

Volumul de față s-a ivit din munca și pasiunea a zece tineri cercetători specializați într-o serie de domenii pe cât de variate, pe atât de incitante. Provocarea inițială a constituit-o aducerea lor laolaltă prin intermediul unei teme menite să suscite interesul comun și imaginația individuală. De la artele frumoase până la teologie, de la reprezentări culturale până la ficțiuni dintre cele mai diverse, obiectele autenticei afecțiuni intelectuale a autorilor schițează un traseu spiritual aparte. Pus sub semnul *obsesiilor, capriciilor, himerelor* – acele mici și mari nebunii care ne conduc – acesta formulează o dublă invitație: la lectură și la călătorie prin lumi complementare.



ISBN: 978-973-647-613-6

**Cristina Chevereșan**  
**Ciprian Vălcan**  
(coordonatori)

# OBSESII CAPRICII HIMERE



Editura NAPOCA STAR

Cristina Chevereșan • Ciprian Vălcan  
(coordonatori)

*OBSESII*  
*CAPRICII*  
*HIMERE*



**Cristina Chevereșan • Ciprian Vălcan**  
(coordonatori)

*OBSESII*  
*CAPRICII*  
*HIMERE*

**Editura NAPOCA STAR**  
2008

**Editura NAPOCA STAR**

Piața M. Viteazul, nr. 34-35, ap. 19

400151 Cluj-Napoca

Tel.: 0264-432547

Mobil: 0740-167461

Director: Dinu Virgil Ureche

Redactor-șef: Voichița-Ileana Vereș

COLECȚIA MIRADOR 6

Coperta colecției: Dinu Virgil

Coperta 1: Arnold Böcklin, *Insula morților*

Coordonatorii colecției: Alin Tat și Ciprian Vălcan

ISBN 978-973-647-605-1

# CUPRINS

*Cuvânt introductiv (Cristina Chevereșan)*..... 7

## I. OBSESIE ȘI FICȚIUNE..... 9

LITERATURA ȘI PICTURA. EXCENTRICITĂȚI  
DE NUANȚE DIFERITE

Simona Constantinovici..... 11

INOROGUL CA METAFORĂ POSTMODERNĂ

Dana Chetrinescu..... 24

OBSEDANTA IMAGINE ÎN OGLINDĂ.

*MIREASA HOȚOMANĂ* de MARGARET ATWOOD

Andreea Șerban..... 35

THE POSTCOLONIAL IDENTITY OBSESSION

HANIF KUREISHI'S *THE BUDDHA OF SUBURBIA*

Patricia-Dorli Dumescu ..... 46

## II. HIMERE CULTURALE..... 59

OBSESIA CORPULUI: OBIECTUL *KITSCH*  
ȘI PARADISUL AMERICAN AL *MALL*-ULUI

Luiza Caraivan..... 61

SIMULACRA OF THE AMERICAN DREAM

Alina-Andreea Dragoescu ..... 68

DESPRE VAMPIR

Roxana Melnicu..... 87

## III. CAPRICIILE REPREZENTĂRII..... 117

WORD, HISTORY AND THE THEOLOGIAN

Alin Tat..... 119

OBSESIA TEXTULUI. (SINDROMUL <i>DON QUIJOTE</i> SAU PATOLOGIA LECTURII )	
Carmen Popescu .....	136
CIORAN SAU OBSESIA SCEPTICISMULUI	
Ciprian Vălcan .....	164

<b>Despre autori .....</b>	<b>190</b>
----------------------------	------------

## CUVÂNT INTRODUCATIV

Volumul de față s-a ivit din munca și pasiunea a zece tineri cercetători specializați într-o serie de domenii pe cât de variate, pe atât de incitante. Provocarea inițială a constituit-o aducerea lor laolaltă prin intermediul unei teme menite să suscite interesul comun și imaginația individuală. De la artele frumoase până la teologie, de la reprezentări culturale până la ficțiuni dintre cele mai diverse, obiectele autenticei afecțiuni intelectuale a autorilor schițează un traseu spiritual aparte. Pus sub semnul *obsesiilor, capriciilor, himerelor* – acele mici și mari nebunii care ne conduc – acesta formulează o dublă invitație: la lectură și la călătorie prin lumi complementare.

Cele patru eseuri grupate sub titlul *Obsesie și ficțiune* se concentrează pe texte ce provin din zone diferite. Vorbind despre Blecher, Dali sau Urmuz, Simona Constantinovici studiază afinitățile dintre scriitura corporalității și un anumit tip de pictură, dar și rafinamentul experimentului literar capabil de auto-referențialitate și reinventare perpetuă a sensurilor, imaginilor, percepțiilor. Dana Chetrinescu face pasul înspre literatura de limbă engleză, continuându-și seria de lucrări dedicate unor romane ce preiau și prelucrează inventiv un simbol medieval de efect: inorogul. Analiza de față vizează *Licornul* irlandezei Iris Murdoch, inspirat de o tapiserie celebră și plasat în dramatice decoruri de factură gotică.

Trecerea către spațiul canadian e făcută de Andreea Șerban, care prezintă un cunoscut roman al scriitoarei Margaret Atwood, *Mireasa hoțomană*. Dedublarea, fragmentarea eului, oscilarea perpetuă între fațete identitare, iată coordonatele postmoderne ale căutării de sine - practică de personaje și observată îndeaproape de cititorul și interpretul atent. La fel de fascinante sunt și dilemele postcoloniale formulate de Hanif Kureishi în romanul-cult *The Buddha of Suburbia* și incorporate în studiul Patriciei-Dorli Dumescu. Trăsături ce țin de profilul și



condiția imigrantului indian în metropola britanică se întâlnesc cu definiții ale unei identități culturale marcate de stereotipuri ale (in)adaptării și traume ale deșrădăcinării.

Capitolul intitulat *Himere culturale* reunește eseuri ce aduc în prim-plan adevărate leitmotive ale realității și imaginației moderne. Astfel, un spațiu acaparant al zilelor noastre, mall-ul, triumfător în plin univers consumerist, este examinat de Luiza Caraivan în relație cu dominația obiectelor și delicata problematică a kitsch-ului. La rândul său, Alina-Andreea Dragoescu se apleacă asupra Visului American utilizând o abordare ce privește degradarea mitului în contemporaneitate și promovarea unei largi game de simulacre și surrogate de către industria generatoare de iluzii. Cel mai extins studiu aparține Roxanei Melnicu. Aceasta alege să ia în discuție cu seriozitate și profesionalism himera populară a vampirului, trecând în revistă o serie de figuri celebre ale tradiției literare, captive în zona incertă dintre (ne)viață și (ne)moarte.

*Capriciile reprezentării*, secțiunea finală a cărții, include trei meditații în marginea unor texte canonice. Alin Tat operează o lectură critică avizată a unor pasaje din opera Cardinalului Balthasar, elementele cheie supuse atenției fiind desprinse din lucrarea *Word and Revelation*. Disecând *Sindromul Don Quijote* cu uneltele specifice teoreticianului literar, Carmen Popescu discută „primul roman modern” prin prisma suprapunerii dintre discursul ficțional și cel factual: vorbind despre patologia lecturii și examinând posibilitățile de interpretare ale unui roman polisemic. Ciprian Vălcan încheie „plutonul” cercetărilor și aprofundează unul dintre subiectele sale predilecte – scrierile lui Cioran – punând față în față opera română a scriitorului cu cea franceză și evidențiind jocul nuanțelor aferente.

**Cristina Chevereșan**

*I.*

*OBSESIE  
ȘI  
FICȚIUNE*



## LITERATURA ȘI PICTURA. EXCENTRICITĂȚI DE NUANȚE DIFERITE

**Simona Constantinovici**

„Când citești și îndeletnicirea ta nu are nimic de-a face cu postura unui critic de profesie pentru care ‚plăcerea textului’ e o stare abstractă, analitică și conceptuală, când citești cu plăcerea de a te abandona în mrejele pe care ți le întinde la tot pasul opera, abia atunci ești mai în măsură decât oricând să-ți înțelegi corpul, să devii conștient de ceea ce te separă de ceilalți și te face să fii tu însuși. Te cufunzi într-o carte așa cum te-ai cufunda într-un somn cu vise programate și descoperi acolo senzații, sentimente, plăceri, spaime, bucurii, aspirații, fantasme, dureri pe care le recunoști sau, dimpotrivă, nu le-ai cunoscut deloc până atunci. Sunt unele situații și stări pe care le dorești, sunt altele pe care le refuzi din toată ființa.

Cel care-ți spune cine ești tu, în ce lume te miști, cu ce umbre te lupți, e celălalt, personajul sau naratorul – un simulacru al omului în carne și oase, pe care îl preferi tocmai pentru condiția lui de individ fictiv. Când citim, trupul nostru visează, se vrea intrat în pielea altor oameni, tânjește după acțiuni, călătorii, gesturi, tăceri, reacții organice, stări de spirit pe care nu le-a avut niciodată. Cât despre scris, cât despre chinul de a transforma coala albă de hârtie în iluzia unui univers, acesta e motivat în profunzimea sa cea mai

intimă tocmai de voința (de multe ori inconștientă) afirmării unei deosebiri sensibile, adică a ideii de individualitate.”<sup>1</sup>

Astfel scria Gheorghe Crăciun într-unul din romanele sale. Individualitatea stilistică, puterea de a măsura diferit una și aceeași realitate, detaliile, excrescențele ei, se măsoară atât prin forța imaginației cât și prin adaptarea corpului uman, ca individualitate, la Text, privit și el, mai întotdeauna, ca un organism viu. Confruntarea dintre cele două corpuri devine, adesea, în literatură, un gest de excentricitate. Literatura (precum pictura, pe un alt palier de manifestare conceptuală), se dovedește a fi, cu cât pătrunzi mai adânc în ea, un câmp generos, deschis tuturor posibilităților, în care învingător iese cel ce posedă mai multă imaginație și știe să și-o gestioneze în funcție de gen literar, miză, aderarea sau nu la un curent literar etc.

De fapt, „valoarea corporală” a cuvintelor, a stărilor, a angoaselor provocate de ea, a constituit dintotdeauna o problemă intim legată de conturarea unui anumit stil în literatură. Fiecare scriitor a avut de luptat cu forța cuvintelor, cu valoarea lor corporală. Ea a fost invocată admirabil, în literatura noastră, și de Max Blecher, vizând însă o altfel de raportare la text, la literatură și, deopotrivă, la viață decât cea pe care o propune, în secolul XXI, Gheorghe Crăciun, unul din cei mai rafinați teoreticieni ai fenomenului literar. Irealitatea sau suprarealitatea în care trăiește acest autor atipic, Max Blecher, își creează trup și din anatomica forță a cuvintelor:

---

<sup>1</sup> Gheorghe Crăciun, *Frumoasa fără corp*, roman, ediția a II-a revăzută, însoțită de un dosar de receptare critică, prefață de Carmen Mușat, București, Grupul Editorial Art, 2007 (p. 366-367).

„Câțiva ani mai târziu văzui într-o carte de anatomie fotografia unui mulaj de ceară a interiorului urechii. Toate canalurile, sinusurile și găurile erau din materie plină, formând imaginea lor pozitivă. Fotografia aceasta mă impresionă peste măsură, aproape până la leșin. Într-o clipă îmi dădui seama că lumea ar putea exista într-o realitate mai adevărată, într-o structură pozitivă a cavernelor ei, astfel încât tot ce este scobit să devie plin, iar actualele reliefuri să se prefacă în viduri de formă identică, fără niciun conținut, ca fosilele acelea delicate și bizare care reproduc în piatră urmele vreunei scoici sau frunze ce de-a lungul timpurilor s-au macerat lăsând doar sculptate adânc amprentele fine ale conturului lor.

Într-o astfel de lume oamenii n-ar mai fi fost niște excrescențe multicolore și cărnoase, pline de organe complicate și putrescibile, ci niște goluri pure, plutind, ca niște bule de aer prin apă, prin materia caldă și moale a universului plin. Era de altfel senzația intimă și dureroasă pe care o resimțeam adesea în adolescență, când de-a lungul vagabondajelor fără sfârșit, mă trezeam subit în mijlocul unor izolări teribile, ca și cum oamenii și casele în jurul meu s-ar fi încheiat dintr-o dată în pasta compactă și uniformă a unei unice materii, în care eu existam doar ca un simplu vid ce se deplasează de ici-colo fără rost.”<sup>2</sup>

O privire dublă se naște din relația unui text cu cititorul. Pe de o parte - privirea celui care pătrunde în text, de cele mai multe ori în mod direct, ca-n natură, cu sufletul larg deschis, pe de altă parte - privirea textului, îndreptată spre cititor sau

---

<sup>2</sup> Max Blecher, *Întâmplări în irealitatea imediată. Inimi cicatrizate. Viziunea luminată. Corp transparent. Corespondență*, Ediție îngrijită, tabel cronologic și referințe critice de Constantin M. Popa și Nicolae Țone, prefață de Radu G. Țeposu, Craiova, Editura Aius, București, Editura Vinea, 1999 (p. 63).

ambiguă, pivotând între a se dezvălui și a se camufla (precum în picturile din secolul al XVI-lea, în care prezența spectatorului forțează personajul din tablou să-și prezinte corpul în moduri diferite, sugerând „o intimitate ce rămâne, chiar și în cadrul unui raport apropiat, inaccesibilă și deci nedeterminată”<sup>3</sup>). La intersecția dintre cele două priviri sau, prin extensie, dintre cele două corpuri, se ivește relația de simpatie sau de antipatie față de un text, față de un autor.

„Există câțiva scriitori anglo-saxoni (...) pentru care corpul omenesc reprezintă mai mult decât banalul înveliș de carne și sânge menit să acopere un spirit/ suflet – evident – superior: D.W. Lawrence, Lawrence Durrell, Ph. J. Farmer și, mai ales, Henry Miller. (...) Pentru aceștia, corpul, dincolo de simpla și grosiera sa materialitate, este o realitate expresivă, expresivă în genere, dar și în ordinea scriiturii. Corp scris, scriitura corporală. Viziunea sa depășind, în această privință, evenimentul pur al mișcării biologice, Miller privește corpul drept o realitate în cel mai înalt grad estetică, „exercițiile” acestuia constituind ele însele acte estetice, înainte chiar de a deveni pandante metafizice ori obiecte ale propriei sale arte scriitoricești. (...) Scriitura izvorâtă din forța expresivă a corpului este, la rândul ei, vitală, viguroasă, încărcată de corporalitate, uneori violentă și paradoxală (...).”<sup>4</sup>

Dacă pictorii s-au interesat, mai tot timpul, de corpul uman în superbia goliciunii sale, mai cu seamă renașcentismul italian ori flamand, după cum sugerează și intelectualul ieșean

---

<sup>3</sup> Alain Corbin, Jean-Jacques Courtine, Georges Vigarello (coord.), *Istoria corpului. I. De la Renaștere la Secolul luminilor*, București, Grupul Editorial Art, 2008 (p. 541).

<sup>4</sup> Liviu Antonesei, *Literatura, ce poveste!*, Iași, Polirom, 2004 (p. 39-40).

Liviu Antonesei, înseamnă că vom afla afinități frapante între textele literare axate pe corporalitate și pictura de o anumită factură. Cum există o artă a descifrării textului literar, există și o știință a dezasamblării și interpretării corpului uman.

Pictorul corporalității absolute însă ar putea fi considerat suprarealistul Salvador Dalí. *Cabinetul antropomorfic*, înfățișând un trup dotat cu sertare, este exemplul cel mai evident al curajului unui creator excentric (la modul absolut) de a lupta cu limitele corpului uman. Dalí a lucrat la umbra marilor artiști plastici înainte de a-și croi drumul său în lumea picturii suprarealiste. Debordanța talentului său se clădește pe o solidă școală de pictură. El a învățat cele mai mărunte secrete ale construirii corpului uman din forme și culori felurite, cum scriitorul învață să-și clădească textul din cuvinte și sensuri diferite.

Picturile sale sunt hibridări baroce, adevărate texte deschise, în care privitorul își face calea printr-un ochi mereu treaz, iscoditor. Excesul de forme pe milimetru pătrat a fost pus adesea, în critica de specialitate, pe seama unei paranoia generice a creativității salvador-daliniene. Oricum ar sta lucrurile, pictura lui Dalí i-a fascinat pe scriitori. Imaginile din tablourile sale îndeamnă la scris. Poate că nici nu e chiar atât de îndepărtat momentul în care un scriitor se va hazarda să creeze un text afin acestei suprarealiste picturi. Un fel de corespondent al ei în literatură. „Enigma fără sfârșit” a operei sale are tangență cu cinematografia, cu literatura și chiar cu muzica. După moartea Galei, în 1983, Dalí se apropie din ce în ce mai mult de muzică. De muzica veche catalană. A înregistrat un clip muzical, în perspectiva unui proiect cinematografic marca Buñuel.

„Uneori, pentru a adormi, Dalí asculta pe o casetă care nu se mai sfârșea *Noche de ronda*, un cântec vechi care-i amintea



de escapadele lui din Rector's Club împreună cu Lorca și Buñuel. Din nou, persistența memoriei”<sup>5</sup>. Din nou persistența trăirii necenzurate. Din nou acea căutare continuă, istovitoare, a dublului, a celui alt, a vieții adevărate, a corpului în toată goliciunea lui, a privirii derulate ca o bandă cinematografică, la infinit, acea căutare atipică a unei dimensiuni virgine, neexplorate de nimeni înaintea lui. Creatorii pot învăța foarte multe din exuberanța fără margini a lui Salvador Dalí, de la pictorul care a știut ca nimeni altul să dea frâu liber imaginației, libertății de expresie.

În artele plastice, Salvador Dali e exemplul cel mai potrivit, probabil, de manifestare nedisimulată a imprevizibilității. Imprevizibil în raport cu sine și cu ceilalți, imprevizibil de la o lucrare la alta. Imprevizibil nu numai în artă, ci și în viața reală, de zi cu zi. Imprevizibilitatea nu e ușor tolerată de proximități, de apropiați; ea dă frisoane, supără, sperie pe alocuri. A fi imprevizibil înseamnă a te face mereu necunoscut în ochii celorlalți, a fi mereu altul, mereu împotriva curentului. Și, totuși, aceasta este o stare benefică în artă. În scris, de asemenea. Se rup schemele, automatismele, se pornește în explorarea altor lumi, a altor teme.

### ***Algazy & Grummer. Excentricitatea scriiturii urmuziene.***

Fiecare scriitor e, în felul său, un excentric. Lumile pe care le construiește sunt apanajul unei nevoi de a fi altfel decât ceilalți, de fapt un capriciu repetat la infinit. În literatura

---

<sup>5</sup> Agustín Sánchez Vidal, *Buñuel, Lorca, Dalí: Enigma fără sfârșit*, Traducere din limba spaniolă de Luminița Voina-Răuț, București, Curtea Veche, 2005 (p. 312).

română, Urmuz, scriitorul „nășit” de Arghezi, a încercat, prin ale sale „pagini bizare”, să-și depășească limitele. Absurdul, atipicitatea stilistică, unghiurile antitetice de percepție a lumii, oximoronul, paradoxul, sunt arme cu care Urmuz luptă împotriva unei literaturi obosite, desemantizate. S-a considerat că această devastatoare luptă cu literatura, cu limitele, cu sinele său, l-a împins în cele din urmă la suicid.

În *Algazy & Grummer*, Urmuz alătură două personaje masculine după principiul sonorității numelor proprii. Identitatea lor se justifică, așadar, prin estetica numelor. Doi comercianți, un turc și un evreu (sau neamț), care veghează asupra bunului mers al unei prăvălii bucureștene. Nu știm cu exactitate ce se comercializează în acea prăvălie. Algazy, dotat cu o figură bizară, nu e vorbitor de limba română, e pragmatic, înhămat, ca un hamster, la rutina unei vieți ordinare: „Algazy este un bătrân simpatic, știrb, zâmbitor și cu barba rasă și mătăsoasă, frumos așezată pe un grătar înșurubat sub bărbie și împrejmuit cu sârmă ghimpată... Algazy nu vorbește nicio limbă europeană...”<sup>6</sup>

Spre deosebire de el, Grummer e iubitor/ consumator de literatură, enigmatic și dotat cu „un cioc de lemn aromatic”. „Fire închisă și temperament bilios, stă toată ziua lungit sub tejghea, cu ciocul vârât printr-o gaură sub podea...”<sup>7</sup> Asemenea struțului, el se arată neputincios în camuflarea propriului fel de a fi. Cu clienții vorbește despre sport și literatură, nu înainte de a-l face pe partenerul său antinomic, Algazy, să părăsească locul. (Struțul-Grummer e asemenea ornitorincului pe care Umberto Eco<sup>8</sup> îl asociază cu filozofia kantiană, adică un animal

---

<sup>6</sup> Urmuz, *Pagini bizare*, Chișinău, Editura Cartier, 1999, p. 41.

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 42.

<sup>8</sup> Umberto Eco, *Kant și ornitorincul*, Constanța, Editura Pontica, 2002, p. 96-105.

ciudat, capabil de a se adapta unui mediu nu întotdeauna propice). În afară de cioc, Grummer posedă și „o bășică cenușie de cauciuc”, care se dovedește a fi o anexă, un spațiu populat cu frustrări de tot soiul.

Într-o viziune suprarealistă, Grummer se hrănește cu poeme. Asociatul său nu suportă ideea unei întâietăți în domeniu, iar între ei se iscă, banal, rivalitatea. Grotescul povestirii atinge apogeul în momentul în care Algazy mănâncă bășica lui Grummer. În această anexă se afla, de fapt, literatura viitorului în fază incipientă. Întreaga povestire urmuziană pledează pentru un anumit fel de a scrie, bazat pe dezinhibiție și nenumărate incompatibilități onto-stilistice. Pledează pentru antiliteratură? Pentru o supraliteratură? Urmuz ne face să înțelegem că scriitorii veritabili, artiștii, în general, adaugă un ceva *hors du commun* la obișnuința noastră de a percepe realitatea. Cu cât deformările propuse în câmpul percepției sunt mai frapante, cu atât artistul sare din doxa.

„Cézanne sau Renoir ne-au antrenat să privim într-un fel diferit, în anumite împrejurări de fericire și prospețime aparte, frunzișul și fructele sau carnația unei tinere fete. Există linii de rezistență în câmpul stimulator, ce se opun invenției artistice necontrolate (sau impun artistului să întruchipeze nu obiecte din lumea noastră, ci dintr-o lume posibilă). De aceea nu întotdeauna propunerea artistului este complet absorbită de comunitate. (...) Munca artiștilor încearcă mereu să pună sub semnul întrebării schemele noastre perceptivă, invitându-ne, dacă nu altceva, măcar să recunoaștem că în anumite împrejurări lucrurile ar putea să ne apară în mod diferit, sau că există posibilități de schematizare alternativă, care fac pertinente în mod provocator și abnorm anumite trăsături ale obiectului (scheletica lungime a trupurilor, pentru Giacometti,

tendențele incontrolabile ale cărnii și ale mușchilor, la Botero).”<sup>9</sup>

Reprezentările urmuziene surprind, într-un mod bizar, posibilitățile ființei umane, ale trupului ei, de a se metamorfoza perpetuu, de a nu fi egal cu sine însuși. „Sintetizând niște ființe hibride, jumătate oameni, jumătate obiecte, Urmuz se dovedește un Arcimboldo modern, iar diableriile sale niște arcimbolderii în care ludicul se întâlnește în mod fericit cu profunzimea unui spirit de excepție. Rămâne important faptul că, reduse la animalic, aceste făpturi de laborator nu au psihologie. Ele sunt prezentate sub o formă directă, concentrată și nu în desfășurare”<sup>10</sup>. Inadecvarea personajelor create de Urmuz (în mod aparent, după formula dicteului automat) la realitatea din jur provoacă râsul. Veselia spontană din textul urmuzian, uneori impregnată cu tușe de umor negru, provine dintr-o luciditate intenționată. „Nebunia” din text e, dacă se poate spune astfel, extrem de rațională. Ghidată de rațiune.

Călinescu îl consideră pe Urmuz „un simulator de automatism”.

„Căci am spus că un om, chiar în stare delirantă, nu poate înlătura cu totul structurile logice pe care de la sine le oferă subconștientul. Urmuz, dimpotrivă, de câte ori este pe punctul de a cădea într-o asociațiune normală, fuge de ea cu bună-știință, dovedindu-și permanenta luciditate. De unde și comicul. Fugind de mecanica asociațiunii conștiente, Urmuz cade în mecanica fugii de orice asociație și acest mecanism provoacă râsul. (...) Între bufoneriile lucide ale lui Urmuz și

---

<sup>9</sup> Idem, *op. cit.*, p. 225.

<sup>10</sup> Gheorghe Glodeanu, *Urmuz și poezia antiromanului*, în *Poetica romanului interbelic*, București, Ideea Europeană, 2007 (p. 321).

compunerile dictate ale suprarealiștilor este această deosebire că cele din urmă ne fac să râdem mai puțin sau chiar deloc, putând chiar să ne dea scurte impresii de sublim. Explicația este ușoară. La Urmuz automatismul este simulat și atenția îndreptată mereu asupra unui raport nou, grotesc și caricatural. Compunerile lui Urmuz sunt în fond satirice. Suprarealiștii sunt însă sincer lirici și din când în când cad peste asociațiuni care sunt adevărate imagini.”<sup>11</sup>

„Înfometăți și nefiind în stare să găsească prin întunec hrana ideală de care amândoi aveau atâta nevoie, reluă atunci lupta cu puteri îndoite și, sub pretext că se gustă numai pentru a se complecta și cunoaște mai bine, începură să se muște cu furie mereu crescândă, până ce, consumându-se treptat unul pe altul, ajunseră ambii la ultimul os... Algazy termină mai întâi...”<sup>12</sup>. Epilogul dă seama de faptul că, în urma lor, cei doi protagoniști ai povestirii urmuziene nu lasă nimic. Devorându-se reciproc ei reduc totul la zero, la nimic. Chiar și literatura va intra în această ecuație a pierzaniei.

Actul de devorare a partenerului e caracteristic unor specii de insecte. Călugărița, spre exemplu, este carnivoră, se hrănește cu insecte, iar, după împerechere, își devorează masculul. Pe scara evoluției, acest gest nu prejudiciază cu nimic perpetuarea în bune condiții a speciei în cauză. Transferat ființei umane, el denotă primitivism accentuat, manifestare grobiană, anihilarea spiritului și, implicit, a umanității. Se pare că în Amazonia mai există și la ora actuală triburi canibale. Algazy și Grummer, figuri însemnate, încă de la bun început, cu atipicități fizionomice devin canibali, ceea ce transformă radical mesajul textului. Anormalitatea lor, târâtă în regim de

---

<sup>11</sup> George Călinescu, *Universul poeziei*, Antologie cu o postfață de Al. Piru, București, Editura Minerva, 1973 (p. 51-58).

<sup>12</sup> Idem, *op. cit.* (p. 44).

normalitate (vezi comerț, prăvălie, comunicare etc.) se ridică la cote paroxistice ale absurdului narativ: canibalismul, barbaria extremă. Textul își autodevorează sensurile. Nu rămâne decât scheletul, din care cititorul conștiincios poate extrage, cu o pensetă extrem de fină, câte-un rest de semantism nedevorat.

Povestirea poate fi citită și ca un basm postmodern, cu caracter moralizator. Hrana ideală a celor doi pseudocomercianți, Algazy și Grummer, este literatura, iar mirodeniile, aromele din prăvălia lor sunt esențele stilistice pe care textul literar le emană. Clienții care le vizitează prăvălia sunt potențialii cititori sau consumatori de literatură. Povestirile urmuziene sunt complexe, de o densitate semantică impresionantă, în ciuda schematismului narativ, amintindu-ne de imaginile hibridate, suprarealiste din tablourile salvadordaliniene. Nu degeaba Eugen Ionescu își mărturisește filiația din scrierile urmuziene. Există în textele urmuziene, puține la număr dar de o incisivitate a imaginii inegalabilă în literatura noastră, note perene dintr-o umanitate care nu piere ci doar se repetă, în infinitul timpului, cu note, cu accente particulare.

La noi, poate numai Caragiale a reușit să apropie până la confundare zone de temporalitate diferită. Figuri ale unui trecut îndepărtat pot fi aduse, pe calea absurdului de limbaj, de caracter, de situație, în prezent, în contemporaneitate, fără (majore) discrepanțe stilistice. E suficient să ne rotim privirea asupra vieții politice, sociale actuale, pentru a constata încă o dată cât de eterne sunt personajele lui Caragiale și Urmuz, cât de verosimile prototipurile umane. În literatura universală, Jarry și Kafka egalează lancea absurdului, suprarealismului urmuzian. „Pe toți acești autori îi unește *absurdul*, modelat în forme

diferite”<sup>13</sup>. Am adăuga încă ceva: pe toți acești scriitori îi unesc apetitul pentru ineditul expresiei, nănfricarea, irreverența cultivată sau spontană în fața formelor și formulilor deja consacrate, conștiința absurdului existențial și a limitelor umane. Neconformiști la nivel stilistic, ei descriu, de fapt, o lume banală, iterativă, supusă șabloanelor, măruntelor reguli de supraviețuire, cenușului cotidian, din care învingători ies doar cei care înțeleg să fie altfel, chiar cu riscul blamării generale.

Urmuz este așezat, de obicei, de către autori de forță ai literaturii române actuale, pe punctul cel mai de sus al modernității interbelice. Cărtărescu, spre exemplu, deplânge faptul că școala și critica literară au acordat o atenție minoră unor texte, proslăvind, în același timp, pe altele, fără putere argumentativă. Acest studiu denaturat „a ocultat direcția cea mai vie artistic, cea mai interesantă și mai fructuoasă ca posteritate și care poate fi definită prin cărți privite până azi ca niște „ciudățenii estetice”, unice, inclasabile, enigmatice în imanența lor: *Craii de Curtea-Veche*, *Întâmplări în irealitatea imediată*, *Creanga de aur*, *Interior*, *Cimitirul Buna-Vestire*, *Pensiunea doamnei Pipersberg* a lui H. Bonciu, *Jocurile Daniei* (...) sau greșit înțelesul *Enigma Otiliei*. Adăugând aici și opera lui Urmuz, se conturează un corpus de texte având un „aer de familie” și care așază deodată în altă lumină proza românească interbelică”<sup>14</sup>. Pentru postmoderni, acești fascinanți interbelici devin autori predilecți, dominanți, cultivați cu interes în perspectiva unei scriituri nonconformiste.

Textele urmuziene îmi aduc în minte un alt model de scriitură bizară: Radu Petrescu. Mai precis, textul *Sinuciderea din Grădina Botanică*, publicat în volumul *Proze*, din 1972.

---

<sup>13</sup> Dumitru Tucan, *Eugène Ionesco. Teatru, metateatru, autenticitate*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006 (p. 47).

<sup>14</sup> Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc* (p. 299).

„Subintitulat „roman”, textul de nici douăzeci de pagini (urmat de o notă editorială și de câteva fișe) nu are numai bogăția narativă a unui roman cu „peripeții”, dar își cuprinde în sine atât filogenia – istoria încâlcită a speciei –, cât și principiile de funcționare, constituind până la urmă o uimitoare scamatorie literară, în care urmuzianismul, onirismul, textualismul și, ca *primum movens* al scrierii, joyceanismul se combină într-o formulă îndrăzneță, autosuficientă, de o eleganță artificioasă și rece. Deși abundă în personaje, întâmplări și descrieri de priveliști, textul este scufundat în întregime în literatură, singurul său referent real”<sup>15</sup>.

Puțini scriitori români reușesc să includă, într-un mod subtil, tehnicile și viziunea asupra literaturii în chiar corpul textului. E și aceasta o artă de care ar trebui să țină cont istoricii literari, criticii, exegeții etc. Textul însoțit de propria sa poetică e unul rafinat, care iese de pe orbita locurilor comune, devenind, astfel, excentric. Un text care vorbește despre sine înainte de-a o face, cu instrumente de lucru sofisticate, ceilalți.

---

<sup>15</sup> *Ibidem* (p. 356-357).



# INOROGUL CA METAFORĂ POSTMODERNĂ

Dana Chetrinescu

Într-un volum anterior al colecției, mă opream asupra modului în care un simbol foarte iubit în Evul Mediu occidental, licorna, este preluat de scriitorii postmoderniști ca semn al încriptării și ambiguității. Mă aplecam îndeobște asupra unuia dintre cele mai bine vândute romane ale autoarei britanice Tracy Chevalier, *Doamna și licornul*<sup>1</sup>, o geneză imaginară a celebrelor tapiserii franceze omonime. Scriam atunci despre maniera în care Chevalier preia tema medievală a amorului curtesc, dar și numeroase motive creștine, pentru a țese, asemeni lucrăturii complicate a *millefleurs* din tapiseriile de la Cluny, o tramă postmodernă, polifonică.

Personajele care populează minunata grădină în care se spune povestea doamnei și a licornei, deopotrivă oameni și necuvântătoare, își găsesc locul în bestseller-ul britanic, fiecare capitol fiind narat cu vocea unui alt erou sau a unei alte eroine: pictorul francez care a creat tiparul pentru tapiserii, țesătorul flamand care le execută, nobilul parizian care le comandă, moștenitoarea acestuia de care se îndrăgostește pictorul, soția țesătorului care încearcă să-și protejeze fiica oarbă de același pictor, oarba care, dezvoltând un al șaselea simț, plantează, în

---

<sup>1</sup> Tracy Chevalier, *The Lady and the Unicorn*, London, Harper Collins, 2003.

spatele casei părintești, o grădină cum nu se mai văzuse până atunci.

Eseul de față își propune să aducă în discuție un alt roman britanic în care ființa inefabilă a licornei ocupă un loc central – *Licornul*, de Iris Murdoch<sup>2</sup>. Romanele celebrei scriitoare sunt intense și bizare, pline de umor negru și răsturnări de situație, de o tensiune care subminează autoritatea și echilibrul de civilizație și rațiune (tipicul *common sense* englezesc) al clasei de mijloc, căreia îi aparțin cele mai multe dintre personaje. Elementul definitoriu al prozei lui Iris Murdoch este filosofia morală, scenele lumești, adesea banale în care se confruntă binele și răul căpătând o forță tragică sau chiar mitică grație subtilității descrierii sau analizei psihologice.

Romanele irlandezei sunt în același timp profund intelectualizate și melodramatice sau comice, maniera realistă în care sunt scrise fiind dublată de o ambiguitate iscusit manevrată sau de elemente fantastice care potențează detaliul exact. Deși respinge eticheta de „gotic” pe care mulți critici o aplică unora din romanele ei (considerând-o prea îngustă și unilaterală), Murdoch revine în câteva rânduri la acest gen, găsind în elementele sale caracteristice un fundament solid pentru portretele sale morale și neașteptatele incursiuni psihologice.

Din această serie, *Licornul* este probabil romanul cel mai bine cotate de critică: o intrigă densă, plină de suspans, peisaje care îți taie respirația, inspirate din ținuturile Irlandei natale, decoruri de secol al XVIII-lea, eroine care ascund complexități nebănuite și secrete indescifrabile. Legătura dintre genul gotic, scrierea postmodernă și simbolismul inorogului nu pare, la o primă privire, foarte evidentă. Cu toate acestea, în câteva interviuri date imediat după lansarea volumului, autoarea mărturisea că își găsisse inspirația chiar în tapiseriile de la Cluny,

---

<sup>2</sup> Iris Murdoch, *The Unicorn*, New York, Bard Books, 1963.

povestea despre licornă pe care o deapănă cele șase panouri fiind pentru ea aceea a suferinței morale purificatoare.

Prezența ocazională în cultura postmodernă, inorogul se bucura de mai multă atenție atât în lumea antică și medievală occidentală, cât și în vechiul Orient. Era văzut ca o ființă nobilă, mândră, de un curaj ieșit din comun și o seninătate pe care nicio altă necuvântătoare nu o avea. El apare deopotrivă în arta religioasă și în cea laică, luând înfățișări dintre cele mai diverse: un cal alb cu un corn în frunte, un rinocer, un grifon, un cerb, un dragon, o himeră, ori o fiară ce împrumută caracteristici de la toate celelalte animale. În vechile legende chinezești sau japoneze, *qilin*-ul sau *kirin*-ul, un cerb cu cap de leu și solzi de dragon, nu se arată oamenilor decât foarte rar, în perioade de pace și maximă prosperitate, fiind înzestrat cu un simț aparte, acela de a distinge binele de rău și nevinovăția de păcat.

În antichitatea occidentală, licornul este mai puțin o prezență mitologică și mai mult un subiect de domeniul istoriei naturale. Medici, exploratori și cartografi, învățați ca Iuliu Cezar sau Pliniu cel Bătrân<sup>3</sup> vorbesc despre inorog ca despre un rinocer al cărui corn vindecă o mulțime de boli, ca despre un cal sălbatic ce nu poate fi prins viu, sau ca despre un cerb uriaș cu un singur corn în frunte, ce aleargă nestingherit prin pădurile Orientului. O parte din aceste credințe își găsesc ecoul și în Vechiul Testament: *re'em* este o ființă de o forță uimitoare, ce nu poate fi îmblânzită. Tot aici, inorogul apare ca prima necuvântătoare căreia, la porunca lui Dumnezeu, Adam și Eva i-au dat un nume. După izgonirea din Rai, inorogului i se dă posibilitatea să aleagă între a rămâne în Eden și a-i însoți pe oameni într-o lume plină de suferințe și boli. Licorna alege cel

---

<sup>3</sup> J. Chevalier, A. Gheerbrant, *Dicționar de simboluri*, București, Artemis, 1995.

de-al doilea drum și, pentru bunătatea și compasiunea ei, primește binecuvântarea Domnului.

Iconografia medievală preia elemente atât din sursele antice păgâne cât și din Biblie, făcând din inorog un personaj alegoric, un animal grațios și blând ce nu poate fi îngenuncheat decât de către o fecioară: de îndată ce o zărește, animalul se apropie, își pune capul în poala fetei și adoarme. Astfel, imaginea licornei apare deopotrivă în simbolistica laică și în cea religioasă catolică. În prima, ea devine o metaforă a amorului curtenesc, povestea unui raport de vasalitate erotică între cavalerul-inorog și doamna atrăgătoare, intangibilă și trufașă. În cea de-a doua, inorogul simbolizează Patimile lui Hristos, prinderea și îmblânzirea animalului amintind, de fapt, chiar de răstignirea lui Isus, iar fecioara misterioasă fiind nimeni alta decât Maica Domnului.

La sfârșitul Evului Mediu, în perioada goticului târziu, povestea inorogului își găsește expresia cea mai complexă în două serii de tapiserii – mai sus-menționata *Doamnă cu licorna* și *Vânărea inorogului*. Prima, alcătuită din șase panouri, spune povestea ispitirii animalului fabulos de către o doamnă nobilă care face uz de tot arsenalul de seducție de care dispune, ademenind prin toate simțurile. În cea de-a doua, inorogul, gonit de vânători, își pleacă fruntea în poala fecioarei, fiind apoi capturat și întemnițat într-un castel. Capodopere de necontestat ale secolului al XV-lea, ele sunt rezultatul gustului epocii pentru țesături elaborate, pe care doar nobilii își permiteau să le comande celor mai iscusiți meșteșugari.

Ambele serii de tapiserii trădează tehnica de lucru a atelierelor flamande, probabil din Bruxelles sau Liège, având o serie de elemente comune: fundalul *millefleurs*, animale, flori și fructe prezente în simbolistica creștină (rodia, de pildă, ca însemn al Patimilor lui Hristos, datorită legăturii dintre culoarea

roșu aprins a sucului acestui fruct și sângele de pe trupul Domnului), personaje înveșmântate în cele mai alese straie, fecioara care îl atrage pe inorog, frumosul animal îngenunchat etc. Tapiseriile combină teme cu rezonanță moral-religioasă (suferința fizică și spirituală a licornei, castitatea, moartea și învierea, simțurile ca porți ale ispitei) cu motive seculare erotice (atracția fizică, cucerirea ființei iubite, deflorarea).

În romanul lui Iris Murdoch, „licornul” este o prezență permanentă, inefabilă, întrupată în misteriosul personaj al Hannei Crean-Smith, pe care vecinul său, Max Lejour, celebru clasicist, încearcă să i-l explice discipolului ca pe o lecție de inițiere în platonism. Filosoful o numește pe Hannah Crean-Smith un „inorog tragic”, a cărui dramă se desfășoară în tăcere, a cărui captivitate pe deplin asumată îl uimește și îl umple de admirație. Acest amestec de putere și fragilitate pe care îl emană „licornul” Hannah Crean-Smith îi atrage, de fapt, pe toți locatarii conacului învecinat cu castelul familiei Crean-Smith. Max, care o studiază ca pe un exponat de muzeu, pe Pip, fiul acestuia, cu care Hannah avusese o relație cu ani în urmă, discipolul care se îndrăgostește tocmai de aura de mister și noblețe care o înconjoară, ignorând iubirea mult mai terestră și mai firească pe care i-o poartă fiica lui Max, Alice: toți sunt înrobiți într-o iubire platonice ce devine forța principală în jurul căreia gravitează întreaga poveste. Prin intermediul Hannei, autoarea explorează câteva subiecte fundamentale care o preocupă constant, cum ar fi relațiile de putere, penitența sau captivitatea.

Romanul prinde contur în jurul poveștii de dragoste dintre Hannah Crean-Smith, măritată cu vărul ei Peter, și Pip. Idila celor doi este dată în vileag de prietenul gelos al lui Peter, Gerald Scottow, care caută să se răzbune astfel pentru preferința pe care Peter începuse s-o arate pentru băieții mai

tineri. Tiranic și violent, Peter dispune înțemnițarea soției sale în propria casă și transformarea lui Scottow în temnicerul acesteia, situație pe care mulți critici au caracterizat-o ca pe o formă de „feudalism sexual”<sup>4</sup>. Povestea nefericită a prizonierei dobândește dimensiuni și mai bizare pentru că o despart șapte ani de momentul propriu-zis al narațiunii și pentru că focalizatorii narațiunii sunt doi *outsider*-i.

La șapte ani de la evenimente (numărul șapte nu este, firește, accidental, el fiind numărul magic din basme), Marian Taylor intră în scenă ca profesoară particulară de franceză a doamnei Crean-Smith, descoperind secretul dramatic al elevei sale puțin câte puțin, într-un suspans bine dozat. Marian acceptase postul datorită salariului neașteptat de mare oferit în anunțul din ziar, datorită unei poftă nestăpânite de aventură și schimbare, dar și pentru că își dorea să rupă, odată pentru totdeauna, o relație care o făcea nefericită. Cel de-al doilea străin este discipolul lui Max Lejour, Effingham Cooper, care-i face maestrului vizite regulate în timpul verii și care se îndrăgostește de misterul femeii din castelul vecin, pe care tânărul nu o poate cerceta decât de la distanță, cu ajutorul unui binoclu. Drama în plină desfășurare alături îl face pe Cooper să se imagineze în postura salvatorului doamnei aflate la ananghie, ipostază plină de un irezistibil erotism.

Substanța gotică a romanului este extrem de penetrantă. Peisajul și decorurile în care se fac și se desfac legături complicate între personaje conțin toate ingredientele genului: marea de culoarea smaraldului, prin spuma căreia se zăresc stânci acoperite cu mușchi și alge; un relief sever, plin de capcane și o climă irlandeză aspră, pe care numai cei născuți

---

<sup>4</sup> Cheryl Bove, *The Unicorn*, 2008, on <http://www.litencyc.com/php/sworks.php?rec=true&UID=8019>

acolo o pot suporta în timpul iernii; pietre funerare și dolmeni ancestrali; în fine, un conac – pompos numit castel, după cum e obiceiul prin acele locuri, îi explică Gerald Scottow lui Marian – ce pare ieșit direct din roca muntelui, făcut din aceeași piatră cenușie ca și malul stâncos, cu fațadă crenelată și ferestre înalte, înguste, cu ogive – arhitectură neogotică specifică epocii romantice, îmbrățișată cu cel mai mare entuziasm de către britanici, care o numeau, în secolul al XIX-lea, *the Gothic revival*.

Literatura gotică preromantică punea, într-adevăr, mai mult accent pe decor decât pe portret, tot așa cum renunțase la grotesc (cultivat, în perioada augustană, cu atâta măiestrie de Hogarth în pictură sau de Fielding în literatură) în favoarea unei alte categorii estetice: sublimul. Influential tratat despre sublim al filosofului englez Edmund Burke, *O incursiune filosofică în ideea de sublim și frumos*<sup>5</sup>, a avut un rol decisiv în reformarea modelului de sensibilitate în artele vremii. După Burke, sublimul este generat de sentimente extrem de puternice - ca spaima, șocul violent, surpriza. Cu cât sunt mai puternice emoțiile subiectului, cu atât mai aproape îl vor purta pe acesta de starea de sublim.

Exemplul cel mai grăitor pentru Burke este starea de spirit pe care fenomenele naturii o provoacă oamenilor: o furtună pe mare, un vânt mușcător, un apus de soare peste munți etc. Burke susține că emoția (pe care o numește pasiune) provocată de ceea ce este măreț și sublim în natură este uimirea, o stare în care toate mișcările sufletului sunt paralizate de spaimă, iar mintea este atât de copleșită de ceea ce văd ochii încât nu mai poate percepe nimic altceva. Mai mult, Burke stabilește o distincție clară între frumos și sublim, arătând că primul derivă din plăcere, pe când cel de-al doilea se naște din

---

<sup>5</sup> P. Landow, *The Aesthetic and Critical Theories of John Ruskin*, Princeton University Press, 1971.

suferință. Acolo unde plăcerea frumosului are un efect reconfortant asupra trupului, sublimul încordează trupul, îl întărește.

În consecință, cele două categorii nu numai că nu se aseamănă, ci își sunt diametral opuse. Burke a fost, de fapt, primul care a teoretizat această distincție, explicând frumosul și sublimul doar în relație cu procesul de percepție și cu efectul lor asupra privitorului. Iată de ce arta vremii, în lumina acestor teorii, se va axa aproape exclusiv pe vizual. Peisajele dramatice vor predomina, mai bine de o jumătate de secol, în pictură și literatură. Turner este, probabil, primul care aplică teza lui Burke cu conștiințiozitate, pictând peisaje marine pline de neliniște și apusuri tulburătoare.

În literatură se înfiripă un gen romantic de *novellă*, a cărei acțiune este invariabil situată în locațiile cele mai exotice, departe de lumea tehnologizată și previzibilă a metropolei, în mijlocul naturii sălbatice. Termenul de „gotic” pentru a desemna acest tip de proză este folosit pentru prima dată de Horace Walpole care, în 1765, dă romanului său, *Castelul din Otranto*, subtitlul „o povestire gotică”. Succesul de care s-a bucurat thriller-ul plasat într-o Italie medievală, cu un prinț tiranic, obsedat deopotrivă de putere și de frumusețea unei fecioare pe care o ține prizonieră, a fost atât de mare încât a dat naștere unei adevărate isterii gotice. Într-o perioadă foarte scurtă de timp, s-au scris și vândut nu mai puțin de 3.000 de asemenea romane sau nuvele.

Walpole alesese eticheta „gotic” pentru a desemna, în primul rând, perioada în care plasa acțiunea romanului, apoi decorul specific, constând din clădiri înalte de piatră, bogat ornamentate cu scene și personaje fantastice, descinse din pomelnicele nesfârșite de monștri din bestiarul medieval. Scopul declarat al arhitecturii gotice era același cu cel pomenit



de Burke: accentul pe efectul vizual extrem de puternic – respect, admirație, teamă și umilință - asupra privitorului. Atmosfera (specifică marilor catedrale gotice, de solemnitate și maiestuozitate dată de jocul complicat între lumină și întuneric, între culoare și absența acesteia, între spații deschise, verticale și unghere ascunse, boltite) se regăsește - *telle quelle* – în literatura ce împrumută numele stilului arhitectural.

Iată de ce peisajul joacă un rol decisiv și în romanul lui Iris Murdoch. Ajunsă la destinație în prag de seară, într-un loc necunoscut pe care îl percepe imediat ca fiind ostil chiar și celui mai nevinovat vizitator, Marian Taylor se simte complet lipsită de apărare: „Nu se aștepta la o asemenea singurătate. Nu se aștepta la un peisaj atât de înspăimântător” (p. 9, t.n.). Când vede prima dată conacul familiei Crean-Smith, Marian îl percepe ca pe ceva „amenințător [...] ridicându-se din pământ ca un dolmen, aparținând ținutului dar, în același timp, făcând ca ținutul să-i aparțină lui” (p. 17, t.n.).

În timp ce mașina care o duce spre noua ei slujbă urcă pe serpentine, cu marea când pe stânga, când pe dreapta, Marian oscilează, în același ritm, între extaz și disperare, „care o învăluiau și o păraseau ca fluxul și refluxul” (p.12, t.n.). Deși, la sosire, noile gazde i se păruseră amabile și amuzante, pe măsură ce se apropie de conac și soarele apune în spatele munților, cei doi bărbați „nu i se mai păreau îndatoritori, ci cumplit de străini, chiar siniștri. Se simți, pentru prima oară în viață, complet izolată și în pericol. În clipa următoare i se înmuieră picioarele de spaimă” (p.18, t.n.).

Celălalt element care apropie romanul lui Iris Murdoch de gotic, în sens cronologic, este, fără îndoială, chiar inorogul – figură extrem de familiară în imaginarul Evului Mediu târziu și al Renașterii timpurii, deci în perioada gotică. Fiind, pentru autoarea britanică, un simbol al suferinței sublimite, inorogul

circumscrie profilul Hannei Crean-Smith și relațiile ei cu celelalte personaje. Ea este o licornă atât pentru bărbații locului – iubiți sau dușmani – cât și pentru străinii care îi descoperă povestea așa cum ar face-o spectatorii care asistă la o scenă ce se desfășoară departe de ei (o depărtare atât spațio-temporală cât și psihologică).

Când Marian e surprinsă prima oară de termenul pe care Dennis Nolan, lacheul doamnei, îl folosește pentru a defini situația stăpânei („o temniță”) și se străduiește să înțeleagă de ce frumoasa femeie nu încearcă să se salveze din mâinile torționarilor ei, considerându-i lipsa de inițiativă „atât de nesănătoasă, de nefirească”, Nolan îi răspunde: „Ceea ce e spiritual e nefiresc. Sufletul împovărat de păcat nu poate fugi. Ce i se întâmplă ei aici ni se întâmplă și nouă într-un fel sau altul. Trebuie să îi facem jocul, oricare ar fi acesta, și să credem în credința ei. Asta e tot ce putem face pentru ea” (p. 67-68, t.n.). Suferința Hannei este, deci, pe deplin asumată și de natură pur spirituală, amintind de rănilor simbolice ale inorogului hăituit de nobili în tapiseria *Vînarea inorogului*, sau de melancolia doamnei care își dă jos bijuteriile în ultimul panou al tapiseriei *Doamna și licorna*, intitulat „*À mon seul désir*” și anunță, prin acest gest, renunțarea la toate cele lumești.

Hannah amintește și într-un alt mod de doamna care îmblânzește licornul în tapiseriile de la Cluny, cu gesturi ritualice și o figură hieratică, ca în mai toate portretele medievale, cu o expresie imposibil de descifrat. Effingham Cooper, îndrăgostit mai mult de ideea de Hannah – îndepărtată, enigmatică, nefericită – decât de Hannah în carne și oase, definește relația lor platonice în termenii specifici amorului curtenesc, transformându-se pe sine, indirect, în inorogul îngenunchat:

„Când era departe de ea, se gândea la relația lor cu o perfectă seninătate. Și numai când se apropia din nou de Hannah cea adevărată, care trăia, care respira, își dădea seama cât de mult din ce simțise el era doar o plăsmuire a minții. Faptul că ea îl iubea, că era chiar îndrăgostită de el, într-un fel inefabil, era, în absența ei, o dogmă. În prezența ei, transformarea gândului în faptă era un coșmar. Doar mult mai târziu a început să i se pară lui Effingham firesc acest amestec de fantastic și de real. Sexul, dragostea erau, la urma urmei, în mare măsură, doar niște plăsmuiri ale minții” (p.85, t.n.).

Labirintul în care se pierd toate personajele literaturii gotice are, în *Licornul* lui Iris Murdoch, o altă ieșire. Ea se găsește în filosofia morală pe care se sprijină întregul eșafodaj narativ al celor aproape treizeci de romane ce poartă semnătura cunoscutei autoare, în insistența cu care irlandeza caută un filon etic care să îi străbată toate creațiile, de la cea mai banală povestioară la intrigile cele mai abisale.

# OBSEDANTA IMAGINE ÎN OGLINDĂ. *MIREASA HOȚOMANĂ*, de MARGARET ATWOOD

Andreea Șerban

Motivul dublului – ca fragmentare a sinelui sau imagine în oglindă – este nelipsit din romanele scriitoarei canadiene Margaret Atwood, fiecare protagonist căutând să concilieze anumite aspecte ale vieții sale, să își amintească și să înțeleagă experiențe traumatizante din copilărie sau tinerețe pentru ca apoi să se transforme într-o personalitate puternică și independentă. Romanul *Mireasa Hoțomană* nu face excepție.

Cel mai misterios personaj feminin creat de Margaret Atwood, Zenia (*Mireasa Hoțomană*<sup>1</sup>), remarcabilă mai degrabă prin absență, i se înfățișează cititorului în ipostaze diferite de-a lungul romanului, în funcție de punctul de vedere al celorlalte trei personaje principale: Tony, Charis și Roz, ale căror narațiuni se construiesc în jurul influenței pe care Zenia o dobândește asupra vieților lor. Zenia însăși nu are propria „poveste”. Vocea ei narativă este exclusă, imaginea construindu-i-se din modul în care celelalte femei o percep iar identitatea prinzându-i contur prin relațiile cu celelalte personaje. Cele trei femei care, de-a lungul timpului, au devenit

---

<sup>1</sup> Margaret Atwood, 1994. *The Robber Bride*. Toronto: Seal Books (*Mireasa Hoțomană*, traducere de Gabriela Nedelea, ed. Rao, București, 2000).

prietene deși nu par a avea nimic în comun în afara „experienței Zenia” – Tony, Charis și Roz – își spun povestea pe fragmente, conducându-l pe cititor în labirintul adevăratei lor identități și conferindu-i un rol de detectiv cu misiunea de a pune cap la cap indicii nenumărate și bulversante, într-un caz enigmatic ce nu va putea fi niciodată pe deplin rezolvat.

Fragmentarismul, atât de dezbătut de literatura și critica postmodernă, se întrepătrunde în romanul lui Atwood cu motivul dedublării, comun celor trei protagoniste și semnalat de cele două sau trei nume pe care fiecare le-a folosit de-a lungul vieții: Tony/ Antonia Freemont/ Tnomerf Ynot, Roz Andrews/ Rosalind Greenwood/ Roz Grunwald și Charis/Karen. Multiplele identități sugerează multiple aspecte ale personalității fiecărei protagoniste, nivele mai adânci ale eului perfect, ideal<sup>2</sup>, pe care cele trei trebuie să le accepte pentru a deveni individualități unitare.

Fragmentarea identitară a personajelor se reflectă și la nivelul textului, unde poveștile pe care Tony, Charis și Roz le rememorează despre Zenia din anii '50, '60, respectiv '70 sunt întrețesute cu narațiunea prezentului de la începutul anilor '90, când Zenia se reîntoarce în viețile lor. Perspectivele limitate ale narațiunilor celor trei sunt dezvoltate de pluralitatea fațetelor Zeniei și de multiplele ei semnificații<sup>3</sup>. Extrem de seducătoare, Zenia le apare celorlalte ca ideal de frumusețe feminină (fatală însă). Ea reprezintă ceea ce fiecare își dorește, dar și ceea ce fiecare refuză să accepte despre sine. Amintindu-și și

---

<sup>2</sup> Jaques Lacan, citat în Felluga, D. 2003. “Modules on Lacan: On Psychosexual Development”, in *Introductory Guide to Critical Theory*, [online] available: <http://www.purdue.edu/guidetotheory/psychoanalysis/lacandevlop.html> (15.01.2007).

<sup>3</sup> H. Staels, 1995. *Margaret Atwood's Novels. A Study of Narrative Discourse*. Tübingen: Francke Verlag, p. 197

confesându-se despre experiențele personale legate de Zenia, cele trei prietene își rescriu „istoria”. Lui Tony, profesoara universitară de istorie specializată în războaie, îi revine sarcina de a deschide și închide romanul, consemnând, asemeni unui cronicar, ciclul istoriilor Zeniei și, în același timp, procesul de transformare al celor trei prietene.

Opera autoarei canadiene Margaret Atwood a fost privită de la bun început ca un barometru al gândirii feministe, romanele ei grupându-se în jurul personalităților întunecate și întortocheate ale unor eroine misterioase, memorabile. O constantă a prozei lui Atwood este și permanenta dedublare a eroinelor, femei care sunt întotdeauna și victime și călăi. Membri inferiori, mai slabi, mai puțin influenți ai societății, eroinele romanelor scriitoarei canadiene pledează subtil nu numai pentru egalitatea socio-politică, ci și pentru una etică. Din perspectiva tipului de feminism pe care îl practică Margaret Atwood, acest lucru înseamnă că egalitatea trebuie înțeleasă și în sens pozitiv și în sens negativ.

Numeroaselor voci care s-au grăbit s-o eticheteze pe protagonista romanului *Alias Grace*<sup>4</sup> (inspirată din cazul real al canadienei Grace Marks care, în anul 1843, și-ar fi ucis cu sânge rece stăpânul și pe amanta acestuia, ispășindu-și apoi, timp de treizeci de ani, pedeapsa în închisoare) drept victimă, Atwood le răspunde nonșalant că o femeie, care poate fi la fel de competentă și inteligentă ca un bărbat, este, în același timp, capabilă și de cruzime și sadism asemeni unui bărbat. Identitatea feminină nu trebuie niciodată folosită ca scuză, ci doar ca argument rațional, obiectiv.

Privită în această cheie, personalitatea Zeniei se înscrie în același tip de argumentare egalitarist-etică. Prezentată ca întruchiparea diavolului în ipostază feminină („E la fel de

---

<sup>4</sup> Margaret Atwood, 1997. *Alias Grace*. Anchor Publishers

frumoasă ca întotdeauna [...], îmbrăcată în negru, cu o rochie strâmtă, cu decolteul atât de adânc încât i se văd sânii. [...] ca o cadră, ca o fotografie dintr-o revistă de modă, făcută sub un reflector puternic, astfel încât orice pistrui și orice rid să se facă nevăzute și să-i rămână numai trăsăturile de bază: gura cărnoasă roșu-ciclamen, disprețuitoare și tristă; ochii uriași și adânci, sprâncenele arcuite fin, pomeții obrazilor înalți de culoarea teracotei. Și părul ei – un nor dens – fluturat în jurul capului de o briză care o însoțește mereu, mulându-i hainele pe trup, făcând să-i tresară cărlionții întunecați de pe frunte, și umplând aerul cu un foșnet ușor. Iar în mijlocul acestui freamăt nevăzut, ea stă nemișcată, împietrită, de parcă ar fi sculptată. Din radiația aceasta a ei ce pare de natură cosmică, se revarsă răul în valuri fără sfârșit“; p. 36), Zenia devine o prizonieră a povestirilor celorlalte, centrate pe efectul devastator pe care prezența ei l-a avut în viața sentimentală a celor trei femei.

Deși pentru fiecare membră a trioului Zenia va juca rolul de „cealaltă femeie”, supranumită și „mireasa hoțomană” (o aluzie evidentă, feminizată însă, la povestea fraților Grimm, *Mirele hoț*), o femeie-vampir care absoarbe, pe rând, energiile vitale ale lui Tony, Charis și Roz, scoțând la iveală dorințele ascunse în subconștient<sup>5</sup>, ea reflectă la începutul relației de prietenie aspectele pozitive ale personalității fiecăreia.

Stărnind curiozitatea, dar rămânând mereu evazivă, Zenia se conturează din reflecții în ochii altora. Cele trei femei o percep ca pe un alter ego, imaginea lor în oglindă, proiecție a imaginațiilor lor. Realitatea existenței Zeniei se îmbină cu ceea ce Tony, Charis și Roz sunt cu dibăcie manipulate să creadă

---

<sup>5</sup> K. Stein, 2000. “Atwood’s *The Robber Bride*: The Vampire as Intersubjective Catalyst” in Bloom, H. (ed.). 2000. *Modern Critical Views. Margaret Atwood*. Philadelphia: Chelsea House Publishers, pp. 205-221; p. 212.

despre ea. La începutul prieteniei, fiecare din cele trei se identifică cu Zenia pentru că ea reprezintă imaginea completă în oglindă, Eul ideal opus percepției fiecăreia despre propriile corpuri fragmentate<sup>6</sup>. Recunoașterea copilului în oglindă are loc înainte ca acesta să își dezvolte capacitățile motorii, astfel încât imaginea reflectată îi apare ca o „versiune” mai bună, completă – perfectă – a sinelui. În mod asemănător, Zenia este, pe rând, în ochii lui Tony, Charis și Roz imaginea completă în oglindă, puterea și perfecțiunea pe care o doresc și pe care nu o pot dobândi decât dacă își vor înfrunta alteritatea<sup>7</sup>, aspectele denigratoare și reprimite ale personalității lor (de exemplu, scrisul cu mâna stângă și limbajul invers inventat de Tony, sau îmbogățirea tatălui lui Roz de pe urma războiului prin scoaterea unor familii de evrei din Germania nazistă în schimbul unor sume de bani).

De-a lungul romanului, Zenia li se arată celor trei atât frumoasă, cât și monstruoasă, confidentă și trădătoare, bună și rea, reflectând dualitatea din interiorul fiecărei protagoniste. Puterea Zeniei este cameleonică: ea constă în a-și crea identități credibile, similare celor cu care interacționează, și a le face pe cele trei femei să se îndoiască de ele însele, dorindu-și să dobândească perfecțiunea aparentă a acesteia. Astfel, scunda și timida Tony – care se simte neiubită și înstrăinată de ambii părinți și care a inventat un limbaj invers ce îi conferă imaginea de sine dorită (mai înaltă, mai puternică, mai îndrăzneată) – își vede acest sine mai puternic întruchipat în Zenia: „Tony o privește, se uită în ochii negri-albăstrii și își vede propria

---

<sup>6</sup> Lacan, *ibid.*

<sup>7</sup> F. Tolan, 2005. „Situating Canada: The Shifting Perspective of the Postcolonial Other in Margaret Atwood's *the Robber Bride*”, în *American Review of Canadian Studies*. Volume: 35. Issue: 3.



reflexie: ea însăși așa cum ar vrea să fie. *Tnomerf Ynot*. Ea însăși întoarsă pe dos” (p. 155, t.n.).

În ochii lui Tony, Zenia este imaginea perfectă și completă în oglindă, astfel că „Tony va fi mâna dreaptă a Zeniei pentru că Zenia sigur este mâna stângă a lui Tony” (p. 190, t.n.). De asemenea, pentru Charis, care rememorează experiențe traumatizante din copilărie, fosta sa identitate – Karen – se suprapune cu imaginea Zeniei, ce pare să devină o parte intimă din ea însăși: „ea [Charis] are o parte din Zenia în ea, singura parte care îi e necesară” (p. 302, t.n.). Simțindu-se exclusă din orice grup, și Roz, pe jumătate evreică, se identifică cu Zenia: „ar vrea să fie altcineva. Dar nu oricine altcineva. Uneori, măcar o zi, sau cel puțin o oră, sau dacă nu se poate mai mult și cinci minute ar fi de ajuns – uneori ar vrea să fie Zenia” (p. 194, t.n.). Zenia devine așadar ceea ce fiecare din cele trei dorește cu ardoare și, în același timp, ceea ce o înspăimântă pe fiecare. Ea întruchipează atât dorințele lor neîmplinite, cât și amintiri mult timp refulate, întoarse pentru a le bântui viața de adult<sup>8</sup>.

Refuzând să reflecte o imagine stabilă a sinelui fiecărei protagoniste, Zenia stârnește neliniști, obligându-le pe cele trei să își accepte și părțile neplăcute, reprimare, oferindu-le astfel posibilitatea de a se elibera de dualitate și de a-și găsi o identitate unitară. În ipostaza de „cealaltă femeie” a triumphiului amoros din viețile lui Tony și West, Charis și Billy, Roz și Mitch, identitatea Zeniei se compune din poveștile acestora despre ea, toate povești de seducție, trădare și umilință. Pe rând, Zenia se prezintă profesoarei de istorie Tony ca fiica unei aristocrate rusoaice obligată să se prostitueze cu ofițeri emigranți ruși, spiritualistei New Age Charis drept fiica unei

---

<sup>8</sup> C.A. Howells, 2005. *Margaret Atwood*. New York: Palgrave Macmillan, p. 130.

țigănci române, omorâtă cu pietre în timpul războiului, iar femeii de afaceri Roz ca orfană pe jumătate evreică salvată din Berlinul nazist de tatăl acesteia. Toate aceste povestiri au efectul scontat, fiecare dintre femei identificându-se cu povestitoarea, compătîmind-o și protejând-o.

Criticii Shechels și Sweeney<sup>9</sup> văd în androginitatea Zeniei un instrument de manipulare, cu toate că cele trei protagoniste sunt în oarecare măsură conștiente de acest fapt, simțindu-se în raport cu ea în același timp exploatare și puternice. Zenia este o „povestitoare cameleon” (t.n.)<sup>10</sup>, știind mereu ce rol să joace pentru a obține ceea ce vrea, puterea ei fiind cea a seducției cu ajutorul căreia profită atât de femei, cât și de bărbați. Astfel, pentru Tony pozează în femeia vulnerabilă, lui Charis i se înfățișează ca neajutorată, bolnavă de cancer, lui West îi pare frigidă. Fațeta masculină a Zeniei însă adoră vânătoarea, hărțuirea, văzând în bărbați o pradă perfectă. Bărbații părăsiți – West, Billy și Mitch – devin dezorientați, demoralizați, recurgând chiar la actul extrem al sinuciderii (Mitch).

Schimbătoare, cu identitate și vârstă mereu incerte, Zenia nu este niciodată singură, ci numai în interacțiune cu celelalte protagoniste. Cele trei povești diferite pe care le creează în mod iscusit pentru cele trei prietene o înfățișează în postura de excelentă naratoare, sau, din punctul de vedere al psihopatologiei, o mitomană<sup>11</sup> ale cărei minciuni seducătoare sunt menite să facă impresie bună și să stârnească simpatia

---

<sup>9</sup> T.F. Shechels, K.M. Sweeney, 2001. “Scene, Symbol, Subversion: The Evolving Uses of Mapping in Margaret Atwood's Fiction”, în *American Review of Canadian Studies*, Vol. 31, Issue 3.

<sup>10</sup> K. Stein, *ibid.*, p. 209.

<sup>11</sup> P. Brânzei, A. Sîrbu, 1981. *Psichiatrie*. București: Editura Didactică și Pedagogică, p. 122.

celuilalt. Inventând povești atât de similare vieților lui Tony, Charis și Roz, Zenia își asumă rolul dominant în relația de prietenie cu fiecare din ele, sugerând rememorarea și acceptarea originilor și a aspectelor reprimite ale celor trei protagoniste. Zenia le apare puternică pentru că ele însăși o investesc cu putere, identificând în relatările ei fragmente ale propriilor vieți. Fiecare ipostază în care Zenia li se înfățișează celor trei este însă și o aluzie la masca pe care ele o poartă atunci când își reprimă sau refulcă anumite fațete ale sinelui: „Povestea Zeniei este fără substanță și fără proprietar, doar un zvon, transmisă din gură în gură și mereu schimbătoare. Ca în relația cu orice alt magician, vedeai numai ceea ce ea voia să vezi, sau vedeai numai ce tu însăși voiai să vezi. Făcea asta cu oglinzi. Oglinda era oricine privea, dar nu era nimic în spatele imaginii bidimensionale în afară de un strat subțire de argint viu” (p. 521, t.n.).

Reprezentând imaginile de sine proiectate de Tony, Charis și Roz, Zenia devine „obiectul dorit”<sup>12</sup> al trioului, prietenia și aprecierea ei jucând un rol important în dezvoltarea individualității celor trei femei. Însă după această primă fază în care cele trei își arată afecțiunea față de ea, asemeni copilului care „gustă” din toate obiectele dorite, Zenia se transformă într-o amenințare, cele trei conștientizându-și din ce în ce mai profund dependența. Pozând în om care tânjește după puțină dragoste, Zenia își manipulează cu abilitate așa-zisele prietene, care o compătimesc pentru ca apoi să-i cadă victime. Zenia are un comportament parazitar, profitând de pe urma muncii femeilor (bani și îngrijire), dar refuzând să le trateze ca pe niște individualități bine-definite până când ea însăși nu a obținut ce și-a propus: bărbații – West, Billy și Mitch – și bani de la Tony și Roz. Relația de dependență pe care Zenia o creează pentru

---

<sup>12</sup> Lacan, *ibid.*

Tony, Charis și Roz este similară celei dintre mamă și copil, atât de discutată de psihanalisti, copilul având nevoie de recunoașterea mamei pentru a-și dezvolta o individualitate independentă<sup>13</sup>. Ele au nevoie de „Cealaltă”, sau de poveștile pe care le spun mereu despre ea, căci Zenia reprezintă fațetele lor neîmplinite.

Odată ce Zenia își dezvăluie lăcomia și egoismul, revelând în același timp părțile negative ale personalității celor trei, acestea își dau seama că nu pot controla comportamentul seducător, manipulant și distructiv al „Celeilalte” și caută să elimine pericolul, devenind unite prin prietenie și îngrijire reciprocă. Proiectându-și aspectele negative ale personalității asupra Zeniei, Tony, Charis și Roz se pot defini în opoziție cu ea, astfel încât își creează iluzia unei identități stabile și complete<sup>14</sup>. Cea mai mare amenințare pe care Zenia o reprezintă pentru ele rezidă însă în refuzul ei de a rămâne o simplă proiecție. Ea se reîntoarce pentru o ultimă confruntare cu fiecare din cele trei.

Unindu-și forțele și comparând relatările contradictorii ale Zeniei, cele trei prietene încep să o deconstruiască atât pe ea ca personalitate, cât și puterea pe care o are asupra lor<sup>15</sup>. Chiar dacă Zenia le „înrobește” pe rând pe Tony, Charis și Roz pentru a obține ceea ce dorește, ea însăși sfârșește prizoniera poveștilor celor trei, care continuă să se întâlnească și să discute despre Zenia mult după ce o cred moartă. Relația de putere se

---

<sup>13</sup> Stein, *ibid*, 210-211.

<sup>14</sup> Tolan, *ibid*.

<sup>15</sup> R.J. Fand, 2003. “Margaret Atwood's *The Robber Bride*: The Dialogic Moral of a Nietzschean Fairy Tale”, în *Critique*, Washington: Fall 2003. Vol. 45, Iss. 1.

inversează; înrobitoria devine înrobită, căzând repetat în capcana pe care ea însăși a întins-o<sup>16</sup>.

Dependența inițială de alții pe care Zenia o arată în mod interesat dezvăluie mai târziu o personalitate narcisistă, mereu în căutarea atenției celorlalți, cu mari ambiții și așteptând privilegiu fără să ofere nimic în schimb. Când re apare în viețile celor trei femei, Zenia se comportă cu o satisfacție sadică, profitând din nou de credulitatea lor, încă un indiciu al comportamentului de mitomană<sup>17</sup>. De la Tony, Zenia vrea o ascunzătoare – ceea ce implică apropierea de West, soțul lui Tony și fostul iubit al Zeniei; de la Charis are nevoie de un adăpost și de un moment de reculegere înainte să moară de SIDA; pe Roz o șantajează, cerând bani în schimbul secretului fiului ei.

De această dată, fiecare din cele trei refuză să îi facă jocul, dovedind, în sfârșit, că s-au eliberat de sub vraja ei, devenind individualități independente care nu mai au nevoie de aprobarea nimănui. Odată depășită frica de distrugere sau fragmentare, imaginea de sine a fiecăreia din cele trei femei devine completă iar ele sunt acum „libere” să își continue viețile. Această libertate însă e mai mult aparentă, căci romanul se încheie cu promisiunea unor noi întâlniri între Tony, Charis și Roz. Ele vor continua să spună povești cu și despre Zenia, cea care le-a marcat atât de profund viețile încât a devenit o obsesie ce pare să promită a le urmări chiar și de dincolo de moarte.

Cu toate că profesoara de istorie Antonia (Tony) Freemont, vocea autoritară a cronicarului care deschide și încheie romanul, concluzionează că până și numele Zeniei pare

---

<sup>16</sup> S. Mycak, 1996. *In Search of the Split Subject: Psychoanalysis, Phenomenology and the Novels of Margaret Atwood*. Toronto: ECW Press, p. 235.

<sup>17</sup> Brânzei, Sîrbu, ibid.

inventat („Până și numele de Zenia poate fi inventat, după cum a aflat Tony din cercetările ei. A încercat să depisteze ce înseamnă – *Xenia*, un cuvânt rusesc pentru ospitalier, unul grecesc ce descrie acțiunea unui polen străin asupra unui fruct; *Zenaida*, însemnând fiica lui Zeus și numele a două martire a erei creștine timpurii; *Zillah*, în ebraică, umbră; *Zenobia*, regina războinică a Palmirei din Siria secolului al II-lea, învinsă de împăratul Aurelian; *Xeno*, în greacă, un străin, ca în xenofobic; *Zenana*, în hindusă, încăperile femeilor sau harem; *Zen*, o religie japoneză bazată pe meditație; *Zendic*, practicant estic de magie eretică – atât a reușit să afle”; p. 517, t.n.).

Eroina poate fi asemănată Șeherezadei datorită felului în care atrage simpatia și încrederea ascultătorului, însă nu i se dă dreptul de a-și spune propria versiune a evenimentelor, adevărul celor spuse despre ea rămânând mereu sub semnul întrebării. Cele trei variante ale vieții Zeniei pe care le aflăm de la Tony, Charis și Roz dezvăluie aspecte diferite ale acesteia, cu o singură constantă – și anume pierderea timpurie a mamei în timpul războiului.

Asemeni unui cameleon, Zenia își camuflează adevărata identitate, căutând una cu care să se simtă bine dar nereușind să o găsească. Paralela făcută de Tony între Zenia și mercur sugerează capacitatea ei de a aduce schimbare și eliberare<sup>18</sup>, dar, asemeni argintului viu, personalitatea Zeniei rămâne greu de stabilit, mereu evazivă, asemeni poveștilor ei. Zenia rămâne un joc de puzzle în care piesele trebuie aranjate și rearanjate mereu, o imagine completă și adevărată nefiind niciodată posibilă.

---

<sup>18</sup> Staels, *ibid*, p. 101.

# THE POSTCOLONIAL IDENTITY OBSESSION

## HANIF KUREISHI'S *The Buddha of Suburbia*

Patricia-Dorli Dumescu

In a 21<sup>st</sup> century world dominated by the flow of information, people easily become obsessed with issues related to their private selves, be it the way they are perceived by others, their public discourse or their attitude towards the other. The present essay will focus on a postcolonial writer, Hanif Kureishi, and the identity obsession of the characters in his novel, *The Buddha of Suburbia*. Their quest for a fixed identity will become rather an obsession with the way in which they are perceived by a society which rejects newness and, at the same time, is fascinated by the exoticness the Indian culture stands for.

Postcolonial research has turned the issue of identity more into an obsession than a multicultural blessing and Kureishi's characters are perfect examples of the many-sided aspects of one's self. Indians who long ago came to England in order to be just like the English are now trying to regain their old, so far repressed self. The "half-breeds" (i.e. multicultural offspring of Indian and English blood) oscillate between their multiple selves, while the 'pure-blood' English desperately cling to an Indian identity they have never had. The opening paragraph of the novel warns the reader about this new reality:

"My name is Karim Amir, and I am an Englishman born and bred, almost. I am often considered to be a funny

kind of Englishman, a new breed as it were, having emerged from two old histories. But I don't care – Englishman I am (though not proud of it), from the South London suburbs and going somewhere. Perhaps it is the odd mixture of continents and blood, of here and there, of belonging and not, that makes me restless and easily bored.” (Kureishi, 1990: 3).

Karim's identity is outlined more than eloquently: the “almost” will determine the life of any postcolonial subject, indicating an obstacle which can never be surmounted, a completeness of the self which can never occur. Because he is the son of an Indian father and an English mother his self will always remain trapped between the two cultures. He will not be allowed to make a choice and have as “mother” tongue “not necessarily the language of one's “real” mother” (Balibar in Hutchinson and Smith, eds, 1996: 167). At the same time, having “emerged from two old histories” can turn into an advantage: it is the “double vision” of the migrant (as Homi Bhabha calls it - cf. 2002: 213) that the new society needs in order to really understand itself.

Karim is a young soul whose restlessness becomes a definition of life itself, a sort of “racialized” Holden Caulfield trapped in the boom of the seventies. It is, however, not only the boom of the seventies that shatters his existence: an Indian father who teaches Englishmen the mysticism of the exotic mother-country, an English mother who proves not to be Indian enough for Haroon's audience, a younger brother taking up everything that seems British enough and an English mistress, desperately trying to track down “her” Indian roots – they all generate an obsession with his future self that will shape his existence.



Haroon Amir, his father, came to England together with his brother Anwar in order to study and they have been living in England ever since. He is not the prototypical immigrant unable to adapt, but rather resembles a middle-class Englishman with an unchallenging job, facing a mid-life crisis. Lost in this dull existence, he will try to revive his “exotic” roots for the sake of others. From this point of view, England will prove to suffer from a variant of the “Casablanca” syndrome, being fascinated with exoticism, with a newness that cannot feed on indigenous traditions.

Eva Kay, the future mistress of Haroon, perfectly embodies the new English spirit: “I didn’t recognize Eva Kay when she greeted us at the door, and for a moment I thought we’d turned up at the wrong place. The only thing she wore was a full-length, multi-coloured kaftan, and her hair was down, and out, and up. She’s darkened her eyes with kohl so she looked like a panda. Her feet were bare, the toenails painted alternately green and red.” (Kureishi, 1990: 8-9). The effect of such “dressing up” cannot be other than hilarious: the mimicry is reversed and a redefinition of “centre” and “margin” needs to be taken into account. As Kenneth Kaleta has noted, “[s]tyle [in Kureishi’s fiction] illuminates not only the need and search for new identities, but also the pretense of assuming them. That is, in Kureishi, fashion sometimes reveals the societal identity of the characters, while at other times it reveals that characters confuse attaining that identity with copying its costuming.” (1998: 8).

The exoticness which has to surround a half-Indian family seems so natural to any Englishman that he can easily foresee the daily rituals of such a family, being utterly convinced that his stereotype image offers a mirror-reflection of reality:

“Your father. He’s the best. He’s wise. D’you do that meditation stuff every morning?” I nodded. A nod can’t be a lie, right? ‘And chanting, too?’ ‘Not chanting every day, no.’ I thought of the morning in our place: Dad running around the kitchen looking for olive oil to put on his hair; my brother and I wrestling over the Daily Mirror; my mother complaining about having to go to work in the shoe shop.” (Kureishi, 1990: 14).

Kaleta accurately remarks that “Kureishi’s contemporary world is a contradictory, hyphenated society. Like music and fashion styles, empire and colonialism, individualism and assimilation, freedom and exile are now often inverted.” (1998: 9). It is this inversion which has to be taken into account when one reads *The Buddha of Suburbia*. The reader’s flexibility and power to transgress boundaries are highly necessary. In England, God (the new name the father of the family acquires after playing the role of the Buddha of Suburbia) renounces his English accent, which he had gained with such difficulty, trying desperately to remember the Indian inflections which were once there, since one can definitely not play an Indian identity with an English accent! All the yoga sessions are taking place in English houses, newly adorned with Indian carpets, incense and statues of Buddha coming in every shape and size possible. Lacking a strong definition of themselves, the English families will start to obsessively cling to a ready-made identity that is exotic enough in order to suit their eager minds’ need for newness.

Since stereotypes, consciously or not, do form world-images, the “England of the mind” has become a great disappointment:

“Dad was amazed and heartened by the sight of the British in England, though. He’d never seen the English in

poverty, as roadsweepers, dustmen, shopkeepers and barmen. He'd never seen an Englishman stuffing bread into his mouth with his fingers, and no one had told him the English didn't wash regularly because the water was so cold – if they had water at all. And when Dad tried to discuss Byron in local pubs no one warned him that not every Englishman read or that they didn't necessarily want tutoring by an Indian on the poetry of a pervert and madman.” (Kureishi, 1990: 24-5).

As a former colonial subject, Haroon thinks about the rulers, the Englishmen, as being at their best, the very definition of civilization – but he will be let down once more. Kureishi proves to be a very fine observer of society and wittingly brings a hybrid to tell the natives what they are really like: social decay can be found everywhere, if one looks closely enough. But England has strange effects on immigrants:

“Perhaps it was the immigrant condition living itself out through them [Haroon and his brother, Anwar]. For years they were both happy to live like Englishmen. [...] Now, as they aged and seemed settled here, Anwar and Dad appeared to be returning internally to India, or at least to be resisting the English here. It was puzzling: neither of them expressed any desire actually to see their origins again. ‘India’s a rotten place’, Anwar grumbled. ‘Why would I want to go there again? It’s filthy and hot and it’s a big pain-in-the-arse to get anything done. If I went anywhere it would be to Florida and Las Vegas for gambling.’” (Kureishi, 1990: 64).

In his desperate need for a home, Anwar will force his daughter Jamila to marry an Indian, imported from their subcontinental homeland: an exotic presence, pursuing things forbidden in the exotic mother country, such as books and sex. Impersonating the new woman, liberated from both the

colonizer and men (thus transforming herself into a “subaltern who can speak”, to use Gayatri Spivak’s terms – cf. Williams and Chrisman, eds, 1994: 90), Jamila will refuse such an arrangement, keeping up her habits as a genuine Englishwoman.

In a world in which adults are more and more confused, where Englishmen turn fancifully into Indians and Indians into Indians (!), Karim Amir can do nothing but picture the England of his mind, race-free and “ready for anything”:

“In bed before I went to sleep I fantasized about London and what I’d do when the city belonged to me. There was a sound that London had. It was, I’m afraid, people in Hyde Park playing bongos with their hands; there was also the keyboards on the Doors’s ‘Light My Fire’. There were kids dressed in velvet cloaks who lived free lives; there were thousands of black people everywhere, so I wouldn’t feel exposed; there were bookshops with racks of magazines printed without capital letters or the bourgeois disturbance of full shops; there were the shops selling all the records you could desire; there were parties where girls and boys you didn’t know took you upstairs and fucked you; there were all the drugs you could use. You see, I didn’t ask much of life; this was the extent of my longing. But at least my goals were clear and I knew what I wanted. I was twenty. I was ready for anything.” (Kureishi, 1990: 121).

The immigrant’s need for possession spreads onto the possession of the metropolis itself, transformed into a colony, so that Karim should not feel exposed again. The quest will materialize in the move to the very centre, London. The metropolis cannot do anything but fulfill the immigrant’s dreams - the so long pursued *Elsenhove*: “immigrants in Kureishi often do more than travel from overlapping reality to overlapping reality across an ocean; they dream of finding their

Elsewhere by inserting their dreams into their real world. [...] All his characters, Asians, Anglos, and Anglo-Asians alike, dream of traveling the distance between being an outsider and becoming an insider” (Kaleta, 1998: 205-6).

Anthony Ilona has accurately noted in his study that “it is the existential condition of migrancy that proves a significant trope in the reconfiguration of identity as a wholly interactive and mutable rather than fixed and timeless idea in *The Buddha of Suburbia*. Here, it is the concept of continual relocation, the ongoing encounter and interaction with the extrinsic world, the transformative negotiation between the idea of home and changing locations abroad, that becomes a constant over and above the oscillatory return to a reified vision of Self.” (in Lane, Mengham and Tew eds., 2003: 98).

The city will indeed offer Karim a new self: here he embraces his new life as an actor, but, to his great surprise, he will not be an English actor, but an Indian one, chosen despite his Englishness! And although he turns out to look exotic enough, he is regarded as a failure by the theatre director: he does not know his “own” language, he has never been to India and thus lacks the exotic stories which are expected of him. Even his skin colour will prove not exotic enough, a darker shade being urgently needed to please the English spectators: “What a breed of people two hundred years of imperialism has given birth to. If the pioneers from the East India Company could see you. What puzzlement there’d be. Everyone looks at you, I’m sure, and thinks: an Indian boy, how exotic, how interesting, what stories of aunties and elephants we’ll hear from him. And you’re from Orpington. [...] ‘Oh God, what a strange world. The immigrant is the Everyman of the twentieth century.’” (Kureishi, 1990: 141).

Thus, our Everyman needs to gain an Indian accent about which he has no clue, in order to be “genuine”. In Karim’s case, being genuine implies the opposite, i.e. being British. So our Mowgli tries his best, embodies the stereotypes of both sides, is accused by Jamila of having no moral values (due to his mimicry of his ancestors combined with English prejudices about race). The game will go on, as he has to choose, for his next play, a “black person from his background”. His answer to that is more than charming: “I didn’t know anyone black, though I’d been at school with a Nigerian. But I wouldn’t know where to find him” (Kureishi, 1990: 170). Kureishi manages to prove that our stereotypes can sometimes be extremely ridiculous, that what we expect of a “race” is not what that race thinks about itself. The two theatre directors will continually be obsessed with the Indianness of their minds, which is being stereotypically reduced to brown skin, flamboyant clothing, thousands of Gods and a bit of chanting!

In his continual quest, Karim will be more than disoriented with regard to his identity: Englishman at first, then a forced, fake Indian, he now tries to grasp, awkwardly enough, his Indian roots: “But I did feel, looking at these strange creatures now – the Indians – that in some way these were my people, and that I’d spent my life denying or avoiding that fact. I felt ashamed and incomplete at the same time, as if half of me were missing, and as if I’d been colluding with my enemies, those whites who wanted Indians to be like them” (Kureishi, 1990: 212). It will be his mother, the English half of the family (left by Haroon because she was not as exotic as Eva) who will try to open his misguided eyes: “[Y]ou’re not an Indian. You’ve never been to India. You’d get diarrhea the minute you stepped off that plain, I know you would.” (Kureishi, 1990: 232).

Yet, Karim's quest must go on. Thus, he will even go to America, accompanying Charlie (Eva's son) and realizing that people in lands different from their own will always sell an imposed 'native-ness', consciously avoided while they were still living at home: "I walked down the street, laughing, amused that here in America Charlie had acquired this cockney accent when my first memory of him at school was that he'd cried after being mocked by the stinking gypsy kids for talking so posh. Certainly, I'd never heard anyone talk like that before. Now he was going in for cockney rhyming slang, too. [...] He was selling Englishness, and getting a lot of money for it." (Kureishi, 1990: 247).

Karim's identity issues reflect Hanif Kureishi's own quest for his cultural self. While labelled a "misfit" by the society, he writes back stating that "I wasn't a misfit; I could join the elements of myself together. It was the others, they wanted misfits; they wanted you to embody within yourself their ambivalence" (Kureishi, 2002: 27-8). Kureishi fulfills Karim's own wish by going to Pakistan and trying to find his "real" self there, a task which proves impossible. To postcolonial identity, roots cannot provide "wholeness". They remain a fantasy or a locus of culture, but one cannot break with the tradition in which one was brought up, i.e. the English tradition. The gap between the two identities is generated by this dysfunction: the "mother" country, that is the country of one's "theoretical" origins, fails to provide the right answers, while the new, "imported" mother accuses the first-generation born misfit that he cannot provide an English image of himself.

"The migrant's sense of being rootless, of living between worlds, between a lost past and a non-integrated present, is perhaps the most fitting metaphor of this (post) modern condition" (Cohen, 2003: 133). This rootlessness will

determine an obsessive quest for the new self, a desperate attempt to fit into one of the “boxes”. Salman Rushdie has very accurately pointed out that: “In my own case, I have constantly been asked whether I am British, or Indian. The formulation ‘Indian-born British writer’ has been invented to explain me. But, as I said last night, my new book deals with Pakistan. So what now? ‘British-resident Indo-Pakistani writer’? You see the folly of trying to contain writers inside passports” (Rushdie, 1992: 67). It is inaccurate to label postcolonial identity with the help of traditional definitions of nationality. This will only generate a never-ending, circle-like quest for the only self one cannot portray.

In the novel Karim Amir will try to outgrow these box-like definitions of the self: feeling British, looking only half-way Indian and portraying one without too much ado about it. His younger brother, calling himself Allie rather than Amar in order to avoid racial trouble, will make a point about the new type of immigrants: “‘I hate people who go on all the time about being black, and how persecuted they were at school, and how someone spat at them once. You know: self-pity.’ ‘Shouldn’t they – I mean, we – talk about it, Allie?’ ‘Talk about it? God, no. [...] They should shut up and get on with their lives. At least the blacks have a history of slavery. The Indians were kicked out of Uganda. There was reason for bitterness. But no one put people like you and me in camps, and no one will. We can’t be lumped in with them, thank God. [...] Let me say that we come from privilege. We can’t pretend we’re some kind of shitted-on oppressed people. Let’s just make the best of ourselves’” (Kureishi, 1990: 268). Allie’s statement expresses very well the must for the migrant not to look back as often as he does, his need for a “cleansing” of the past, not in the sense



of forgetting it, but rather in that of remembering just as much of it as necessary.

Even the obsession with exotic things will turn out to be an experience of the funniest kind: Haroon (that is God) will have to buy his yoga books from an English bookshop because he basically has no “inherited wisdom” about it, although, in his Indian pajamas, he does look exotic enough to pass for a devout yoga-teacher. But his cry of “Oh God” during his love-making with Eva will be totally ridiculed by his curious son, being depicted as “the wailing of Christian curses from the mouth of a renegade Muslim masquerading as a Buddhist” (Kureishi, 1990: 16).

Yoga will be Haroon’s own *fata morgana*. Even though he is of Asian descent, ancient art is as foreign to his Muslim tradition as it is to any European. The exotic (to the Englishmen) character will be exoticised twice, by taking up yoga as a steady job. He will be booked as a sort of traveling pilgrim from one English household to the next. Not once does it occur to people to ask if he is indeed of Buddhist descent! Thus, his identity is never questioned, because the physical reality seems to tell everything about the person.

The same will happen to Karim and his second theater director, who chooses him because of his “blackness” and transforms him into the official black person of the group, although he rather thinks of himself as being “beige”. When asked to portray “his people” (even though he no longer understands whom he should actually embody), he is accused of depicting a stereotypical image suiting the English version of the truth. Yet, his description of Anwar was accurate, even if not promoting the highest variant of multiculturalism. The society in which he lives seems indeed to play by some very strange rules: you are forced to identify with “your people” even though you

were born on English soil and have no idea what India might look like. You are addressed in your “native tongue”, although the only language you understand is English; and when you finally present the daily habits of an Indian family you are accused that there is nothing like that out there! This obsessive, “we-know-better-than-you-who-you-really-are” idea brings about the most hilarious definitions of the self.

On the other hand, there seems to be no identity issue related to the British, who desperately try to behave like Indians. Eva’s house is adorned with bamboo and parchment scrolls depicting “tubby Orientals”, incense is burnt as if in a temple, while other families proudly exhibit plaster elephants, sandalwood Buddhas, brass ashtrays and Indian garments as expressions of their new life-style. They will not be perceived as strange or foreign, but as open-minded people seduced by the exoticness of a country.

Ironically enough, the same items will be regarded as too traditional and a bit ostentatious when seen on an Indian! Apparently, the very idea of tradition should be redefined in order to mirror the habits of all the people involved in this exotic process of taking up the other’s behaviour. Even though postcolonial researchers speak so often about mimicry (which can be only one way), we are currently facing a reversed mimicry: the colonizer is borrowing the ways of the colonized without being accused of looking like a minstrel.

The obsessive quest for a fixed identity will never come to an end in a city which needs to redefine itself according to the needs of its new inhabitants, charming and troubled characters who try to ignore the far too complicated answer to the simplest question possible: “Who are you?”. Instead, they speak perfect English at breakfast while reading the local papers, eat kebab for lunch with their Indian family and embody an Indian in an

English play in the evening. This is the “funny kind of Englishman” with several places to call “home”, ancestors reaching from India to England and a postcolonial obsession with their true self.

## BIBLIOGRAPHY

- Bhabha, H. (2002). *The Location of Culture*. London: Routledge.
- Balibar, E. *Fictive Ethnicity and Ideal Nation* in: Hutchinson, J. and Smith, A.D. (1996, eds.). *Ethnicity*. Oxford: Oxford University Press.
- Cohen, R. (2003). *Global Diasporas. An Introduction*. Seattle: University of Washington Press.
- Hutchinson, J. and Smith, A.D. (1996, eds.). *Ethnicity*. Oxford: Oxford University Press.
- Ilona, A. (2003). *Hanif Kureishi's The Buddha of Suburbia: 'A New Way of Being British'* in Lane, R.; Mengham, R.; Tew, P. (2003 eds). *Contemporary British Fiction*. Malden: Blackwell.
- Lane, R.; Mengham, R.; Tew, P. (2003 eds). *Contemporary British Fiction*. Malden: Blackwell.
- Kaleta, K. (1998). *Hanif Kureishi: Postcolonial Storyteller*. Austin: University of Texas Press.
- Kureishi, H. (1990). *The Buddha of Suburbia*. London: Faber and Faber.
- Kureishi, H. (2002). *Dreaming and Scheming. Reflections on Writing and Politics*. London: Faber and Faber.
- Rushdie, S. (1992). *Imaginary Homelands. Essays and Criticism 1981-1991*. London: Granta.
- Spivak, G. (1994). *Can the Subaltern Speak?* in: Williams, P. and Chrisman, L. (eds, 1994). *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader*. New York: Columbia University Press.
- Williams, P. and Chrisman, L. (eds, 1994). *Colonial Discourse and Post-colonial Theory. A Reader*. New York: Columbia University Press.

*II.*

*HIMERE  
CULTURALE*



# OBSESIA CORPULUI: OBIECTUL *KITSCH* ȘI PARADISUL AMERICAN AL *MALL*-ULUI

Luiza Caraivan

Am ales conceptul de *mall* pentru a analiza felul în care societatea americană a influențat societatea europeană prin modificările aduse corpului uman și pentru a exemplifica transformarea acestuia din urmă într-un obiect kitsch. Definițiile selectate pentru termenii cheie folosiți în această lucrare - „*mall*” și „*kitsch*” - sunt legate de modelările și modificările suferite de corpul omenesc din momentul în care paradisul american a început să devină o obsesie și pe continentul european.

‘*Mall*’-ul american (cu o posibilă traducere în limba română a echivalentului său englezesc, ‘shopping centre’ - centru de cumpărături), apare într-un recent dicționar explicativ on-line al limbii române ca fiind un „complex mare cuprinzând magazine, restaurante, servicii utilitare etc., închis circulației autovehiculelor; complex de diferite magazine”. Dicționarele explicative de limbă engleză oferă o istorie în timp a acestui cuvânt: cel mai vechi înțeles este de „zonă amenajată pentru plimbare sau promenadă, demarcată de copaci”.

Acest înțeles a fost păstrat de mai multe străzi din Londra, una dintre ele fiind situată între Buckingham Palace și Trafalgar Square. Ea poartă și în zilele noastre această denumire (The Mall sau Pall Mall), pronunția fiind însă diferită de cea folosită de americanul „*mall*”. Străzile cu această

denumire au existat în Marea Britanie și înainte de apariția complexului comercial american, unele dintre ele nefiind doar zone de promenadă, ci și locuri unde apăreau magazine și cafenele care îi atrăgeau pe cei ieșiți la plimbare. Astfel, putem spune că înțelesul termenului englezesc (de ‚zonă rezervată plimbării’) a progresat către sensul de ‚zonă pentru cumpărături și plimbare’, traversând oceanul înapoi spre Europa cu sensul pe care îl poartă astăzi și în limba română.

Cea de-a doua idee care urmează a fi tratată este problematica *kitschului*. Una din multele definiții date acestui concept îl caracterizează ca fiind „cuvântul german folosit pentru a desemna prostul gust în artă, pseudo-artă și, de fapt, prostul gust în general.” De asemenea, *kitschul* cuprinde și produsele cu caracter de pseudo-artă, caracterizate prin platitudine, imitație superficială a operelor de artă, lipsă de originalitate. Reproducerea sau copierea pe scară industrială a unor opere artistice, multiplicare și valorificate comercial pentru a satisface nevoi biologice sau sentimentale sunt incluse în aceeași categorie. *Kitschul* este cuvântul folosit în mod obișnuit pentru universul lipsit de profunzime care ne înconjoară în viața de zi cu zi, alienat și alterat de industrializare, mercantilism și globalizare.

Terenul fertil pe care *kitschul* l-a găsit în America postcolonială a permis dezvoltarea unei arte a kitschului și a unei întregi industrii bazate pe acest curent (pop-art), ceea ce a avut ca efect apariția unei noi funcții pe care această tendință și-a însușit-o – funcția estetică și de divertisment. Prin *kitsch*, publicul poate fi captivat de industria de divertisment. La un alt nivel, publicul se poate amuza în fața unor expoziții specializate, prin care se dorește atragerea atenției asupra acestui fenomen. Făcând legătura între ideea de *kitsch* și conceptul pe care îl reprezintă *mall*-ul, consider că acesta din

urmă poate fi privit ca o expoziție supra-dimensionată, care face parte din viața cotidiană a publicului venit să o vizioneze.

Revenind la istoria și componentele pe care criticii le-au atribuit fenomenului *kitsch*, trebuie menționat faptul că acesta a făcut parte din societatea umană, dar nivelul la care a fost perceput a diferit de la secol la altul, accentuându-se la începutul secolului XX (mai exact în anii 1920) și înregistrând un vârf odată cu urcarea pe scară socială și stabilirea pe o poziție importantă a burgheziei și, implicit, a clasei de mijloc. Există definiții ale *kitschului* care pornesc de la proprietățile formale ale obiectelor și elementelor care ne înconjoară, și un alt set de definiții care se bazează pe relațiile dintre oameni și obiecte.

Acest alt doilea tip de relații se bazează pe faptul că oamenii sunt creatori de obiecte și, în același timp, experți în obiectele create. Ele vor constitui punctul de plecare pentru discuția despre corp, obiect *kitsch* și paradisul american al *mall*-ului. *Kitschul* poate fi privit ca legătura dintre oameni și obiecte și, respectiv, mediul înconjurător. Această legătură nu este una strânsă ci una maleabilă, astfel încât se poate ajunge la transformarea realității și a originalului. Acesta este unul dintre motivele pentru care există două tipuri de cultură: *underground* și *mainstream*, arta care rezistă și arta care vinde, sau ceea ce în lumea teatrului se numește Broadway și off-Broadway.

*Kitschul* ca relație, ca legătură este agresiv (se manifestă prin distrugerea lucrurilor de către posesorii lor); este hedonistic (lucrurile sunt făcute pentru ca oamenii să le consume prin privire, atingere, miros etc.), are caracteristici achizitive (oamenii își doresc tot mai multe lucruri, adunând cu scopul de a găsi un loc în care să expună ceea ce adună) și caracteristici funcționale (totul este produs pentru a fi folosit; dacă nu mai funcționează și utilitatea sa dispare, obiectul



dispare și el, acțiunea pe care o îndeplinește fiind legată de forma și, în cele din urmă, de existența sa). Acest tip de relație poate fi corelat cu o caracteristică *agresivă*: conceptul de „folosește și distruge” este, de fapt, baza societății de consum din cea de a doua jumătate a secolului XX și prima jumătate a secolului XXI.

Alți termeni care pot fi folosiți pentru a caracteriza relația *kitsch* dintre obiecte și persoane sunt *nepotrivirea*, *mediocritatea*, *confortul* și *frenezia*. Obiectul *kitsch* este *nepotrivit* pentru un ochi cunoscător, se deosebește strident de celelalte obiecte, ne atrage atenția prin faptul că îl putem recunoaște ca nefiind la locul său sau prin funcția nepotrivită pe care o are (așa cum ar fi, de exemplu, o icoană reprezentându-l pe Isus pe cruce cu un ceas incorporat, funcționând pe post de deșteptător).

Obiectul *kitsch* e *mediocru*, nici bine, dar nici prost făcut, la limită. Este, de obicei, copia unei reproduceri, de care proprietarul are nevoie pentru a părea ceea ce, de fapt, nu este, pentru a menține un standard cerut de clasa socială căreia îi aparține. (De exemplu, fotografia unei reproduceri după o pictură celebră – *Nașterea Afroditei* sau *Răpirea sabinelor*). Obiectul *kitsch* oferă *confort* și liniște sufletească, oamenii se simt mai liniștiți în preajma lui (vezi, spre exemplu, obsesia de a deține și expune cât mai multe cărți, de preferat cu coperte impunătoare), chiar dacă utilitatea nu există (proprietarii dorind doar să le achiziționeze pentru a fi considerați intelectuali de către vizitatori).

*Frenezia* menționată mai sus nu este o caracteristică necesară pentru achiziționarea de obiecte *kitsch* sau de obiecte în general. Pasiunea pentru obiecte se manifestă mai ales datorită publicității de care acestea beneficiază, dar, în același timp, și așa-zisei egalități între clasele sociale. Este obsesia de a

sta la rând pentru a cumpăra benzină atunci când se oferă un tricou gratis. Manipularea oamenilor prin obiecte duce la plasarea *kitschului* la un nivel mai ridicat în zilele noastre decât oricând altcândva. *Kitschul* modern ar putea fi modalitatea maselor de a accede la cultură. Este modul în care societatea a înțeles să schimbe roluri pe scara socială pentru a asigura bunăstarea majorității (Moles: 1980). Corpul devine controlat de obiectele create de oameni și relația utilitară duală dintre individ și obiect se transformă într-o relație de achiziție și posesie. Oamenii sunt interesați de obiect, care devine extensia individului.

După această scurtă introducere în vasta problematică a kitschului, voi analiza conceptul de *mall* ca punct în care se pune semnul de egalitate între corpul uman și un obiect *kitsch*. *Mall*-ul este, în primul rând, un obiect creat de oameni pentru a fi folosit. Locația pe care o ocupă în Statele Unite, în mijlocul orașului, este poziția pe care o ocupau în trecut biserica și catedrala din vechile orașe europene. Anii 1950 în S.U.A. au cunoscut frenezia cumpărăturilor și au introdus ideea de consum în forma pe care o cunoaștem și astăzi. Magazinul s-a transformat în supermarket și apoi în mall, totul devenind mai mare, unindu-se parcă într-un imperiu uriaș care atrage toți mai mulți sclavi. Un imperiu care se extinde nu datorită cuceririlor forțate, ci unei cuceriri pașnice și lente, care are ca rezultat anihilarea culturii locale prin impunerea standardelor.

Acest imperiu bazat pe confort și pe o ‘stare de bine’ a evoluat de la forțarea oamenilor să cumpere lucruri de care nu aveau nevoie până la transformarea supușilor (corpuri naturale) în clienți (corpuri artificiale, obsedate de cumpărături). Așa cum spunea Georges Bataille, „nu suntem pe deplin mulțumiți dacă nu ne cheltuim toți banii, ca și cum s-ar deschide o rană în interiorul nostru: vrem să fim siguri de inutilitate, iar câteodată,

de felul în care cheltuielile noastre ne duc la faliment. Vrem să ne simțim pe cât de departe posibil de lumea în care legea care domină este să îți mărești veniturile” (1990: 105). Manipularea oamenilor prin obiecte funcționează atât de bine încât un singur impuls este suficient pentru a activa noul corp transformat.

Dacă în trecut, până la începutul secolului XX, clientul era o persoană umilă și respectuoasă în fața negustorului, care nu avea voie să atingă marfa din magazine dar avea obligația să se târguiască pentru orice mărunțiș, în prezent lucrurile stau cu totul altfel. Perioada postbelică în Occident și postcomunistă în estul Europei a transformat cumpărătorul în stăpânul magazinului, a introdus meseria de asistent de cumpărături. Clientul se poate lăsa ghidat de simțuri pentru a decide ce și cât să cumpere.

În momentul în care corpul natural se transformă într-un corp client/ cumpărător, acesta din urmă începe prin a fi manipulat de obiectele expuse în vitrine, de reclame și chiar de vânzătorul sau asistentul de cumpărături. Clientul nu are de făcut o alegere în adevăratul sens al cuvântului, pentru că transformarea îi e manipulată și alegerea stă doar în cantitatea de obiecte, nu în decizia de a le achiziționa sau nu. Opușterea de rezistență în fața transformării este un act imposibil, înlocuit de o nevoie acută de identificare cu orice. Corpul își refuză condiția umană, naturală de corp supus îmbătrânirii și preia noua înfățișare falsă, falsificată și la fel de ireală ca obiectele achiziționate.

În interiorul *mall*-ului, marfa și reclamele sunt prezentate de vânzătoare/ asistente de cumpărături și de manechine (figurile/ formele din ceară sau plastic care reprezintă corpul). Nevoia de identificare pe care am menționat-o se manifestă mai ales la vederea acestor

manechine, iar o transformare completă a corpului natural implică faptul că acesta trebuie să se asemene cu un ‘adevărat’ manechin. *Mall*-ul oferă un cerc complet pentru transformarea corpului: în client/ cumpărător, în manechin sau în consumator dependent de fast-food. El este preocupat de corp, îl hrănește, îl înfrumusețează, îl modelează pentru a-l aduce la standarde și îi oferă divertisment (cinematografe și cafenele).

Paradisul american este reprezentat de visul american: individul trebuie să muncească pentru a achiziționa cât mai multe lucruri, pentru a se bucura de ceea ce a cumpărat și pentru a expune în public ceea ce a obținut. Ambele procese – cel de achiziție și cel de expunere – pot avea loc la *mall*, un loc propice pentru acestea, un spațiu modern care a înlocuit terenul de vânătoare: în locul hăituirii și vânătorii de animale a apărut goana după obiecte. Transformarea finală este într-un ‘cetățean fericit’, mulțumit de confortul oferit de lipsa originalității și de cultura pentru mase.

## **BIBLIOGRAFIE**

- Bataille, G. 1998. *Erotismul*. București: Nemira.  
Baudrillard, J. 1996. ‘Le nouvel ordre esthétique’, în *Pretentaine*, no.6, *Esthetiques*. Paris.  
Moles, A. 1980. *Psihologia kitschului*. București. Editura Meridiane.

# SIMULACRA OF THE AMERICAN DREAM

**Alina-Andreea Dragoescu**

**Motto:** *“The U.S. is utopia achieved.”*

– Baudrillard, *America*

**Motto:** *“Each of our hotels is a little America.”*

– Conrad Hilton

In postmodern cultural studies, American Dream mythology has come under attack for its failure of living up to its declared ideals. Cultural critics indicate, ever more pessimistically, that the American Dream has collapsed and even turned into nightmare. In this disheartening context, the present essay attempts to explore the transformations of American culture which explain the demise of the Dream. Its significant corollaries include the degeneration of the Dream into simulacra of it and some other disturbing realities or rather “unrealities” typical of consumer culture.

Just as consumers are consumed by their own appetites, so the American dream has consumed its own resources as well. In latter-day American society, it fails to provide meaning, perhaps because it has been excessively exploited. However, mass culture draws heavily on fantasies recycled on the American Dream, which accounts for its escapist penchant. That is why the new variant of the Dream appears in the guise of lavish fantasies of abundance and deceptive simulacra. While the latter are intended to substitute for meaningful

content, the Dream itself pervasively becomes illusion in all aspects of life.

All social structures have come to be organized around the consumption of illusions, especially packaged in the form of entertainment commodities, as Neil Postman has shown in *Amusing Ourselves to Death* (1986). In order to describe this condition, Postman appeals to Aldous Huxley's forecast in *Brave New World*, which proves to be more accurate than Orwellian predictions. People have willingly "come to love their oppression, to adore the technologies that undo their capacities to think" (Postman, 1986: vii). Endorsing the Huxleyan warning, Postman laments the most important cultural fact of the second half of twentieth-century America – the dominance of televised entertainment (Postman, 1986: 8). This triggers dramatic shifts in the meaning of public discourse, where Truth is submerged in irrelevance and the Illusion replacing the Dream becomes most perceptible.

What Postman refers to as the "radiating American spirit" may be read as the American Dream which has become manifest in diverse forms at different points in history. The latest version of the illusion-dream is manifest in the Las Vegas phenomenon. Postman depicts this center of entertainment as the metaphor of American "national character and aspiration, its symbol a thirty-foot-high cardboard picture" (1986: 3). It stands for the new spirit of a culture in which public discourse has taken the form of entertainment. All the other spheres of public and private life have become adjuncts of show business. In that sense, Americans are "on the verge of amusing ourselves to death" (Postman, 1986: 4). It is noteworthy that the first person pronoun used in such analyses indicates the self-awareness of the late cultural critique.

Political and religious life, as well as education, have become forms of entertainment attended by propaganda and stage-managed events. Politics as a realm of show business enacts a pseudo-reality which generates the lack of authenticity (Lazere, 1987: 9). If Franklin had epitomized the American Dream by rising from “rags to riches”, Ronald Reagan’s ascent from movie stardom to presidency illustrates the simulated dream in the society of the spectacle. Public life and even private life take on the appearance of spectacle, which further blurs the distinction between illusion and reality (Lasch, 1991:78-86).

These phenomena have given rise to a society dominated by appearances, which Guy Debord called “the society of the spectacle”, wherein the illusion of well-being requires an endless fabrication of pseudo-needs (Lasch, 1991: 73). As Debord (1994) argues, everything that has been directly lived has transformed into images or representations. In a world where illusions take the place of real events and entertainment is consumed although there is nothing to consume, everything conspires to encourage escapist solutions.

Critics of consumer culture have shown that consumption propaganda and, above all, the creation of artificial settings to enthrall consumers encourage “ordered disorder” (Featherstone, 1991: 23). Hence, simulated “real-life” scenarios enhance the illusions and general confusion of the entertained public. For Debord, the spectacle is a continuously evolving pseudo-reality which individuals inhabit and accept as official reality, while ignoring its condition of inauthenticity. It is endemic to the capitalist system, in which the flux of commodities induces a consumer-friendly spectacle. Furthermore, the spectacle functions as a diversion in both senses, not only as amusement, but also as deviation, since it

diverts people from the awareness they should critically assume (Andrae, 1987: 133). Similar utopian spaces proliferate in America and stand for it in miniature, which explains the motto heading this paper.

Such phenomena, which dominate American experience of late, may be explained by the title of the first chapter in Boorstin's *The Image or What Happened to the American Dream* (1962): "extravagant expectations". To satisfy Americans' excessive expectations, a host of specialists in illusions fabricate whatever is felt to lack, even national purposes. Entertainment makes up for the malaise of modern culture, where anxieties of lack or loss frequently surface. Therefore, it appears that entertainment consumerism pivots on alienation, proposing consumption as the cure and leisure as escape.

The fantasy world desired by Americans encourages the escalating number of experts in illusion-forging determined to cover up the crisis of meaning. Entertainers, journalists, advertising professionals and countless others are all part of the most necessary industry of America – "mood-conditioning" or the making of illusions (Boorstin, 1962: 5). Having lost many of its traditional myths, America is prone to take up new fictions. In short, America viewed by Boorstin is in a state of national self-hypnosis, as it desperately endeavors to deceive itself in a last resort to safeguard the "lost paradise" of the American Dream.

In a highly competitive society like the United States, freedom of speech and of the press also means freedom to create "pseudo-events" in full flood. Offering enticing images of the world thus becomes one of the most heated sites of competition in a society of the spectacle (Boorstin, 1962: 35). Wondering what has happened to the American dream in this



context, Boorstin bemoans its downfall. He explains that dreams have been replaced by delusions, just like images have been substituted for ideals. Boorstin describes American reality as an imitation made of images and pseudo-events, which has become more attractive than reality itself.

The author further details the infinite varieties of unreality which obscure an accurate vision of the American dream. Some cases in point would be the illimitable host of pseudo-events and pseudo-news which are forged when no occurrence requires it. hilariously, the media have been invested with the godly power and “responsibility for making the world interesting” even when it fails to be so. News makers are compelled to “make news happen” at short intervals of time, whether there is a crisis of events or not (Boorstin, 1962: 65). In this context, pseudo-events are incessantly forced into existence in order to be recounted as genuine. Furthermore, excess of information generates more pressure to fabricate fictions (Boorstin, 1962: 8-9). In short, Americans need to be ceaselessly entertained, be it through self-deceiving artifacts which serve as a supplement to the unsatisfactory reality.

A series of deplorable consequences result from this escapist penchant. One of the underhanded threats is the mistaking of reality for fantasy and of the American dream for a large-scale illusion. Everyday American experience substantiates that fact, as it clearly appears in news, movies, magazines and advertisements. All these cultural artifacts expose facets of the American art of self-deception, which devises engrossing unrealities. For these reasons, Boorstin construes that America’s main problem is the inability to recognize and accept reality. Significantly, therefore, America’s crisis comes less from its weaknesses than from its strengths,

especially wealth, progress and excessive but depleted optimism (1962: vii).

Thoreau, the most radical of the transcendentalists, had already perceived that material success is worse than failure (Bode, 1967: 14). Equally insightful was his criticism of the individual stifled by the mass. Significantly, Thoreau also perceived the experience of the simulacrum as soon as the 1840s and devised an *avant-garde* critique which may be regarded as deconstructive: “Shams and delusions are esteemed for soundest truths, while reality is fabulous [...] I perceive that we inhabitants of New England live this mean life that we do because our vision does not penetrate the surface of things. We think that that *is* which *appears* to be” (Thoreau in Elliott, 1966: 67).

Even more acutely, the postmodern world is characterized by the disappearance of originals and the ascendancy of inauthentic copies. The ensuing experience of deceptiveness and indirectness is illustrated by a “legion of digests” ranging from the Writer’s Digest, Catholic/ Protestant Digests to Children’s Digest (Boorstin, 1962: 138). In all its widely proliferating versions, the *Reader’s Digest* is the best illustration of the dilution and dissolution of forms which attend the American experience of simulation. The *Digest* is far more popular than any of the magazines it “digests”, notwithstanding that it is not an “original”, but a mock-synopsis epitomizing unreality and secondhand-ness. Yet another example of the production of pseudo-events, the digest phenomenon appears as a shadow which stands for the substance (Boorstin, 1962: 133).

Paradoxically, fabricated and disguised non-originals are so common that they have become the standard by which originals are measured. Thus, facts are presented as

“nonfiction”, natural food is marketed as “non-synthetic” or “non-artificial” and novels appear in “unabridged” versions indicating that abridgement is the norm (Boorstin, 1962: 254). The making of images is not limited to the media and entertainment, but it pervades all aspects of life. Thus, the proliferation of images and simulated copies is intended to supply for a pervasive sense of emptiness. This necessity also accounts for the multiplication of images which flood American as well as global imagination.

The self-images enforced by America’s myth-making industries are targeted to safeguard this imperiled myth. Thus, another gargantuan myth industry is Hollywood, which offers images about America, overflowing the global entertainment market. The fantastic projections it constructs supply magic functions through which America is recast as a universal dream. For this purpose, the distance between reality and unreality is deliberately blurred and confused. Hollywood movies present a simulated familiar world, which is still more attractive than real life at the same time. The true-to-life paradigm of this fantasy world is appealing due to its glamour that is not commonly encountered in ordinary everyday life. As a result, mass audiences become the victims of a paradoxical “realist naiveté” (Polan in Lazere, 1987: 354). Moreover, Hollywood presents unreality as reality, which becomes endemic of American consumer experience.

The tourist experience offers yet another illustration of the getaway from reality, as attractions display the same fictitious quality of pseudo-events. Disneyland is the absolute American “attraction”, where visitors encounter animate three-dimensional facsimiles of unreal characters. That is why Boorstin reads Disneyland as the quintessence of homogenized American experience, while all its smaller imitators like

Freedomland or Frontierland become “imitators of imitation” (1962: 103). Moreover, these spaces remold nature, making it a completely different dream-like place.

For instance, “The Year of a Million Dreams” Disney project features a getaway to a tropical paradise, with sugar-sand beaches “Disney style”. Thereafter, the “dream castaways” are transported back to civilization by a luxurious yacht (<http://www.2008disneydreamcatalog.com/>). The images available on the Disney corporation site suggest that this landscape is not antonymous to civilization, but rather exceeds it. In Baudrillard’s terminology, this space would amount to hyper-reality or post-civilization in an utter simulation of nature. Thereby, Disney parks accomplish the utter control upon nature which had been initiated by the colonists of the fifteenth century.

It appears, thus, that entertainment has added a new frontier to dreams, promising to render them inexhaustible. According to the myth of the American frontier, the past physical expansion westwards had overcome real and imaginary boundaries. Yet, even after conquering the last frontier line in space, Americans continued to follow the dream of unlimited frontiers in another register. This endless desire, often interpreted and deconstructed as a quenchless imperialist thirst, takes on a new form with the emergence of the media and its rise to power. Thus, the new face of imperialism in the twentieth century insinuates itself as a “soft power” which consumers worldwide unsuspectingly desire (Nye, 2004). The site where it subversively manifests itself is the media and especially mass-mediated entertainment, which is very much under American dominion.

Nonetheless, the American yearning for expansiveness is paralleled by an aspiration to preserve mythical innocence.

From this perspective, there is a paradox that might be referred to as the paradox of an empire made up of innocents. In two centuries, the initial colonies have become a potent empire, but what is more amazing is that it has occurred without the loss of America's claim to innocence. The myths of the young or new country have been replaced in the recent vintage by what Dorfman calls a myth of America as a "playground for innocence" (1996: 135-147). American mass culture at large has become a similar playground for adults. Dorfman refers to the "infantilization" of culture, which helps to expose how capitalists played on the mythology of America as Garden of Eden in the twentieth century.

The effect of infantilizing culture occurred because it assumed a condition of idyllic innocence, meeting the naïve expectations of the audience. Using a surgical analogy, Dorfman aims at dissecting the dreams or rather illusions which infect American public imagination (1996: 4). He means to expose how ideas are produced and stage-managed by works of fiction in the twentieth century and to demystify their claim to innocence. Consequently, even what Chamberlain (1991: 142) calls "that most lovable strain in the American character, the strain of forthright innocence" is likely to be deconstructed.

In this respect, Disneyland surfaces yet again as the favorite example for mass culture criticism. The Disney universe is predicated on the experience of consumerism and targets moneyed adults rather than children. In the introduction to *How to Read Donald Duck*, Kunzle acknowledges that Walt Disney has disseminated American myths more than anyone else, his company being the unbeaten producer of entertainment worldwide (Dorfman & Mattelart, 1975: 1). Disney discovered that animations bring to life

characters long extant in old folk and fairy tales, which have been extended as family experience. An unsafe effect of this extension of animations belonging to the genre of fantasy is that they accomplish and generalize the break with reality (Kline in Angus, 1989: 313). The perplexing amount of juvenility the media exhibit is best illustrated in entertainment designed for adults to consume along with their children.

Above all, Disneyland is the most frequently quoted example of simulated setting and the epitome of the American Illusion. The Disney World, a utopian state within a state, has its own laws and eludes some real-world problems: school, politics and especially sexuality. Instead, nobody offers more fantastic entertainment options than “the magic-makers” or the Walt Disney World Group sales team. An impressive number of “imagineers” (imagination engineers) are committed to making dreams come true in a place where “the magic never ends”, but only “after the work day is done” ([http://disneyworld.disney.go.com/wdwi/en\\_CA/special/specialindex?id=LeisureGroupSalesPage&bhcp=1](http://disneyworld.disney.go.com/wdwi/en_CA/special/specialindex?id=LeisureGroupSalesPage&bhcp=1)), as the advertisement explains on the official website of the group. This advertisement confirms the conjecture that Disney world is dedicated to adults at least as much as it is committed to children.

Therefore, Disneyland and Disneyworld appear as the perfect simulacra, since they offer phantasms under the guise of amusement. Here, visitors meet pirates, monsters, and fantastic characters from past and future worlds, or rather from inexistent worlds. Baudrillard (1981) argues that the reason such places as Disneyland exist in America is to divert attention from the fact that America at large is Disneyland. Arguably, the same idea is extended to read the proliferation of

prisons in America as a disguise of the fact that the entire social sphere is a prison.

According to him, Disneyland is a “digest of the American way of life, panegyric to American values”, as well as an “infantile world”, a miniature epitome of pervasive American immaturity. This farce of disguise and diversion implies that the adults are to be found “elsewhere”, in the “real” world, and to conceal pervasive immaturity (Baudrillard, 1981: 24-26). The collapse of the real in postmodernity, accompanied by the transformation of reality into dreams and of dreams into illusions, has been accomplished by mechanisms such as the Disney entertainment industry.

One of the major myths the Disney universe plays upon is that of the Dream, which results in the confusion between dream world and reality. High ranking among the myths it promotes is, of course, American innocence. Kunzle reads Dorfman’s dismantling of the myth of political “innocence” and exposes the ideology behind the masks of innocence which the consumers find comfort in. Moreover, Dorfman and Mattelart trace the fantasy of infantilism in Disney’s characters, especially the denial of aging and sexuality (1975: 522). Like many other characters, Mickey Mouse is the child-adult who stays surprisingly youthful and defies age since the 1920s when he was born. Thus, Disney’s utopian universe asserts rejuvenation and the preservation of innocence. Other critics have argued that the whole mythology of innocence has been devised as a projection to rationalize the pursuit of power (Steele, 1990: 5).

The interrelated obsessions of innocence, youth and immortality are discussed by Baudrillard in *The Vital Illusion* (2000). In his view, Walt Disney appears as a preferred example of cryonic suspension. Just as modern science uses

the freeze of cryonic suspension to preserve unaltered age, Disney and America refuse to grow old (2000: 3). Not only is Walt Disney said to have been frozen whole, but his creations seem to have undergone the same death-defying process. The list of anomalous instances continues with the obsession of cloning and other modes of simulating reality, amounting to “the murder of the Real” (Baudrillard, 2000: 59). One of Baudrillard’s conclusions is that human cloning, as well as the cloning of ideas, generate a realm of the self-replicating same, replacing the age of individualism and diversity.

The postmodern critic further points to the damages wrought by capitalism, from the transformation of citizens into consumers to the reduction of political freedom to mere freedom to consume. Despite these circumstances, Americans disregard the shortcomings of capitalism, such as global exploitation of people and resources, escalating inequality or the commoditization of culture, preferring to take refuge in childishness, which is speciously concealed as innocence. For these reasons, Baudrillard sees the unfeigned profile of America in Disneyland, as all the values of American life are represented here in miniature. He reads this typology even in the people’s morphology or in the shape of the visiting masses.

By the same token, Louis Marin (1973: 50-67) draws a semiotic analysis of Disneyland as an idealistic transposition of the American way of life or a microcosm of capitalist mythology. His *Utopiques* (Marin, 1973) is an examination of utopian places, together with some of the values it represents. His analysis of the utopian discourse and its double relation to myth and to simulacrum reflects the imaginary relation that individuals maintain with their real conditions of existence. Of those structures of spatial organization which can be qualified as “utopian”, Disneyland is, yet again, the best illustration. As



soon as the car is left at the borderline of this fabulous land, the utilitarian coordinates are forsaken and a metaphorical projection follows. Disneyland Railway ensures the transfer into the utopian dimension, where spectacle is ceaselessly performed. This transition is marked by a pecuniary ritual which sets the condition of access to “the promised land”. It is necessary for visitors to become consumers by purchasing the surrogate currency which functions inside Disneyland (Marin, 1973: 301-303).

Disneyland is also a source of regeneration, as everything has to be recycled, starting with waste and ending with fantasies. Most of all, history, which is “the greatest toxic waste of a hyperreal civilization” needs perpetual recycling (Baudrillard, 1981: 27). Through effects of reality, such spaces obscure the fact that reality no longer exists, the referential order being too remote. With Baudrillard, we step inside an all-encompassing scheme of simulacra and simulation, where we are faced with the agony of reality and truth. Disneyland reflects the imaginary commerce that the American society entertains with its real living conditions and with America’s historical past. The past appears as an imaginary projection of the nation’s history in fictitious terms, which functions so as to alienate the visitor inside an ideal representation of American life. This is presented as accessible abundance, wellbeing, and everlasting consumption in a world where magnificence constantly meets the eye. It is in this sense that Baudrillard defines America as “utopia achieved” (1988b: 77).

Moreover, the Disney Corporation appears to be driven by a false memory engine. This gigantic industry is animated by what it calls “imagineers” or engineers who imagine, reform or rather deform American history. Their task is to make reality seem happy or, even better, to make it seem

dream-like. The effect of Disney-culture is that young Americans lose any sense of themselves as a nation with a real past. Though it superficially celebrates American diversity, it also finds it more convenient to overlook instances of oppression. Consumers of the Disney utopia reenact the mythical script of the antagonistic origins of American society by ritualistically reaffirming a series of contradictions of their past. They reiterate these contradictions as they move from the pirates' cavern, the native Indians' canoes or Robinson Crusoe's hut to the atomic submarine and the spatial rocket, as opposed to more innocent fantasies. These are the sites of a series of irreconcilable conflicts, as multiple spatial and temporal oppositions are brought together into the present simultaneously. Therefore, despite the efforts of masking it, the perfect land conceals a vacuum and reveals contemporary alienation, as shown by Marin (1973: 298-299).

Numerous examples further illustrate this perceived alienation and the loss of reality. Disneyland is not the only simulation classified as imaginary in order to render the world outside its borders "real". On the contrary, many other American locations have lost their reality, having been engulfed in the order of simulation. This unreal condition referred to as "hyperreal" by postmodern authors such as Baudrillard comes under close scrutiny. The phenomenon has multiplied especially in Los Angeles, where a large variety of imaginary plants are supplying this dreamlike city with a parallel reality. Places like *Magic Mountain*, *Enchanted Village*, and *Marine World* transform L.A. into an illusory space or an "immense scenario" lacking reality (Baudrillard, 1981: 26). Las Vegas, "the absolute city of publicity", is another case in point. If Postman deems it the latest version of the American spirit, to Baudrillard Las Vegas is the utter site of simulation.

Therefore, this is the perfect example of devalued content and superficial form which seduces consumers into the euphoria of the hyperreal. This phenomenon only lives through the glamorous publicity, from dusk until dawn and vanishes as soon as the lights are out. Here, publicity lights do not merely decorate the streets, but wipe out the entire architecture (Baudrillard, 1981: 137-138). Just as everything in Las Vegas is absorbed into the surface, we witness the absorption of all the modes of expression into the mode of publicity. Superficiality prevails, entropy overcomes any real trope, simplified up to the “zero degree” of sense and to “the lowest common denominator” (Baudrillard, 1981: 131-132).

Not only does the whole world appear as a stage, but the stage is located in Las Vegas, with disturbing consequences (Postman, 1986: 93). A host of simulations populate this hyperreal space created in a desert, ranging from old-fashioned Arabian themes of Aladdin and the Sahara Dunes, to Ancient Roman, Venetian, and many other settings endeavoring to outdo not only the others, but also the originals. Such simulations which dominate the landscape of Las Vegas serve the function of re-enchantment, as described by George Ritzer and Todd Stillman (2001: 91). Such swapping generates a confusion of the actual and the unreal, which is an unsettling experience in that it suspends the commonsensical order of things. Another effect is the erasure of boundaries and clear distinctions, resulting in a limitless world of consumption as spectacle. Thereby, consumers are entertained and at the same time alienated by means of spectacular and enchanting experiences.

In the essay “Domesticating Nature”, Gitlin reads capitalism as “the history of a humanly constructed world extending its dominion over nature” (in Lazere, 1987: 139).

Another example of the American dream simulated as spectacle and domestication of nature is the Hyatt Regency Hotel in San Francisco. Its design encloses a spurious forest within the building. This S.F. landmark imitates nature while erasing it, substituting a fake public space made up of bars, shops, fountains, caged exotic birds, hanging gardens, even a stream. The whole design is yet another epitome of packaged and commodified nature (Lazere, 1987: 140-143). Such spaces multiply all over America, miming it at a small scale.

The new cultural spaces that are emerging – shopping malls, amusement theme parks such as Disney World and, on top, Las Vegas locales – are what Ritzer (1999) calls “cathedrals of consumption”, analogous to places of worship where practitioners of the consumer religion make pilgrimages. He suggests that the American obsession with consuming has led to the proliferation of such environments, which are more comparable to settings than to real places. Ritzer also examines the consequences of the compulsive desire to consume goods and services.

Most significantly, the world is becoming “disenchanted” as a result of the excesses enhanced by the consumer culture (Ritzer, 1999:66). These “landscapes of consumption” are all competing to outdo one another through the spectacles they stage in an effort to re-enchant passive spectators (Ritzer, 1999: 186-187). Likewise, Bauman reiterates the idea of re-enchantment frequently surfacing since the American Dream has lost its credibility. Paradoxically, after the extensive modern struggle to disenchant the world, postmodernity endeavors to achieve a “re-enchantment” (Bauman, 1993: 33).

By the same token, Baudrillard refers to enchantment as a type of seduction which plays on the power of illusions

(1983: 51). The re-enchantment attempted by the cathedrals of consumption is a result of the creation of spectacles (Debord, 1994). Spectacles fabricate images which are more attractive than reality and nature could ever devise. Thereby, the new means of consumption as spectacle allow individuals to escape ordinary life into a world of satisfying illusions. Products pretend to be more real than reality and they are preferred because they look more genuine, while the real fails to be exciting enough.

A case in point would be the “Showcase Mall entertainment and retail complex” in Las Vegas, Nevada. Among other unrealities, it contains a “Magic Shop” and countless commodities manipulated to create magical effects in order to meet any consumer’s dreams. Exceedingly unreal, even the Grand Canyon is located inside the mall, featuring a show with waterfalls, lightning storms, and flash floods. This simulated variant is more spectacular than the real one, which can hardly be as impressive. For all these reasons, Las Vegas appears to be the home of simulated cathedrals of consumption (Gottdiener, 1999). Like the Mall of America, the “cathedrals of consumptions” must be gigantic, in order to be effective enough in exceeding reality.

Another example, the Luxor casino-hotel in Las Vegas is simulated as a huge pyramid, accompanied by a sphinx that is larger than the original, found in Egypt. The “New York, New York” casino-hotel has a 150-foot high replica of the Statue of Liberty. These experiments point to the fact that the copy is better than the original, as “New York New York” is twice more significant than simple New York. All these examples confirm that the Las Vegas casino-hotel is paradigmatic of the “cathedrals of consumption” (Ritzer; Stillman, 2001: 90-95). Although the cited authors refer only to

casino gamblers as “self-illusory hedonists”, the whole mass of consumers is conspicuously engrossed in the same pursuit of self-illusion making.

Thereby, the enticing consumer experience consists in alluring displays and artificial settings which play seductively on the insatiable desire and on the promise of opportunity, encouraging hedonism. These artificial items and settings must be “hyperreal” to meet the new expectations, according to Baudrillard’s simulated version of reality. As a result, consumers lose the notion of reality in the midst of an extensive web of simulations. All these illustrations indicate that the American Dream has been engulfed by a sea of illusions. It has been demonstrated that these are essentially underpinned by the necessity of preserving the vital utopia. In conclusion, it appears that the American Dream has been replaced by a large-scale illusion encompassing all aspects of life. Thus, the myriad variants of simulacra exemplified above all serve the purpose of simulating the endurance of the imperiled dream.

## REFERENCES:

- Angus, Ian; Sut Jhally. 1989. *Cultural Politics in Contemporary America*. New York: Routledge
- Andrae, Thomas. 1987. “From Menace to Messiah: The History and Historicity of Superman” in Donald Lazere (ed.) *American Media and Mass Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press, pp. 124–138
- Baudrillard, Jean. 1981. *Simulacres et simulation*. Paris: Galilée
- Baudrillard, Jean. 1988. (b). *America*. New York: Verso
- Baudrillard, Jean. 1983. *Simulations*. New York: Semiotext(e)
- Baudrillard, Jean. 2000. *The Vital Illusion*. New York: Columbia University Press
- Bauman, Zygmunt. 1993. *Postmodern Ethics*. Oxford: Blackwell

- Bode, Carl. (Ed.). 1967. *Selected Journals of Henry David Thoreau*. New York: Signet
- Boorstin, Daniel J. 1962. *The Image or What Happened to the American Dream*. New York: Atheneum
- Chamberlain, John. 1991. *The Turnabout Years. America's Cultural Life, 1900 – 1950*. Ottawa, Illinois: Jameson Books, Inc.
- Debord, Guy. 1994. *The Society of the Spectacle*. New York: Zone Books
- Dorfman, Ariel; Armand Mattelart. 1975. *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*. David Kunzle (tr.). New York: International General
- Dorfman, Ariel. 1996. *The Empire's Old Clothes: What the Lone Ranger, Babar, and Other Innocent Heroes Do to Our Minds*. New York: Penguin
- Elliott, Thomas Berry (Ed.). 1966. *Values in American Culture. Statements from Colonial Times to the Present*. New York: The Odyssey Press
- Gottdiener, M., C. C. Collins, D. R. Dickens. 1999. *Las Vegas: The Social Production of an All-American City*. Malden, MA: Blackwell
- Featherstone, Mike. 1990. *Consumer Culture and Postmodernism*. Newbury Park, CA: Sage.
- Lasch, Christopher. 1991. *The Culture of Narcissism: American Life in an Age of Diminishing Expectations*. New York: W. W. Norton
- Lazere, Donald (Ed.). 1987. *American Media and Mass Culture*. Berkeley and Los Angeles: University of California Press
- Marin, Louis. 1973. *Utopiques: Jeux d'espaces*. Paris: Les Éditions de Minuit
- Nye, Joseph, S. 2004. *The Soft Power. The Means to Success in World Politics*. New York: Public Affairs
- Postman, Neil. 1986. *Amusing Ourselves To Death. Public Discourse in the Age of Show Business*. New York: Penguin Books
- Ritzer, George. 1999. *Enchanting a Disenchanted World. Revolutionizing the Means of Consumption*. Thousand Oaks, CA: Pine Forge Press
- Ritzer, George; Todd Stillman. 2001. "The Modern Las Vegas Casino-Hotel: The Paradigmatic New Means of Consumption" in *M@n@gement*, Special Issue: *Deconstructing Las Vegas*, Vol. 4, No. 3, 2001, pp. 83-99 [Online] Available: <http://www.management-aims.com/PapersMgmt/43Ritzer.pdf>
- Steele, Shelby. 1990. *The Content of Our Character*. New York: Harper Collins  
[http://disneyworld.disney.go.com/wdwi/en\\_CA/special/specialindex?id=LeisureGroupSalesPage&bhcp=1](http://disneyworld.disney.go.com/wdwi/en_CA/special/specialindex?id=LeisureGroupSalesPage&bhcp=1)  
<http://www.2008disneydreamcatalog.com/>

**DESPRE VAMPIR**  
**Când imposibilitatea de a trăi**  
**este egalată numai de imposibilitatea de a muri**

**Roxana Melnicu**

**MOTTO**

"Unde te afli?"

Nu știu. Nu există un anume loc pe care somnul să-l poată numi al său."

**Istoria unei himere populare**

Pentru cine și-a pus problema vreodată, cea mai simplă deghizare pentru Halloween este procurarea unor canini de vampir. Deși multe voci demne din România resping tulburea asociere dintre numele domnitorului Vlad Țepeș și vampirul Dracula, personajul de ficțiune creat de un autor irlandez și pătruns imediat în folclorul internațional, multe locuri turistice din țară trăiesc tocmai de pe seama acestei asocieri, reinventând la rândul lor o mitologie a lui Vlad Țepeș care împrumută multe trăsături chiar de la mult hulitul Dracula. În lume cluburile de vampiri prosperă și mulți indivizi, ceva mai speciali, e drept, ajung să se convingă pe sine că sunt neputincioși dacă nu consumă zilnic măcar un pic de sânge proaspăt.



Vampirul sugător de sânge este una dintre temele care au înflăcărat cel mai puternic și mai durabil imaginarul popular, fie că este vorba despre un sat uitat din Estul Europei, fie că vorbim despre populații universitare din Marea Britanie sau Statele Unite. Cum a ajuns un fenomen etnologic marginal cum este folclorul pe tema vampirului, a demonului răpitor recurent hrănit cu sânge, să exercite o asemenea influență asupra fantasmaticii și gustului (să zicem estetic, dar nu numai...) modernilor?

Atribuită în mod tradițional folclorului din estul Europei (deși se întâlnește, cu variațiuni minimale, aproape pe tot globul), tema vampirului ar fi rămas poate o curiozitate a tratatelor de etnologie dacă nu ar fi fost lansată în literatura cultă prin chiar numele lordului Byron. Astfel, în aprilie 1819 apărea într-o revistă din Anglia (*New Monthly Magazine*) o povestire anonimă cu numele *The Vampyre*. Într-un număr ulterior, dr. John Polidori recunoștea paternitatea numitei opere.

Deși acesta este numele medicului lordului Byron, publicul a bănuit imediat că relatarea literară despre obsedanta figură a lordului Ruthven, rece, atrăgător, seducător și cu desăvârșire insensibil este opera geniului romantic prin definiție, respectiv lordului Byron. Deși acesta se apără aproape furibund de această atribuire, invocând chiar respingerea pe care o resimțea față de mitologia vampirică, într-una dintre antologiile apărute chiar în timpul vieții sale este cuprinsă în mod abuziv și amintita povestire.

Ulterior, istoria literaturii a reconstituit povestea genezei primei mari relatări literare despre vampiri. Aceasta este, ca și teribila poveste a lui Frankenstein, vlăstarul sejurului nebun, al ploioasei și moroasei claustrări văratice din 1816 la Vila Diodati, din apropierea Genevei, ai cărei protagoniști au fost Lordul Byron, medicul și furnizorul lui de droguri John Polidori, Percy Shelley, Mary Godwin (ulterior Shelley) și sora acesteia, Claire

Clairmont, iubita de pe atunci a lui Byron. După cum se știe, pentru a face timpul să curgă mai agreabil în acele condiții, lord Byron propune tuturor locatarilor vilei o unică temă: să scrie o povestire stranie, care să stârnească groaza. Cea mai celebră și singura desăvârșită dintre ele este cea a lui Mary Shelley despre Frankenstein.

Byron însuși începe ceva despre un vampir, dar abandonează rapid și în final nu mai scrie nimic. Proiectul va fi preluat apoi de amatorul John Polidori, care lucrează cu furie la perfectarea povestirii, se pare în urma diferendului personal grav pe care l-a avut cu Byron. Așa se face că publicul a putut recunoaște chiar pe marele romantic sub chipul cu „ochi cenușii și morți” al lordului Ruthven, cel care trecea pragurile morților succesive, extrem de mort pentru un om viu, dar surprinzător de viu pentru un mort dovedit. Acesta este stereotipul vampirului aristocrat care va marca mitul literar al vampirului până în zilele noastre. De altfel, respectiva povestire începe chiar cu descrierea lordului Ruthven, vicios și indiferent la dorința celor care îl doresc.

„Cei care resimțeau această senzație de straniu în prezența lui nu puteau spune ce anume le-o stârnea. Unii o atribuiau ochilor cenușii morți, care, fixându-se asupra chipului obiectului, nu păreau a pătrunde dincolo, la prima vedere, sfredelind prin urzelile cele mai intime ale inimii, ci păreau a cădea asupra obrașilor ca plumbul, atârnând asupra pielii prin care nu puteau trece”.

Tocmai am făcut cunoștință cu cel care se va revela a fi vampirul. Să-l vedem și pe vampirizat, un alterego romanțat, dar destul de transparent al lui Polidori însuși: este vorba despre Aubrey, un tânăr naiv și încrezător în perfecțiunea lumii, cucerit de fantasma pe care el însuși și-o creează despre lord Ruthven.

„Îl urmărea cu atenție, și contempla însăși posibilitatea de a-și face o idee despre caracterul unui bărbat pe de-a întregul absorbit în sine, care dădea prea puține alte semne de a fi observat vreun obiect exterior în afară de consemnarea tacită a existenței acestor obiecte, presupusă de evitarea contactului cu ele. Permițând imaginației sale să-și figureze tot ceea ce îi flata propensiunea pentru idei extravagante, în curând el a modelat din acest obiect un erou romantic și tindea să urmărească mai mult vlăstarul fanteziei sale decât persoana din fața lui.”

Astfel Aubrey ajunge să ceară în mod expres compania distantului lord Ruthven și este chiar surprins atunci când acesta acceptă. Cei doi călătoresc împreună în Italia; la un moment dat, Aubrey denunță față de o mamă localnică intențiile jignitoare pe care le nutrea lord Ruthven la adresa fiicei sale. În urma scandalului rezultat, Aubrey îl părăsește pe lord Ruthven și pleacă în Grecia. Acolo se îndrăgostește de o tânără localnică pe nume Ianthe. Aceasta îi va vorbi despre vampiri, prezentați ca o curiozitate etnologică locală. În descrierea făcută de fată, Aubrey recunoaște trăsăturile lordului Ruthven, însă declară că nu crede în povestea vampirului. Tânăra și familia ei îl sfătuiesc să creadă, altminteri va ajunge să fie convins în cel mai dramatic mod.

Într-adevăr, ulterior Aubrey surprinde un bărbat atacând o femeie în miez de noapte; este el însuși atacat și își pierde cunoștința. Când se trezește, află cadavrul lui Ianthe, ucisă de vampir. Zdruncinat de această noapte teribilă, Aubrey boalește în Atena, iar lord Ruthven se întâmplă să fie acolo și-l veghează. Lui Aubrey i se pare că detașarea lui Ruthven dispăruse, dar aceasta va reveni odată cu ieșirea lui Aubrey din convalescență. Este însă rândul lui Aubrey însuși să devină taciturn și singuratic.

„Acum el era la fel de iubitor de solitudine și de liniște ca și lord Ruthven...” El îi propune lordului Ruthven, de care se credea legat datorită atențelor îngrijiri pe care i se oferise în timpul bolii sale, să viziteze împreună acele părți din Grecia pe care nu le văzuseră. „Au călătorit în toate direcțiile și au căutat orice loc de care poate fi atașată vreo amintire: dar deși treceau astfel rapid dintr-un loc în altul, păreau să nu dea atenție lucrurilor asupra cărora le cădeau ochii.”

La un moment dat, cei doi sunt atacați de tâlhari. Lord Ruthven este rănit grav, pe moarte, și-i adresează lui Aubrey o cerere ciudată:

„Ajută-mă! Poți să mă salvezi – poți să faci chiar mai mult decât atât – nu mă refer la viața mea, nu-mi pasă mai mult de moartea existenței mele decât de cea a zilei care trece; dar îmi poți salva onoarea, onoarea prietenului tău... Dacă vei ascunde tot ce știi despre mine, onoarea mea va rămâne fără pată în ochii lumii... Jură pe tot ce venerează mai mult sufletul tău, pe tot ceea ce stârnește mai multă teamă naturii tale, jură că timp de un an și o zi nu vei împărtăși ceea ce știi despre crimele sau despre moartea mea niciunei ființe, în nici un fel, indiferent de ceea ce se întâmplă sau de ceea ce vei vedea.”

Aubrey jură și fuge din Grecia, fuge de „melancolia lui superstițioasă”. Ulterior află despre dispariția iubitei italiene a lordului Ruthven; se întoarce în Anglia, unde melancolia sa se adâncește sau mai degrabă se poate spune că el se adâncește în melancolie. La o reuniune de salon, la prezentarea în societate a surorii lui, Aubrey îl zărește chiar pe lord Ruthven; acum el este sigur că acesta este chiar vampirul. Însă netulburatul lord îi amintește de jurământul său – Aubrey este legat de puterea acestui jurământ și cade într-o stare pe care tutorii săi o consideră nebunie. În fapt este chiar o depresie profundă.

„Zile în șir a rămas în aceeași stare; stătea tăcut în camera lui, nu vedea pe nimeni și mânca numai atunci când venea sora lui, care, cu ochii în lacrimi, îl implora ca, de dragul ei, să alimenteze natura. În cele din urmă, nemaifiind capabil să suporte liniștea și solitudinea, el părăsi casa, rătăcind pe străzi, grăbit să fugă de acea imagine care-l bântuia. Își neglija ținuta și rătăcea în continuare, în bătaia soarelui de amiază și a ploilor din miez de noapte. Nu mai era de recunoscut; la început se întorcea seara acasă, dar apoi adormea oriunde îl cuprindea oboseala.”

Află la un moment dat că sora lui urmează să se căsătorească cu contele Marsden, însă, oroare, portretul care îi este arătat este al lordului Ruthven. Aubrey nu reușește să oprească căsătoria, iar finalul este cel previzibil pentru vampir și victima lui, miss Aubrey.

S-a spus de multe ori că relația din John Polidori și lordul Byron, care a stat la baza alcătuirii acestui tulburător portret al vampirului Ruthven, este un pandant aproape perfect al relației dintre Abraham zis Bram Stoker și patronul său, marele actor sir Henry Irving. În 1878, Bram Stoker, un irlandez de 31 de ani, cultivat și inventiv, cu mare aplecare către teatru, își părăsea plicticosul post de funcționar public pentru a intra în serviciul carismaticului Henry Irving, cel mai de seamă dintre actorii englezi ai momentului. Bram Stoker i-a fost secretar, manager și prieten timp de 30 de ani, iar după moartea bruscă a lui Irving (1905) s-a ocupat predominant de propriile sale scrieri, pentru care până atunci nu avusese prea mult timp.

Totuși, cea mai importantă scriere a lui Stoker, romanul *Dracula* a apărut în timpul vieții lui Irving, în 1897. Comentatorii insistă asupra stufoasei documentații care ar fi stat la baza cărții; dacă a fost vorba despre așa ceva, se vede că a fost o

documentație prost alcătuită. Însă poate că nici nu era nevoie de prea multe elemente istorice: în fond, este mai probabil să credem, împreună cu mare parte a criticilor romanului, că Bram Stoker a scris despre patronul său Henry Irving, fascinant ca apariție fizică, dar și ca efecte asupra auditoriului, o figură despre care s-a spus că-l storcea de toate forțele pe devotatul său secretar - și mai ales de vitalitatea sa, decât despre un prinț transilvan relativ obscur cu care nu avea nici o legătură.

Dacă sursa inspirației și mai ales a fluxului fantasmatic incontestabil care animă cartea este tocmai relația dintre Stoker și Irving (așa cum fusese cea dintre Polidori și Byron, respectiv Aubrey și Ruthven), atunci ne este ușor să trecem peste numeroasele inconsistențe care țin de cursul evenimentelor din carte, de condițiile geografice și istorice etc. Acestea pur și simplu nu sunt importante pentru drama care are loc, care s-ar juca în special între prințul imemorial Dracula și asistentul lui de ocazie, tânărul avocat Harker. Dacă romanul *Dracula* de Bram Stoker este o carte prolixă, inconsistentă, relativ prost documentată, cu mii de lacune, se poate spune cu siguranță că succesul ei a fost declanșat de capacitatea sa specială de a suscita fantezii de toate felurile (susținută secundar chiar de incoerența și caracterul lacunar de care se „bucură”).

Vedem între paginile, destul de numeroase, ale acestui roman cum tânărul Jonathan Harker este invitat de aristocratul transilvan cu numele de Dracula la castelul lui dintr-o romantică Transilvanie, cu scopul a-i facilita acestuia accesul în lumea apuseană, la Londra. Harker este condus de propria lui curiozitate și pătrunde în camerele interzise ale castelului. Descoperă astfel conspirația vampirilor – Dracula și soțiile sale – și va începe să sufere ca de o boală, un deochi. Deși Dracula încearcă să-l țină prizonier, Harker reușește să fugă în noapte și

decide că ceea ce a trăit el la castelul transilvan nu poate fi decât o nebunie temporară.

Odată cu transportarea lui Dracula la Londra, sub forma unui șir întreg de cufere cu pământ, încep să aibă loc acolo o serie de evenimente stranii, care îl privesc în primul rând pe nebunul zoofag Renfield. Prima victimă londoneză a lui Dracula este însă Lucy, nimeni alta decât buna prietenă a Minei, logodnica lui Harker. Lucy este o tânără și încântătoare somnambulă, care răătăcește în cimitir și se întâlnește cu vampirul transilvan. Ca urmare a transfuziei care va urma, Lucy devine Doamna Însângerată, un demon răpitor de copii. În această calitate este ucisă ulterior de iubiții ei, aliați într-o sfântă confrerie sub conducerea specialistului Van Helsing. Acesta din urmă este singurul care poate rezista farmecelor erotice extraordinare ale femeilor-vampir.

Iată ce raportează acesta despre vampiri: „Ne-morții (*the undead*) suferă de blestemul nemuririi; ei nu pot să moară, ci trebuie să treacă dintr-o epocă în alta, înmulțindu-și victimele și sporind relele lumii. Căci toți cei care mor ca victime ale ne-morților devin ei înșiși ne-morți și fac, la rândul lor, victime. Când acest ne-mort va fi făcut să se odihnească ca un mort adevărat, atunci sufletul sârmanei doamne pe care o iubim va fi din nou liber.” Van Helsing speră să fie mai tare decât vampirii și decât femeile lor, supraviețuindu-le de fiecare dată. Interesant este că de fiecare dată nu este el cel care le ucide, ci altul.

În trecut sunt menționate tot felul de morți care precedă o transformare în vampir: tatăl lui Arthur moare în timpul transformării logodnicei acestuia, Lucy, iar mentorul și susținătorul lui Jonathan Harker moare cu puțin înainte de transformarea Minei, soția acestuia. S-ar zice că în ambele cazuri bărbatul în doliu își oferă femeia demonului paternal, pentru a-l revitaliza, pentru a-l vivifica cu sângele ei. Finalul cărții este

previzibil: deși Dracula începe transformarea vampirică a însăși soției lui Harker, virtuoaasa și devotata Mina, echipa condusă de Van Helsing este cea care triumfă, gonindu-l din Anglia. Mai mult, confreria antivampirică realizează că nu o poate scăpa pe Mina decât ucigându-l pe ne-mort, drept care îl urmărește înapoi în Transilvania, unde îi înfige un țăruș în inimă... Mina este în consecință salvată și devenirea ei vampirică întreruptă.

În frunte cu critica psihanalitică, numeroși contemporani ai noștri subliniază că Dracula este un roman despre sex și cam atât, un soi de eliberare timid voalată de constrângerile epocii victoriene. Cert este că ai lui contemporani victorienii nu au sesizat deloc acest aspect „eliberat”, care face din Dracula o figură paternă super-puternică, un tată rău care țințește posesiunea tuturor femeilor și se confruntă cu hoarda de fii care îlucid, punând capăt monopolului său sexual. Alte puncte de vedere țin de controlul exercitat asupra sexualității feminine și văd în Dracula un soi de eliberator al plăcerilor sexuale de tot felul, periculos tocmai din această cauză.

Descătușând puterea sexuală feminină, Dracula deschide drumul pentru prăbușirea granițelor precise care delimitează rolurile sexuale. Vampirismul le face pe femei mai agresive sexual, în același timp făcându-i pe bărbați mai tandri și mai materni. Femeile vampiri își mușcă victimele bărbați, iar Dracula le permite femeilor victime ale sale să se hrănească cu sângele lui pentru a se menține în viață. Rolurile nu mai sunt clare în această lume a contaminărilor reciproce, a îmbrățișărilor fluide. Poate tocmai din această cauză suntem mai îndreptățiți să credem că senzualitatea joacă aici mai degrabă un rol accesoriu. Important, dar totuși accesoriu.

În fine, o altă categorie de critici arată că interesul primordial al lui Dracula ține de homoerotism (ținta lui este de fapt tânărul avocat Harker) iar „cuceririle” sale feminine



reprezintă numai deplasări ale acestui interes. Cert este că romanul Dracula nu a încetat să se reediteze, încă de la apariția sa în 1897, iar odată cu ascensiunea teoriei psihanalitice în anii 50 aproape fiecare ramură a teoriei literare și-a îndreptat ochiul cercetător asupra acestui fascinant obiect care este scrierea lui Bram Stoker, care poate nu strălucește, dar cu siguranță stârnește.

Se poate spune că prima preluare cinematografică a temei vampirului este *Nosferatu*, filmul din 1922 al lui Murnau (de altfel soția lui Stoker a dat în judecată compania producătoare și a câștigat, recunoscându-se astfel filiația Dracula- Nosferatu). Este o lovitură financiară, dar nu și una de imagine. Nosferatu cel care apare pe ecranul mut are trăsături de șobolan care-l leagă direct de epidemia de ciumă și nu este capabil măcar să dea naștere altor vampiri. Cu totul altfel vor sta lucrurile cu Dracula întruchipat ulterior pe ecrane de carismaticul Bela Lugosi, care va stabili prototipul cinematografic al vampirului, rece, aristocrat, fascinant, dar cu desăvârșire straniu. În contemporaneitate, vampirii vor suferi o nouă schimbare de imagine.

Vampirii lansați în ciclul Annei Rice (prima carte, *Interviul cu un vampir*, apărea în 1976) nu au programatic nimic de-a face cu de acum prăfuitul Dracula. Dacă în mitologia literară și cinematografică a aristocratului valah rămăseseră urme de sălbăticie, primitivism și violență patetică, vampirii reînviați de Anne Rice se revendică, se pare, de la o stirpe mult mai veche, egipteană, suficient de cool pentru a face față postmodernismului înconjurător. Cartea inaugurală a ciclului s-a bucurat de mult succes și mai ales de o ecranizare strălucitoare, în care rolul vampirului nu mai revenea unui actor cu aspect straniu și un accent și mai straniu, ci unor americani cât se poate de fancy și atrăgători, Brad Pitt și Tom Cruise. În timp ce vampirii învechiți ai Europei erau cu toții *straight* în comportamentul lor, printre cei reînviați din mlaștinile New Orleansului circulă un curent delicat

de amor *gay*, un fluid erotic subtil despre care avem impresia că nu va ajunge să se concretizeze practic niciodată.

Cuplul descris inițial este format din Louis, un tânăr melancolic, aflat în doliu după fratele lui mult iubit, dar și de curând detestat, și Lestat, vampirul care îl inițiază. După ce se consumă fascinația inițială, treptat Lestat cade în dizgrație: Louis caută să se autonomizeze, să își găsească diferența față de Lestat. El nu încetează să îi repete lui Lestat cât de diferiți sunt ei, Louis considerându-se pe sine mai aproape de umanitate, pe de o parte, dar și de esența vampirismului pe de altă parte. În plus, el îl acuză pe Lestat de același abuz la care îl supusese și propriul frate; ca să susțină ființa extraordinară și sclipitoare a lui Lestat, Louis trebuia să plătească. Când fuseseră pe punctul de a se despărți, Lestat îi face cadou lui Louis o fică-vampir, Claudia, o copilă eternă, ce se va îndrăgosti de Louis și-l va ucide pe Lestat sub ochii acestuia, care nu se învrednicește să-l salveze. Practic, Claudia face jocul lui Louis. Cei doi pleacă apoi în Europa, pentru a-i cunoaște pe ceilalți ca ei, pentru a afla despre natura lor. Ajung inevitabil să îl cunoască și pe vampirul est-european.

„Cunoscusem vampirul european, creatura lumii vechi. Era mort.” În Europa Louis se îndrăgostește de vampirul Armand, croit parcă după modelul ideal al lui Lestat: detașare de umanitate, inocență și savurare a vieții. El caută un înlocuitor, ca într-un doliu, de data aceasta după Lestat. După ce Claudia este ucisă de hoarda vampirilor europeni, Louis îi culpabilizează pe Lestat și pe Armand, apoi pe sine, din pricina propriei pasivități. Louis pleacă împreună cu Armand, dar nu încetează să se gândească la Lestat. „Lestat îmi stârnea sentimente pe care nu dorisem să le mărturisesc nimănui, sentimente pe care aș fi vrut să le uit, în ciuda morții Claudiei. Ura nu făcea parte dintre ele.” Dar Louis este dezgustat de nevolnicia lui Lestat, de depresia în care căzuse acesta. În final renunță la ideea de dragoste și rămâne

un singuratic. De fapt nimeni nu se putuse ridica la înălțimea pretențiilor lui Louis.

Istoriile despre vampiri capătă în zilele noastre o nouă latură erotică și romantică (dacă mai era nevoie), cu seria noului star literar al Statelor Unite, Stephenie Meyers, care a debutat în 2005. Este un drum literar lung, fără îndoială, de la opacul lord Ruthven la subtila și complicata psihologie a totuși la fel de rafinaților vampiri ai Annei Rice. De-a lungul acestui drum ni se arată că fascinația pentru figura vampirului are ceva etern, irezistibil, care depășește limitele trasate de convențiile, modele și curentele literare.

De fiecare dată când apare în literatură, vampirul nu s-a bucurat de vreo abordare cu adevărat convingătoare literar, dar de fiecare dată a cunoscut un succes la public de proporții gigantice, care nu se poate explica decât prin fascinația exercitată de această figură fantasmatică care este vampirul. Putem formula ipoteza că mitul recurent al vampirului face apel la un rezervor fantasmatic se pare important pentru oameni diverși, din toate timpurile, iar în cele ce urmează vom încerca să investigăm în ce anume ar putea consta acesta.

## **Cine sau ce este vampirul**

Rezumând, așa cum îl descriu tradițiile literare care și-au pus amprenta asupra modernității noastre, personajul emblematic și generic denumit vampir este o entitate ne-moartă, respectiv o ființă al cărei instinct vital deficitar sau epuizat nu-i permite să trăiască, iar blestemele altora nu-i permit nici să moară. Ca urmare, el se hrănește cu elanul vital al celor vii, transmițându-le victimelor sale aceeași devitalizare care, cel puțin în unele cazuri, va face din ele însele niște vampiri. În același timp, după aceeași

tradiție, legenda vampirului apare ca o poveste despre iubire (dorință) care țintește la fuziune, contopire, transfuziune, o dramă să zicem neoromantică, ce se învârtă în jurul pierderii obiectului iubit, separării de obiectul fuzionat și supraviețuirii în urma acestor periculoase aventuri ale sufletului.

Literatura despre vampiri a început cu istorisiri din punctul de vedere al celor vampirizați sau amenințați cu vampirizarea, urmând ca numai în ultima vreme să se dezvolte perspectiva « postmodernă » inversată, respectiv relatarea din punctul de vedere al vampirului însuși (vezi Anne Rice) ceea ce dezvoltă multe dintre aspectele fascinației despre care vorbeam. De obicei un asemenea interes se explică prin faptul că experiența respectivă este împărtășită de foarte mulți sau pune probleme multora. Dar este oare întâlnirea cu vampirul ceva cotidian sau obișnuit?

Am fi tentați să zâmbim la o astfel de întrebare, dar poate ar fi bine să nu ne grăbim cu judecata și să încercăm să facem abstracție de colții vârcolacului și de alte accesorii de butaforie și să ne gândim numai la experiența fizică și psihică a drenării de energie, sau ceea ce se cheamă „deochi”. Aproape oricine își poate aminti de momente în care o simplă privire aruncată de vreun ochi insistent ori, dimpotrivă, fugitiv și obsedant, sau o conversație anodină cu o anumită persoană au avut darul de a ne lăsa fără pic de vlagă, ca și cum întreaga energie și vitalitate ne-ar fi fost « supte » de respectivul interlocutor. Sau, la un nivel mai elaborat, oricine își poate aminti un moment în care cineva « cu experiență » a spus despre el că este « deochiat » atunci când nu se simțea prea bine, era lipsit de puteri, cu gura uscată și somnolent, brusc și fără un motiv aparent. Iar una dintre primele tentații a fost ca această stare să fie pusă pe seama cuiva, a unui „ochi rău”.

Putem astfel să spunem că la un prim nivel de experiență, substratul mitului vampirului este imediat accesibil oricui: este vorba despre tot ceea ce înseamnă deochi, « sugerea, drenarea de energie », vampirismul psihic. Pe această bază s-a putut probabil elabora mitul propriu-zis al vampirului, mult mai complex, cu implicații mult mai bogate, care reies atunci când examinăm mai îndeaproape modul cum apare pe scenă vampirul, cum intră el în scenă și cum se manifestă.

Poveștile ne înfățișează aproape stereotip același scenariu: inocenta victimă întâlnește un personaj fascinant, în genere umanoid, fie foarte rece, fie foarte arzător, după fantezia autorului, și este cucerită de aceasta (facem abstracție de sexele celor doi, deoarece toate combinațiile sunt permise). La un moment dat al idilei (mereu există un substrat amoros mai mult sau mai puțin vizibil) seducătorul își arată colții, mai mult sau mai puțin concret. Victima se simte neputincioasă și obligată să-i cedeze, ca și cum voința sa s-ar fi aflat sub imperiul unei forțe dincolo de ea. Ca urmare, ea este suptă de resurse, se devitalizează; apoi urmează un reviriment și o transformare: victima începe să semene din ce în ce mai mult cu seducătorul.

În consecință ea fie moare, fie dispăre, dar vom afla ulterior că a devenit aidoma seducătorului: nu se poate alimenta decât cu sânge, iar dacă „hrana” apucă să soarbă fie și numai o picătură din sângele celui care se hrănește din ea, absoarbe astfel și natura acestuia, transformându-se în vampir. Vampirul apare deci ca un spirit fără odihnă într-un trup vânjos, cu farmece fizice mai mult sau mai puțin nuanțate, dar cu valabilitate limitată, sortit vieții de noapte și petrecându-și orele în care soarele domină lumea bine închis într-un sicriu. Această semi-viață, semi-moarte el și-o poate perpetua numai hrănindu-se cu sânge (a cărui calitate el se pare că o alege, preferând ființe umane relativ sofisticate, sau tinere și pure, după fantezie) și tocmai prin această

operație el se și reproduce, făcând din hrana sa o ființă după propria lui asemănare.

Uneori s-ar zice că este disperată nevoie de cineva care să îlucidă, dar toată literatura despre vampiri pare să arate că ritualul cu crucea și țărșul înfipt în inimă este mai curând pentru aparținătorii vampirizaților, care demonstrează astfel că nu tolerează prezența vampirului printre ei. De fapt regenerarea este una dintre proprietățile de bază ale existenței vampirice: pe când Bram Stoker pune accent pe ritualul mântuitor de străpungere a inimii lui Dracula, succesoarea lui, Anne Rice, descrie cicluri întregi prin care vampiri uciși prin nenumărate metode se reactivează iarăși și iarăși.

Până aici însă nu este totuși nimic nou ne putem mărgini la ideea de strigoi, sau diverse forme de succubi-incubi. Ce anume face specificul mitologiei vampirului? Este vorba despre o definiție esențială dată chiar de Bram Stoker: vampirul este ne-mort, în calitate de cauză și produs deopotrivă al unui doliu imposibil, melancolic. Povestea vampirului trebuie citită ca o poveste de iubire: de fiecare dată fie vampirul, fie vampirizatul au închisă pe undeva mai la suprafață sau în profunzimea psihicului lor o legătură puternică, o relație cu un obiect care îi leagă inexorabil, mai ales deoarece acel obiect este pierdut (persoana respectivă fie a murit, fie este inaccesibilă dintr-un motiv sau altul).

Aubrey al lui John Polidori este prins între, pe de o parte, promisiunea făcută obsedantului lord Ruthven, pe care pare că îl iubește și îl urăște cu aceeași putere și, pe de altă parte, iubirea și datoria care-l leagă de sora sa, pe care vrea să o protejeze. Louis al Annei Rice își jelește fratele, pe care l-a iubit și l-a divinizat, dar care l-a dezamăgit inexorabil. Toate aceste personaje se află sub imperiul melancoliei ca imposibilitate de regăsire a obiectului, contemporană cu o chemare compulsivă și revendicativă către

această imposibilă regăsire a obiectului ambivalent. Devenirea vampirică apare, ca urmare, drept o autonomizare a acestui proces fantasmatic.

### **Vampirismul ca proces psihic și vampirul ca fantasmă prin care cel vampirizat se amenință pe sine**

Cum și de ce trăiește o ființă cu un etern sentiment al pierderii? Iată o întrebare care se adresează profunzimilor și la care fondatorul psihanalizei s-a simțit chemat să răspundă. Însă Freud nu a reușit niciodată să rezolve enigma obiectului pierdut al iubirii sau mai bine zis a iubirii pierdute a obiectului, respectiv a mecanismelor economice care permit psihicului să metabolizeze pierderea obiectului investiției afective. El își încheia celebra lucrare despre doliu și melancolie fără a descoperi ce anume diferențiază calitativ, la nivelul profunzimii psihicului, un doliu care se sfârșește la un moment dat de un sentiment fără de sfârșit al unei pierderi care nici nu mai poate fi numită. Nici în prezent psihologia și psihiatria nu au putut oferi explicații prea convingătoare despre felul cum și despre motivele care fac să ia sfârșit un episod melancolic.

După Freud, în depresia așa-zis "normală" care însoțește starea de doliu se pornește de la conștiința pierderii unui obiect iubit, în timp ce în melancolie starea de pierdere a obiectului se sustrage conștiinței. Celui care își efectuează travaliul de doliu lumea îi pare mai săracă fără obiectul său iubit și pierdut, pe când în melancolie procesul nu poate decât să sărăcească însuși Eul, care se împuținează văzând cu ochii (de aici una dintre trăsăturile definitorii pentru melancolia medievală, pussilanimitatea, care s-ar putea traduce cel mai exact prin « micime, puținătate » a sufletului).

Autoreproșurile fără sfârșit pe care Eul melancolicului și le adresează sunt de fapt reproșuri aduse obiectului iubit și pierdut, obiect cu care Eul se identifică. De altfel, de multe ori acest obiect însuși a fost ales prin identificare. Pierderea acestui obiect ambivalent se transformă într-o pierdere a Eului. Instinctiv, am putea spune, Eul vrea să se restabilească pe sine restaurând acest obiect chiar în interiorul lui însuși, încorporându-l prin devorare – din nefericire este însă vorba despre devorarea unei otrăvi. Riscul ce decurge de aici este desigur riscul suicidar - încercarea de a ucide obiectul toxic introiectat nu se poate solda decât cu pierderea de sine.

Conform teoriei psihanalitice clasice, travaliul de doliu «normal» se încheie după o anumită perioadă de timp. Succesul lui constă din eliberarea acelei cantități de libido care fusese "arestată", încapsulată, înmormântată odată cu obiectul pierdut; această energie se reîntoarce la Eu în calitate de libido liber, care poate fi investit în alte obiecte. Eul renunță astfel la posesia obiectului pierdut, îl declară mort și își oferă lui însuși șansa de a supraviețui și poate de a iubi din nou.

Cu totul altfel se petrec lucrurile în cazul melancoliei, deși chiar și această stare poate să dispară după un anumit timp. Complexul melancolic se comportă îndeobște aidoma unei răni deschise sau unei găuri negre, care atrage energii de investiție din toate părțile; acestea golesc Eul, până la o totală sărăcire. Libidoul regresează în Eu și stagnează acolo. Fiecare bătălie a ambivalenței cu obiectul deopotrivă iubit și urât ucide o parte din Eu. Nu este însă teoretizat felul cum se petrece mai exact acest lucru: Freud lasă neexplicitate procesele economice implicate în devenirea melancolică.

În schimb, el recunoaște deschis că ieșirea din impasul melancolic este prea puțin accesibilă medicului psihiatru - în aceeași lucrare în care analizează soluția găsită chiar de un bolnav



melancolic pentru a pune capăt chinului său (*O neuroză demoniacă în secolul al XVII-lea*). Este vorba despre un studiu de caz, un caz vechi și foarte sărac documentat, prin natura lucrurilor. Pictorul Christoph Haizmann se confrunta cu un doliu interminabil și imposibil după tatăl său, când Diavolul însuși i-a apărut sub forma unui venerabil burghez și și-a oferit serviciile. El urma să țină locul tatălui pierdut, iar pictorul, firesc, trebuia să-i fie Satanei fiu devotat. Dându-se astfel Diavolului pentru a-i fi fiu, pictorul scăpa cel puțin temporar, să zicem episodic, de melancolia lui.

Se pare că vampirizarea este o altă soluție la aceeași problemă: este vorba despre sacrificarea vieții actuale, oricum dramatic împuștinată, în favoarea unui anume tip de nemurire, care presupune infuzii periodice de viață furată, împrumutată sau oferită. Literal, vampirizarea începe cu invocarea unui vampir, deschiderea ușii pentru ca acesta să intre. În felul acesta se poate susține că figura vampirului poate fi tratată pornind de la cel care deschide ușa, care se expune pe sine contactului cu vampirul, respectiv perspectivei de a fi vampirizat. Aceasta este de altfel abordarea clasică (reluată și reinterpretată și în epopoea vampirilor moderni, a cărei autoare este prolifică Anne Rice). În această ordine de idei, vampirul însuși poate astfel apărea ca o fantasmă produsă de aparatul psihic al celui vampirizat, o fantasmă de sorginte melancolică pornită într-o vastă campanie de cucerire, de acaparare, de înghițire am putea spune, a întregului psihic.

Din punct de vedere psihodinamic, este vorba despre un proces de doliu fără sfârșit, iar descrierea pe care clasicul Bram Stoker o face vampirului pare a corespunde punct cu punct descrierii procesului de doliu patologic. "Vampirul nu-și poate afla pacea într-un pământ golit de amintiri sfinte" spune personajul Van Helsing, rămas pentru istorie ca prototip al vampirologului neabătut. Așadar, pentru ca vampirul să se

odihnească, pentru ca bântuirea lui să ia sfârșit, el ar trebui găsească acea criptă destinată lui și plină de amintiri sfinte, care însă fusese golită chiar înainte de a se umple. Este astfel sugerat un proces de doliu incomplet, o legătură neelaborată, lipsită de « amintiri » sau repere sfinte, o legătură rămasă neterminată sau nedeterminată și care nu se poate desface acum.

În altă parte, vorbind despre ținta sa, același vampirolog ficțional pare a menționa chiar efectul de amplificare, inerent doliului patologic: "Viclenia lui (a vampirului) întrece pe cea a muritorilor, căci a sporit de-a lungul epocilor. El este acum ajutat de necromanție, proorocirea viitorului cu ajutorul morților și toți morții de care se poate apropia se află sub stăpânirea lui." Cât despre inteligența vampirului, ni se spune că aceasta este puerilă, dar în curs de creștere, odată cu trecerea secolelor: "La el puterea inteligenței a supraviețuit morții fizice, deși se pare că memoria nu i-a rămas intactă."

Vedem că « inteligența » vampirului se comportă aidoma ingeniozității mecanismelor de apărare a Eului, foarte creative în viclenia lor, dar brusc rudimentare atunci când le este pus în pericol însuși mobilul de acțiune, adesea elementar de simplu. Într-un astfel de proces de doliu, Eul este puternic minat, el este chiar reperul care lipsește. De aceea memoria este deficitară în respectivul proces psihic: travaliul nu înaintează și, mai mult, este luat de fiecare dată chiar de la capăt. Aflăm, mai departe, din aceeași sursă că "Vampirul poate, în anumite limite, să dirijeze elementele: furtuna, ceața, tunetul. Se poate mări sau micșora și uneori poate dispărea fără urmă." - plasticitatea cu care un astfel de proces este indus este remarcabilă și remarcabil personificată.

Și, mai mult:

"O dată ce își află drum, poate ieși și poate intra oriunde, indiferent dacă locul este bine astupat sau sudat. Poate vedea prin întuneric. Deși e în stare de toate aceste

lucruri, vampirul nu e liber. El nu poate merge unde vrea. E prizonier în mai mare măsură decât sclavul de la galere. El nu poate intra prima oară într-un loc decât dacă unul de-al casei îl pofteste să intre, deși, după aceea, poate veni când îi place."

Este menționat aici un ingredient esențial al story-ului vampiric, anume puterea legăturii între victimă și flămânda ei seducător. Acesta din urmă nu are nici o putere dacă nu are un punct de legătură, o punte, o conexiune puternică, dar apoi este oricât de plastic. Fără de ancora vampirului, fără legătura de neșters, indisolubilă, fără lațul format din firele atât de bine împletite ale iubirii și urii îndreptate asupra unuia și aceluiași obiect, puterea vampirului este zadarnică: dacă nu este astfel aprinsă, mașinăria fantasmatică nu mai pornește împotriva celui care a izvodit-o.

În procesul de doliu avortat personificat de figura vampirului, pulsiunea de viață se înfruntă cu cea de moarte; pierderea obiectului intern sau internalizat este compensată printr-o vivificare forțată, directă sau deplasată, a acestuia. Iată descrierea unui viitor vampirizat din *Dracula* de Bram Stoker. Habitudinile bolnavului mental Renfield îl determină pe medicul său să îl numească "zoofag". Medicul îl caracterizează pe Renfield ca dominat de egoism, de disimulare în vederea unui scop ascuns. Bolnavul obișnuia să prindă muște, pe care le oferea unui prădător-păianjen sau le mânca el însuși, de vii, afirmând că ceea ce mânca era ceva foarte bun și sănătos, căci musca fusese plină de viață și în mod sigur îi va dăruia și lui puteri.

Iată o mărturie a acestui bolnav:

"Îmi închipuiam că viața e o entitate pozitivă și perpetuă și că, prin urmare, consumând o mulțime de lucruri vii, indiferent cât s-ar afla acestea de jos pe scara creației, ți-ai putea prelungi viața. Uneori credința asta era atât de puternică

încât am încercat chiar să ucid. Doctorul poate confirma că o dată am încercat să-l ucid cu scopul de a-mi întări puterile vitale prin asimilarea vieții lui în propriul meu trup prin intermediul sângelui lui - bizuindu-mă pe o expresie din scriptură: "Căci sângele este viață".

S-ar putea crede astfel că miza vampirismului este viața, instinctul vital, a cărui existență și funcționalitate nu mai sunt deodată de la sine înțelese de cel afectat de melancolia fără sfârșit. Louis, personajul din *Interviul cu un vampir* de Anne Rice relatează despre fascinația resimțită de un alt vampir pentru vitalitatea unui om din carne și sânge: "Băiatul a luat o bucățică de carne albă și a mestecat-o încet cu privirea ațintită asupra vampirului. Era ca și cum acesta s-ar fi delectat cu masa aceea, sorbind acea parte a vieții de care nu se putea bucura decât cu privirea."

Procesul de vampirizare urmează de cele mai multe ori pierderii unui obiect ambivalent, de exemplu morții cuiva de care subiectul este legat prin afecțiune și datorie, de cele mai multe ori un tată sau frate care inspiră în același timp mișcări pulsionale incestuoase interzise. În aceeași măsură poate fi vorba despre o pierdere afectivă, o retragere bruscă, amețitoare a investiției afective solide care îl lega pe cel în cauză de acest obiect cvasi-incestuos.

Louis, personajul lui Anne Rice, este dezamăgit de fratele lui, pe care îl considerase întotdeauna un ideal de frumusețe și spiritualitate. Însă spiritualitatea admirată i s-a dovedit lui Louis a fi rătăcire, atunci când fratele lui i-a cerut să își abandoneze averea; nu pentru că Louis nu ar fi crezut în sfinți, ci pentru că fratele lui nu putea fi un sfânt. Louis nu crede în metamorfoza spirituală a celui pe care credea că îl iubește și care va muri apoi subit. Supraviețuitorul se culpabilizează și este culpabilizat de cei din jur; el cade într-o melancolie profundă. "Trăiam ca un om

care ar fi vrut să moară, dar nu avea curajul să-și ia viața. Am evitat două dueluri mai degrabă din apatie decât din lașitate".

Atunci apare vampirul Lestat; în prezenta acestuia, Louis acceptă ceea ce nu voise să accepte de la fratele lui: "Am priceput că era o faptură cum nu mai întâlnisem niciodată și am fost redus la zero. Toate concepțiile mele, chiar și sentimentul de vinovăție și dorința de a muri păreau complet lipsite de importanță. M-am uitat pe mine însumi." Lestat îi oferea lui Louis mai mult decât un înlocuitor pentru fratele ucis. Lestat îl scapă pe Louis de el însuși, îi oferă în același timp sinuciderea dorită și viața veșnică, căci Louis dorea cu încă și mai mare disperare să trăiască și numai asta l-a ajutat să nu sucumbă total atacului vampirului Lestat. Aceasta, și îndrăgostirea lui de Lestat. Acum Louis își putea permite să își iubească fratele, ba chiar mai mult.

Alteori, procesul de devenire vampirică este indirect, nu este asumat de subiectul incapabil de doliu, ci este proiectat asupra unei persoane pe care subiectul o iubește, un fel de obiect substitutiv. Această persoană este livrată atunci vampirului, vitalitatea obiectului actual urmând să o restaureze pe cea a obiectului pierdut. Aici nu este vorba despre altceva decât despre o retragere și o reinvestire inversată a libidoului.

Exemplele cele mai grăitoare se află în niște detalii asupra cărora Bram Stoker nu întârzie mai deloc în romanul lui, *Dracula*. Sunt prezentate acolo pe larg două procese de vampirizare: în primul rând, procesul de metamorfoză vampirică a tinerei Lucy Westenra este paralel cu boala și moartea tatălui logodnicului ei Arthur. Mai mult, ni se precizează că ea este extrem de sugesibilă, activându-i-se stări de transă și de ceea ce în epocă se numea somnambulism. În al doilea caz menționat de Stoker, imediat după moartea tatălui adoptiv și mentorului lui Jonathan Harker, se declanșează procesul de vampirizare a soției acestuia, Mina. În aceste cazuri, cei care deschid ușa vampirului par a fi

Arthur și Jonathan mai degrabă decât Lucy și Mina. Mina se simte pângărită, violată de vampirul care a silit-o să-i sugă sângele, folosindu-se tocmai de instinctul ei vital.

"Eram încremenită și, lucru destul de ciudat, nu voiam să-l împiedic. Bănuiesc că această reacție a victimei face parte din blestemul cel groaznic. Mi-a apăsât gura pe rană, astfel încât trebuia ori să mă sufoc, ori să înghit o parte din... Ce-am făcut să merit o asemenea soartă, eu, care am încercat toata viața să fiu supusă și dreaptă?"

Prin procesul de vampirizare, Mina devine tabu sexual pentru soțul ei, tocmai din supușenia față de instinctele vitale ale acestuia.

Procesul de metamorfoză în vampir este un proces de gășire a dublului, altfel spus a propriului Eu, un proces de recuperare a identității în mod proiectiv. În *Interviul cu un vampir* al lui Anne Rice, clipa de transformare în vampir este o experiență a dualității: "Inimile lor bătuseră laolaltă. Acum Louis simțea că sunt doi, intim, cu simțurile și ființa lui transfigurată." Practic, vampirul Lestat i-a oferit victimei sale Louis un adevărat dublu, nicidecum să i-l răpească, precum în poveștile despre sufletul vândut Diavolului. Aceasta este dealtfel descrisă aici orice experiență a uciderii, a vampirizării: "Este iar și iar experiența pierderii propriei mele vieți, pe care am cunoscut-o când am supt sângele din încheietura lui Lestat și i-am simțit inima bătând alături de a mea" va mărturisi ulterior Louis.

Pentru Lucy, somnambula din *Dracula* de Bram Stoker, experiența aflării dublului are semnificatia psihică a unei nașteri. "Mi se părea că mă scufund atunci într-o apă adâncă și verde. Urechile-mi vuiau, cum am auzit că se întâmplă cu cei care se înecă; mi se părea că sufletul meu părăsise trupul și plutea prin văzduh." Dar Lucy avea o înclinație nativă spre dedublare, așa

cum observă profesorul vampirolog van Helsing: "Există totuși o deosebire față de lucrurile cunoscute: o viață dedublă neobișnuită. Lucy a fost mușcată de vampir în timp ce se afla în transa de somnambulism. Tot în transă a venit vampirul să-i bea sângele, în transă a murit și tot în transă e și ne-moartă."

Vampirul, lipsit de dublarea obișnuită (nu face umbră, nu se reflectă în oglindă), este mereu doritor de dublu și se află mereu în căutarea dublului, dar această căutare nu are sfârșit tocmai în virtutea transmiterii hemoragice, compulsive, a ființei sale incomplete. Rezumând, este momentul să menționăm cele două trăsături definitorii pentru procesul fantasmatic pe care îl presupune prezența unui vampir:

1) setea pentru instinctul vital al celuilalt. Existența vampirului nu poate fi asigurată decât prin absorbirea energiei vitale a unei victime (absorbirea sângelui sau a energiei psihice) – aici se cuplează componenta puternic sexuală a mitului vampirului, atât în varianta *straight* cât și în varianta *gay*. Este vorba despre o sete de viață, dar și de o incapacitate de a trăi – vampirul este ne-mort, *un-dead*. El este hrănit de victima sa datorită responsivității de natură sexuală sau vitală în general a acesteia. Vampirului trebuie să i se deschidă ușa și într-o anumită măsură lui i se dăruiește ceea ce el însuși are impresia că răpește.

2) transmiterea. Vampirul suferă de "compulsiunea" de a-i vampiriza pe alții; el știe să creeze dependențe victimelor sale, care îi deschid ușa. De multe ori el cere legăminte celor care sunt deja legați. Cel mai bun exemplu este chiar Aubrey al lui John Polidori. Acesta nu este el însuși vampirizat, ci este martor la procesul de vampirizare. Vampirul Lord Ruthven îi stă mereu alături, îl îngrijește în timpul bolii, îl lasă să asiste la aparenta lui moarte și apoi îi cere să păstreze tăcerea deplină printr-un legământ al cărui sens Aubrey nu-l va înțelege deplin decât mult mai târziu.

În general, victimele sunt atrase de vampir în virtutea unui interes erotic, marcat uneori și de agresivitate. Iată mărturia lui Lucy, personajul lui Bram Stoker: "Îmi amintesc vag de tot de ceva înalt și ceva foarte dulce și foarte amar la un loc, care mă înconjură." Dacă interesul victimei se epuizează în aspectul sexual, soarta acesteia pare a fi moartea. Însă misteriosul doctor van Helsing, specialist în "maladii obscure", reușește să reziste deoarece interesul său sexual este dublat de o nevoie de reparație a obiectului viu, extern.

"Fără îndoială că ne-moartele exercită o anumită fascinație, căci și eu sunt mișcat de simpla prezență a unor astfel de femei. Da, eram mișcat, eu, van Helsing, cu tot țelul meu și cu tot motivul urii mele, eram mânat de dorința de a întârzia, care pare să-mi paralizeze facultățile și să-mi împovăreze sufletul. Poate nevoia de acum și apăsarea ciudată din atmosferă începe să mă copleșească. Simțeam că mă cuprinde somnul cu ochii deschiși al celor ce se lasă pradă unei dulci fascinații, când s-a auzit un vaier prelung și slab, plin de durere și de milă, care m-a trezit ca sunetul unei trâmbițe. Era glasul scumpei doamne Mina."

Van Helsing este stăpânit de durere ca și vampirul însuși; el nu simte o fascinație erotică simplă, care l-ar atrage spre condiția ne-mortului, el dorește mai curând să aline, să repare. *Libido curandi* este o forță care nu trebuie nicidecum subestimată. Uneori, interesul sexual al victimei vampirului este dublat de existența la aceasta a unei structuri psihice în care locul obiectului iubit nu este complet constituit sau acest obiect nu este deplin unificat, o structură gata oricând să creeze strigoi: obiecte incomplet construite, dolii nefăcute, cripte în propriul Eu, fragmente clivate etc. Nu survine deci o moarte definitivă, ci victima va deveni negreșit ne-mort, adică vampir. Acest tip de



victimă va simți nevoia de a-l repara pe vampirul care l-a creat. Iată o parte din concluziile autoanalizei personajului lui Anne Rice, vampirul Louis:

"Bănuiam, în colosala mea vanitate și autoînșelare că durerea pentru fratele meu mort fusese singura emoție adevărată. Mi-am dat voie să uit cât de total mă îndrăgostisem de ochii scilpitori ai lui Lestat, că-mi vândusem sufletul pentru un lucru multicolor și luminos, crezând că o suprafață foarte limpede dădea puterea de a păși pe apă."

Autoanaliza lui Louis arată că motivația lui fusese sexuală.

Victimele fie reușesc să își re-elaboreze rapid structura, sub amenințarea dezintegrării, restabilindu-și Eul și obiectele interne, fie primesc proiecția vampirului și se transformă ei înșiși în vampiri. Dacă subiectul are în el un doliu imposibil de făcut, ceea ce în limbajul tehnic psihanalitic se numește chiar... «criptă», dacă nu reușește măcar schițarea unui doliu, sau mai degrabă metaforizarea imposibilității lui, atunci apare nevoia de a transfera, de a transmite mai departe această imposibilitate a doliului, această criptă – este trebuința de a vampiriza. Atunci pacientul devine terapeut, devine formator - aceasta fiind una dintre căile accesibile pentru "hrănirea" sa.

### **Ne-mort și ne-viu**

În definiția de mai sus, prin cele două trăsături: alimentarea cu elanul vital al altora și trebuința de transmitere, vampirul este practic asimilat celui vampirizat. Astfel, din mitologiile tradiționale se știe că doliul incomplet, nereușit, al supraviețuitorilor este autorul proiecției care transformă un mort într-un vampir care-i bântuie pe cei vii și îi seacă de energia lor

vitală. Interesul nostru se îndreaptă însă asupra celui care realizează această proiecție - ceea ce ne interesează sunt procesele lui psihice de doliu. Când aceste procese sunt asumate și vivificarea este programată, doliul se oprește la un stadiu în care îngăduie viața. Astfel, supraviețuitorii confreriei care îl va ucide pe Dracula hotărăsc să dea copilului Minei numele camaradului lor care a murit sub atacul vampirului. Cu toții vor fi încredințați că ceva din spiritul celui mort s-a transmis cu adevărat copilului.

Vampirul se umple de golul interior al celui vampirizat, de aceea vampirului îi va fi sete în continuare. Vampirul este ne-mort, un mort căruia îi este sete, urmărit fiind de un doliu imposibil pentru acea persoană pierdută care nici nu s-a născut. Ne-mort înseamnă și ne-viu, ne-născut; este vorba despre un obiect pierdut care nici nu a fost psihic constituit. Acesta absoarbe resursele psihice ale oricui, dar numai cei care sunt ei înșiși ne-născuți sau care posedă astfel de obiecte ne-născute pot deveni apoi vampiri. Vampirul este lipsit de un dublu propriu și deci are tendința de a-și găsi un dublu în fiecare gazdă a sa. Vampirul speră să poată scăpa de sine, turnându-și ființa în altul, deversându-se, proiectându-se total sau parțial în alții. Uneori chiar reușește, găsindu-și o gazdă bună, dar senzația de eliberare pe care o simte vampirul se epuizează repede, căci de fapt el a absorbit propriul gol al individului vampirizat.

Dacă Diavolul poate fi conjurat să părăsească trupul pe care îl colonizase, căile de ucidere și anihilare a vampirului sunt doar simbolice. Am văzut că ceea ce deosebește soluția vampirică de doliul normal este caracterul perpetuu al melancoliei legate de pierdere. Vampirul ca fantasmă este rezultatul unui conflict permanent între, pe de o parte, pulsivitatea, necesitatea lui internă de a trăi și nevoia la fel de presantă de a scăpa de sine, pe de altă parte. Echilibrul celor două pulsivități este atât de strâns încât nu permite decât o singură soluție - transmiterea conflictului ca atare

mai departe, dublarea, respectiv multiplicarea acestuia. În felul acesta Eul supraviețuiește, dar există senzația de a fi scăpat de sine, prin deversarea în Eul celui vampirizat.

Ni se spune că vampirul este un ne-mort, dar am văzut deja că aceasta pare a fi cea mai mică dintre problemele lui. În fapt el este un ne-născut, un ne-viu; un non-subiect, un subiect lapidar alcătuit, o ființă cu un obiect neconstituit, o ființă nedefinită. Dacă accesul spre travaliul de doliu este posibil până la urmă chiar și pentru un melancolic ce se confruntă cu un obiect ambivalent care a fost pierdut, această cale nu este accesibilă celui confruntat cu pierderea unui obiect atunci când în el nu sunt complet constituite nici obiectul și nici Eul. Acest din urmă caz este al viitorului vampirizat, un individ care nu a făcut experiența vitală a pierderii vieții, a pierderii obiectului.

Concluzia care ni se înfățișează de aici este întrucâtva surprinzătoare: pentru ca un Eu să se nască, un obiect trebuie să moară, iar moartea lui trebuie să fie încuviințată, primită în însuși psihicul care doare. Din moartea obiectului ia naștere o fantasmă pe care am putea-o numi "obiectul-dublu" al Eului. Este vorba despre ceea ce s-a numit în literatură « dublul » care îi asigură unui subiect viața și completitudinea. Acest obiect paradoxal se definește tocmai prin faptul că nu există și că este pierdut dintotdeauna, din start, că s-a născut pierdut - nu este un Eu de rezervă, nu este rău și nu este bun.

Putem să ne imaginăm o mamă care renunță la copilul ei. De fapt, orice mamă face acest lucru; în sens larg, îl face orice părinte. El trebuie să consimtă la moartea copilului fantasmă, a obiectului în care investise toate pornirile sale infantile, pentru a conferi viață fizică și psihică acelui copil real pe care îl are, ființei din carne și oase care-i stă în față. Acest obiect fantasmatic a cărui pierdere este implicită va urma să fie dublul invizibil și inexistent, constituent din umbră al Eului.

Orice pierdere de obiect ulterioară va face apel la această situație primordială de dublare. Soarta travaliului de doliu depinde de suplețea relației dintre Eu și dublul său, adică de raporturile din interiorul Eului. Pentru ca Eul să nu fie dezintegrat de fiecare doliu, pentru ca fiecare doliu să nu îl pună veșnic în căutarea unei dezintegrări definitive a obiectului care nu poate decât să fie, trebuie ca acest obiect să fi fost deja pierdut în Eu, iar locul său să însoțească Eul pretutindeni.

Nașterea unei ființe reale înseamnă pierderea unei ființe fantasmatică, adevărata naștere a copilului din carne și oase are loc odată cu moartea copilului din fanstasmă, oricare și oricum va fi fost acesta. Respectivul proces parental este făcut cadou copilului real, ca singura sa zestre reală în lume. Copilul astfel înzestrat cu acest dar, prezent dar inexistent, va putea pierde și se va putea separa, va putea face doliu după obiectele pe care le-a iubit, le-a investit și le-a pierdut.

Există oare un contrariu pentru această prezență? E greu de spus, greu de numit și greu de trăit și ne aduce în preajma criptelor unde viața și non-viața dorm împreună, în aceeași ființă nedefinită, bucurasă să primească o definiție cum este cea de vampir. Fără prezența definitorie despre care vorbeam mai sus, individul este expus oricând capcanelor deschise de procesele de doliu infinite, de iubirile sub formă de rană deschisă deci și destinului vampiric.

Cele spuse mai sus ar putea da impresia că structura psihică a vampirizatului nostru îl plasează definitiv în categoria amoraților fără speranță, până la moarte și dincolo de ea. Într-adevăr se poate spune că goticul etern în care plutește vampirul este un avatar degradat al iubirii romantice, la rândul ei o pasișă de *amour courtois*, o iubire castelană reconciliată cu lumea. Iată ce relatează despre iubirea curtenească un adevărat cunoscător în ale Erosului și magiei, Ioan Petru Culianu: una

dintre cele mai mari « perversiuni » ale așa-zisului *amour courtois* este tocmai refuzul obstinat de a avea o iubită accesibilă, spaima de a nu se confrunta cumva cu o corespondență a sentimentelor și de a nu-și vedea cumva iubirea împlinită.

Scopul lui *amour courtois* este suferința denumită de contemporani melancolică. Iubirea curtenească este o cale de destrămare a Eului (de aici prognosticul sumbru de manie dizolvantă care duce la moarte) în vederea adevăratei unificări a Sinelui, a individuației. Obiectul râvnit astfel trebuie să fie cu necesitate o fantasmă pură, să invadeze întreg psihicul iubitorului, care abia așteaptă să fie colonizat de imagine, după ce a creat el însuși această posibilitate, golindu-se, proiectându-se, investind imaginea iubită. În concluzie, obiectul râvnit se transformă într-un subiect care emană iubire, dar fără știrea sa.

Însă în timp ce *amour courtois* făcea din melancolie, din imposibilitatea posedării (fantasmatică și/sau factice) a obiectului ideal, o cale spre unificarea psihicului cu lumea, spre individuație, spre un soi de doliu apofatic și etern, melancolia vampirică reprezintă tocmai imposibilitatea unei astfel de trăiri. Imposibilitatea posedării nu este cultivată aici, ci este împlinită compulsiv. *Amour courtois* presupune un subiect viu care se dă voluntar morții, pentru a (se) cunoaște, pentru a fi, pentru a uni contrariile în lume și a ieși prin aceasta din ea. Însă vampirul nu este suficient de viu pentru a se da morții; ieșind din lume, el nu află nicicând altceva decât calea înapoi în ea. Iată o dramă în care modernii se regăsesc din plin și iată un bun motiv pentru care ei cer obsesiv o eternă reînțoarcere a ei, o veșnică revenire a vampirului, cel mai longeviv dintre ne-morți.

*III.*

*CAPRICIILE  
REPREZENTĂRII*



# WORD, HISTORY AND THE THEOLOGIAN

**Alin Tat**

The theological work of cardinal Balthasar is huge, both in terms of length and depth. He wrote about the major themes in theology. It was even said that he was one of the last individuals who could and tried to do that at a time of continuing specialization and division of knowledge. This feature of his literary production prompts me to reread the thesis he proposes from a holistic perspective. I have chosen to deal with the topic of Word and History as a theological *prolegomenon* to more philosophical subjects to be dealt with in the present volume.

I will comment critically upon some relevant passages from his work, *Word and Revelation*, published in English translation in 1964<sup>1</sup>. The author's point of view belongs to the field of dogmatic theology, but he often goes beyond such borders, towards philosophy and culture. The summary shows the general approach and establishes the territories to be investigated: Word, Scripture and Tradition; Word and History; Implications of the Word; God speaks as Man; Revelation and the Beautiful; Word and Silence.

My concern is to treat the relation between word, human and divine, and history as a premise for a new approach

---

<sup>1</sup> originally published in German as the first part of *Verbum Caro*, *Skizzen zur Theologie I*, abbreviated WR.



to time and interpretation of historical development in Christian ages.

## **Human and Divine**

In the first part of the chapter<sup>2</sup>, the author tries to specify the context of the debate and to clarify some basic concepts. Speaking about Word in Christianity means acknowledging its double relationship to the human and divine aspects of the concept. History has the same analogical significance. Balthasar writes very clearly:

“Word here means the word of God in Jesus Christ. And by history we do not mean exclusively what the Christian might describe as the imperceptible process of mankind’s advance to salvation, namely the actions of the individual and of the whole community as governed by the just judgment and grace of the word that is Christ. Nor do we mean the solely secular history as depicted in textbooks and treatises. Rather we take the word to indicate the entire involved complex of temporal events that can never be wholly of a public nature, since their deepest currents belong to the personal domain, or purely secular, since their driving forces derive from a philosophical or religious commitment, from a man’s belief or unbelief, love or hate, hope in one direction or another or refusal of hope.” (WR, 31)

It is not possible for the theologian to separate once and for all what is secular from what belongs to the field of religious facts and beliefs. From a Christian perspective, history will always be providence in a larger sense, not only for sacred

---

<sup>2</sup> WR, 31-39.

and canonized or religious things as such, but for the whole human advancement towards *parousia*. Faith, hope and love are, in this case, not only theological virtues. They generate major *Weltanschauungen*.

To the Swiss theologian, writing history is not without philosophical presuppositions, because explaining events means interpreting them in the light of values:

“A purely secular view of history is quite impossible. Historical science may attempt to be neutral as regards the philosophy of history but it cannot controvert the fact that its subject – man in his act and suffering – conducts himself, in small things and in great, according to his basic idea of ultimate meaning, that is to say, as a philosopher. Thus the science of history passes naturally into the philosophy of history – always immanent within it – since no one can describe without partisanship the efforts of mankind in general to discover the meaning of life and action in time.”  
(WR, 31-32)

## **History and Philosophy of History**

The alternative to history as providence would be an immanent approach to facts in order to establish an inner order and logic. Philosophers of history like Hegel or Marx used dialectics to explain historical actions and goals. At an inner-worldly level, one can only judge events by other events, and the past in the light of present-day values.

Science, thus, emerges from philosophy and philosophy shows its independence *vis à vis* a religious background. Philosophical explanation can only develop a logic of history according to the idea of progress in time. Thus,

what is old is judged using the *metron* of what is new, and ancient ideas and ideals are watched through contemporary glasses and behaviors. For Balthasar, in order to understand the past one has to accept a correct metaphysical framework, which includes the mystery of man as a free person, as an image of the divine Word:

“A philosophy of history which does not take account of the “mystery” of meaning but which offers a final solution, a clear explanation of the beginning and end of history, is ridiculous from the outset, just as any philosophy is that it claims to be able to define being and existence. The perpetual contrast between individual and social eschatology is a potent warning for all philosophies of history against toying, even in thought, with final *solutions*.”  
(WR, 32-33)

Writing history is not a matter of finding solutions, but rather one of discovering and assuming past experiences along the lines of the Latin *adage: historia, magistra vitae*. Thus, historical knowledge serves as an element of discernment for attaining present wisdom. History as wisdom is also implied in the idea of defining cultural identity by searching for the roots of social behaviors and practices, ideas and mentalities.

## **Church and History**

Redemption, in Christian faith, is operated inside world history. It belongs to human time and space to the point that it becomes unrecognizable as such. The ‘form of redemption’, using the Balthasarian term, has to be found in the Church, after *the fullness of time* in Christ:

“The church is so entrenched in world history as to become part and parcel of it: after a period of defiant indifference, on the ground of her supernatural qualities, to all that pertains to world history the church has become so thoroughly versed in the methods of mundane life and action – even to the point of assuming all the usual secular modes of organization, even applying force in discipline and punishment, and at times even applying force to secure conversions – that its administrative structure was highly commended in an American survey of large scale enterprises. The result is that the supernatural mystery of its existence in history can no longer be supposed clearly evident to nonbelievers.” (WR, 34)

The concurrence between mundane and spiritual life produces an opposition between world history and salvation, between the human features of the Church and its divine dimension. History is seen then as the opposite of revelation in the *eschaton* and progress in time is underestimated, being considered irrelevant for the spirit:

“The church, now so deeply involved in the world, is assessed by it on secular standards, and found wanting. Had it the right to be so incarnate in history when it could promise the world no other form of salvation than one transcendent and eschatological? The reality it proclaims is essentially a hidden one which, as its founder himself foretold, would scandalize men and rouse opposition even to death. And the more mankind strives to organize itself – such actions having necessarily an eschatological aspect, and so in competition with the transcendental Christian eschatology – the more do faith and history seem hopelessly irreconcilable.” (WR, 35)

Incarnation and transcendence are two fundamental Christian requests for every action and feature of *ecclesia Dei*. However, the need of incarnation and *aggiornamento* according to times and new situations cannot hide the uniqueness and otherness of the divine word that constitutes the Church:

“In the present state of history there stands out, as never before since the founding of Christianity, the power of the word that Christ spoke and that he is. That the obscure Galilean should have been the fullness of time cannot be established by empirical means. But that he spoke words which have since become part of and dominate world history, words without parallel either before or since, even though obviously correlated with those of the prophets, is no hidden fact but patently historical. They constitute the link between the hidden workings of salvation, whose existence and significance they affirm, and world history, in which they make themselves irresistibly heard.” (WR, 35-36)

## Uniqueness of the Word

Balthasar emphasizes the uniqueness of the divine *Logos* by comparison with the human achievements in the highest domain of speculative power, which is metaphysics. The Swiss theologian will develop the idea in his masterpiece *Herrlichkeit, The Glory of the Lord*<sup>3</sup>. The Word fulfills, but also surpasses all human enterprise. The consequence of this central position of the Word is that it cannot be interpreted correctly and in its entire amplitude from another perspective than its own. The

---

<sup>3</sup> In the 4<sup>th</sup> volume: *The Realm of Metaphysics in Antiquity* and the 5<sup>th</sup> volume: *The Realm of Metaphysics in the Modern Age*.

ontology of the Word is strictly linked to the hermeneutics of its expression, which is attested in the Holy Scripture:

“The existence [of Christ] can be examined and vindicated, but its inner logic is only disclosed when interpreted from the standpoint of the word, that is, in relation to the trinity and the redemption. Consequently, Christ’s spoken word is the expression of this existence, its supreme authority needing no other justification than his own being – this was also the case with the prophets ; but at the same time Christ’s existence is wholly the word, since all that it comprises of action and decision is handed over to man’s investigation and use. Thereby the human element in Christ is so prodigiously enriched that we are forced to apprehend the presence of the mystery of the love and of the missions of the trinity at the heart of eternal life.” (WR, 36-37)

We are here at the core of Balthasar’s position regarding Christology, not only as a separate theological field, but as a central point which lightens the entire perspective. Christian faith cannot be deduced from a philosophical *a priori*, because it surpasses human imagination and speculative power. Christ’s word is to be perceived only from the inside, if it is received in faith, as a transcendental mystery and manifesting hidden levels of ontology, the humanly divine. The consequence of this theological assumption is that philosophical investigation becomes deeper after Christ’s disclosure as a mediator and human revelation of the divine. Ontology is reinforced from the centre of the Word and enriched with new *phaenomena*.

The uniqueness of Christ makes the believers who follow him able to articulate a speech about and around the Word, not keeping the final silence of the *apophysis*:

“This truth alone explains how the man Christ, in every particular, in his speaking and silence, his action and suffering, his prayer or mere presence, can be the perfect word, utterance, expression and image charged with spiritual power, the pure revelation of life ; for if he were simply man human speech, in presuming express God, would perforce lapse into incoherence and finally silence, as do all human theologies and mysticisms, whose highest form is apophatic. Christ’s word on the contrary, though it conveys the hidden mystery of God better than any other word, does not collapse but correlates perfectly the object and the expression. It is not merely an approximation, not merely a groping after the right word, as if the same truth could be uttered in another way.” (WR, 37)

## History and Covenant

The centre of Christian faith is the person of Christ, who introduces man to the Trinitarian mystery of God. The story of mankind’s salvation has unique depth in the *fullness of time*, during the human life of the Redeemer. The anthropological aspects of a normal human life are here enriched with a transcendent dimension and ontology is surpassed by this very special *phénomène saturé* (Jean-Luc Marion). The destiny of man is deepened and revealed in the destiny of God incarnate:

“All the events of a human life – birth, persecution, obscurity, prayer, temptation, decision, training of disciples, dealing with friends and enemies, conflict, resistance, flight, joy, sorrow, passion, death, burial – all that goes into the making of the life of Christ is so pregnant and uncompromising in its significance, so comprehensible yet

rich in meaning, that the word and its necessity are taken together, that the perfect correlation which makes all the human elements expressive of what is eternal points directly to the hypostatic union of God and man. *Verba mea non transibunt.* In this one instance the transposition of the divine, the wholly other, into the human attains absolute perfection.” (WR, 37-38)

The historicity of human life assumed in Christ is also the foundational element of the inscription in time and duration of the form that follows, *id est* the Church as continuation until the end of the salvation already operated but not yet accomplished in all its dimensions. The relation between God and mankind is built up as successive levels of partnership, from the very beginning as *creation*, followed by a special mission of Israel as chosen people, during the so called *Old Covenant* and, finally, in Christ, that inaugurates the time of a *New Covenant*. The two covenants are not placed in simple opposition, but rather in a dialectic relation, so that more recent translations of the biblical vocabulary propose the Old Testament as First Covenant and the New Testament as the Eternal Covenant.

The main features of the latter are the universal openness and the diverse manifestations of the unique Christian form in history. The explanation comes from the understanding of what Word finally means:

“Only in Christ does man (which Christ is) become the word; but since this word is established and spoken it must also go out to all men ; in him its mission is released and in him God’s revelation becomes the word, which is identical with a man’s individual existence. Therefore, in this man, man in general is addressed (...) In the new testament the word of God is given as a man to man as such, and so to



all peoples, given no longer in the vesture of a particular nation but in the nakedness of one human being to another. Thus the new covenant is far more profoundly “historical” than the old, despite all appearances to the contrary. And the community in conjunction with which the incarnate word places himself within history, that is, the Church, is not like Israel a kind of nation whose domestic events other people can disregard. It is on the contrary itself the expression, itself the vesture and message of the power of the incarnate God speaking to and governing the course of world history.” (WR, 39)

## Judging History

In the second part of the chapter<sup>4</sup>, Balthasar deepens the analysis focusing on the idea of judgment. The divine word is within but also above history and, in that case, he acts as judge of human events and affairs. The judgment is not only eschatological, because eternity does not simply occur, chronologically, at the end of time. It is to be equally found within time and instants. In order to conceptually consider this situation, Balthasar uses the religious category of sin. God reveals what sin means in relation to the world history:

“The incarnate word confronts history as its judge for the simple reason that he is the measure by which man is assessed. This he would be even if the word had never been spoken, had never been invested expressly with the office of judge. The mere existence of the just man assigns the sinner to his rightful place. Even the silent presence of the true standard is eloquent, for thereby the truth is firmly fixed.

---

<sup>4</sup> WR, 39-45.

This aspect of Christ has something so absolute about it as almost to eliminate, by contrast, his subjective aspect, his design of redemption (...). Inasmuch as the word has been spoken once and for all through the son's life on earth, judgment has already been passed in principle." (WR, 41)

The *telos* of the divine judgment within history is not to condemn or just punish the errors and failures of the actors, but to show clearly and without any ambiguity what truth is and what falsehood is. For Balthasar, the role of the incarnate word is not to deepen the distance between God and man in the eschatological perspective of salvation, but to orientate mankind in its own history, which is also a providential one:

"The pronouncements of the word create the obligation to act accordingly, but this applies only to those who have to undergo judgment; as for the lord who judges, he always retains complete freedom and sovereignty. It is not as if the son's life and work were a kind of lifeless and rigid standard by which men are judged by God – otherwise they must fail completely, not only because they always fall short of what the son was and did but also because they are at enmity with him and have crucified him. But inasmuch as the son does the father's will, which is the salvation of sinners, he assumes, as redeemer, the father's office of judge, and since he has satisfied all the claims of justice he claims receives the freedom to make his own good pleasure the norm of judgment. A basic element in the justification of the sinner is a judgment and assessment, a free decision to see him in a particular light and no other, a supreme mystery and marvel of creative love which, desirous to see the sinner as a child of God, can actually bring about this status in his inmost being." (WR, 41-41)

I will not emphasize in the quotation above the idea of satisfaction in soteriological matter, which has been an issue in Latin theology at least since Anselm of Canterbury (11<sup>th</sup> century). My intention is to point out that judgment is seen here in the context of “creative love”, and the aim of judging is the aim of discernment.

## **History and Freedom**

To Hegel, the meaning of history is the increase of freedom, both individual and collective. In Balthasar’s view, a strict philosophy of history is not possible precisely because of this freedom, because God’s judgment of the world comes always from His inner freedom and mysterious plan. The meaning of history is fundamentally eschatological and it is situated within providence:

“Grace is essentially a mystery of the divine freedom, and it is precisely because of this fact that, here on earth, no philosophy of history is possible since the creative freedom of the judgment on men and events will only be revealed on the last day. From a purely human and historical standpoint life and the course of events are always incomplete in their being and significance. They are inherently ambiguous, capable of one or some other interpretation, and wait on a decisive word from the creator and redeemer to attain a being and significance valid in the face of, and for eternity. Already in the world of time the word comes to men as a “two-edged sword” and thereby proves itself to be living and effectual; but this means that even in time, there has begun the separation between right and left, and it also shows that the relationship of man to

the word remains a dialectical one right up to the last day.”  
(WR, 42-43)

The freedom of divine judgment is placed, in Christian faith, not in God’s absolute – it is not operated by the Father – but in the humanity of the savior. The last judgment is just because Christ measures the good and bad in men’s lives according to his own entire human experience, from within:

“Because the one who judges is not the absolute God, who would seem to have no experimental knowledge of conditions governing the life of a created being (Job), but the man Jesus Christ who has himself experienced to the full the father’s justice on the cross and at the resurrection. As a member of humanity he is contiguous with it; what is more he carries it himself through his incarnation, the eucharist and the passion. He knows by experience its conditions of life, its temptations. He knows each one of its sins, having suffered them on the cross. He knows from within the stirrings of each individual who is, whether actually or only potentially, a member of his mystical body. The judgment he freely makes is mankind’s act of self-knowledge.” (WR, 44-45)

## **Word and History**

In the third and final part of the chapter<sup>5</sup>, Balthasar examines the relationship between word and history in the historical setting. He establishes two lines for his investigation:

1. the description of the presence of God’s word in world

---

<sup>5</sup> WR, 45-55.

history and 2. the representation of the divine economy disclosed by His involvement in history.

The phenomenology of religions shows, in Balthasar's view, that Christianity has overthrown all rival religions. Christ is *verbum exterminans* in a spiritual way, which means that he simultaneously operates discernment within world history and within human religiosity. Combining man's natural claims and needs with supernatural revelation, Christian theology fulfills a religious aim and an intellectual search for wisdom. The divine word is spread within cultures and the modern West is largely based on and indebted to its root and inspiration, *id est* Christianity. Moreover,

“whenever anyone sets himself to pursue the highest ideal for mankind he must present himself to the word for the spiritual duel. The word issues its challenge to every person who wishes to make his mark on history; each person is summoned to confront it, and to have his achievement measured by the achievement of the word. The word is the goad of human civilization.” (WR, 48)

Opposing Karl Löwith's thesis of the indistinction between incarnation and world history<sup>6</sup>, Balthasar highlights the mundane implications of the Word. In fact, from his perspective, the traditional historical division of religions into sacred and profane is no longer relevant and needs to be replaced by an ampler view of divine economy:

“Theologically speaking, the old testament distinction between sacred and profane history is no longer an essential one; it continues to be valid only so long as the

---

<sup>6</sup> Cf. K. Löwith, *Weltgeschichte und Heilsgeschehen. Die theologischen Voraussetzungen der Geschichtsphilosophie*, Stuttgart, 1953, 172.

particular form of the church remains necessary for her to proclaim and exemplify in her life the *universal* salvation already wrought. For it was to this church that, for forty days, the risen Christ opened the “sense for the understanding of the scriptures” and imparted his revealed theology of history – how she was to “preach and testify to all nations, beginning at Jerusalem. And all that, in the “last times”, goes to the “development” of man, of his potentialities and endowments, and all that has profound repercussions on human history, is taken up in what is clearly the significance of the whole: development from fullness into fullness.” (WR, 51)

## Word and Culture

According to Balthasar, the relationship between Word and Culture needs to be understood in the context of the same dynamics of human development. There is actually no single Christian culture, but a plurality of historical realizations of the same form of Christ, manifested culturally. For the Swiss theologian,

“the same coalescence which was at the basis of the theological fact of the church was also the foundation of the Christian culture, understood not as a closed system alongside other cultures but as the culture resting on the word of God and its workings within history, and so the center to which every culture is polarized, whether positively or negatively. From the Greek standpoint the *imperium romanum* was not simply one of the world kingdoms succeeding many others, but the first political embodiment of the idea of world unity that originated in Greece. This idea, despite its being frequently assailed and obscured,

persists through all the centuries since Christ; the epoch of colonization, with its sudden vision of “one world”, is no more than this encounter brought to fruition at the opportune moment, the *kairos*.” (WR, 53)

The relationship between faith and cultures was already to be seen in early Christianity as a rapport of parts to the whole, of the fragmented *logoi* to the total *Logos* (Saint Justin). Human aspirations are manifested through an “anonymous” (Karl Rahner) desire of the revealed faith or, in Tertullian’s terms, *anima naturaliter Christiana*. On the other hand, no cultural expression of faith can pretend to be normative or exhaustive in the interpretation of the form of Christ. From the Gospel’s perspective, even the “sacred” histories of the Old Testament are not only addressed to the chosen people, but they also call “pagans” and “gentiles” into the divine economy:

“alongside the Jewish revelation history in its clearly visible course there proceeded a gentile salvation history whose course was obscure, and this we can only discern, apart from an occasional vivid glimpse, as in the case of Cyrus or the gentile “saints” of the old testament from Melchisedech and Balaam to Job, in its reflection in the Jewish consciousness.” (WR, 54)

My final remark is that, by addressing the relationship between Word and History, Balthasar opens a perspective on culture and Christian identity which is important both to the theologian and to the philosopher. Culture is not an abstract term designating some fictional and hypothetical construction. It has to be related to incarnate and historical realizations and *hypostasis*. Christian cultures, early or modern, are reflections of

the form of Christ (Hans Urs von Balthasar), combinations and puzzles which try to focus upon the ontological and religious nucleus which is the Trinitarian mystery of the human God.

#### **BIBLIOGRAPHY:**

- Balthasar, H. U. von, *Word and Revelation*, tr. by A. V. Littledale and A. Dru, Herder and Herder, New York, 1964.
- Balthasar, H. U. von, *The Glory of the Lord. A Theological Aesthetics*, vol. I : *Seeing the Form*, tr. by E. Leiva-Merikakis, T. & T. Clark – Ignatius Press, Edinburgh – San Francisco, 1982.
- Holzer, V., *Le Dieu Trinité dans l'histoire. Le différend théologique Balthasar-Rahner*, Cerf, Paris, 1995.
- Lubac, H. de, „Hommage à Hans Urs von Balthasar pour ses soixante-dix ans”, in *Communio*, t. I, 1, 1975.
- Saint-Pierre, M., *Beauté, bonté, vérité chez Hans Urs von Balthasar*, Cerf, Paris, 1998.



# OBSESIA TEXTULUI. (SINDROMUL *DON QUIJOTE* SAU PATOLOGIA LECTURII )

Carmen Popescu

## 1. Primul roman modern: vicisitudinile receptării și mutațiile reprezentării realiste

Prin *Don Quijote de la Mancha* Miguel de Cervantes y Saavedra a creat primul roman modern. Este opinia împărtășită de majoritatea istoricilor și a criticilor literari. „Primul roman modern” e totuși o formulă vagă: probabil că ar trebui să vedem *modernitatea* capodoperei lui Cervantes ca pe o calitate intrinsecă, dar și ceva care rezultă din raportarea (explicită și implicită) la tradițiile și módele literare. Cervantes configurează o nouă gramatică romanescă, o altă matrice narativă, cu repere și coordonate neîntâlnite în literatura precedentă.

Totuși, noutatea propusă de el nu rezultă din experimentalism tehnic sau din aplicarea de procedee șocante, ca în avangardele de mai târziu. Discursul lui e consecvent polemic și ironic, dar contribuie la o construcție narativă eminentemente *clasică* și coerentă, care asimilează și omagiază tradiția retoricii înalte (corelată, în mod comic-contrastant, cu o tematică aparent frivolă, umilă și derizorie).

*Don Quijote* este o carte pe cât de atent, de premeditat construită, pe atât de ambiguă, de complexă și de bogată în

semnificație (ambiguitatea ca *virtute* literară e bineînțeles doar un alt nume al polisemiei). Marile creații literare, mai ales atunci când e vorba de romane, sunt elogiare pentru (prezumtiva) lor asemănare cu viața adevărată (criteriul clasic al verosimilității sau plauzibilității), pentru capacitatea de a crea *iluzia referențială*, iluzia realistă - chiar și în epoci profund diferite (istoric, social, instituțional) în raport cu societatea reprezentată în acel roman.

Presupoziția e că aceste romane sunt cumva fidele față de *natură* (natura umană, în special), dovada fiind chiar lizibilitatea lor peste secole, capacitatea pe care o au de a transcende limitele stricte ale unui cronotop, de a capta un anumit nucleu universal imuabil al umanității, dincolo de inevitabilele mutații mentalitare, care fac ca până și cele mai inspirate și mai desăvârșite opere să dateze într-un moment istoric sau altul, pentru un orizont de receptare sau altul.

Printre numeroasele argumente ale modernității intrinseci a romanului, aș invoca și calitatea acestuia de a ne face să reflectăm în continuare asupra *naturii* literaturii (a ficțiunii în speță) și a raporturilor ei cu viața sau realitatea: problemă imens de dificilă, la care tradiția estetică și apoi chiar teoriile cele mai recente nu au oferit decât soluții parțiale. (O modalitate de a „rezolva” această problemă este de a o anula, declarând-o ineptă.

E o întrebare prost pusă, și atunci nu trebuie să așteptăm un răspuns. Și totuși continuăm să ne-o punem). De asemenea, ne stimulează să medităm la enigma nebuniei, gândită tot în contextul raportării esențiale la realitate sau la lume (dar și la (i)realitatea textului, la ficțiunile destinate să ne faciliteze adaptarea și evoluția sau dimpotrivă, să ne consoleze de inadaptarea sau înstrăinarea noastră). Nebunia ca o modalitate (printre altele) de a „citi” lumea sau de a inventa o lume.

Iluzia referențială pe care o creează romanul e foarte puternică. E doar unul din paradoxurile care însoțesc receptarea acestui roman că impresia de realitate e cu atât mai pregnantă cu cât subiectul e ieșit din comun, ireductibil la un repertoriu tematic previzibil, descriind o formă de nebunie foarte particulară. Conform explicației lui Cervantes, Don Quijote a înnebunit (i s-au „uscat” creierii, mai precis), din cauza excesului de lecturi de romane cavalerești.

Astfel, boala lui are la bază o adicție, o formă de dependență, și este indusă sau determinată livresc. Cervantes face polemică literară prin intermediul unei (meta)ficțiuni parodice. Iar parodia ca intertext sau hipertext poate fi considerată o formă de po(i)etică aplicată (sau *in actu*) și în același timp de critică aplicată (în sensul de hermeneutică sau interpretare dar și în sensul de evaluare, judecată, în acest caz depreciativă). Sau, în accepția mai generală, tel-quelistă a intertextului, o formă de *scritură-lectură*.

În această calitate, parodia de gen a lui Cervantes subîntinde o teorie a lecturii. În intervențiile lui autoreferențiale, explicite, autorul denunță nocivitatea cărților de cavalerie. Are în vedere efectul asupra receptorilor. Se schițează o implicită retorică a lecturii (sau, am mai putea spune, o pragmatică a ficțiunii), dublată de o poetică, de asemenea implicită, a ceea ce azi numim literatură de consum (paraliteratură, *Trivalliteratur*, kitsch).

Prin intermediul *raisonneur*-ilor săi, Cervantes reproșează genului caracterul rudimentar, desuet, inadecvarea și neglijența stilistică. Criteriile lui sunt estetice (și elitiste). Intertextul (hipertextul) parodic poate fi o distrugere în efigie a hipotextului, dar este o formă de violență sublimată (care de fapt mimează discursul pe care vrea să-l infirme). E reversul absolut al autodafe-ului propus de prietenii (de altfel bine

intenționați) care epurează biblioteca lui Don Quijote. Sau al autodafe-urilor de cărți (cât se poate de reale) puse în practică de Inchiziție (Cervantes trebuie să fi fost martorul unui astfel de spectacol în copilărie).

Cărțile de cavalerie erau vizate și de autoritățile vremii, dar pe criterii morale. Dar „jocul de-a cenzura”<sup>1</sup> pe care îl joacă bărbierul și canonicul nu era încuviințat, fără îndoială, de autorul însuși (nici măcar de autorul implicit sau de narator, cum ar spune naratologia). Naratorul e necreditabil nu din cauza intruziunilor (retorica narativă e parte din farmecul acestei scriituri, ca mai târziu la romancierii comici de tipul lui Fielding, Sterne, Diderot, care de altfel se nutresc din romanul lui), ci din cauza *ironiei*, atât de totală, și în același timp atât de subtilă dar și de ludic-liberală, încât e practic imposibil să-i atribuim o ideologie anume.

Lumea narativă pe care o creează atinge o anume neutralitate „naturală”, cvasi-cosmică, pe care H. Bloom o descoperea și în universul dramatic al lui Shakespeare. (El îi grupa pe Shakespeare și Cervantes, împreună cu Montaigne, între scriitorii *înțelepți* – cf. *Canonul occidental*, p.104). Parodia poate fi, prin urmare, un surogat de cenzură, dar efectul ei e unul paradoxal: moda romanelor cavalerești a trecut de mult, dar hipertextul lui Cervantes ni le readuce mereu în memorie.

Poetica/pragmatica implicită a lecturii include și funcția atribuită de Cervantes în prolog romanului său, „odrasla minții sale”, pe care o dorește „cea mai desfătătoare și cea mai înțeleaptă din câte s-ar putea închipui”<sup>2</sup>. Scopul declarat în prolog e ca prin citirea cărții „cel melancolic să moară de râs,

---

<sup>1</sup> cf. M.Călinescu, *A citi. A Reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere din engleză de Virgil Stanciu, Editura Polirom, Iași, 2003, p.73.

<sup>2</sup> Miguel de Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, traducere de I. Frunzetti și Edgar Papu, Editura Hyperion, Chișinău, 1993, vol. I, p.26.

cel veșnic pus pe glume să-și sporească și mai mult hazul, naivul să nu se plictisească, priceputul să se minuneze de iscusința născocirii, cel grav să n-o disprețuiască și nici cel cuminte să nu se ferească a o lăuda.”<sup>3</sup> Din tipologia cititorilor virtuali, așa cum o configurează prologul, rezultă și trăsăturile pe care le atribuie produsului estetic, romanului *Don Quijote*. Opera e caracterizată ca multivalentă, polisemantică și aptă să satisfacă diverse gusturi, în funcție de temperament (de umoare) dar și de competența de lectură.

Accentul e pus totuși pe funcția de delectare (și mai puțin pe cea de edificare) și pe natura ludică a cărții (ceea ce critica romantică tindea să ignore). Pe de altă parte, chiar și „suprainterpretările”<sup>4</sup> ca cea a lui Unamuno<sup>5</sup> au o anume întemeiere, dacă ținem cont că teoria modernă a receptării nu mai poate face abstracție de observațiile noii critici în legătură cu „eroarea intențională”. Declarațiile autorului nu sunt suficiente pentru decodarea cărții. O lectură filologică, mai fidelă textului, cum e cea a lui Auerbach<sup>6</sup>, pare totuși mai adecvată, chiar dacă îi refuză textului orice dimensiune tragică și problematică. Comentariul lui Unamuno mi se pare acceptabil numai dacă inferăm un anume contract de lectură prin care *Viața lui Don Quijote* va fi receptată ca eseu sau

---

<sup>3</sup> *Ibidem*.

<sup>4</sup> Cf. Umberto Eco, *Interpretare și suprainterpretare. O dezbateră cu Richard Rorty, Jonathan Culler și Christine Brooke-Rose*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța 2004.

<sup>5</sup> Miguel de Unamuno, *Viața lui Don Quijote și a lui Sancho*, traducere de Ileana Bucurenciu și Grigore Dima, Editura Univers, Colecția Eseuri, București, 1973.

<sup>6</sup> Erich Auerbach, *Dulcinea cea vrăjită*, în *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, traducere de Ion Negoïtescu, Editura Polirom, Iași, 2000, ediția a II-a.

eventual ca intertext, ca rescriere liberă a romanului lui Cervantes.

Funcționarea intertextuală a parodiei comportă o combinație de *imitație* și *transformare*<sup>7</sup> sau o pastișă la care se adaugă marcajul (*ethos*) ironic, cu efect de distanțare. Cea mai largă definiție a parodiei este cea oferită de Linda Hutcheon<sup>8</sup>: „repetare cu diferență”. O modalitate de a persifla parodic acest gen stereotip ar fi fost desigur împingerea la absurd a rețetei (una din strategiile constante ale intertextualității parodice); dar acest lucru îl făceau, cu efecte comice involuntare, tocmai unele din cele mai mimetice, mai epigonice versiuni ale codului cavaleresc, acesta fiind de altfel unul din motivele exasperării lui Cervantes. O parodie sofisticată (și ambivalentă) a genului oferise de altfel Lodovico Ariosto în *Orlando furioso*. *Don Quijote* nu e pur și simplu o rescriere ironică a lui *Amadis* sau a altei ocurențe textuale a sub-genului romanesc, desemnat de el prin „cărți de cavalerie”.

Cervantes vine cu propria soluție, absolut originală, aceea de a face din protagonistul romanului său un *cititor* – compulsiv, împătimit, sugestionabil și vulnerabil psihic. În jurul lui e creată o întregă lume, care e fără îndoială o *lume posibilă* (sau *ficțională*) dar care, prin contrast cu lumile fantastice din romanele fetișizate de personaj, trece drept *realitate*. Convenim că e mai verosimilă, mai motivată (mai puțin arbitrară), chiar dacă știm că nu e *lumea actuală* pe care logica modală (dar și semiotica narativă) o opun lumilor posibile. Este doar o reprezentare (ficțional-mimetică, programatic realistă) a *unei* lumi cu determinații etnice, sociale și istorice (Spania Secolului

---

<sup>7</sup> Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Éditions du Seuil, Paris, 1982.

<sup>8</sup> Linda Hutcheon, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, Methuen, London & New York, 1985, *passim*.

de aur) și mai exact un decupaj, inevitabil subiectiv, o secțiune în această lume.

Această telescopare de lumi posibile face din *Don Quijote* nu doar primul roman modern, conform clișeului, ci și unul din cel mai complexe metaromane, a cărui virtute este de a pune în abis dublul statut ontologic al literaturii: acela de a referi la lume și la sine, într-o perpetuă autoreferențialitate și autotelie. Jocurile speculare și metaficționale devin mai evidente în a doua parte (când personajele au devenit conștiente că sunt personaje într-o carte celebră și își doresc să fie la înălțimea standardelor de ficțiune, ca să spunem așa), dar și prin acea *persona* auctorială pe care Cervantes și-o creează, atribuindu-și opera lui Cide Hamete Benengeli. Acestea sunt jocuri de oglinzi în gustul iluzionismului baroc dar și în gustul de astăzi, al postmodernismului (de unde influența extraordinară a acestui roman asupra întregii tradiții intertextual-carnavalesci ulterioare, dar și a ceea ce se va numi *realism magic*).

Înainte însă ca (in)distincția între real și ficțional să devină aporie literar-filosofică, acest roman le menține separate. Contagiunea între lumea lui Don Quijote și cea a lui Cervantes are premise textuale clare, dar este exacerbată în lectură (și e un efect al canonizării cărții, autorului și personajului de către cititori și exegeți entuziaști, contaminați de maladia lui Don Quijote). E încă un paradox legat de soarta acestei cărți fundamentale pentru cultura și pentru imaginarul occidental. Cel mai bine l-a surprins Jorge Luis Borges într-un mic text din 1955 intitulat *Parabola lui Cervantes și a lui Don Quijote* (cuprins în volumul *Făuritorul* din 1960). În viziunea lui Borges, Don Quijote s-a născut din saturația unui bătrân oștean al regelui față de pământurile Spaniei și din dorința lui de a-și găsi desfătarea în „vastele geografii ale lui Ariosto”:

„Într-o blajină ironie față de sine însuși, imaginează un cavaler naiv care, cu mintea tulburată de lectura acestor miracole, pornește să caute aventuri și vrăji în locuri prozaice numite El Toboso ori Montiel. Înfrânt de realitate, de Spania, Don Quijote se stinge din viață în satul său natal, către 1614. Și prea puțin va izbuti să-i supraviețuiască Miguel de Cervantes. Pentru amândoi, pentru visător și visat, întreagă această urzeală a fost întemeiată pe opoziția a două lumi: lumea ireală a romanelor cavalierești, lumea cotidiană și comună a veacului al XVII-lea. N-au bănuț că anii vor sfârși prin a șlefui discordia, n-au bănuț că și La Mancha și Montiel, și uscatul chip al cavalerului vor fi, pentru viitorime, nu mai puțin poetice decât etapele lui Sinbad sau vastele geografii ale lui Ariosto. Pentru că la începutul literaturii se află mitul, și tot astfel și la sfârșitul ei.”<sup>9</sup>

## 2. Dificultățile pactului ficțional. *Patologia lecturii*

Înțelegem prin *patologie a lecturii* incapacitatea (sau poate refuzul) protagonistului de a (mai) face distincție între ficțiune și realitate (între ideal și real, conform interpretării tradiționale, derivate din filosofia romantică). Firește că acesta e un mod simplist de a pune problema. Se impun nuanțări. Don Quijote citește discursul ficțional ca și când ar fi discurs *factual* (pentru a utiliza dihotomia lui Genette<sup>10</sup>). Dacă cea mai elementară pragmatică a ficțiunii presupune disponibilitatea de a te lăsa absorbit de lumea (im)posibilă a narațiunii (sau ceea ce

---

<sup>9</sup> Jorge Luis Borges, *Parabola lui Cervantes și a lui Don Quijote*, în *Cartea de nisip*, traducere de Cristina Hăulică, Editura Univers, București, 1983, p.168.

<sup>10</sup> Gérard Genette, *Ficțiune și dicțiune, Introducere în arbitext. Ficțiune și dicțiune*, Editura Univers, București, 1994.



Coleridge va numi *willing suspension of disbelief*), rătăcirea lui Don Quijote va întruchipa *hybris*-ul acestei norme de lectură.

Capacitatea de empatie, de identificare cu personajul n-ar trebui să anuleze conștiința că ceea ce „consumăm” e totuși un joc, e „doar” un univers imaginar. Seducția literaturii imaginative provine și din aceea că generează „lumi mici” și bine mobilate<sup>11</sup>, care oferă siguranță și iluzia controlului (până la un punct). În plus, formele „simple” ale literaturii de consum se pliază perfect peste fantasma arhaică (de pildă reveria infantilă de putere, automitizarea ca salvator), astfel încât implicarea în lectură va fi totală.

Dacă am aplica modelele ale ficțiunii derivate din teoria actelor de limbaj, respectiv semantica logică, am zice că Don Quijote ignoră statutul autonom al ficțiunii (și implicit *literaritatea*) pentru că nu înțelege că aserțiunile dintr-un text de ficțiune sunt aserțiuni simulate, prefăcute (pseudo-afirmații), sau că lumea ficțională are sens (*Sinn*) dar nu are referință (*Bedeutung*). Numai că, după cum a arătat Toma Pavel<sup>12</sup>, pe lângă aceste teorii *segregaționiste*, care neagă orice valoare cognitivă și alethică ficțiunii, există și altele (*integraționiste*), care propun o viziune mai complexă asupra acesteia (dar și mai ambiguă, pentru că o fac mai greu de distins de discursul așa-zis „serios”). Din această perspectivă, lectura deviantă a lui Don Quijote nu e chiar imposibil de înțeles.

De fapt, „nebulia” rezidă în tentativa lui de a transmuta ficțiunea în realitate, de a o constrânge pe aceasta din urmă să se supună unei scheme extrase din lecturile lui (facile, „consumiste”). Punerea în act a fantasmelor livrești este o demonstrație extremă de „cum poți să faci lucruri cu

---

<sup>11</sup> Cf. Umberto Eco, *Limitele interpretării*, traducere de Ștefania Mincu și Daniela Bucșa, Editura Pontica, Constanța, 1996, pp.222-223.

<sup>12</sup> Toma Pavel, *Lumi ficționale*, Editura Meridiane, București, 1992.

vorbe”. Lectura textului și „lectura” lumii sunt deopotrivă puse în criză. În termenii teoriei lecturii (ai receptării), tratamentul aplicat de Don Quijote narațiunilor cavaleriești presupune o decodare inadecvată, aberantă. Lectura lui e abuzivă.

Dar lectura nu e doar act empiric sau doar receptare, decodare, punct terminus al comunicării literare sau livrare (reușită sau nu) a unui mesaj. Știm că în absența cititorului textul „nu există”, pentru că doar lectura îi dă sens, îl aduce la viață. Tot mai des folosim însă termenul *lectură* și în sensul de *interpretare, hermeneutică*, sau chiar în cel de *critică* – analiză dar și evaluare, judecată. U. Eco distingea, în *Limitele interpretării*, între „lectorul semantic” și „lectorul critic”<sup>13</sup>. La rândul lui, Paul Cornea își deschidea sinteza despre teoria lecturii cu câteva necesare delimitări între *lectura-citire*, *lectura-decodificare* și *lectura-receptare*<sup>14</sup>.

Nebunia la rândul ei ia adesea forma delirului de interpretare. Punerea în practică a ficțiunii nu este o interpretare ci o *utilizare* a textului, cu termenul lui Eco. Rețeta romanelor cavaleriești devine scenariul unei performări, al unei existențe estetizate, modelate literar. Cititorul nu se mai mulțumește cu rolul lui pasiv și cu obligația de a consuma doar mental, imaginativ, ficțiunea. A trăi prin procură, compensatoriu și evazionist, nu mai e de ajuns.

Cititorul își dorește să fie actant, actor, protagonist, și pentru că nu poate să intre literalmente în carte, se angajează să textualizeze, ca să spunem așa, realitatea. Dar din acest moment el nu mai e cititor. Sau nu mai e *doar* cititor. E și personaj și, într-un fel, și autor. Ca să acționeze așa cum o

---

<sup>13</sup> pp.32-35.

<sup>14</sup> Paul Cornea, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988, pp.3-4.

face, a fost necesar să sesizeze caracterul stereotip al romanțurilor pe care le devoră, să le deceleze *gramatica*. Competența lui de lectură funcționează ireproșabil în această privință și foarte des invocă modelele cavalerești ca justificare a acțiunilor lui, așa cum refuză să facă anumite lucruri pe care nu le-a citit în romane (un cavaler rătăcitor nu-și plătește consumația).

Romanul cavaleresc ca gen (ca *arbitext*) este pentru el cartea sacră, nu un simplu divertisment. Sub acest aspect înregistrăm un eșec al acelei competențe de lectură care funcționează taxinomic (recunoaște genul, arbitextul și îl receptează și decodează în consecință). Don Quijote, explică M. Călinescu, este un

„tipic cititor intensiv de cărți scrise anume pentru a fi citite extensiv. Sau, într-o altă formulare, el aplică obiceiuri de lectură intensivă, pătimașă și extrem de serioasă (cvasi-religioasă, dacă nu religioasă de-a dreptul) unor texte ficționale seculare, nereligioase, menite să amuze și să ofere o evadare. Don Quijote tratează ficțiunile și jocurile ficționale de-a *ce-ar fi dacă* de parcă ar fi modele exemplare (mitice sau sacre).

Cititor excesiv de meditativ și de atent, el folosește și aplică greșit, dar cu remarcabilă consecvență, logica religioasă a imitației (...) în relație cu eroi seculari și fantastici, dintre aceia care populează lumea romanțurilor cavalerești. Problema sa particulară provine din imposibilitatea de a menține separate două predispoziții mentale distincte: una care reacționează la informația ficțională (simbolică) și alta care procesează aspectele practice ale vieții cotidiene. Această problemă este, firește, agravată de recitirea / reînscenarea obsesivă de către el a

fanteziilor cavalierești și de incapacitatea sa de a înțelege simbolicul altfel decât în termenii cei mai iconic-literali.”<sup>15</sup>

La seria intertextuală a romanelor cavalierești (*serie* și în sensul axiologic, peiorativ, pentru că sunt *de serie*) artistul – performer adaugă propriul act de ficțiune (sau, să-i spunem ficțiune *in actu*), generând un fel de palimpsest existențial. Existența pseudo-cavalierească a lui Don Quijote poate fi receptată ca un *happening* neîntrerupt. Pornind de la o sugestie a lui Harold Bloom<sup>16</sup>, conform căruia bătrânul hidalgo nu halucinează, ci se joacă, și considerând jocul o formă de creativitate (activitatea ludică<sup>17</sup> producătoare de cultură), Don Quijote e un artist (ratat sau nu, depinde de interpretare) iar lumea e *instalația* lui. Bineînțeles că de fapt energia creatoare a lui Don Quijote e deturnată, canalizată nefiresc.

La limită, viața poate fi privită ca o operă de artă (există o tradiție de gândire și în acest sens), dar credem mai degrabă că a anula cu totul distincția între viață și artă, realitate și ficțiune, existență și creație e contraproductiv, dacă nu periculos. La rigoare, acțiunea e și ea un *poiein*, dar poate că ar trebui să restrângem sfera creației la activitatea producătoare de artefacte (indiferent dacă sunt materiale sau imateriale). Numai printr-o argumentație forțată acțiunea poate fi privită *poietic*. De cele mai multe ori produsele ei sunt mai degrabă grotești. Arta autentică (și procesele creatoare care o

---

<sup>15</sup> Matei Călinescu, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere din engleză de Virgil Stanciu, Editura Polirom, Iași, 2003, p. 81.

<sup>16</sup> Harold, Bloom, *Cervantes: Teatrul lumii*, în *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, traducere de Diana Stanciu, Editura Univers, București, 1998, pp. 104-119.

<sup>17</sup> Cf. Johann Huizinga, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, traducere de H. Radian, Editura Humanitas, București, 1998, ediția a II-a.

generează) compensează tocmai aceste neajunsuri ale realității și ale existenței. Artă instituie ordine acolo unde *lumea* e mai degrabă haotică, de necontrolat și amenințătoare.

Dacă Oscar Wilde va afirma mai târziu că viața imită arta, Cervantes ne arată aici ce se întâmplă când viața imită romanele proaste. Oricât de seducătoare ar fi gesta lui Don Quijote (pentru că e tragi-comică, înduioșătoare și pentru că are un fundament atât de nobil, de altruist, idealist-utopic de fapt), ea confirmă aserțiunile lui Michel Foucault din *Folie et déraison à l'âge classique*: „nebulia e absența operei” și „acolo unde e operă, nu mai e nebunie”<sup>18</sup>.

Nebunia e a personajului. Opera e a lui Cervantes. Istoria receptării romanului pare marcată de o insolubilă dilemă, aproape o aporie: este Don Quijote nebun sau nu? Soluția lui Bloom (Don Quijote ca *homo ludens*) e doar aparent o soluție, de vreme ce ne stimulează, așa cum am încercat, să asociem jocul cu arta și creația, ceea ce, dacă nu adâncește ambiguitatea, ajunge să estompeze granițele între artă și viață, sau natură și cultură. Fără îndoială evoluția însăși a artei va merge în acest sens, după cum o dovedesc experimentele moderne, și toate tendințele regresive, anti-artistice de împingere a sferei artei spre organic, somatic, spre „autenticul” și stihialul indistinct al existenței.

Poate că tocmai ficțiunea lui Cervantes, cu ambiguitatea ei insondabilă, ne sugerează că cele două sfere, deși interferează permanent, rămân totuși distincte. Opoziția lor nu poate sau n-ar trebui să fie cu totul neutralizată. Artă în genere (literatură în speță) este totuși o entitate autonomă, un comentariu, o explorare a lumii, ceva adăugat lumii, uneori un

---

<sup>18</sup> Michel Foucault, *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason (Folie et déraison à l'âge classique)*, translated from the French by Richard Howard, Routledge, New York, 1995.

analogon al ei, dar și ceva care se opune lumii sau vieții, propunând un univers alternativ. Oricât poate fi de frustrant uneori acest lucru, arta *nu* este natură, este eventual a doua natură, e artificiu, cultură.

Așadar, textul a devenit o grilă de lectură, de interpretare a lumii. Și, ca orice grilă univocă, nu poate fi decât reduționistă (obstinată, obsesională, maniacală). Don Quijote este eroul (și victima) *asemănării*, după cum a arătat M. Foucault în *Cuvintele și lucrurile*:

„Cu acel dus-întors al lor, aventurile lui Don Quijote trasează limite: în ele sfârșesc vechile jocuri ale asemănării și ale semnelor; aici se înnoadă deja noi raporturi. Don Quijote nu este omul extravagantei, ci mai degrabă pelerinul meticulos care poposește în fața tuturor mărcilor similitudinii. El este eroul lui Același. (...) Toată ființa lui nu este decât limbaj, text, foi imprimare, istorie deja transcrisă. (...) Romanele cavalerești au scris odată pentru totdeauna prescripția aventurii sale. (...) Lui îi revine sarcina să înfăptuiască promisiunea cărților.”<sup>19</sup> Scopul lui este „transformarea realității în semn. În semn că semnele limbajului sunt într-un tot conform cu lucrurile însele. Don Quijote citește lumea pentru a demonstra cărțile. Și nu își acordă alte probe decât reverberarea asemănărilor.”<sup>20</sup>

### 3. Paradigma asemănării, criza și ruptura ei

Don Quijote apare ca o „ființă de hârtie” și pentru că se proiectează într-o alteritate ficțională (vrea *să fie* Amadis) și

---

<sup>19</sup> Michel Foucault, *Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu, Editura Univers, București, 1994, p.89.

<sup>20</sup> Idem, *Op.cit.*, p.89.

pentru că în partea a doua știe că e personaj. El trebuie să rămână fidel cărții,

„să-i mențină adevărul. Dar această carte, Don Quijote însuși n-a citit-o și nu trebuie s-o citească, pentru că el, în carne și oase, este chiar cartea. (...) Între prima și a doua parte a romanului, în interstițiul acestor două volume, și numai prin puterea lor, Don Quijote și-a găsit realitatea. Realitate pe care n-o datorează decât limbajului și care rămâne în întregime interioară cuvintelor. Adevărul lui Don Quijote nu se află în raportul cuvintelor cu lumea, ci în această subțire și constantă relație pe care mărcile verbale o țes între ele, de la unele la altele. Ficțiunea deziluzionată a epopeilor s-a transformat în puterea reprezentativă a limbajului. Cuvintele s-au închis din nou asupra naturii lor de semne.”<sup>21</sup>

Din analiza lui Foucault rezultă că romanul lui Cervantes poate fi considerat primul roman modern și pentru că, prin experimentul eșuat al protagonistului, se arată că *paradigma asemănării* a intrat în criză, că identitățile și diferențele s-au separat de semne și similitudini, că natura și cărțile nu mai pot fi citite ca un singur text, că „scrisul și lucrurile nu se mai aseamănă”<sup>22</sup>.

Această vârstă modernă (sau doar barocă) a asemănării denunță similitudinea ca iluzie, joc de oglinzi sau halucinație, după care se refugiază în empiria lumii, în deziluzie și realism. Discrepanța, distanța între nebunie și rațiune este distanța între gândirea magic-hermetică, bazată pe analogie, a protagonistului, și luciditatea ironică a lui Cervantes, care desprinde din el și exorcizează oarecum funcționarea febrilă a

---

<sup>21</sup> M. Foucault, *Op.cit.*, p.90.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p.90.

imaginației. Toată epistema renescentistă a fost dominată de „semioza hermetică”<sup>23</sup> și de căutarea încăpățânată a paralelismelor și izomorfismelor. Adevărat om al barocului, Don Quijote

„desenează negativul lumii renescentiste; scriitura a încetat să fie proza lumii; asemănările și semnele au desfăcut vechea lor înțelegere; similitudinile dezamăgesc, deviază în viziune și delir; lucrurile rămân cu obstinție în identitatea lor ironică: nu mai sunt decât ceea ce sunt; cuvintele rătăcesc la întâmplare, fără conținut, fără asemănări care să le umple; nu mai marchează lucrurile, dorm între foile cărților, pline de praf.”<sup>24</sup>

Lectura bazată exclusiv pe asemănare (lectura textului, a lumii, și a relației între text și lume) e „nebunească” sau delirantă în măsura în care mai mult instituie și creează asemănări decât le descoperă. Nebunul, arată același Foucault,

„înțeles nu ca bolnav, ci ca deviere constituită și întreținută, ca funcție culturală indispensabilă, a devenit, în experiența occidentală, omul asemănărilor sălbatice. Acest personaj, așa cum este desenat în romanele sau teatrul epocii baroce și așa cum s-a instituționalizat puțin câte puțin până la psihiatria secolului al XIX-lea, este cel care s-a *alienat* în *analogie*. Este jucătorul dereglat al Aceluiași și al Celuilalt. Ia lucrurile drept ceea ce nu sunt și pe oameni unii drept alții (...). Inversează toate valorile și toate proporțiile, pentru că în fiecare clipă crede că descifrează semne (...).”<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Astfel este intitulat un capitol din Umberto Eco, *Limitele interpretării*, pp.43-62.

<sup>24</sup> Foucault, *Op.cit.*, p.90.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 91.



Nebunia este așadar o risipă a semnelor, un exces de coerență, o nevoie paranoică de ordine și control absolut; o lectură abuzivă, pentru că falsifică textul lumii, transfigurându-l: morile de vânt devin uriași cu o sută de brațe, lighenașul de bărbierit se transformă în coiful lui Mambrino, țărăncile sunt domnițe iar hangiii, castelani. Aceasta nu este o descifrare (deci lectură) a lumii ci o tentativă de a scrie lumea (sau mai bine zis de a scrie peste ea). Dar el ignoră că există deja o scriitură a lumii, care îi premerge și care rezistă acelei scriituri pe care i-o impune acțiunea-citat sau acțiunea-pastișă. Numai că și aici lucrurile trebuie nuanțate.

Don Quijote nu e cu totul deconectat de realitate, el vede bine că lumea din jur e antiteza sau anti-textul romanelor, că prezentul e decăzut, că omenirea trăiește în vârsta de fier (lectura lui e mai mult decât livrescă, e mitologică) și ceea ce își propune el este să readucă vârsta de aur a lui Saturn, să reinstituie paradisul. E o formă de nebunie generoasă, tradusă într-o utopie regresivă. Ca orice gest marcat de nostalgie, se va supune tuturor acelor contradicții insolvabile analizate de Vl. Jankélévitch în *Ireversibilul și nostalgia*<sup>26</sup> (iar aici trecutul vizat de nostalgie e mai ireal decât oricare, pentru că e chiar o ficțiune mitologică, un vis împrumutat din cărți).

Din ciocnirea între mit și realitate rezultă un palimpsest grotesc, o parodie genială, în care reprezentarea realistă testează, relativizează și apoi invalidează reprezentarea idealistă (ficțiunea cavaleriească). Dar prin funcționarea ei ambivalentă (paradoxul parodiei a fost subliniat și de Bahtin și de Linda Hutcheon), deconstruiește și recuperează în același timp, omagiază, involuntar sau nu, hipotextul (sau, ca aici,

---

<sup>26</sup> Vladimir Jankélévitch, *Ireversibilul și nostalgia*, traducere de Vasile Tonoiu, Editura „Univers Enciclopedic”, București, 1998.

codul, genul) pe care și-a propus să-l ridiculizeze. De aceea *Don Quijote* nu e doar o parodie a romanelor cavalești ci și, după cum s-a spus, ultimul roman de cavalerie, și cel mai bun din câte se puteau scrie.

Parodia medievală și renescentistă, care culminează de altfel în Rabelais și Cervantes, a exploatat figura nebunului, o instanță carnavalescă, bufon sau mășcărici care inversează și răstoarnă ordinea firească a lucrurilor pentru a arăta că lumea pretins normală e ea însăși inversată<sup>27</sup>. Aceasta este „înțelepciunea” și subversivitatea nebuniei așa cum o percepea încă Renașterea. De aici derivă poate ambiguitatea atitudinii lui Cervantes (de fapt a autorului implicit) față de propriul personaj, un amestec inextricabil de deriziune și simpatie sau chiar respect. (În plus, acest raport a și evoluat, s-a modificat, cum se știe, în cursul elaborării romanului, de la caricatura inițială până la revendicarea ultimă: „Căci numai pentru mine s-a născut Don Quijote și eu pentru el”<sup>28</sup>).

#### **4. De la patologia lecturii la patologia identitară. Quijotism și bovarism**

Ca să poată acționa după reperele lui livrești, protagonistul are nevoie să se reinventeze, creându-și o nouă identitate, aceea de cavaler rătăcitor, deci (în lectura lui intensivă) de actant arhetipal (erou salvator). Patologia lecturii s-ar corela astfel cu o patologie identitară. Excesele empatiei, ale identificării în lectură ar duce la perturbarea percepției de sine și a conștiinței de sine. Masca pe care și-o pune poate fi

---

<sup>27</sup> Cf. și Anton Dumitriu, *Don Quijote de la Mancha sau inversiunea condiției umane*, în *Retrospective*, pp. 94-122.

<sup>28</sup> Cervantes, *Don Quijote*, ediția citată, p.446.

însă deopotrivă semnul alienării sau al unei tentative de exercitare liberă a creativității, de remodelare identitară. Dar nici în plan existențial și al subiectivității el nu iese din logica mimetismului și a palimpsestului: fiecare gest al lui trebuie să-l evoce pe cel al lui Amadis.

Numai că acest tip de „nebunie” (pe care el îl duce la ultima limită) a fost dintotdeauna înscris în textura civilizației occidentale. Descoperirea sinelui (sau mai bine zis invenția, construcția de sine) comportă inevitabil proiectarea de sine ca personaj, mitologizarea eului (prin fantasmă, prin empatie și identificări), deci un anumit grad de autoficțiune. Existența creștinului era prin definiție o *imitatio Christi*. Pentru René Girard, Don Quijote exemplifică „dorința potrivit altuia”: „Don Quijote a renunțat, în favoarea lui Amadis, la privilegiul fundamental al individului: nu mai alege țelurile dorinței lui. Amadis trebuie să aleagă pentru el.”<sup>29</sup>

Quijotismul se naște dintr-o profundă nemulțumire cu propria condiție și din refuzul „principiului realității” așa cum l-a definit psihanaliza. Acestuia i se opune „principiul plăcerii”, căruia Don Quijote îi rămâne consecvent, prelungind peste măsură fantasma infantilă de triumf narcisic (camuflată, chiar pentru propria conștiință, de scenariul eroic al cavalerismului generos și dezinteresat). Grila freudiană<sup>30</sup> este incontestabil reduționistă (și extrinsecă, și demitizantă, deci frustrantă) dar nu putem să n-o trecem în revistă, chiar dacă folosim termenul *patologie* într-o accepție mai degrabă metaforică decât precis clinică.

---

<sup>29</sup> René Girard, *Minciună romantică și adevăr românesc*, traducere de Alexandru Băciu, Editura Univers, București, 1972, pp.23-24.

<sup>30</sup> aplicată de pildă de Marthe Robert în *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru; Editura Univers, București, 1983.

O tulburare identitară foarte asemănătoare va fi aceea a doamnei Bovary, eroina lui Flaubert („un Don Quijote cu fustă”, cum o numea chiar creatorul ei). Drama ei este generată, în mare măsură, tot de o modalitate inadecvată de a recepta literatura de consum (romanele sentimentale, în cazul ei). Acestea își pierd pura funcție evazionistă și hedonistă, devenind un standard pentru viața cotidiană, ceea ce face imposibilă adaptarea la realitate. Dar bineînțeles că doamna Bovary nu e pur și simplu o victimă a cărților proaste, așa cum nici Don Quijote nu era o biată victimă pasivă a cărților de cavalerie. Cei doi autori erau prea rafinați esteți și spirite prea lucide și sceptic-ironice ca să acorde în mod sincer atâta putere de impact (sau efect *perlocuționar*) unor lumi ficționale (fie că e vorba de pretinsa nocivitate a basmelor pentru adulți, a „telenovelelor” epocii sau dimpotrivă de valoarea educativă a literaturii complicate).

Quijotismul și bovarismul sunt „maladii” mult mai adânc înrădăcinate, atât de general umane încât nici nu pot fi considerate adevărate manifestări patologice. Jules de Gaultier în lucrarea lui *Bovarismul* a dat o mare extensie conceptului și, deși își intitulează prima parte *Patologia bovarismului*, prin modul în care definește această afecțiune („puterea dată omului de a se concepe altul decât este”<sup>31</sup>) îi conferă demnitate filozofică. De altfel, distinge, în același studiu, între „bovarismul indivizilor”, „bovarismul colectivităților”, și apoi ajunge chiar să postuleze „bovarismul esențial al umanității”, bovarismul ca „lege a evoluției”, sau „bovarismul ca mijloc de producere a realului”.

---

<sup>31</sup> Jules de Gaultier, *Bovarismul*, traducere de Ani Bobocșa, Editura „Institutul European”, Iași, 1993, p. 10.

## 5. Resemantizarea unui *topos* obsedant: nebunia

Reluând lectura foucaultiană a nebuniei din *Cuvintele și lucrurile*, putem spune că nebunia eroului rezidă chiar în mimetismul care generează false asemănări, convertite în discrepanțe comice (Don Quijote *nu seamănă* cu cavalerii rătăcitori, pentru că nici realitatea în care acționează el nu seamănă cu ficțiunea cavaleriească). În același timp, nebunia însăși (în retorica sau poetica ei, și în modul în care se comunică) este mimetică, de grad secund: Don Quijote imită nebunia din dragoste a cavalerilor, *decide* să înnebunească în stilul lui Orlando și îl trimite pe Sancho să-i descrie Dulcineeii această nebunie, o oferă ca pe o ofrandă din dragoste<sup>32</sup>. Deci nebunia lui e performată și simulată pe cât e de reală<sup>33</sup>.

Marii scriitori ai Renașterii și apoi ai barocului (Erasmus, Rabelais, Shakespeare, Cervantes) au păstrat o dublă reprezentare a nebuniei: aceasta e opusul rațiunii sau al înțelepciunii (la Erasmus se confundă chiar cu prostia, de vreme ce *stultitia* poate însemna și nebunie și prostie) dar uneori, când se folosește *topos*-ul carnavalesc al lumii răsturnate, nebunul apare ca adevăratul înțelept, iar pretinsul înțelept, ca nebun (prin Sf. Apostol Pavel, creștinismul întărea această inversiune saturnalic-carnavalescă: „Dumnezeu a ales

---

<sup>32</sup> Cf. *Don Quijote*, (cap. I, 25).

<sup>33</sup> O ambiguitate, un paradox asemănător observăm în cazul lui Hamlet: simularea, intrarea în rolul bufonului, deci al nebunului care are dreptul să spună adevărul, nu exclude posibilitatea unei tulburări autentice - aceeași *melancolie* specifică intelectualilor, explicație curentă în Renaștere, a cărei concepție medicală se întemeia pe patologia umorală preluată de la Hippocrate și Galenus. Dar dacă Hamlet este mai degrabă depresiv și abulic, Don Quijote e maniac și euforic.

lucrurile nebune ale lumii ca să le facă de rușine pe cele înțelepte”<sup>34</sup>.

Viziunea lui Cervantes conservă spiritul unei epoci în care vocea nebunului era încă ascultată (aici deja cu mai puțin atenție și mai puțin respect). Modernitatea, după cum a arătat Foucault în *Folie et déraison à l'âge classique*, nu mai întreține nici o comunicare cu discursul nebunului: acesta va fi redus la statutul de delir, gălăgie, nonsens sau simptomatologie. I se refuză orice virtute de a putea exprima un adevăr oarecare despre natura esențială a omului.

În perspectivă medievală și renescentistă, nebunia putea fi încă un semn al sfințeniei, în timp ce, începând cu secolul al XVII-lea, odată cu nașterea azilului și a clinicii și mai târziu prin ascensiunea psihiatriei (care etichetează și clasifică), acestea se confundă cu o cădere în animalitate, cu dezumanizarea și sălbăticierea. S-a pierdut *universalitatea* nebuniei ca experiență (măcar virtuală, potențială), adică sentimentul că insanitatea poate afecta pe oricine, pentru că face parte din condiția umană (și din misterul omului). Aroganța științistă modernă nu mai are nimic în comun cu generozitatea și modestia umaniștilor. Odinioară, lumea întreagă putea să apară ca o *stultifera navis*, o corabie a nebunilor.

Discursul modern despre nebunie este însă un discurs al puterii (spre această concluzie conduc studiile lui Foucault). Gardienii autosatisfăcuți ai raționalității și normalității

---

<sup>34</sup> Cf. și Jean-Claude Larchet, *Terapeutică bolilor mintale. Experiența creștinismului răsăritean al primelor veacuri*, traducere de Marinela Bojin, Editura Sophia, București, 2008, unde se găsește un capitol substanțial despre „nebunia pentru Hristos”, categoric simulată, una din cele mai aspre forme de nevoiță creștină, ținând dobândirea smereniei.

delimitează strict spațiul nebuniei și îl exclud pe nebun, protejând societatea împotriva lui. Nebunul e mereu „celălalt”, alteritatea radicală. În același timp, abordarea relativistă<sup>35</sup> deconstruiește acest discurs, demonstrând că nebunia se articulează întotdeauna și în funcție de cultură și este, în ultimă instanță, un construct cultural. O mai putem privi și ca pe o reacție la forma oficială a culturii, ca inversiune și caricatură a stadiului de civilizație la care s-a ajuns la un moment dat: ceea ce cultura refulează (sau sacrifică) revine și se exprimă prin nebunie, care nu întâmplător îmbracă forme specifice de la o epocă la alta.

„Dezvrăjirea” lumii începuse deja în momentul în care Don Quijote își inițiază aventura. Pozitivismul științific căpăta teren, conceptul de realitate e tot mai mult restrâns la ceea ce e palpabil și empiric, era firesc ca revolta lui să ia această formă, a unei tentative de revrăjire a lumii. Iar mecanismul lui de citire a lumii (o „descifrare” univocă) are răspuns pentru orice, inclusiv pentru propriile disfuncții. Atunci când în sfârșit o întâlnește pe „Dulcinea” și, spre marea uimire a lui Sancho, aptitudinea de a transfigura lumea a lui Don Quijote suferă o eclipsă, el nu vede decât ceea ce vede și Sancho: niște țărânci obosite, arțăgoase, și deloc atrăgătoare, călare pe măgari. Dar se remontează imediat; deziluzia e temporară: numai vrăjile maligne ale necromanților care îl dușmănesc au transformat-o pe domnița lui în această țărâncă slută.

Altfel spus, realitatea noastră *dezvrăjită* e pentru Don Quijote produsul unei vrăji, al unei mistificări ontologice. Numai prin magie neagră miraculosul și poeticul au putut fi evacuate din lume. Va fi sarcina realismului magic să împace

---

<sup>35</sup> Cf. și Roland Jaccard, *Nebunia*, traducere de Olimpia Berca, Editura de Vest, Timișoara, 1994.

viziunea lui Don Quijote cu cea a lui Cervantes. Deocamdată ele sunt păstrate în diferența lor. Așa cum distincte rămân, la Cervantes, și nebunia și înțelepciunea, chiar dacă se regăsesc în aceeași ființă. (Cea mai echilibrată analiză în acest sens rămâne tot cea a lui Auerbach din *Dulcineea cea vrăjită*). Dacă Don Quijote e un nebun înțelept nu înseamnă că Cervantes împărtășește interpretarea mistică, profetică sau frenetică a iraționalului – optică reactualizată de exaltarea romantică a nebuniei *in sine*, promovată de cei care îl aleg pe Don Quijote împotriva lui Cervantes (inclusiv sau mai ales Unamuno).

Eroul romanului e înțelept și cu bun simț în intervalele de luciditate, atunci când uită de obsesia lui. Dacă trecem peste pseudo-exegezele care fac din quijotism un fel de religie, neutralizând ironia și realismul lui Cervantes (acestea sunt noi forme de patologie sau de teratologie a lecturii, dacă se pretind metatexte și nu intertexte), asimilând în schimb discursul antipsihiatric recent, ne putem întoarce să reevaluăm nebunia ca experiență profund și definitivă umană. Romanul s-ar înscrie într-o tradiție sapiențială, pentru care înțelepciunea adevărată trebuie să fi parcurs nebunia ca pe un stadiu inițiativ sau sacrificial. Înțelepciunea autoironică și creatoare a lui Cervantes e cea care s-a lăsat traversată de nebunie dar a și operat un travaliu de obiectivare. Autorul și-a exteriorizat prin personaj pasiunea (și pulsiunea spre nebunie); abia apoi a putut să și-o introiecteze din nou, să și-o reclame cu mândrie, în măsura în care devenise creație. Numai în *acest* sens nebunia e creatoare.

Sindromul mimetic al lui Don Quijote genera o lume a similitudinilor ratate, în care asemănările dorite eșuau în diferență absolută, în antinomie. Experimentul fictiv al lui Pierre Menard (din povestirea lui Borges *Pierre Menard autor al*



lui „Don Quijote”<sup>36</sup>) arată că nu doar simpla asemănare conține diferență, ci chiar identitatea ca repetare (rescrierea ca transcriere, deși naratorul insistă că e vorba de o recreare a textului lui Cervantes). Copia e infinit diferită, ba chiar surclasează originalul, hipertextul aspiră să devină origine a propriului hipotext (ca să folosim noțiuni din teoria palimpsestului).

Aceasta este bineînțeles (figurată aproape parabolic) *diferența* (deci originalitatea) intertextului în genere: o diferență care survine pe un fond de similaritate, de repetare, reminiscență, omagiu, imitație etc. și care e în același timp infimă sau infinitezimală (în acest caz extrem, inaparentă) și infinită sau totală. În spiritul analizei de față, cel mai semnificativ mi se pare că nu e vorba de un ecou al acțiunilor lui Don Quijote (contaminarea de nebunia lui, așa cum propusese Unamuno), ci de o reiterare a *textului* lui Cervantes, și prin aceasta o consacrare a lumii narrative (cu adorabilul personaj în centrul ei) în calitatea ei de artefact ludic, de iluzie guvernată de un contract de lectură (pactul ficționalității) pe care e bine să-l onorăm.

## 6. „Lecția” implicită a unui roman eminentemente ambiguu

Polisemia romanului este inepuizabilă; iar poetica lecturii, așa cum se conturează ea *a contrario*, prin simularea decodării abuzive, nu și-a pierdut valabilitatea. Strategiile semiozei textuale nu s-au schimbat. În plus, hegemonia persistentă a noțiunii de *mimesis* și fetișizarea realismului ca

---

<sup>36</sup> în volumul *Moartea și busola*, traducere de Darie Novăceanu, Editura Univers, București, 1972.

normă estetică predispun în continuare la confuzii de planuri ontologice în receptarea literaturii. Sindromul Don Quijote (mai ales când se manifestă prin distrugerea păpușilor lui Don Pedro) e mai răspândit decât s-ar crede: în acest episod, „omorârea” păpușilor sugerează că iluzia referențială sau *trompe l'oeil*-ul și-au atins scopul mult peste așteptările păpușarului. *Qui pro quo*-ul care fundamentează „sindromul” are o întemeiere epistemologică, de vreme ce se pretinde literaturii să fie și o reflectare a realității (o a doua realitate) și un joc autonom, un *als ob*, iar romancierului, să fie și un imitator (în sensul lui Aristotel și Horațiu), și un iluzionist.

Nesfârșitele controverse actuale din jurul interpretării<sup>37</sup> arată că oricât de sofisticate ar fi teoriile receptării și ale lecturii, rămâne în continuare dificil, dacă nu imposibil, să identificăm decodarea „legitimă” a unui text (în special cel literar, care e multicodificat). Uneori suntem încrezători că lumea ficțională își conține modul de întrebuințare, alteori înclinăm să credem că sensul e mai degrabă „în cititor”. Ipotezele *deschiderii* operei și ale *semiozei* ilimitate sunt echilibrate, la Umberto Eco de „limitele interpretării” (știind că fiecare text își produce, ca strategie textuală, propriul Cititor Model). Firește că din perspectiva lui, *suprainterpretarea* (apărată de deconstrucționiști, de relativiști sau de pragmatistii americani precum Rorty) este o formă de patologie a lecturii (chiar dacă nu o numește ca atare), legitimată de teorie și de o anume comunitate interpretativă.

Dacă pornim însă de la alte presupoziii teoretice, atunci fie orice lectură e legitimă (inclusiv cele mai excentrice, mai donquijotești), fie orice interpretare e o formă de abuz de lectură, dar și aceasta autorizată, în măsura în care funcționează ca premisă a rescrierii, a intertextului. Avem de

---

<sup>37</sup> vezi Eco, *Interpretare și suprainterpretare*.

acum istorii ale lecturii și descrieri teoretice amănunțite ale protocolului complex presupus de această practică fundamentală. Ce nu am aflat între timp este care sunt fantasmеle și ficțiunile care ne ajută mai bine să trăim și ne apără de nebunie (doar dacă, bineînțeles, nu e vorba chiar de *acest roman*).

## BIBLIOGRAFIE

- Auerbach, Erich, *Mimesis. Reprezentarea realității în literatura occidentală*, traducere de Ion Negoitescu, Editura Polirom, Iași, 2000, ediția a II-a.
- Bahtin, Mihail, *Probleme de literatură și estetică*, traducere de Nicolae Iliescu, Editura Univers, București, 1982.
- Bloom, Harold, *Canonul occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, traducere de Diana Stanciu, Editura Univers, București, 1998.
- Borges, Jorge Luis, *Moartea și busola*, traducere de Darie Novăceanu, Editura Univers, București, 1972.
- Borges, Jorge Luis, *Cartea de nisip*, traducere de Cristina Hăulică, Editura Univers, București, 1983.
- Călinescu, Matei, *A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii*, traducere din engleză de Virgil Stanciu, Editura Polirom, Iași, 2003.
- Cervantes, *Don Quijote de la Mancha*, traducere de I.Frunzeti și Edgar Papu, Editura Hyperion, Chișinău, 1993, 2 vol.
- Cornea, Paul, *Introducere în teoria lecturii*, Editura Minerva, București, 1988.
- Dumitriu, Anton, *Don Quijote de la Mancha sau inversiunea condiției umane*, în *Retrospective*, Editura Tehnică, București, 1991, pp. 94-121.
- Eco, Umberto, *Lector in fabula*, Editura Univers, București, 1990.
- Eco, Umberto, *Limitele interpretării*, traducere de Ștefania Mincu și Daniela Bucșa, Editura Pontica, Constanța, 1996.
- Eco, Umberto, *Interpretare și suprainterpretare. O dezbatere cu Richard Rorty, Jonathan Culler și Christine Brooke-Rose*, traducere de Ștefania Mincu, Editura Pontica, Constanța, 2004.
- Foucault, Michel, *Cuvintele și lucrurile*, traducere de Bogdan Ghiu, Editura Univers, București, 1994.

- Foucault, Michel, *Madness and Civilization. A History of Insanity in the Age of Reason (Folie et déraison à l'âge classique)*, translated from the French by Richard Howard, Routledge, New York, 1995.
- Genette, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Seuil, Paris, 1982.
- Genette, Gérard, *Introducere în arbitext. Ficțiune și dicțiune*, traducere de Angela Martin, Editura Univers, București, 1994.
- (de) Gaultier, Jules, *Bovarismul*, traducere de Ani Bobocșa, Editura „Institutul European”, Iași, 1993.
- Girard, René, *Minciună romantică și adevăr românesc*, traducere de Alexandru Baciu, Editura Univers, București, 1972.
- Huizinga, Johann, *Homo ludens. Încercare de determinare a elementului ludic al culturii*, traducere de H. Radian, Editura Humanitas, București, 1998, ediția a II-a.
- Hutcheon, Linda, *A Theory of Parody. The Teachings of Twentieth Century Art Forms*, Methuen, London & New York, 1985.
- Jaccard, Roland, *Nebunia*, traducere de Olimpia Berca, Editura de Vest, Timișoara, 1994.
- Jankélévitch, Vladimir, *Ireversibilul și nostalgia*, traducere de Vasile Tonoiu, Editura „Univers Enciclopedic”, București, 1998.
- Larchet, Jean-Claude, *Terapeutică bolilor mintale. Experiența creștinismului răsăritean al primelor veacuri*, traducere de Marinela Bojin, Editura Sophia, București, 2008.
- Pavel, Toma, *Lumi ficționale*, Editura Meridiane, București, 1992.
- Robert, Marthe, *Romanul începuturilor și începuturile romanului*, traducere de Paula Voicu-Dohotaru; Editura Univers, București, 1983.
- (de) Unamuno, Miguel, *Viața lui Don Quijote și Sancho*, traducere de Ileana Bucurenciu și Grigore Dima, Editura Univers, Colecția Eseuri, București, 1973.

## CIORAN SAU OBSEZIA SCEPTICISMULUI

**Ciprian Vălcan**

Deosebirile existente între opera românească și cea franceză a lui Cioran au fost adesea trecute cu vederea de comentatori, care s-au dovedit mult prea atașați față de ideea unității gândirii cioraniene, socotind că obsesiile și interesele lui rămân aceleași de la început pînă la sfîrșit, deosebirile putînd fi constatate doar la nivel stilistic, unde scrisul adesea neîngrijit și cu exagerate inflexiuni lirice din textele de tinerețe este înlocuit de sobrietatea și eleganța formulelor unuia dintre cei mai importanți virtuozii ai verbului din proza franceză a secolului XX.

Probabil că la conturarea acestei imagini inexacte au contribuit și mărturisirile lui Cioran, el insistînd mereu, atît în scrierile sale cît și în interviurile pe care le-a acordat, asupra continuităților, asupra nucleului de sorginte organică al inspirației lui în defavoarea modificărilor și a deplasărilor de perspectivă care ar fi putut fi constatate de-a lungul operei sale, înverșunîndu-se să afirme că întreaga lui viziune despre lume a fost practic dobîndită la douăzeci de ani, fără să mai sufere de atunci transformări importante.

În fapt, lucrurile se petrec exact invers, iar opera cioraniană e expresia perfectă a unui spirit contradictoriu, care abordează o seamă de nuclee tematice cvasi-obsesive din perspective ce diferă mereu. Interesele gânditorului Cioran rămîn aceleași, însă modul în care se produce raportarea la

motivele centrale ale reflecției sale variază foarte mult, în așa fel încât e imposibil de stabilit o continuitate între opera lui de tinerețe și opera de maturitate. Pare mai ușor de susținut că opera franceză a lui Cioran e aproape o sistematică și voită negare a tuturor credințelor și formulelor de spirit utilizate în opera lui românească, o necruțătoare demolare a idolilor construiți grație freneziei sale tinerești.

Cioran pare să lupte împotriva sa și formula devenită celebră, “a gândi împotriva-ți”, care dă titlul unui superb eseu din *La tentation d'exister*, preluată pentru a-i caracteriza stilul de filosofare de Susan Sontag<sup>1</sup>, poate fi înțeleasă și în acest sens, ca războială neîncetată și furibundă cu eul său juvenil, cu eul său încă insuficient de experimentat pentru a-și instala carapacea sceptică și pentru a respinge toate glasurile de sirene ale iluziilor generate de trăirea în lume.

Tinărul Cioran receptează cu entuziasm tezele nietzscheene, pe care le utilizează pentru a legitima înăscuta sa nevoie de contestare, de subminare a certitudinilor. Distanțându-se destul de rapid de modelele oferite de filosofia clasică, de onorabilitatea sistemului și a unui anumit tip de discurs socotit singurul adecvat pentru a prelua o meditație asupra ființei, el aderă la genul de filosofare întâlnit în opera nietzscheană nu numai fiindcă aceasta corespunde modului în care el însuși descifrează alcătuirea lumii, ci și pentru că ea conține un însemnat potențial de rebeliune față de tezele tradiționale ale metafizicii.

Departate de a fi doar niște influențe superficiale, departe de a reprezenta doar un strat de suprafață care ar ascunde hegemonia altor modele filosofice, influențele nietzscheene sînt prezente la toate nivelurile operei de tinerețe a lui Cioran,

---

<sup>1</sup> Vezi Susan Sontag, “<<Penser contre soi>> : réflexions sur Cioran” în *Sous le signe de Saturne*, Paris, Seuil, p. 47-75.

reprezentînd constantele care organizează agitata dinamică a reflecției sale și care îi servesc drept elemente de referință, prezidînd asupra viziunii sale despre lume. Ele se estompează, pentru a dispărea practic în ultimele volume cioraniene, iar această distanțare de filonul de gîndire nietzscanean este consecința unei adevărate *Kehre* care marchează trecerea de la perioada românească la aceea franceză a gînditorului, cînd, dincolo de continuitățile mai degrabă aparente și de o anumită similaritate tematică, gîndirea sa înregistrează o profundă transformare, ocupînd, în multe aspecte, poziții strict antitetice în raport cu cele susținute în tinerețe.

Viziunea ontologică îmbrățișată de tînărul Cioran e una care corespunde temperamentului său coleric și puternicei lui aplecări înspre un eroism tragic, pentru care contează mai mult elanul, dăruirea, curajul, puterea voinței decît rafinatele jocuri sofisticate ale inteligenței sau nuanțele sale distincții conceptuale. Tocmai de aceea, această perspectivă nu e una dominată de o reflecție asupra nesfîrșitelor variații ale relației dintre existență și esență, nu e o meditație asupra ființei pure sau asupra felului în care diferitele caracteristici ale acesteia pot fi determinate prin intermediul categoriilor, ci este în întregime guvernată de interesul pentru surprinderea misterului vieții. Viața cu majusculă, Viața ca principiu ontologic este principala preocupare a gînditorului Cioran, care crede cu tărie că miza centrală a existenței este tocmai intrarea în consonanță cu puterea debordantă a vieții, cu natura ei irațională și supraindividuală.

Pentru Cioran, fundalul existenței este unul al prefacerilor tenebroase, al mișcărilor haotice și contradictorii, concurența neconținută dintre creație și distrugere, dintre impunerea unor forme și depășirea lor necesară. Lumea nu e armonioasă, simetrică, controlabilă teleologic, lumea e stăpînită

de exigența necruțătoare a devenirii, a transformării infinite, de cruzimea unui proces ce se desfășoară fatal, fără scop și fără sens : “Adevărata dialectică a vieții este o dialectică demonică și agonică, în fața căreia viața apare ca o șerpuire într-o eternitate de noapte cu fosforescențe ce amplifică și mai mult misterul”<sup>2</sup>. Imaginea cioraniană despre tumultul anarhic al vieții, despre ritmul ei delirant și barbar e un ecou al numeroaselor texte nietzscheene în care se vorbește despre abisul existenței, despre magma terifiantă care fierbe și se agită în spatele formelor vremelnice plăsmuite de intelect pentru a face posibilă trăirea cotidiană.

În cazul lui Cioran, perspectiva aceasta dramatică asupra jocului neconținut de forțe aflat la temelia existenței are rolul de a instaura o viziune animată de un eroism tragic, care se opune atît teoriilor optimiste despre soarta universului, cît și formulilor adesea apocaliptice ale pesimiștilor. Cioran încearcă să propună o înfruntare cutezătoare a tuturor încercărilor impuse de viață și primirea exaltată a tuturor consecințelor lor, respingînd pasivitatea, monotonia, resemnarea. Dacă în cazul lui Nietzsche proclamarea lui *amor fati* este consecința concepției lui paradoxale despre eterna reîntoarcere și a importanței pe care o atribuie voinței de putere, Cioran reține doar ideea unei sinteze posibile între optimism și pesimism care să le depășească pe amîndouă.

Soluția întrevăzută de Cioran pentru o bună integrare în ritmurile cosmice e intensificarea trăirii, divinizarea canibalismului paradoxal al vieții, acceptarea ororilor și exploziilor de dinamism din care e alcătuit fluxul vital : “Fraților, atît de intensă să fie viața în voi ca sa muriți și să vă distrugeți de ea. Să muriți de viață ! Să vă distrugeți viața! Să

---

<sup>2</sup> Cioran, “Împotriva oamenilor inteligenți” , *Discobolul*, nr.9, mai 1933, p.1-2 in *Revelațiile durerii*, Cluj, Echinox, 1990, p. 106.



urlați de urletele vieții din voi, să vă cântați în ultime cîntece ultimele vîrtejuri ale vieții”<sup>3</sup>.

Acest preaplin vital, această entuziastă intrare în turbionul existenței e singura modalitate prin care oamenii pot să trăiască cu demnitate. Sesizarea lipsei de sens nu e un prilej de deznădejde, ci reprezintă mijlocul privilegiat prin care individul se fortifică, hotărînd să înfrunte cu întreaga lui ființă, fără resentimente și fără rezerve, acumularea de întîmplări și evenimente pe care i-o propune destinul, bucurîndu-se pur și simplu pentru că trăiește, pentru că e prins în derularea spectacolului monstruos pe care îl înfățișează lumea, pentru că e un actor al iraționalei drame cosmice.

Tocmai pentru că resimte absența unei filosofii care să afirme importanța vieții, inexistența unei filosofii a lui Da despre care vorbise Nietzsche, Cioran, care folosește o retorică destul de apropiată de lirismul din *Așa grai-a Zarathustra*, nu conținește să proclame nevoia de a adora viața, de a deveni idolatri ai trăirii : “Va trebui repetat de mii de ori că numai viața poate fi iubită, viața pură, actul pur de viață, că de conștiință atîrnăm, spînzurați în nimic”<sup>4</sup>. Din această perspectivă, singurul păcat capital e deprecierea vieții, împiedicarea elanului ei inconștient prin medierea acelor mecanisme raționale care îi pun sub semnul întrebării însemnătatea și care tind să îi conteste valoarea absolută, valoarea de scop în sine : “Conștiința vinovată rezultă din atentatul cu voie sau fără voie împotriva vieții. Toate clipele care n-au fost de extaz în fața vieții s-au totalizat în vina infinită a conștiinței”<sup>5</sup>.

Singura cale de a surprinde misterul vieții e tocmai orientarea exclusivă înspre cortegiul aparențelor, încercarea de

---

<sup>3</sup> Cioran, *Cartea amăgirilor*, București, Humanitas, 1991, p. 81-82.

<sup>4</sup> *Ibidem*, p. 138.

<sup>5</sup> *Ibidem*, p. 109.

a le epuiza farmecul, de a le gusta concretețea și nesfârșita diversitate, renunțând la ceea ce contrazice tendințele firești ale indivizilor de a-și asuma pe deplin potențialul vital. Încercarea de a pătrunde la un nivel mai adânc al realității, de a descoperi adevăruri care le scapă simțurilor, într-un orizont la care are acces doar rațiunea cu puterea ei particulară de a străbate dincolo de voalul aparențelor, toate acestea sînt semne ale neîncrederii în puterea de transfigurare a vieții, în forța ei de a propune mereu spectacole captivante, reprezentării în care e pus în joc în fiecare clipă destinul impenetrabil al umanității.

Pentru Cioran, ele sînt tentative vane, care nu pot decît să răspîndească un nihilism difuz, un dezgust imposibil de explicat pentru existență, care nu se lasă astfel descifrată, păstrîndu-și etern masca, păstrîndu-și prospețimea și puterea de fascinație:

“În dosul lumii nu se-ascunde altă lume și nimicul nu tînuiește nimic. Oricît ai săpa căutînd comori, zadarnică e scormonirea : aurul e risipit în duh, dar duhul e departe de-a fi aur. Să defaimi viața prin nefolositoare arheologii ? *Urme* nu sînt. Cine să le fi lăsat ? Nimicul nu pătează nimic. Ce pași să fi trecut pe sub pămînt, cînd nu există nici un *sub* ?”<sup>6</sup>.

Gnoseologia implicită care poate fi descoperită în textele cioraniene și care corespunde viziunii despre un univers al aglomerării anarhice de forțe e una de strictă inspirație nietzscheană, preluînd toate elementele cheie ale concepției filosofului german despre cunoaștere și adevăr. Pentru Cioran, cunoașterea e o formă a instinctului de prădător al omului, e un mijloc prin care acesta încearcă să-și extindă stăpînirea asupra

---

<sup>6</sup> Cioran, *Îndreptar pătimas*, București, Humanitas, 1991, p. 57.

lumii, fără ca în spatele ei să se ascundă nici o virtute specială, nici o înclinație deosebită, ci doar dorința de dominație:

“În cunoaștere se dezvăluie instinctele fiarei de pradă. Vrei să stăpânești totul, să-l faci al tău – și dacă nu-i al tău, să-l sfârșim în bucați. Cum ți-ar scăpa ceva, când setea ta de nesfârșit răzbește bolțile și mândria înalță curcubeu peste prăpădul ideilor?”<sup>7</sup>.

Pentru a mobila universul cu suficiente personaje conceptuale care să mascheze sălbăticia abisului ce stă la baza întregii existențe, pentru a ascunde lipsa de sens ce prezidează în mod misterios metabolismul canibalic al vieții, e nevoie de agățarea statornică de iluzii, de proiectarea unui ecran de credințe suficient de puternice ca să permită supraviețuirea confortabilă a indivizilor, fără să le permită să întrevadă dramatismul de fond, spectacolul furibund al creșterii și descreșterii, al nașterii și precipitării iraționale către distrugere:

“Oamenii cred în ceva ca să uite ce sînt. Îngropîndu-se sub idealuri și cuibărindu-se în idoli,ucid vremea cu tot soiul de crezuri. Nimic nu i-ar dura mai crunt decît să se trezească, pe mormanul înșelăciunilor plăcute, în fața purei existențe”<sup>8</sup>.

La fel ca Nietzsche, Gioran observă caracterul utilitar al producțiilor intelectului, rolul acestora de filtre care împiedică perceperea realității plurale și a neîncetatei devenirii a tuturor lucrurilor, contribuind la edificarea unei lumi stabile, omogene, mereu identice cu sine. Dacă, în fapt, lumea e o succesiune infernală de senzații, un teribil carusel al formelor întotdeauna

---

<sup>7</sup> *Ibidem*, p. 46.

<sup>8</sup> *Ibidem*, p. 99.

depășite, un teatru al unicității și al irepetabilului, aparatul nostru gnoseologic lucrează la deformarea meșteșugită a acestor aspecte ale existenței, propunând în locul lor o imagine confortabilă, în care constantul, continuul, măsurabilul și previzibilul sînt pilonii centrali, dîndu-le încredere oamenilor și făcîndu-i să creadă că se găsesc pe un teren sigur, lipsit de pericole<sup>9</sup>.

Pietrificarea realității se produce mai ales grație sitei limbajului, care încearcă să cuprindă posibilele situații asemănătoare în grila constrîngătoare a identicului, privilegiind uniformizarea și standardizarea în defavoarea unei viziuni discontinue, care să acorde atenție tocmai diferenței și incongruențelor perceptibile prin intermediul simțurilor. Conceptele au drept misiune tocmai pacificarea lumii, transformarea ei într-o provincie supusă a eului, în care nu există loc pentru imprevizibil sau pentru accidental, ci în care totul ascultă de legile rațiunii, urmînd ordinea lor imuabilă și refuzînd imixtiunea afectivității sau a sensibilității.

Toate aceste observații îl conduc pe Cioran înspre adoptarea teoriei despre adevăr propusă de Nietzsche. Într-o primă etapă, el constată că adevărurile pe care le invocă oamenii nu reprezintă decît un efort sistematic de falsificare a realității, de idolatrizare a unui set de erori utile care fac posibilă viața, astfel încît “A trăi: a te specializa în eroare”<sup>10</sup>. Acest tip de adevăr organizează întregul proces de acomodare a indivizilor cu realul, permițîndu-le să ignore imensele pericole care îi pîndesc și să se simtă perfect încadrați într-o lume saturată de sens, o lume guvernată de o seamă de certitudini inatacabile. Însă împotriva acestuia se ridică o altă formă de adevăr, nutrită dintr-o luciditate dezabuzată și imposibil de

---

<sup>9</sup> *Ibidem*, p. 17.

<sup>10</sup> *Ibidem*, p. 10.

înșelat, care tinde să descopere chipul ca atare al realității, eliminând cu o neagră voluptate ficțiunile ce se străduiau să îi machieze veritabila înfățișare.

E tipul de adevăr care corespunde adevărului-probitate din fragmentele nietzscheene, însă, dacă în cazul filosofului german principalul impuls din spatele acestei tendințe e o teribilă nevoie de a cunoaște adevărul ultim, “adevărul-adevărat”, dacă motorul ei este pasiunea pentru cunoaștere, la Cioran lucrurile sînt diferite, determinantă pentru acest tip de investigație fiind vitalitatea diminuată care se exprimă prin intermediul ei, punînd în pericol supraviețuirea indivizilor tocmai din pricina unui deficit energetic, din pricina unei primejdioase maladii care amenință ființa:

“Adevărul – ca orice minus de iluzie – nu apare decît într-o vitalitate compromisă. Instinctele nemiaputînd alimenta farmecul erorilor, în care se scaldă viața, își umplu golurile cu dezastrul lucidității. Începi să vezi cum stau lucrurile și atunci nu mai poți trăi. Fără erori, viața e un bulevard deșert prin care evoluezi ca un peripatetician al tristeții”<sup>11</sup>.

Cioran insistă mai mult decît o face Nietzsche asupra pericolelor pe care le implică pentru viață o cunoaștere de acest tip, o cunoaștere ca distrugătoare de iluzii. El tinde să vadă în aceasta un soi de păcat cardinal, un păcat inexpiable săvîrșit împotriva firii care amenință să-l smulgă pe individ din șuvoiul irațional al trăirii, proiectîndu-l într-o deșirantă și fatală obsesie a căutării adevărului ce opune neîncetat conștiința desfășurării naturale și lipsite de reflexivitate din lume, instaurînd, așa cum remarcase Klages, o ireductibilă adversitate între spirit și viață:

---

<sup>11</sup> Cioran, *Amurgul gândurilor*, București, Humanitas, 1991, p. 91.

“Orice cunoaștere aduce o oboseală, un dezgust de ființă, o detașare, deoarece *orice cunoaștere este o pierdere*, o pierdere în ființă, în existență. Actul de cunoaștere nu face decât să ne mărească distanța de lume și să ne facă mai amară condiția noastră”<sup>12</sup>.

Impunerea lucidității devastatoare a conștiinței duce la punerea în cauză a întregii arhitecturi de ficțiuni a lumii, implică pericolul disoluției, al intrării în caruselul demential al incertitudinilor, al provocărilor, al hiatusurilor de ființă, făcând imposibilă expansiunea nepăsătoare a vieții, extinderea ei protejată de un cortegiu de construcții imaginare cu scop strict utilitar. Pentru a permite consolidarea trăirii, pentru a-i asigura condițiile necesare de manifestare, e nevoie de o acceptare spontană a unui set de adevăruri și principii, fără să intervină medierea întotdeauna dăunătoare a reflexivității, care inhibă elanul vital și răstoarnă pînă și cele mai inatacabile certitudini:

“Un individ sau o epocă trebuie să respire *inconștient* în necondiționatul unui principiu, pentru a-l recunoaște ca atare. *A ști* răstoarnă orice urmă de certitudine. Conștiința – fenomen de limită a rațiunii – este o sursă de îndoieli, ce nu pot fi înfrînte decât în amurgul cugetului treaz”<sup>13</sup>.

Acesta este însă doar unul dintre nivelurile gândirii lui Cioran care nu epuizează gama reflecțiilor sale despre adevăr, fiindcă, asemenea lui Nietzsche, el caută să surprindă natura ambiguă a adevărului, eterna competiție între revelație și ascundere, proliferarea frenetică a măștilor și perspectivelor, îndreptîndu-se spre proclamarea unui tip de adevăr care se

---

<sup>12</sup> Cioran, *Cartea amăgirilor*, *op. cit.*, p. 36.

<sup>13</sup> Cioran, *Amurgul gândurilor*, *op. cit.*, p. 202.

apropie de adevărul-duplicitate din textele nietzscheene. Efortul lui Cioran se îndreaptă în principal spre păstrarea nealterată a dinamismului creator al vieții, spre o abordare nuanțată a aspectelor ei contradictorii, în așa fel încît să nu se ajungă nici la o periclitate a vieții prin eliminarea scutului de ficțiuni necesar pentru expansiunea elanului vital, dar, în același timp, nici să nu fie pusă în cauză fluiditatea de fundal a lumii, pluralitatea și devenirea ei. Dimensiunea eroică a trăirii în lume e o piesă centrală a textelor tînărului Cioran care se reflectă și asupra concepției sale despre cunoaștere și adevăr, interzicînd atît conformismul pasiv, receptarea unei imagini domestice despre univers, cît și exaltarea periculoasă, instinctul sinucigaș pus în slujba distrugerii tuturor erorilor necesare supraviețuirii.

Dacă pune în gardă împotriva pericolelor cunoașterii și a rolului nefast pe care aceasta poate să îl joace din pricina caracterului ei dăunător pentru viață, tînărul filosof nu se mulțumește nici cu o acceptare obedientă a adevărului-utilitate, criticînd vehement ideea de certitudine aflată în spatele acestuia și proclamîndu-și revolta împotriva ei tocmai din pricina notei de mediocritate pe care pare să o impună și a viziunii lipsite de dramatism ce o subîntinde. Plăsmuirea artificială a unui sens nu servește decît o căutare plină de lașitate a stabilității și siguranței, fiind o minciună lipsită de noblețe ce neagă tocmai virilitatea înfruntării cavalcadei nestăpînite a aparențelor și tinde să devalorizeze trăirea agonică, intensitatea imposibil de prins într-o formă a efemerului, a spontanului, a intensului<sup>14</sup>.

Lupta împotriva certitudinilor e una dusă în numele efervescentei creatoare a firii, a spectacolului paradoxal oferit de imprezibilul exploziv al vieții. A accepta un fundament ultim, a introduce nuclee indubitabile de sens, a delimita cu strictete și cu voluntarism întregul spațiu al existenței, înseamnă

---

<sup>14</sup> *Ibidem*, p. 73.

a limita potențialul producțiilor surprinzătoare, înseamnă a oferi un triumf final al formelor și al ideii de conținere în raport cu materia furibundă a devenirii, cu demonia conținutului ei imposibil de structurat, înseamnă a ceda iluziei de a ține sub control iraționalitatea de profunzime a lumii:

“Să nu ne clădim viața pe certitudini. Și să n-o clădim fiindcă nu le avem, iar noi nu sîntem atît de lași ca să ne inventăm certitudini stabile și definitive. Căci unde am găsi în trecutul nostru certitudini, puncte sigure, echilibru sau reazem? N-a început eroismul nostru de cînd ne-am dat seama că viața nu poate duce decît la moarte și totuși n-am renunțat să afirmăm viața? Nu ne trebuie certitudini, fiindcă știm cum ele nu pot fi găsite decît numai în suferință, tristețe și moarte, prea intense și prea durabile pentru a nu fi absolute”<sup>15</sup>.

Soluția lui Cioran este și ea împrumutată din textele nietzscheene și constă în impunerea unei viziuni asupra lumii în care aparența reunește în sine toate contrariile și face să explodeze logica identității, conținînd în sine adevărul și minciuna, realitatea și ficțiunea, iar devenirea se transformă într-un joc infinit al interpretărilor, într-o continuă alunecare a măștilor ce nu fac decît să trimită către alte măști. Adevărul e, într-un asemenea context, o frenetică suprapunere de perspective, o provocare neîncetată, un cortegiu al perplexităților și revelațiilor, totul subordonat dinamicii debordante a vieții, pulsului ei imposibil de controlat:

“Ambivalența și echivocul țin de realitățile ultime. *A fi cu adevărul împotriva lui* nu este o formulă paradoxală, fiindcă oricine înțelege riscurile și revelațiile lui nu se poate să nu

---

<sup>15</sup> Cioran, *Cartea amăgîrilor*, p. 43.



iubească și să nu urască adevărul. Cine crede în adevăr este naiv; cine nu crede, stupid. Singurul drum drept este pe o muchie de cuțit”<sup>16</sup>.

Consecvent, în ciuda plăcerii sale de a cultiva paradoxul, viziunii nietzscheene despre forțele care pun în mișcare întreaga alcătuire a lumii, cucerit de această imagine dinamică extrem de potrivită cu temperamentul său, Cioran împrumută și alte elemente-cheie ale gândirii filosofului german, dovedindu-se în textele sale de tinerețe un nietzschean aproape ortodox, care aplică în stilu-i specific tezele maestrului său. Reflecția lui e în întregime dominată de motive și de rezolvări de factură nietzscheană pe care le preia aproape organic, găsiindu-le potrivite pentru a exprima felul său de a se raporta la existență. Deși scrisul cioranian e puternic impregnat de spiritul filosofiei lui Nietzsche, deși chiar și tonul textelor cioraniene e serios influențat de o anumită tonalitate retorică specifică autorului lui Zarathustra, pe Cioran îl interesează doar acele reflecții nietzscheene care răspund unor probleme pe care simte că trebuie să și le pună aproape spontan, trecând peste orice mediere livrescă.

El utilizează doar acele nuclee ideatice care îi permit să se exprime mai bine, care corespund tonalității sale afective dominante. Astfel trebuie înțelese și numeroasele sale mărturisiri legate de sursele vitale ale filosofiei lui, de inspirația organică a reflecțiilor sale, nu în sensul că acestea nu ar fi suferit nici o influență din partea altui gânditor, nu în sensul unei elaborări spontane necondiționate livresc, ci ca apropiere strict determinată de nevoile sale, ca încorporare naturală, ca digerare a unei hrane absolut necesare pentru metabolismul lui spiritual, oarecum în direcția schițată de o notație fulgurantă a

---

<sup>16</sup> *Ibidem*, p. 195.

lui Valéry: “Rien de plus original, rien de plus *soi* que de se nourrir des autres. Mais il faut les digérer. Le lion est fait de mouton assimilé”<sup>17</sup>.

Împreună cu o seamă de motive spengleriene, simmeliene, schopenhaueriene și weiningeriene, filonul de gândire nietzscheană reprezintă unul dintre pilonii care permit, încetul cu încetul, configurarea reflecției originale cioraniene, asigurându-i materialele necesare pentru constituirea stilului său particular de filosofare, cu temele sale recurente și cu scriitura-i specifică. În contextul unui interes dominant pentru filosofia germană, pentru gândirea nordică în general (se cuvine să amintim aici și admirația lui Cioran pentru Kierkegaard), socotită mult mai aproape de o barbarie transfiguratoare, de un contact cu sursele autentice ale vieții, figura lui Nietzsche e una tutelară, acesta jucând rolul unui idol ale cărui poziții sînt îmbrățișate cu entuziasm și cu foarte puțin simț critic de tînărul Cioran.

Perioada franceză aduce cu sine o altă rețetă a lecturilor și surselor intelectuale privilegiate, iar influențele germane încep să se estompeze, fiind echilibrate de un recurs masiv la marile cărți ale tradiției umaniste și sceptice europene, cărora li se adaugă o serie de texte gnostice și buddhiste. Autorii francezi devin referințe aproape obligatorii, punîndu-i la dispoziție un arsenal de argumente și idei care contribuie la cristalizarea noii sale imagini despre sine, aceea a dezabuzatului blestemat, a celui atins în propria carne de un rău imposibil de depășit și tocmai de aceea devenit imun la toate fanteziile și gogorițele unei umanități exaltate de o neconținută căutare a idealurilor.

Noul Cioran se desprinde de foștii săi maeștri și principalul repudiat în această operațiune de refacere a machiajului este tocmai Nietzsche, profetul primejdios, socotit

---

<sup>17</sup> Paul Valéry, *Tel Quel*, 1, in *Oeuvres*, II, Paris, Gallimard, 1966, p. 478.

un adevărat prinț al exaltațiilor, un histrionic senior al delirului. Dacă în *Tratat de descompunere*, prima lui carte publicată în franceză, pot fi găsite încă destule fragmente care stau sub influența ușor reperabilă a gânditorului german, mai ales în privința problemelor legate de cunoaștere și adevăr, treptat, prezența lui Nietzsche se estompează, iar în prim-plan apar o serie de teme care vor contribui la conturarea portretului său de sceptic radical, de perpetuu amant al îndoielii.

Convulsiva exaltare a viului, a creației, a efortului din opera sa de tinerețe e înlocuită cu privirea dezabuzată a celui care ajunge să se considere scepticul de serviciu al Occidentului, maestrul damnat al dubiului, exorcistul tuturor certitudinilor și al tuturor convingerilor. Scrierile franceze ale lui Cioran reprezintă o adevărată *Summa sceptica*, o transcriere cu accente fenomenologice a mecanismului abisal al îndoielii, a morbului ce atacă spiritul, detașându-l de orice miză vitală și punându-l în imposibilitatea de a opta, făcându-l incapabil pînă și de cea mai banală alegere<sup>18</sup>.

Cioran insistă asupra voluptății pe care o resimte intelectul prins în vârtejul demascării iluziilor, a beției demistificatoare a lucidității, descriind orgoliul încercat de aceia ce se simt în stare să treacă dincolo de limitele omenescului, lăsându-se consumați de mania lor inchizitorială, urmărind desființarea tuturor ficțiunilor și proiectarea unei imagini necruțătoare asupra întregii arhitecturi a universului, înfățișând-o în nuditatea sa tenebroasă, fără scutul protector al idealizărilor ori al proiecțiilor teleologice.

Însă, dincolo de schițarea acestei veritabile orgii a inteligenței, el inventariază consecințele dezolante ale unei asemenea dezlănțuiri a mașinăriei implacabile a spiritului,

---

<sup>18</sup> Vezi mai ales Cioran, "Scepticul și barbarul" în *La chute dans le temps, Oeuvres*, Paris, Gallimard, 1995, p. 1096-1106.

contabilizând fără menajamente rezultatele dezvrăjirii lumii pe care o impune, incluzând aici eliminarea progresivă a oricărei credințe, minarea tuturor argumentelor în folosul trăirii, hegemonia unui indiferentism generalizat, răspîndirea plictisului și a angoasei, neutralizarea afectivității, asumarea sterilității, triumful unui sentiment aseptice al existenței ce îndeamnă la precipitarea spre catastrofă, la căutarea eliberării de blestemul atotputerniciei conștiinței:

“Cunosc o bătrînă nebună care, așteptînd în fiecare clipă să se năruie casa peste ea, își petrece zilele și nopțile la pîndă. Bîntuind prin odaie, trăgînd cu urechea în trosnituri, o irită nespuse că *evenimentul* întîrzie. La o scară mai mare, comportamentul bătrînei este al nostru, al tuturor. Trăim cu nădejdea unei prăbușiri chiar și cînd ne gîndim la altceva”<sup>19</sup>

Preeminența acestei viziuni îl determină pe Cioran să pornească la creionarea unei imagini necruțătoare despre lume, în care nu-și mai au locul naivitatea, iluzia, utopia. Sarcasmul și tușele cinice sînt mijloacele predilecte utilizate pentru a demonstra insanitatea oricărei speranțe, a oricărei convingeri în binefacerile rațiunii, ridiculizînd pînă și cea mai moderată formă de optimism, demontînd cu o ingeniozitate malițioasă toate argumentele partizanilor ideii de progres, descalificînd orice pretenție de ameliorare a destinului umanității.

Pentru Cioran, pare extrem de evident că o privire lucidă asupra universului nu permite nici măcar cea mai mărunțică nădejde. Creația e opera unei divinități malefice, a unui “zeu tarat”<sup>20</sup> care a viciat încă de la început rădăcinile existenței, declanșînd un proces generalizat de corupere și

---

<sup>19</sup> Cioran, *La tentation d'exister* in *Oeuvres*, p. 885

<sup>20</sup> Cioran, *Le mauvais d miurge* in *Oeuvres*, p. 1169.

distrugere, generînd mișcarea și haosul schimbării, pulverizînd armonia totului originar. Omul e victima acestei erori inițiale, e o ființă compozită orientată în mod natural spre rău, coabitînd cu monstruosul și cu oroarea, capabilă să făptuiască binele doar din neatenție sau din greșeală.

Nostalgia nenăscutului, a stării de dinaintea creației, a paradisiacei condiții inițiale, preverbale și preconștiente, e foarte prezentă în opera franceză a lui Cioran, marcînd o altă deosebire semnificativă față de volumele sale românești. Dacă tînărul Cioran exaltă manifestarea, freamătul creației, încurajînd cele mai teribile exagerări egolatrice, elogiînd individualitatea și fragilitatea ei eroică, încercînd să-și împingă poporul somnolent și pasiv în vârtejul istoriei, socotită singura scenă potrivită pentru afirmarea națiunilor, singurul tribunal ce poate să le judece, aducîndu-le salvarea sau pierzania, Cioran din epoca de maturitate e un adept al ștergerii urmelor, al renunțării la iluzia eului, al extincției pasiunilor și al suprimării oricăror proiecte, punînd în gardă împotriva pericolului sucombării în fața caruselului aparențelor.

Din acest motiv, istoria îi apare ca un teritoriu al răului, ca un episod necesarmente dăunător ce induce o fatală involuție, ca o forță brutală și stihinică ce supune totul corozivității implacabile a timpului, precipitînd apropierea finalului. În consecință, tematica declinului devine una extrem de prezentă în volumele sale franceze, continuînd într-un mod original dialogul lui cu gîndirea spengleriană început în tinerețe.

Prima carte publicată în Franța, *Tratat de descompunere* conține un eseu, "Chipurile decadentei", încă extrem de puternic influențat de felul în care Spengler descrie o cultură ajunsă în faza declinului. Fenomenologia cioraniană a decadentei prezentă în acest text se constituie pornind de la observațiile filosofului german: în contrast cu individul

inconștient al epocilor de apogeu ale culturii (“individul nu *știe* că trăiește, el *trăiește*”<sup>21</sup>), omul declinului instaurează “domnia lucidității”<sup>22</sup>; locul miturilor din perioadele creatoare e luat de concepte; viața devine din mijloc un scop în sine.

Degradarea fiziologică impune abandonarea instinctelor tocite și hegemonia dăunătoare a rațiunii, care inhibă spontaneitatea pulsională a trăirilor (“Decadența nu e decît instinctul devenit impur sub influența conștiinței”<sup>23</sup>); efervescenta religioasă e înlocuită cu o neputință de a crede ce duce la prăbușirea tuturor divinităților, omul alegînd să-și ucidă zeii pentru a fi liber cu prețul pierderii creativității sale: “căci omul nu e liber – și steril – decît în răstimpul cînd zeii mor ; și nu e sclav – și creator – decît atunci cînd – tirani – zeii prosperă”<sup>24</sup>.

Deosebirea față de Spengler se manifestă în privința modului de a gîndi semnificația declinului. Dacă filosoful german vede în civilizație formula pe care o adoptă o cultură ajunsă la final, fără ca sfîrșitul acesteia să pună în cauză supraviețuirea întregii umanități și fără ca el să însemne un crepuscul general, o negare a posibilității de apariție a altor culturi, fără să implice ideea unui declin universal, Cioran pare să privilegieze o viziune ce contrazice perspectiva ciclică subiacentă morfologiei spengleriene a culturii, văzînd în întreaga simptomatologie a decadenței cînd o pregătire a extincției speciei umane<sup>25</sup>, cînd o dovadă a permanentizării stării ei de declin<sup>26</sup>. Circularitatea modelului imaginat de

---

<sup>21</sup> Cioran, *Précis de décomposition* in *Oeuvres*, p. 679.

<sup>22</sup> *Ibidem*, p. 679.

<sup>23</sup> *Ibidem*, p. 680.

<sup>24</sup> *Ibidem*, p. 680-681.

<sup>25</sup> *Ibidem*, p. 686-687.

<sup>26</sup> *Ibidem*, p. 686.

filosoful german e înlocuită cu liniaritatea avansării spre catastrofă, fie că aceasta implică distrugerea definitivă a omului, fie că ea presupune menținerea lui veșnică într-o condiție postistorică, acceptarea inevitabilă a regresului, a perpetuării unei rase “de suboameni”, de “escroci ai apocalipsului”<sup>27</sup>.

Cioran pare să revină la o concepție unitară asupra istoriei, negând discontinuitatea ei pe care o apăruse în tinerețe pe urmele lui Spengler și renunțând la omologiile structurale propuse de acesta pentru studierea culturilor majore. Însușindu-și diagnosticul lui despre declin, el îl extinde la scara întregului univers, scoțându-l din contextul precis în care fusese formulat pentru a descrie etapa finală a unei culturi, și transformându-l într-un argument pentru viziunea lui dezabuzată asupra lumii, pentru pesimismul lui cu nuanțe apocaliptice:

“Sîntem marii decrepiți, împovărați de vise străvechi, de-a pururi inapți pentru utopie, tehnicieni ai osteneții, gropari ai viitorului, îngroziți de avatarurile bătrînului Adam. Copacul Vieții nu va mai cunoaște o nouă primăvară : e lemn uscat ; din el se vor face sicrie pentru oasele noastre, pentru vise și dureri”<sup>28</sup>.

Această viziune avea să persiste de-a lungul operei sale franceze, fiind prezentă într-o serie de eseuri precum “După istorie”<sup>29</sup> sau “Urgența catastrofei”<sup>30</sup>, marcînd o semnificativă schimbare față de concepția lui de strictă obediență spengleriană din tinerețe. Cioran repudiază în mod explicit concepția ciclică despre istorie într-un fragment în care

---

<sup>27</sup> *Ibidem*, p. 687.

<sup>28</sup> *Ibidem*, p. 686-687.

<sup>29</sup> Vezi Cioran, *Écartèlement* in *Oeuvres*, p. 1426-1433.

<sup>30</sup> *Ibidem*, p. 1434-1442.

amintește viziunea lui Heraclit despre focul ce va cuprinde universul la sfârșitul fiecărei perioade cosmice, socotind-o insuportabilă tocmai din pricina ideii repetabilității catastrofei, a infinitei circularități a dezastrului:

“Mai puțin îndrăzneți și mai puțin exigenți, noi ne mulțumim cu un *singur* sfârșit, căci ne lipsește forța ce ne-ar îngădui să-nchipuim și să-ndurăm mai multe. Admitem, e adevărat, o pluralitate de civilizații – tot atâtea lumi care se nasc și mor ; dar cine dintre noi ar consimți ca istoria întregă să reînceapă la nesfârșit ? Cu fiecare eveniment al ei [...] mai facem un pas către deznodământul unic, potrivit unui ritm al progresului a cărui schemă o adoptăm, refuzându-i desigur balivernele. Înaintăm, da, gonim, chiar către un dezastru precis, și nu către o mirifică desăvârșire”<sup>31</sup>.

O asemenea modificare de perspectivă motivează și radicala răsturnare care se produce în privința valorizării istoriei, instituind o nouă optică referitoare la relația dintre culturile majore, obsedate de făptuire și de dorința de afirmare, și culturile anistorice, atemporale, care refuză să intre în jocul devenirii. Dacă în opera sa de limbă română nu încetează să blameze și să deplîngă situația culturilor fără destin, a culturilor mici interesate doar de valorile supraviețuirii, fără nici o ambiție metafizică, fără nici o dorință de transformare a lumii, rămase mereu în anonimat, elogiind forța culturilor majore de a-și pune amprenta asupra desfășurărilor istoriei, de a miza totul pe intensitatea trăirii, de a căuta atingerea gloriei cu prețul unui declin ineluctabil, cărțile sale de limbă franceză propun o viziune complet opusă.

---

<sup>31</sup> *Ibidem*, p. 1439.



Culturile atemporale posedă o înțelepciune superioară ce le permite să se mențină la distanță de inevitabila combustie ce îi consumă pînă la capăt pe actorii istoriei universale. Declinul, precipitarea sfîrșitului, e rezultatul lipsei de măsură ce nutrește evoluția marilor culturi: “Ceea ce ne pierde, ba nu, ceea ce ne-a pierdut e setea de destin, oricare ar fi acesta”<sup>32</sup>. Istoria nu e salvarea popoarelor prin intrarea lor definitivă în memoria umanității, nu e fericita lor smulgere din anonim, ci reprezintă o capcană mortală, acceptarea unui morb devastator ce le va aduce sfîrșitul, sacrificarea esenței lor profunde în folosul unui primejdios cortegiu de simulacre, o aglomerare de fapte și gesturi ce maschează unica miză importantă, aceea a trăirii în acord cu propria interioritate:

“Cu siguranță, nu este mîntuire prin istorie. Ea nu este defel dimensiunea noastră fundamentală : nu e decît apoteoza aparențelor. Să fie oare cu puțință ca, o dată ce se va pune capăt drumului nostru prin lume, să ne aflăm iar propria esență ? Omul postistoric, fiindă într-un tot pustie, va fi în stare oare să afle în sine însuși atemporalul, adică tot ce a sugrumat în noi istoria ?”<sup>33</sup>.

Culturile majore nu sînt un model, metabolismul lor nu trebuie imitat, agresivitatea lor endemică nu trebuie urmată, așa cum credea cu convingere tînărul Cioran, ba chiar dimpotrivă, calea pe care au ales-o ar trebui evitată, căci ele nu pot să ofere nici o soluție, ci doar să încurajeze precipitarea spre dezastru. Cioran-maturul deplînge complotul pus la cale de popoarele “avansate” împotriva celor “mult depășite de istorie”<sup>34</sup>, viclenele mașinațiuni cărora acestea din urmă nu reușesc să le

---

<sup>32</sup> *Ibidem*, p. 1433.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 1432.

<sup>34</sup> Cioran, *La chute dans le temps* in *Oeuvres*, p. 1087.

facă față, sucombînd ele însele unor vicii de care păreau să fie la adăpost, fiind împinse împotriva voinței lor în vârtejul istoriei, fiind astfel sortite inevitabil declinului<sup>35</sup>. Altădată un înfrigorat propagandist al modernizării, elogiind forța de a transforma lumea a marilor culturi, activismul lor neobosit, Cioran ajunge să regrete desprinderea de blînda animalitate a stării de natură, ceea ce, în termenii tinereții sale, ar fi denumit trecerea de la biologie la istorie:

“Ar fi trebuit ca, păduchioși și senini, să ne mulțumim cu tovărășia animalelor, să putrezim alături de ele timp de milenii încă, să respirăm mirosul staulelor mai curînd decît pe cel al laboratoarelor, să murim de bolile, și nu de leacurile noastre[...] *Absenței*, care ar fi trebuit să fie o datorie și o obsesie, i-am substituit evenimentul ; or, orice eveniment ne atinge și ne roade, de vreme ce nu se ivește decît pe seama echilibrului și duratei noastre”<sup>36</sup>.

Pesimismul apocaliptic al gândirii cioraniene are ca rezultat nu doar o viziune sumbră asupra istoriei și a întregii alcătuirii a lumii, în care preeminența răului e un dat metafizic, ci și o vitriolantă descriere a naturii umane inspirată parcă de cele mai nimicitoare gravuri ale lui Goya sau Hogarth. E dimensiunea de moralist a lui Cioran, exprimată în cele mai surprinzătoare moduri, forțînd absurdul, parodicul sau macabru, mizînd pe efectul retoric al paradoxului și al formulei sofistice, și ea conduce la alcătuirea unui adevărat catalog al viciilor omenești, rizibile ori hidoase, monstruoase sau numai grotești. Însă, spre deosebire de moralisții francezi din secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, care foloseau concizia aforismului pentru a proiecta o imagine obiectivă asupra umanității,

---

<sup>35</sup> *Ibidem*, p. 1086-1087.

<sup>36</sup> *Ibidem*, p. 1088.

urmărind un scop pedagogic prin demascarea necruțătoare a micimilor și infirmităților sufletești ale indivizilor, propunându-și să contribuie astfel la îndreptarea lor morală, Cioran oferă spectacolul halucinant al unui muzeu al ororilor în care pecetea subiectivității sale e permanent prezentă.

Așa cum remarcă George Bălan, clasicii francezi ai aforismului mizează pe o seamă de exemple cu aplicare aproape universală, accentuând generalitatea gândirii lor și încercând să determine o identificare spontană a cititorilor cu situațiile pe care le descriu, pe când Cioran preferă situațiile psihologice neobișnuite, excentrice și chiar șocante, în care indivizii nu se recunosc decît cu dificultate, fiindcă ele ies din cadrele experienței comune<sup>37</sup>. În plus, el nu-și face nici o iluzie în legătură cu posibilul efect al scrierilor sale, nu urmărește nici un scop de ordin moral, mulțumindu-se să inventarieze cu minuțiozitate mizeria umanității, ilustrînd astfel cu un material empiric demonstrația sa despre hegemonia răului, despre triumful facil și firesc al maleficului.

Într-un asemenea context, asistăm la demontarea atentă a tuturor veritabilelor resorturi ale comportamentelor indivizilor, participînd la eliminarea sistematică a motivațiilor nobile ori dezinteresate și la dezvăluirea rațiunilor de profunzime ce le determină, cel mai adesea ignobile și hilare, nutrite de resentiment<sup>38</sup>, lașitate, invidie, vanitate, dorință de glorie<sup>39</sup> și voință de putere<sup>40</sup>. Lumea pe care o descrie Cioran e

---

<sup>37</sup> Vezi George Bălan, *Emil Cioran*, Paris, Éditions Jospette Lyon, 2002, p. 108-111.

<sup>38</sup> Vezi Cioran, "Odiseea ranchiunei" în *Histoire et utopie, Oeuvres*, p. 1018-1034.

<sup>39</sup> Vezi Cioran "Dorința și oroarea de glorie" în *La chute dans le temps, Oeuvres*, p. 1113-1122.

<sup>40</sup> Vezi Cioran, "La școala tiranilor" în *Histoire et utopie, Oeuvres*, p.1005-1116.

una a infernului viscerelor, a patimilor iraționale ce înrobesc spiritele, îndemnînd la decimarea dușmanilor, la montarea celor mai odioase mașinațiuni pentru dobîndirea onorurilor și a supremației, o lume în care funcționează doar lingușirea și ipocrizia, rachiuna și impostura, nelăsînd loc sincerității, abnegației, prieteniei, eroismului sau admirației, devenite simple cuvinte fără acoperire, instrumente utilizate cu perfidie pentru a masca atotputernicia unor impulsuri josnice, singurele cu adevărat reale.

Exemplară pentru poziția lui demistificatoare e analiza pe care o consacră iubirii. Tînărul Cioran caută explicația unui mister esențial atunci cînd încearcă să descopere semnificația fundamentală a iubirii și a mecanicii ei fatale, fiind implicat cu enormă pasiune în elucidarea enigmei, crezînd în importanța demersului său. Ajuns la maturitate, privirea lui poposește cu ironie și cu destul cinism asupra unui subiect ce îi stîrnise entuziasmul și cele cîteva aforisme consacrate acestei tematici sînt revelatoare pentru optica lui dezabuzată, pentru scepticismul dizolvant cu care scrutează toate motivele invocate în mod curent pentru a justifica exaltarea indivizilor, nevoia lor de ideal, de transfigurare a unei realități adesea rizibile.

Viziunea tînărului Cioran e dominată de obsesia viului, a elanului nestăvilat, a preaplinului, de căutarea experienței extatice, fie că ea se produce în raptusul mistic, fie că e consecința agoniei orgasmice a trupurilor, pe cînd celălalt Cioran pare să nu poată să se desprindă nici o clipă de contemplarea scheletului, a cărnii în descompunere, de revelația organică a deșertăciunii tuturor lucrurilor. Consecvent unei asemenea optici, surprinde cu sarcasm detaliile trupești neglijate deliberat de partizanii idealizării iubirii, insistînd în special asupra ceremonialului grotesc al sexualității, asupra

animalității de profunzime ce guvernează dinamica aparentelor sentimente elevate, notînd transformările pe care le produce ferocitatea dorinței: “Carnea e incompatibilă cu milostivirea: orgasmul l-ar transforma pe un sfînt în lup”<sup>41</sup>. “Declari război glandelor, dar te prosternezi în fața duhorilor unei tîrfe oarecare... Mîndria e neputincioasă în fața ceremonialului mirosurilor, a tămîierii zoologice”<sup>42</sup>.

În scrierile românești, sexualitatea, fără de care dragostea e imposibil de imaginat, e prilejul unei experiențe liminale, e o ocazie pentru transcenderea limitelor, pentru atingerea paroxismului trăirii, un mijloc privilegiat de a celebra viața, dezechilibrînd rațiunea și minimalizîndu-i certitudinile, deschizînd spre misterul extazului, celebrînd abisalitatea corporalității<sup>43</sup>. În textele franțuzești, ea apare ca o marcă a naturii corupte a omului, ca o gesticulație ridicolă, ca o gimnastică hidoasă a trupurilor, fiind asemănată, în termenii unei tradiții celebre pentru severitatea formulelor sale ce urmăresc să trezească dezgustul, tradiție care merge de la gnostici, prin Sfîntul Augustin, pînă la Luther, cînd cu un grohăit, cînd cu o clipă “de îmbăloșare”<sup>44</sup>.

Pentru tînărul Cioran, omul trebuie să-și asume pînă la capăt carnalitatea, utilizînd-o ca un mijloc indispensabil de a trăi magia vitalului, sporind forțele spiritului său, contribuind la adîncirea atitudinii lui eroice, la înfruntarea tragismului inevitabil al existenței prin intensificarea senzațiilor și a experiențelor pe care le încearcă. În schimb, pentru Cioran din scrierile franceze, trupul e doar încă unul dintre motoarele iluziei, doar încă o sursă a proliferării aparențelor, încă unul

---

<sup>41</sup> Cioran, *Syllogismes de l'amertume* in *Oeuvres*, p. 794.

<sup>42</sup> *Ibidem*, p. 795.

<sup>43</sup> Cioran, *Pe culmile disperării*, București, Humanitas, 1990, p. 129.

<sup>44</sup> Cioran, *Syllogismes de l'amertume* in *Oeuvres*, p. 795.

dintre adversarii scrutării necruțătoare a realității, iar adevărata luciditate cere punerea lui în paranteze, eliminarea efectului său disturbator, stingerea sursei fantasmelor.

Datorită radicalității stilului său de gândire și boicotării instrumentelor tradiționale ale filosofiei, opera lui Cioran le-a ridicat numeroase probleme comentatorilor, intrigați de caracterul ei fragmentar și de extraordinara calitate stilistică a scriiturii, împiedicând o încadrare facilă a reflecției sale. O parte dintre exegeți au considerat că opera sa trebuie să fie inclusă în sfera literaturii<sup>45</sup>, în vreme ce alții au pledat pentru caracterul filosofic al textelor lui, socotindu-l un moștenitor al tradiției Kierkegaard-Nietzsche-Wittgenstein<sup>46</sup>.

Însă, dincolo de aceste controverse, cu toții au subliniat valoarea scrierilor sale, decretându-l fie “un La Rochefoucauld al secolului XX”<sup>47</sup>, fie cel mai mare autor de aforisme de la Nietzsche încoace<sup>48</sup>, fie cel mai mare prozator francez<sup>49</sup>. Însă poate că cea mai sugestivă încercare de caracterizare a lui Cioran e aceea propusă de Peter Sloterdijk, care notează: “Il est, après Kierkegaard, l'unique penseur de haut niveau à avoir rendu irrévocable la compréhension du fait que nul ne peut désespérer selon des méthodes sûres”<sup>50</sup>.

---

<sup>45</sup> Vezi Livius Ciocârlie, *Caietele lui Cioran*, Craiova, Scrisul Românesc, 1999.

<sup>46</sup> Vezi Susan Sontag, *op. cit.*, p. 56.

<sup>47</sup> Jean Chalon, “Un La Rochefoucauld du XXe siècle”, *Le Figaro*, 23 aprilie 1977.

<sup>48</sup> Este opinia lui Benjamin Ivry dezvăluită în Cioran, “Entretien avec Benjamin Ivry”, *Entretiens*, Paris, Gallimard, 1995, p. 210.

<sup>49</sup> Angelo Rinaldi, “La médecine Cioran”, *L'Express*, 24-30 ianuarie 1986.

<sup>50</sup> Peter Sloterdijk, “Le revanchiste désintéressé” in *L'heure du crime et le temps de l'oeuvre d'art*, Paris, Calmann-Lévy, 2000, p. 153.

## Despre autori

**LUIZA CARAIVAN.** Lector universitar la Universitatea „Dimitrie Cantemir” din Timișoara. Doctorand în literatura engleză cu teza *Nadine Gordimer and the Rhetoric of Otherness: Multiracialism in Post-Apartheid South Africa*. Autoare a cărții *Limba engleză: A Course in Business English* (2003). Co-autoare a cărții *Business English* (în curs de apariție).

**DANA CHETRINESCU PERCEC.** Doctor în filologie la Universitatea de Vest din Timișoara, cu o teză despre teatrul elisabetan, *Reading Embodiment in William Shakespeare's Plays*. Predă literatura la Catedra de Engleză a aceleiași universități. Este autoarea volumelor *The Body's Tale. Some Ado about Shakespearean Identities* (Editura Universității de Vest, Timișoara, 2006) și *Shakespeare and the Theatre. An Introduction* (Editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 2008), a volumului de studii și eseuri *De la Gargantua la Google* (Editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 2007) și co-autoare a volumului *Shakespeare's Plays. Seminar Topics* (Editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 2008). A tradus și coordonat, împreună cu Ciprian Vâlcău, o serie de volume de studii, interviuri și antologii de texte (Jacques Le Rider, *Europa Centrală sau paradoxul fragilității*, Polirom, Iași, 2001; Jacques Le Rider, *Otto Weininger sau voluptatea excesului*, Ed. Universității de Vest, Timișoara, 2003; Michel Serres, *Modelul lui Hermes*, Editura Universității de Vest, Timișoara, 2003, *Despre lux*, Ed. Napoca-Star, 2007). Este membră a numeroase societăți academice de limba și literatura engleză și literatură comparată. A publicat peste o sută de articole în reviste și volume colective din țară și străinătate în domeniul literaturii, studiilor culturale și studiilor de gen.

**SIMONA CONSTANTINOVICI.** Doctor în filologie al Universității de Vest din Timișoara, conferențiar la Facultatea de Litere a Universității de Vest din Timișoara. Volume publicate: A. CĂRȚI DE SPECIALITATE : *Dicționar de termeni arobezieni (A-F)*,

Timișoara, Editura Universității de Vest, 2004, *Palimpseste arheziene. Curs de lexicologie aplicată*, Timișoara, Editura Politehnica, 2005, *Spațiul dintre cuvinte. Polifonii stilistice*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2006, *Dicționar de termeni arhezieni (G-O)*, Timișoara, Editura Universității de Vest, 2008, *Sertarele cu ficțiune. Manual de scriere creativă*, Timișoara, Editura Bastion, 2008; B. VERSURI: *Casa cu tăceri de toate mărimile*, Timișoara, Editura Augusta, 1996 (Premiul de debut în poezie „Gheorghe Pituț”), *47. îngeri de catifea*, Timișoara, Editura Brumar, 2008; C. PROZĂ: *Colecția de fluturi* (roman), Timișoara, Editura Brumar, 2005 (Premiul de debut în proză, revista „Mozaic” și Editura AIUS din Craiova), *Nepoata lui Salvador Dali* (roman) – în curs de publicare

**ALINA-ANDREEA DRAGOESCU.** Universitatea de Științe Agricole și Medicină Veterinară a Banatului. Doctor în filologie cu teza *Construction and Deconstruction of the American Myth. John Dos Passos' U.S.A.: A Case Study*. Autoare a mai multe articole și studii de specialitate publicate sau aflate în curs de apariție la Editura Universității de Vest din Timișoara, Editura Augusta, etc.

**PATRICIA-DORLI DUMESCU.** Asistent universitar, Universitatea de Medicină și Farmacie „Victor Babeș” din Timișoara, Disciplina de Limbi Moderne și Limba Română. Doctorand în filologie cu teza *Postcolonial Cultural/Literary Identities*.

**ROXANA MELNICU.** Cercetător independent, principalul traducător al operei lui Freud în limba română, autoare a volumului *Io, Lionardo. Miturile omului din Vinci*, Bastion, Timișoara, 2008.

**CARMEN POPESCU.** Lector univ. dr. la Universitatea din Craiova (Facultatea de Litere), autoare a volumului *Scriiturile diferenței. Intertextualitatea parodică în literatura română contemporană*, Editura Universitaria, Craiova, 2006.



**ANDREEA ȘERBAN.** Doctorandă în litere și asistent universitar la Catedra de Limba și Literatura Engleză a Facultății de Litere, Istorie și Teologie în cadrul Universității de Vest din Timișoara. Predă literatură engleză și dramaturgie shakespeareiană. Este co-autoarea volumului *Shakespeare's Plays. Seminar Topics* (Editura Napoca Star, Cluj-Napoca, 2008). A publicat peste 20 de articole în reviste de specialitate din țară și străinătate, în domeniul literaturii comparate, studiilor postcoloniale și de gen.

**ALIN TAT.** Conferențiar la Universitatea Babeș Bolyai (Cluj), doctor în filosofie. Cărți publicate: *Etudes thomistes* (2001), *Lecturi contra note. De la sfântul Augustin la «Omul recent»* (2003), *Verus philosophus est amator Dei. Investigații filosofico teologice* (2004), *Théologiques d'ailleurs* (2006), *Augustin, Dumnezeu și filosofia* (2007).

**CIPRIAN VĂLCAN.** Bursier al Ecole Normale Supérieure din Paris (1995-1997), bursier al guvernului francez (2001-2004), licență și masterat în filosofie la Universitatea Paris IV, Sorbona. Conferențiar la Facultatea de Drept a Universității Tibiscus din Timișoara. Doctor în filosofie al Universității Babeș-Bolyai din Cluj-Napoca (2002). Doctor în filologie al Universității de Vest din Timișoara (2005). Doctor în istorie culturală al Ecole Pratique des Hautes Etudes din Paris (2006). Volume de autor: *Recherches autour d'une philosophie de l'image*, Augusta, Timișoara, 1998, *Studii de patristică și filosofie medievală*, Augusta, Timișoara, 1999 (Premiul Filialei din Timișoara a Uniunii Scriitorilor), *Eseuri barbare*, Augusta, Timișoara, 2001, *Filosofia pe înțelesul centaurilor*, Napoca Star, Cluj-Napoca, 2008, *La concurrence des influences culturelles françaises et allemandes dans l'œuvre de Cioran*, ICR, București, 2008, *A traves de la palabra*, Murcia – în curs de apariție, *Elogiul biblicului*, Cartea Românească, București – în curs de apariție.