor în numele unei ideologii neverosimile. Scenele în care asistăm la punerea în practică a orânduirii comuniste sunt tot atâtea mărturii ale decăderii umanului, ca și cum „condiția postumană și-a generat dimensiunea inumană (neomenoasă).” (Braidotti 2016, 148), iar morțile descrise înglobează laolaltă disperarea celor morți și neputința celor care ucid. Un caz atipic îl reprezintă moartea lui

Stalin, prin sondarea fricilor și augmentarea nevoii de control a dictatorului, chiar și în pragul morții, „Sufletul lui Stalin fu cuprins de o furie rară, de o furie gigantică. Dacă ar fi putut, ar fi ordonat în acel moment ca toți dușmanii poporului aflați în închisori și în lagăre să fie executați imediat. Furia din sufletul lui Stalin se amestecă însă și cu o imensă umilință.” (Vișniec 2021, 259)

Perspectiva postumană asupra morții ca parte dintr-un proces de devenire se reflectă cel mai pregnant în episodul narat de Georges, prietenul francez al scriitorului care îi mărturisește acestuia trăirile și emoțiile înregistrate în timpul celor două săptămâni de comă artificială: „Mă rugai într-un mesaj să țin minte tot ce urma să trăiesc dincolo ca să îți pot apoi povesti pe larg aventura mea în lumea limburilor. Îmi amintesc câte ceva din ceea ce am văzut dincolo. Sau, mai precis, am impresia că în creierul nostru există niște captatori ciudați care continuă să înregistreze sunete, imagini, mirosuri și senzații tactile și atunci când întreaga ființă intră într-o stare vegetativă.” (Vișniec 2021, 582). Starea aceasta intermediară a conștiinței situată la granița dintre viață și moarte oferă o viziune interșanjabilă asupra momentului trecerii dincolo, pe de o parte personajul experimentează un soi de dialog cu propriile organe, o decorporalizare și, pe de altă parte, reușește să se conecteze la momentul trecerii altora în neființă, o osmoză colectivă generată de situația de disponibilitate a ființei.

La o reconfigurare identitară asistăm și din punct de vedere auctorial. Reprezentările postumane se manifestă și prin intermediul naratologiei non-umane, naratorul nu mai este o ființă, ci se ascunde în spatele personificării obiectelor sau a unor părți distincte ale corpului uman. Sâniul, cuțitul, cocoașa, piticii, softul Easy Teller devin povestitori și creatori de conținut narativ.

Prin aceste instanțe, Vișniec controlează mecanismul diegetic, aruncând hățurile creației înspre zonele marginale ale corporalității, spre exponenți ai tehnologiei dar și ai naturii obiective. Perspectiva naratorială oferită de piticii de grădină poate fi citită în cheie simbolică. Ideile enunțate de pitici sunt totodată rezultatul aducerii problemelor esențiale în prim plan. Greutatea dilemelor existențiale nu se micșorează la scara înălțimii piticilor, iar gravitatea eseurilor nu este redusă datorită exercițiului ludic pe care îl implică statutul acestor ființe fantastice, din contră prezența piticilor de grădină denunță mercantilizarea universului fictiv și transpunerea unor personaje de basm în uneltele unui capitalism de consum.

În acest sens, un extras semnificativ este următorul:

Destul! Iată ce vă spunem vouă, oamenilor, și vouă, proprietarilor de pitici de grădină! Destul cu mascarada! Destul cu exploatarea injustă a piticilor de grădină! Destul cu umilirea lor publică, destul cu producția în serie de pitici de grădină din plastic! Destul cu acest tip de amuzament degradant și pentru om, și pentru ceea ce reprezintă de fapt piticii de grădină! (Vișniec 2021, 475).

Trezirea conștiinței acestor bunuri cu rol decorativ vine pe fondul semnificației profunde pe care piticul ca simbol cu rol protector al casei și familiei, investit cu puteri tainice l-a avut în trecut. Dacă postumanul a reconsiderat categoriile marginale, de ce nu ar putea constitui și piticii un grup oprimat care caută să-și recâștige libertatea?

În logica unei istorii care așează prefixul *post* la toate ideologiile și doctrinele care au împânzit secolul al XX-lea, lupta pentru eliberare a piticilor de grădină constituie o încercare de repunere în matcă a unor valori, conferind postumanului acel retur la umanitate, așa cum am arătat în secțiunea din capitolul al II-lea, care discută despre acest concept.

În spectacolul cosmic imaginat de Vișniec în *Iubirile...*, atribuirea funcției de narator unor părți distincte ale corpului uman precum sânii are rolul de fragmentare a unui ansamblu de sisteme, despre care medicina opinează că ar funcționa ca un întreg. Abolirea unor legi naturale vine ca un exercițiu de rupere a canoanelor care impregnează totodată materialului diegetic cu puterea de a acționa autonom:

Din toate punctele de vedere, suntem niște ființe autonome și avem funcția de antene vii. Sfircurile noastre sunt de fapt doi ochi și două guri, două urechi și două limbi. Sintem captatori de imagine, de sunet, de tactilitate, de parfumuri, dar și de vise, de energii obscure, de tentații și de impulsuri primare. Ne plac în aceeași măsură întunericul și lumina, frigul și căldura. (Vișniec 2018, 177).

Tot o extrapolare a corpului reprezintă și cuțitul care s-a înfipt în ochiul stâng al Aishei, cuțitul fiind în acest caz o prelungire a mâinii care aruncă și a ochiului care proiectează aruncarea. Demersul întreprins de personaj este susținut de publicul care urmărește manifestarea de virtuozitate a personajului Tony Galante se construie într-o paralelă între modul în care este receptat un text literar de către cititorii săi: „Între Tony, Aisha și public se configurează un fel de pact de reușită. Absolut nici un spectator nu dorește, în mod profund ca Tony să greșescă.” (Vișniec 2018, 243). Redarea poveștii din punctul de vedere al cuțitului participant la operațiune îi conferă acesteia un caracter de obiectivitate și determină o judecată justă a celor doi protagoniști care își deapănă la rândul lor propria versiune a desfășurării evenimentelor.

O reflexie a narațiunii non-umane o reprezintă și scrierile diaristice din *Sindromul...*, intitulate jurnalul unei pisici și jurnalul unei cocoșe. Fiecare personaj non-uman începe prin a se prezenta: „Multă vreme am fost o pisică normală. Am trăit într-un apartament nici prea mare nici prea mic, cu un om care nu era nici rău și nici bun (doar știți cum sunt oamenii), fără să-mi doresc vreo schimbare în viața mea (pentru noi, pisicile, știți bine că viitorul nu există).” (Vișniec 2009, 91) și continuă prin redarea modului în care interacționează cu celelalte ființe care populează universul narativ. Coabitarea pisicii cu celelalte forme de viață din apartament (păianjenul, gândacii, cari, larve, musculițe, bacterii, acarienii, spori, furnici, purici, șoarecele mort de bătrânețe, o ființă non-spațială omniprezentă) se face în baza legii universale a armoniei „dacă Dumnezeu există, cu siguranță îi place diversitatea” (Vișniec 2009, 93). Această formă invizibilă capabilă să comunice cu celelalte ființe din spațiu materializează o energie subtilă, ea este „generoasă și înțelegătoare, și se poate de fapt juca cu toate formele de viață în același timp. Noi toți o simțim de altfel continuu, e ca și cum ar trăi în noi, aș spune chiar că noi o hrănim cu diferitele noastre moduri de a fi.” (Vișniec 2009, 94). Cocoșa în schimb se regăsește într-un alt fel de relaționare cu celelalte ființe, de la respingere, „Știu că nu mă iubește nimeni” (Vișniec, 2009, 186), la

complicitate, „Pentru un croitor adevărat, cocoașele sunt adevărate guri de oxigen, șanse unice de a ieși din rutină, de a deveni *artiști*” (Vișniec 2009, 94), la atracție (pentru copiii între 3 și 6 ani, câini și pisici). Prin expansiune, cocoașa devine un veritabil depozitar al cuvintelor, spuse sau nespuse, al celor care interacționează cu acest tip de excrescență a corpului uman.

În concluzie, putem afirma că discursul postuman polarizează o gamă întreagă de afecte și emoții glisate pe accepțiunea mai largă pe care corporalitatea, ca indice predilect al existenței materiale și canal de manifestare a trăsăturilor psihice enunțate anterior, o primește în postumanism. Disoluția și reconfigurarea identitară nu sunt doar teme centrale în filosofia postumană, ci încununează un model antropocentric descentrat. Moartea nu aduce sfârșitul personajelor: ea construiește un discurs despre devenirea și prefacerea dimensiunii corporale în ceva mult mai inefabil, un mod de restabilire a legăturii cu întregul cosmos.

### Referințe bibliografice

- Ambruș, Cristina. 2015. „Despre romanul lui Matei Vișniec, *Dezordinea preventivă*, ca parabolă a infernului”, în Orașul 2D, nr. 1/2015, p. 5-9. Disponibil: <https://www.orasul2d.uoradea.ro/orasul2d%20nr1%202015.pdf>
- Barad, Karen. 2003. *Posthumanist Performativity: Toward an Understanding of How Matter Comes to Matter*, in “Signs. Journal of Women in Culture and Society”, vol. 28, nr. 3, p. 801-831. În românește de Daniel Clinci, în “Post/h/um. Jurnal de studii (post)umaniste”, p.136-161, <https://posthum.ro/6-feminisme/karen-barad-performativitatea-queer-a-naturii/>, ultima accesare 25 iunie 2024.
- Braidotti, Rosi. 2016. *Postumanul*. Tradus de Ovidiu Anemțoaicei. București: Editura Hecate.
- Derrida, Jacques. 1972. „Les fins de l’homme, în Marges de la philosophie, Paris: Minuit.
- Diaconu, Mircea. 2004. *Matei Vișniec, funcționar al neantului*, „Contrafort”, nr. 12 (122), decembrie 2004, Chișinău, <http://www.contrafort.md/old/2004/122/777.html>, ultima accesare, 25 iunie 2024.
- Kligman, Gail. 1998. *Nunta mortului. Ritual, poetică și cultură populară în Transilvania*. Traducere de Mircea Boari, Runa Petringenaru, Georgiana Farnoaga, West Paul Barbu. Iași: Editura Polirom.
- Nussbaum, Martha C. 2006. *Frontiers of Justice: Disability, Nationality, Species Membership*. Cambridge, MA, Harvard UP.
- Vișniec, Matei. 2009. *Sindromul de panică în Orașul Luminilor*. București: Editura Cartea Românească.
- Vișniec, Matei. 2010. *Domnul K. Eliberat*. București: Editura Cartea Românească.
- Vișniec, Matei. 2011. *Dezordinea preventivă*. București: Editura Cartea Românească.
- Vișniec, Matei. 2013. *Negustorul de începuturi de roman*. București: Editura Cartea Românească.
- Vișniec, Matei. 2014. *Cafeneaua Pas-Parol* (a treia ediție). Iași: Editura Polirom.
- Vișniec, Matei. 2018. *Iubirile de tip pantof. Iubirile de tip umbrelă...* . Iași: Editura Polirom.
- Vișniec, Matei. 2021. *Un secol de ceață*. Iași: Editura Polirom.
- Wolfe, Cary. 2008. *Flesh and finitude: Thinking Animals in (Post) Humanist Philosophy*, in “SubStance”, vol.37, nr. 3, p. 8-36. În românește de Vasile Mihalache, în “Post/h/um. Jurnal de studii (post)umaniste”, <https://posthum.ro/cary-wolfe-carne-si-finitudine-despre-animale-in-filosofia-postumanista/>, ultima accesare, 25 iunie 2024.