

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

REDACTIA

Prof. dr. Mircea A. DIACONU – redactor șef
Prof. dr. Elena-Brândușa STEICIUC – redactor șef adjunct
Prof. dr. Albumița-Muguraș CONSTANTINESCU
Conf. dr. Elena-Luminița TURCU
Conf. dr. Cornelia MACSINIUC
Conf. dr. Sabina FÎNARU
Conf. dr. Ovidiu MORAR
Lector dr. Gabriela RANGU
Lector dr. Codruț ȘERBAN
Lector dr. Raluca DIMIAN – secretar de redacție

COLEGIUL ȘTIINȚIFIC

Acad. Const. CIOPRAGA

Acad. Mihai CIMPOI (Chișinău – Republica Moldova)
Prof. dr. Jean BURGOS (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Alain MONTANDON (Clermont-Ferrand – Franța)
Prof. dr. Jean-Paul MADOU (Chambéry – Franța)
Prof. dr. Constantin GRIGORUȚ (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Jorge PAREDES (Otago – Noua Zeelandă)
Prof. dr. Maria SLEAHTIȚCHI (Bălți – Republica Moldova)

ADRESA REDACȚIEI

Universitatea „Ștefan cel Mare” din Suceava
Facultatea de Litere și Științe ale Comunicării
Str. Universității nr.13, 720229 Suceava
Tel./Fax: 0230 524 097

Revistă recunoscută **CNCSIS** și cotate în categoria **B+**

Pagină web: **www.analelitere.usv.ro**

ISSN: 1584-2886

© Copyright, 2009, Editura Universității din Suceava.
Toate drepturile asupra acestei ediții sunt rezervate.

Procesare pe calculator:
Documentarist Iuliana CÎRSTIUC
Bun de tipar: 15.VI.2009
Apărut: 2009
Editura Universității din Suceava
720229 – Suceava, Str. Universității nr. 13,
Tel.: 0230 216 147 int. 131

MERIDIAN CRITIC

ANALELE

**UNIVERSITĂȚII
„ȘTEFAN CEL MARE” SUCEAVA**

SERIA FILOLOGIE

B. LITERATURĂ

TOMUL XV, NR. 1

2009

**Editura Universității din Suceava
2009**

SUMAR

I. DOSAR CRITIC. POSTMODERNISM	7
Mariana BOCA, <i>Postmodernismul și literatura postmodernă – o poveste neterminată / Postmodernism and Postmodernist Literature – An Open-Ended Story / Le postmodernisme et la littérature postmoderne – une histoire qui n’est pas finie / Postmoderne /Postmoderne Literatur – eine unvollendete Geschichte</i>	9
Ovidiu MORAR, Postmodernitate/postmodernism – două concepte operaționale(?)	23
Mircea A. DIACONU, <i>Istoria literaturii, dincolo sau dincoace de inefabil</i>	33
Mariana BOCA, <i>Schiță pentru o lectură asupra eticii (post)moderne</i>	39
Andrei BODIU, <i>Douămiism și postmodernism</i>	47
Sunil SHARMA, <i>The Aesthetics of the Negative: The Postmodernism of J.-F. Lyotard</i>	51
Onoriu COLĂCEL, <i>Fleeing Postmodernism...</i>	55
Adama COULIBALY, <i>Les conditions postmodernes du roman d’Afrique Noire francophone</i>	63
Caius DOBRESCU, <i>Un altfel de „postmodernism românesc”: Mihai Șora despre libertatea ca potențialitate</i>	85
Philip Amangoua ATCHA, <i>La pratique postmoderne dans Verre cassé d’Alain Mabanckou et Le jeune homme de sable de Williams Sassine</i>	93
Melissa LAM, <i>The Terrorist and the Writer: Individual Dialogues with Mass Consciousness</i>	103
Simona ANTOFI, <i>Un exercice de récupération postmoderne d’une espèce littéraire désuète</i>	113
Luminița-Elena TURCU, <i>Postmodernism, Eventually Gothic</i>	119
Bi Kacou Parfait DIANDUÉ, <i>Une lecture géocritique du parcours transpatial de Birahima dans les textes de Koukouma</i>	129
Constantin DRAM, <i>Fowles și ambiguitatea contractului ficțional</i>	137
Raluca HERGHELIU, <i>Klassische Modernen auf der Schwelle zur Postmoderne: Die Autoreferentialität des Schreibakts bei Thomas Mann und Marcel Proust als Reflexion einer textimmanenten Gegenwart</i>	141
Denisa-Adriana OPREA, <i>Ethique au féminin et postmoderne du vide. Copies conformes</i> , de Monique LaRue	149

Daniela PETROȘEL, <i>Multi Level Narrative</i>	159
Petru MARIAN, <i>Filmele horror, fantezii ale crizei</i>	165
Aino RINHAUG, <i>Consuming Literature: The Literary Practices of a Postmodern Hunger Artist</i>	175
Laura MIHĂILEASA, <i>Der Kerker der Sprache. Amras von Thomas Bernhard</i>	185
Nicoleta POPA-BLANARIU, "Așa e, dacă vi se pare...". <i>Limbajul corpului și discursul postmodern. Dans contemporan în România 2006-2009</i>	195
Două interviuri despre postmodernism cu Constantin Virgil Negoită	211
Mircea A. DIACONU, <i>Cine-i ține minte pe demolatori? Noi păstrăm în memorie constructorii...</i>	213
Goran MANOLESCU, <i>Interviu (discuție non-virtuală) cu Constantin Virgil Negoită</i>	223
II. EXEGEZĂ	239
Geta MOROȘAN, <i>Nicolae Gane: nuvela fantastică și psihologică – Cănele bălan</i>	241
Loredana SVEICA-MITITIUC, <i>Tahar Ben Jelloun. Cette aveuglante absence de lumière</i>	249
Hergyán TIBOR, <i>Milan Kundera sau calvarul identității</i>	257
Ramona TRUFIN, „ <i>Keiner dieser Orte ist zu finden</i> “ – <i>Zur Grenzauflösung und literarischen Projektion auf den osteuropäischen Raum bei Ingeborg Bachmann</i>	265
III. RECENZII	271
Dan C. Mihăilescu, <i>Despre omul din scrisori Mihai Eminescu</i> , Editura Humanitas, București, 2009, 170 p. (Sabina FÎNARU)	273
Burkina Faso, <i>Littérature émergente et création artistique</i> , avril 2007, Pretoria, Tydskrif Vir letterkunde, 358 p. (Alain Joseph SISSAO)	275
<i>D'un conte à l'autre, D'une génération à l'autre</i> , Études réunies par Catherine d'Humières, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, 336 p. (Emilia COLESCU)	277
Mihail Sebastian, <i>Ce vârstă dați acestor texte?...</i> , Editura Hasefer, București, 2007, 358 p. (Emanuela DRAGOTĂ)	279
Muguraș Constantinescu, <i>Lire et traduire la littérature de jeunesse</i> , Éditions de l'Université de Suceava, 2008, 300 p. (Annemarie PENTELEICIUC)	282
Irina Mavrodin, <i>Despre traducere – literal și în toare sensurile</i> , Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2006, 180 p. (Alina TARĂU)	284
<i>Mémoires et chemins vers le monde</i> (Anca POPA)	289
Michel Butor: <i>Déménagements de la littérature</i> . Mireille Calle-Gruber (éd.), <i>Michel Butor: Déménagements de la littérature</i> , Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2008, 310 p. (Relu COȚOFANĂ)	292

I. DOSAR CRITIC

POSTMODERNISM

POSTMODERNISMUL ȘI LITERATURA POSTMODERNĂ – O POVESTE NETERMINATĂ

Înainte de a i se lămuri foarte clar limitele și teritoriul specific, *postmodernismului* i s-a negat uneori existența sau cel puțin i s-a contestat autonomia ca paradigmă culturală definitiv constituită. Disconfortul pe care îl stimulează în mințile noastre, până astăzi, ideea însăși de *postmodernism* și *postmodernitate* se explică prin ambiguitatea inevitabilă, asumată de majoritatea cercetătorilor, a relației dintre timpul istoric și un fenomen amplu, de natură politico-socială și cultural-estetică, pe care să îl putem numi fără ezitare – *postmodern*. Astfel, nu suntem pe deplin convinși nici în 2009 dacă *postmodernismul* ar trebui să aparțină spațiului evolutiv al modernității sau, dimpotrivă, o condiție axiomatică a recunoașterii existenței acestuia ar fi tocmai ieșirea sa completă din modernitate și instalarea într-un discurs absolut nou asupra lumii.

În primul caz, cultura *postmodernă* este una a trecutului relativ recent și mai ales a prezentului, anunțând un sfârșit al istoriei, înțeles însă nu drept moarte a timpului, ci, în mod direct, ca încheiere definitivă a modernității. Sfârșitul istoriei ar putea însemna simultan, din această perspectivă dramatică, atât un eșec al modernității, cât și o deschidere neliniștitoare către o lume profund diferită, dacă nu chiar opusă ideilor și sensurilor pe care Iluminismul a întemeiat modernitatea: prioritatea individului în fața grupului, cultul progresului și al științei obiective, afirmarea unei morale și a unei legi universale capabile să se impună în fața eticilor religioase disjuncte și multiple, și nu în ultimul rând – autonomia artei, pusă sub semnul logicii interne și al independenței față de orice ideologie sau etică pragmatică. Astfel, gândirea critică iluministă și puterea cu care ea a investit omul modern au reușit să schimbe ireversibil natura, societatea și existența umană. Dar, în loc să elimine conflictele și să legitimizeze solid idealurile umaniste, modernitatea a potențat adeseori până la paroxism contradicțiile – ideologice, sociale, filosofico-estetice; promovând, apoi, principiul diferenței și al pluralității a distrus progresiv încrederea omului modern în stabilitatea oricărei forme a sensului – religios, politic, artistic sau metafizic și a compromis prin dubitație corespondența dintre limbaj și realitate. Raportul dintre ceea ce este în conștiință și ceea ce este înafara conștiinței a intrat într-un regim al rupturii și al discontinuității, care modifică structural conținutul Subiectului, prin modul în care el produce Istorie sau în care se poziționează față de Natură. Deja la 1968, Gilles Deleuze, acuzând impasul major

în care s-ar afla omul modern, consumă mai toată forța gândirii negative a criticismului care legitimează modernitatea filosofico-estetică, poate tocmai pentru a urgenta sfârșitul modernității și intrarea într-o altfel de *post-modernitate*, diferită, salvatoare: „...gândirea modernă se naște din falimentul reprezentării, ca și din pierderea identităților și din descoperirea tuturor forțelor ce acționează sub reprezentarea identicului. Lumea modernă e lumea simulacrelor, în care omul nu supraviețuiește lui Dumnezeu, identitatea subiectului nu supraviețuiește identității substanței. Toate identitățile sunt doar simulate, produse ca un “efect” optic, printr-un joc mai profund, acela al diferenței și repetiției.”¹ Post-nietzscheanismul este condus autoritar spre ultimile sale consecințe.

Deloc surprinzător, alternativa la acest discurs dominant de asumare negativă a (post)modernității se construiește rapid. Jurgen Habermas, în *Modernitatea – Un proiect neterminat*, ne întreabă frontal dacă ar trebui azi să îmbrățișăm și să apărăm scopurile Iluminismului, oricât de vulnerabile ni s-ar părea, sau să declarăm întregul proiect al modernității o cauză pierdută. Critica modernității, mai ales de pe poziția postmodernismului total neîncrezător în destinul bun al umanismului iluminist, poate lua ușor forma unei *anti-modernități* fără ieșire, în a cărei fundamentalism subversiv, chiar dacă seducător, nu există soluții, ci numai o hermeneutică a negativului. Gândirea alternativă dezvoltată de filosofi precum Habermas vrea să ne convingă că modernitatea nu și-a încheiat nicidecum evoluția, ea produce mai mult decât niciodată istorie și, în ciuda oricăror eșecuri parțiale, este condusă de rațiune și de cunoașterea pozitivă. Postmodernismul legitim, în această viziune, nu poate fi nicidecum o cultură îndreptată mai degrabă împotriva spiritului original al modernității. Amplificând, de aceea, o asemenea perspectivă, ar trebui să vedem în *postmodernism* o cultură a viitorului sau un proiect despre viitor. *Post-modernitatea* își schimbă și ea fața *proiectată*, devenind un timp istoric promițător. Povestea ei ar fi cel mult începută, nicidecum terminată, chiar dacă etica pe care ar trebui să se bazeze optimismul noului umanism urmează să își arate de acum înainte coerența și mai ales validitatea.

Prin urmare, cel mai dificil în momentul de față este legitimarea fără drept de apel a unui *pattern postmodern*, cu funcționare autonomă, cu un dinamism identitar definitiv constituit, concurent față de orice altă paradigmă culturală. Fără a-și propune să medieze între aceste înțelegeri profund polemice asupra postmodernității, revista ***Meridian critic***, prin primul ei număr pe anul 2009, se concentrează asupra ***Literaturii postmoderne***, cu intenția doar de a mai adăuga o filă în dosarul neterminat al postmodernismului, atâta vreme cât numeroasele studii și dezbateri nu au reușit să epuizeze controversa, ci să o adâncească tot mai mult.

Dacă literatura postmodernă circumscrie și totodată depășește limitele ideologiei critice a postmodernismului, ca fenomen ce concentrează dominantele structurale ale postmodernității, sau dacă, dimpotrivă, postmodernismul își subordonează autoritar întreaga literatură postmodernă și îi dictează evoluția – iată o primă deschidere a meditațiilor analitice în care ne-am angajat. Postmodernismul european – elitist, puternic atașat de teoria critică și de lectura imprevizibilă a

memoriei culturale – dezvoltă împreună cu postmodernismul nordamerican – democratic, atașat de reinventarea percepțiilor sociale și a proiecțiilor politice asupra realității – un discurs al non-limitării și al includerii diferențelor, chiar atunci când ele amenință să intre într-un proces de coliziune și de inadecvare evidentă. Întrebarea este dacă permisivitatea și filosofia eclectică a postmodernismului euroamerican conduce sau nu și spre acea mentalitate radical multiculturală ce include literaturile postcoloniale, literaturile sudamericane în discursul *postmodern*, chiar dacă societățile din care vin nu au parcurs istoria modernă specifică modelului european.

Explorarea realităților psihologice descrise de literatura postmodernă, a condiției umane supuse dependenței de tehnologie și relativizării maxime a adevărilor promovate de știință, explorarea proiecțiilor ficționale asupra realităților sociale și a condiționărilor politice într-o epocă a fracturării tuturor eticilor cunoscute, producătoare a unui *nou* tip de istorie și a unei *alt* fel de cunoaștere, analiza opozițiilor fundamentale puse în evidență de literatura postmodernă – dintre globalism și etnocentrism, masificare și individualism, global și local, general și contextual, elitist și popular, democratizare și autoritarism, atomizare și focalizare, deconstrucție și reconstrucție, pot să reveleze imagini semnificative ale mesajelor de substanță pe care *omul postmodern* și *conștiința postmodernă* le depozitează în discursul vast al literaturii postmoderne.

Studiile noastre, la care participă cercetători din mai multe țări, sunt voci ce pot contribui la înțelegerea *lumii postmoderne*, prin apropierea limbajelor cu care acesta controlează realitatea, a mecanismelor funcționale ce-i exprimă mentalitatea și răspunsurile date existenței, dezvoltând nu în ultimul rând și ipoteze analitice asupra legitimității sau ilegitimității unei paradigme culturale a *postmodernismului*.

Mariana BOCA

¹ Gilles Deleuze, *Diferență și repetiție*, Traducere de Toader Saulea (Ediția franceză *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1968), Editura Babel, București, 1995, pp. 7-8.

POSTMODERNISM AND POSTMODERNIST LITERATURE – AN OPEN-ENDED STORY

Prior to having a specific field and its borders definitely traced, *postmodernism* had sometimes been denied existence or at least autonomy as a clearly articulated cultural paradigm. The discomfort that the very notions of *postmodernism* and *postmodernity* still inflict on our minds can be accounted for by the unavoidable ambiguity, acknowledged by most researchers, that resides at the heart of the relationship between its historical period and an ample political, social, cultural, and aesthetic phenomenon that could unproblematically be termed *postmodern*. Therefore, not even in 2009 are we completely certain whether *postmodernism* should belong to the evolutionary matrix of modernity or, on the contrary, as an axiomatic condition of its existence, *postmodernism* should be granted its total departure from modernity and the production of a completely new discourse on the world.

In the former case, *postmodern* culture is one of the relatively recent past and, especially, of the present, signalling an end to history viewed, however, not as the demise of time, but as the utter closure of modernity. At the same time, from this dramatic perspective, the end of history could be both the failure of modernity and the disquieting threshold to a world that is at least fundamentally new, if not directly opposed to the ideas and values that the Enlightenment founded modernity on: the prevalence of the individual over the community, the worship of progress and objective science, the affirmation of a moral law and a universal law that could overcome the multiple and disjunctive religious ethics, and, last but not least, the autonomy of art under the sign of inner logic and independence from any ideology or pragmatic ethic. Thus, Enlightened critical thinking, along with the power it invested in modern man, has managed to irreversibly change nature, society, and human existence alike. Nevertheless, instead of eliminating conflicts and firmly legitimating humanist ideals, modernity has enhanced, at times in the extreme, ideological, social, philosophical, and aesthetic contradictions. Furthermore, by celebrating the principles of difference and plurality, it has progressively destroyed modern man's confidence in the stability of any meaningful form, be it religious, political, artistic, or metaphysical, and compromised, by doubt, the correspondence between language and reality. The relationship between what lies within conscience and what lies without has been subjected to the reign of rupture and discontinuity,

which structurally alter the contents of the Subject, as it produces History and relates to Nature. As early as 1968, denouncing the major impasse modern man was in, Gilles Deleuze nearly exhausts the life force of negative critical thinking that legitimates philosophical and aesthetic modernity, possibly with the specific purpose of precipitating the end of modernity and the movement into the new, delivering *post-modernity*:

...gândirea modernă se naște din falimentul reprezentării, ca și din pierderea identităților și din descoperirea tuturor forțelor ce acționează sub reprezentarea identicului. Lumea modernă e lumea simulacrelor, în care omul nu supraviețuiește lui Dumnezeu, identitatea subiectului nu supraviețuiește identității substanței. Toate identitățile sunt doar simulate, produse ca un „efect” optic, printr-un joc mai profund, acela al diferenței și repetiției.¹

Post-Nietzscheanism is resolutely led to the last consequences.

Quite unsurprisingly, the alternative to this dominating discourse of negative affirmation of (post)modernity is rapidly elaborated. In *Modernity: An Unfinished Project*, Jürgen Habermas addresses the direct question whether we should embrace and defend the agenda of the Enlightenment nowadays, vulnerable as it may seem, or declare the whole project of modernity a lost cause. The critique of modernity, especially from the viewpoint of postmodernism, totally doubtful to the success of liberal humanism, may easily turn into inescapable *anti-modernity*, the subversive fundamentalism of which, though seductive, yields no solution, only a hermeneutics of the negative. The alternative thinking proposed by philosophers such as Habermas would convince us that modernity has by no means ceased to evolve, that it produces history more than ever and, despite all partial failure, it is driven by reason and positive knowledge. In this light, legitimate postmodernism could not possibly identify as a cultural movement oriented against the original spirit of modernity. Such a perspective would thus ultimately construe *postmodernism* as a culture or project of the future. *Post-modernity*, in turn, shifts *projection*, becoming historical time. Its story would have at best begun, definitely not finished, even though the ethics that should underlie the optimism of New Humanism is yet to prove its consistence and, most of all, its validity.

Consequently, it is most challenging at this point to irrefutably legitimate a *postmodern pattern*, characterised by autonomous function and well-defined identitary dynamism, competing with any other cultural paradigm. Without any claim to reconciling these deeply controversial approaches to postmodernity, the first issue of *Meridian critic* in 2009 focuses on *Postmodernist Literature*, with the mere intention of adding to the as yet unclassified file of postmodernism, in as much as the numerous studies and debates have not managed to solve the controversy, but rather to deepen it further.

If postmodernist literature both circumscribes and exceeds the limits of postmodernism's critical ideology, as a phenomenon that concentrates the major structural features of postmodernity, or if, on the contrary, postmodernism subsumes all postmodernist literature to its authority, dictating its evolution – this is a first

direction of the analytical meditations that we have undertaken. Elitist, strongly attached to critical theory and prone to unpredictable readings of cultural memory, European postmodernism, along with North-American postmodernism – democratic, preoccupied with reinventing social perceptions and political projections on reality –, develops a discourse of non-limitation and of difference inclusion, even in such cases when the latter threatens with collision and striking inadequacy. The question is whether Euro-American postmodernism's permissiveness and eclectic philosophy lead to that radically multicultural mentality which includes postcolonial and South-American literatures in *postmodernist* discourse, although the societies that produced them have not shared the European model of modern history.

Exploring the psychological realities described by postmodernist literature, the human condition dependent on technology and radical relativisation of scientific truth, approaching fictional projections on social realities and political determinations in the age of dislocating all familiar ethics and producing a *new* type of history and a *new* type of knowledge, analysing the fundamental oppositions evinced by postmodernist literature – globalism vs. ethnocentrism, mass vs. individual, global vs. local, general vs. contextual, elitist vs. popular, democratisation vs. authoritarianism, atomisation vs. focalisation, deconstruction vs. reconstruction –, all these potentially reveal significant images of the substantial messages that *postmodern man* and *postmodern conscience* embed in the vast discourse of postmodernist literature.

Our investigations involving researchers from various countries constitute as many voices contributing to the understanding of the *postmodern world* – by approaching the discourses it deploys in controlling reality, as well as the functional mechanisms that convey its mentality and its responses to existence – and advancing analytical hypotheses on the legitimacy or illegitimacy of a cultural paradigm of *postmodernism*.

Mariana BOCA

English Version by Gabriela Rangu

¹ Gilles Deleuze, *Diferență și repetiție*, translated by Toader Saulea (French edition: *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1968), Editura Babel, București, 1995, pp. 7-8. ["modern thought is born of the failure of representation, of the loss of identities, and of the discovery of all the forces that act under the representation of the identical. The modern world is one of simulacra. Man did not survive God, nor did the identity of the subject survive that of substance. All identities are only simulated, produced as an optical 'effect' by the more profound game of difference and repetition." Gilles Deleuze, *Difference and Repetition*, translated by Paul Patton, New York: Columbia University Press, 1994, xix.))]

LE POSTMODERNISME ET LA LITTÉRATURE POSTMODERNE – UNE HISTOIRE QUI N'EST PAS FINIE

Avant que l'on ait fixé fort clairement les limites et le territoire spécifique du postmodernisme, son existence-même a été sérieusement mise en cause. Son autonomie en tant que paradigme culturel définitivement constitué a été, de même, contestée. L'inconfort que produit en nous l'idée-même de postmodernisme ou de postmodernité s'explique par l'ambiguïté inévitable, assumée par la grande majorité des chercheurs, de la relation entre le temps historique et un phénomène ample, de nature politique, sociale, culturelle et esthétique, que nous allons définir sans hésitation comme postmoderne. C'est ainsi qu'en 2009 nous ne sommes pas tout à fait sûrs si le postmodernisme devrait tenir de l'espace évolutif de la modernité ou, par contre, si une condition axiomatique de sa reconnaissance serait sa totale exclusion de la modernité et sa fixation dans un discours tout à fait nouveau sur le monde.

Dans le premier cas, la culture postmoderne tient du passé relativement récent et surtout du présent, tout en annonçant une fin de l'histoire, mais non pas dans le sens d'une mort du présent, mais, directement, comme achèvement définitif de la modernité. La fin de l'histoire pourrait signifier en même temps, dans cette perspective dramatique, soit un échec de la modernité, soit une ouverture soucieuse vers un monde tout à fait différent, sinon opposé aux idées et aux sens sur lesquels l'Illuminisme a fondé la modernité: la priorité de l'individu devant le groupe, le culte du progrès et de la science objective, l'affirmation d'une morale et d'une loi universelle capable de s'imposer devant les éthiques religieuses opposées et multiples, et, pas finalement, l'autonomie de l'art, mise sous le signe de la logique interne et de l'indépendance par rapport à toute idéologie ou éthique pragmatique. C'est ainsi que la pensée critique illuministe et la puissance dont elle a investi l'homme moderne ont changé irréversiblement la nature, la société et l'existence humaine. Mais au lieu d'éliminer les conflits et de légitimer solidement les idéaux humanistes, la modernité a accentué – parfois jusqu'au paroxysme – les conditions idéologiques, sociales, philosophiques et esthétiques. Tout en promouvant, ensuite, le principe de la différence et de la pluralité, il a détruit petit à petit la confiance de l'homme moderne dans la stabilité de toute forme du sens – religieux, politique, artistique ou métaphysique – et a compromis par dubitation la correspondance entre le langage et la réalité. Le rapport entre ce qui tient à la conscience et ce qui en est exclus est entré dans un régime de la rupture et de la discontinuité qui modifie structurellement le

contenu du Sujet par la modalité dans laquelle il se situe par rapport à la Nature. Tout en accusant l'impasse majeure dans laquelle se situerait l'homme moderne, Gilles Deleuze consommait déjà en 1968 presque toute la force de la pensée négative du criticisme qui légitimait la modernité philosophique et esthétique, peut-être juste pour accélérer la fin de la modernité et l'entrée dans une telle postmodernité, différente, sécurisante: «...la pensée moderne naît de la faillite de la représentation, comme de la perte des identités, et de la découverte de toutes les forces qui agissent sous la représentation de l'identique. Le monde moderne est celui des simulacres. L'homme n'y survit pas à Dieu, l'identité du sujet ne survit pas à celle de la substance. Toutes les identités ne sont que simulées, produites comme un effet optique, par un jeu plus profond qui est celui de la différence et de la répétition.»¹

Il n'est pas surprenant que l'alternative de ce discours dominant d'assomption négative de la postmodernité se construit rapidement. Jürgen Habermas se demande directement dans *Le discours philosophique de la modernité* si de nos jours nous devrions embrasser et défendre les buts de l'Illuminisme, si vulnérables semblent-ils, ou déclarer tout le projet de la modernité comme une cause perdue. La critique de la modernité, surtout celle abordée sur la position du postmodernisme totalement méfiant par rapport à la bonne destinée de l'humanisme illuministe, peut prendre facilement la forme d'une anti-modernité sans issue, dont le fondamentalisme subversif, quoique séduisant, ne présente pas de solutions, mais juste une herméneutique de la négativité.

La pensée alternative développée par des philosophes tels Habermas veut nous convaincre du fait que la modernité n'a pas atteint la fin de son évolution, qu'elle produit plus d'histoire que jamais, et qu'en dépit de tous les échecs partiels, elle est conduite par la raison et par la connaissance positive. Le postmodernisme légitime ne peut pas être, dans cette vision, une culture orientée avec prédilection vers l'esprit originaire de la modernité. Amplifiant une telle perspective, nous devrions voir ainsi dans le postmodernisme une culture de l'avenir ou un projet sur l'avenir. La postmodernité change, elle aussi, son visage projeté, tout en devenant un temps historique prometteur. Son histoire serait une histoire commencée mais non pas finie, même si l'éthique sur laquelle devrait se baser l'optimisme du nouvel humanisme va prouver, par la suite, sa cohérence et surtout sa validité.

Par conséquent, l'aspect le plus difficile à présent, c'est la légitimation définitive d'un *pattern postmoderne*, autonome, ayant un dynamisme identitaire définitivement constitué, en concurrence avec tout autre paradigme culturel. Sans se proposer d'être un intermédiaire entre ces compréhensions profondément polémiques sur la postmodernité et comme les nombreuses études et débats n'ont pas réussi à épuiser la controverse, mais à l'approfondir encore plus, la revue *Méridien critique* se concentre, par son premier numéro de 2009, sur la Littérature postmoderne, ayant la seule intention d'ajouter une nouvelle page dans le dossier non achevé du postmodernisme.

Si la littérature postmoderne circonscrit et, en même temps, dépasse les limites imposées par l'idéologie critique du postmodernisme en tant que

phénomène qui concentre les dominantes structurelles de la postmodernité, ou si, au contraire, le postmodernisme se souscrit l'entière littérature postmoderne, tout en s'érigant en instance qui décide sur son évolution – voilà une première ouverture des méditations analytiques dans lesquelles nous nous sommes engagés. Le postmodernisme européen – élitiste, profondément attaché à la théorie critique et à la lecture imprévisible de la mémoire culturelle – et le postmodernisme nord américain – démocratique, attaché à la réinvention des perceptions sociales et des projections politiques sur la réalité – créent ensemble un discours de la non-limitation et de l'inclusion des différences, même quand ces différences menacent d'entrer dans un procès de collision et d'inadéquation évidente. La question qui se pose est si la permissivité et la philosophie éclectique du postmodernisme euro-américain conduit ou non vers cette mentalité radicalement multiculturelle qui inclut les littératures postcoloniales, les littératures sud-américaines dans le discours postmoderne, même si leurs sociétés d'origine n'ont pas traversé l'histoire moderne spécifique au modèle européen.

L'exploration des réalités psychologiques décrites par la littérature postmoderne, de la condition humaine soumise à la dépendance technologique et à la plus grande relativisation des vérités promues par la science, l'exploration des projections fictionnelles sur les réalités sociales et des conditionnements politiques dans une époque où toutes les éthiques connues, à même de produire un nouveau type d'histoire et un autre type de connaissance, sont fracturées, l'analyse des oppositions fondamentales mises en évidence par la littérature postmoderne – entre le globalisme et l'ethnocentrisme, la massification et l'individualisme, l'autoritarisme, l'atomisation et la focalisation, la déconstruction et la reconstruction, peuvent relever des images significatives des messages de substance que l'homme postmoderne et la conscience postmoderne déposent dans le vaste discours de la littérature postmoderne.

Nos recherches, auxquelles participent des chercheurs de plusieurs pays, sont des voix qui peuvent contribuer à la compréhension du *monde postmoderne* et qui procèdent d'un rapprochement des langages par lesquels celui-ci contrôle la réalité, les mécanismes fonctionnels qui en expriment la mentalité et les réponses données à l'existence, tout en développant, en même temps, des hypothèses analytiques sur la légitimité ou la non-légitimité d'un paradigme culturel du *postmodernisme*.

Mariana BOCA

Version française par Raluca Hergheligu

¹ Gilles Deleuze; *Différence et répétition*, Presses Universitaires de France, 1968, p. 1.

POSTMODERNE / POSTMODERNE LITERATUR – EINE UNVOLLLENDETE GESCHICHTE

Bevor man die Grenzen und das ``spezifische Territorium`` der Postmoderne erklärte, hat man ihr Vorhandensein verleugnet oder zumindest ihre Autonomie als endgültig aufgebautes Kulturparadigma bestritten. Das Unbehagen, das die Idee von Postmoderne heutzutage in unserem Bewusstsein auslöst, erklärt sich durch eine unvermeidliche Undeutlichkeit, die von den meisten Forschern eingestanden wird. Allerdings betrifft diese Undeutlichkeit das bestehende Verhältnis zwischen der geschichtlichen Zeit und einem breit angelegten, politisch-sozialen und kulturästhetischen Phänomen, das man heutzutage *ohne weiteres* Postmoderne nennen darf. Sollte die Postmoderne dem entwicklungsspezifischen Raum der Moderne angehören? Die axiomatische Vorbedingung zu ihrer Anerkennung scheint zugleich auch ihre Individualisierung im Verhältnis zur Moderne und ihre Veranlagung in einem vollkommen neuen Diskurs über die Welt zu sein. Über die absolute Richtigkeit jeder dieser zwei Möglichkeiten können wir auch im Jahre 2009 keine eindeutige Aussage treffen.

Im ersten Fall gehört die postmoderne Kultur einer frühen Vergangenheit oder sogar der Gegenwart an, wobei sie ein Ende der Geschichte statuiert, das nicht als Tod der Zeit, sondern als endgültiges Ende der Moderne aufgefasst werden sollte. Aus dieser dramatischen Perspektive könnte das Ende der Geschichte als einen Misserfolg der Modernität und als eine problematische Eröffnung gegenüber einer vollkommen anderen Welt verstanden werden, im Sinne einer Welt, die sich in Opposition zu den Ideen und Sinngehalten definiert, die der Illuminismus für die Moderne vorbestimmt hat: die Priorität des Individuums vor der Gruppe, der Kult des Fortschritts und der objektiven Wissenschaft, die Behauptung einer Moral und eines allgemeinen Gesetzes, das sich vor den unterschiedlichen und disjunkten Ethiken durchzusetzen vermag, und die im Zeichen der inneren Logik und der Unabhängigkeit im Verhältnis zu jeder Ideologie und pragmatischen Ethik stehende Autonomie der Kunst. Das kritische Denken des Illuminismus und die sich daraus entwickelnde Macht des modernen Menschen vermochten, Natur, Gesellschaft und Leben radikal zu verändern. Statt die Konflikte auszuschließen und die humanistischen Ideale gründlich zu legitimieren, hat die Modernität die ideologischen, gesellschaftlichen und ästhetisch-philosophischen Widersprüche bis zum Paroxysmus betont. Durch

die Pflege des Prinzips der Differenz und der Pluralität hat die Moderne das Vertrauen des Menschen in der Stabilität jeder religiösen, künstlerischen, metaphysischen und politischen Sinnform zerstört, wobei sie die Entsprechung zwischen Wirklichkeit und Sprache durch die Einführung des Zweifels verstört hat. Das Verhältnis zwischen dem Bewusstseinsinhalt und dem objektiven Wahrheitsgehalt trat in die Sphäre der Zerrissenheit und des Diskontinuierlichen. Das hat das Subjekt an sich, seine Art, die Geschichte zu gestalten oder sich gegenüber der Natur zu definieren, vollkommen geändert. 1968 bezog sich Gilles Deleuze auf die problematische Schwelle, auf der sich der moderne Mensch befand, indem er die ganze Kraft des negativistischen modernen Denkens, das die philosophisch-ästhetische Modernität legitimiert, nutzte, um wahrscheinlich das Ende der Moderne zu beschleunigen und das Eintreten in die Ära einer unterschiedlichen, rettenden Postmoderne zu ermöglichen... ``das moderne Denken aber entspringt dem Scheitern der Repräsentation wie dem Verlust der Identitäten und der Entdeckung all der Kräfte, die unter der Repräsentation des Identischen wirken. Die moderne Welt ist die der Trugbilder (simulacres). Hier überlebt der Mensch nicht Gott, überlebt die Identität des Subjekts nicht die der Substanz. Alle Identitäten sind nur simuliert und wie ein optischer Effekt durch ein tieferliegendes Spiel erzeugt, durch das Spiel von Differenz und Wiederholung.``¹ Der Post-Nietzscheanismus wird auf eine autoritäre Art und Weise zu seinen letzten Konsequenzen geführt.

Es ist nicht erstaunlich, dass die Alternative zu diesem Diskurs über die negative Selbstdefinition im Verhältnis zur Postmoderne sich schnell durchsetzt. In seinem Aufsatz *Das unvollendete Projekt der Moderne* fragt sich Jürgen Habermas, ob wir heutzutage die Ideale des Illuminismus aufnehmen und verteidigen sollten, egal, wie schwach sie uns scheinen mögen, oder ob wir das ganze Projekt der Humanität lieber als eine verlorene Chance betrachten sollten. Allerdings kann die moderne Kritik sich in Form einer ausgewogenen Antimodernität kleiden, in deren subversiven, auch wenn verführerischen Fundamentalismus es keine Lösungen, sondern nur eine Hermeneutik des Negativen gibt. Das alternative Denken, das Philosophen wie J. Habermas entwickeln, will uns davon überzeugen, dass die Postmoderne ihre Entwicklung noch nicht abgeschlossen hat, vielmehr produziert sie Geschichte und wird, trotz der jeweiligen partiellen Misserfolge, immer solche produzieren, von der Vernunft und der positiven Erkenntnis geführt. Aus dieser Perspektive kann die legitime Postmoderne keinesfalls als eine Kultur betrachtet werden, die endgültig gegen den ursprünglichen Geist der Moderne ausgerichtet ist. Wenn man eine solche Perspektive vertieft, kommt man zu der Schlussfolgerung, dass die Postmoderne entweder eine Zukunftskultur oder ein Zukunftsprojekt ist. Die Postmoderne ändert ihr vorher bestimmtes Gesicht, indem sie zu einer versprechenden geschichtlichen Zeit wird. Ihre Geschichte hat angefangen, ist aber keinesfalls beendet worden, obwohl die Ethik, auf der der Optimismus des neuen Humanismus beruhen sollte, ihre Kohärenz und Gültigkeit noch zu beweisen hat.

Deshalb ist heutzutage die klare Legitimierung eines *pattern postmodern* mit autonomer Funktionsweise und einem endgültig aufgebauten Dynamismus der Identität, der jedem Kulturparadigma Konkurrenz leistet, sehr schwer zu denken. Ohne Absicht, sich als Vermittler zwischen diesen sehr polemischen Verständnisweisen zu definieren, konzentriert sich die Zeitschrift *Meridian der Literaturwissenschaft*, in ihrem zweiten Heft aus dem Jahre 2009, auf die postmoderne Literatur. Das grundsätzliche Anliegen dieses Projekts ist, das Feld der Untersuchung der literarischen Postmoderne neu bereichern, soweit die zahlreichen Studien und Debatten der andauernden Kontroverse kein Ende zu setzen vermochten, sondern sie nur noch mehr vertieften.

Eine erste Eröffnung der kritischen Meditationen, die wir uns vorgenommen haben, besteht in der Frage, ob die postmoderne Literatur die Grenzen der kritischen Theorie der Moderne einhält oder ob die ganze postmoderne Literatur sich ihr unterordnet. Die These, dass die Moderne sich im Verhältnis zur Postmoderne als einen Entscheidungsfaktor definiert, öffnet die analytischen Meditationen, die wir uns hiermit vornehmen. Sowohl die europäische Postmoderne – elitär, beschäftigt mit der kritischen Theorie und der Erklärung des Kulturgedächtnisses – als auch die nordamerikanische Postmoderne – demokratisch, interessiert an der Neuerfindung der gesellschaftlichen Wahrnehmungen und der politischen Bezüge auf die Wirklichkeit – konstruieren einen Diskurs der Entgrenzung und der Einbeziehung der Differenzen, die drohen, zu einem Vorgang der Kollision und der offensichtlichen Unangemessenheit zu gelangen. Die Frage, die sich stellt, ist, ob die Zulässigkeit und die ekklektische Philosophie der euro-amerikanischen Postmoderne zu derjenigen radikal-multikulturellen Mentalität führen kann, die die postkolonialen, südamerikanischen Literaturen in den postmodernen Diskurs mit einbezieht, auch wenn die künftigen Gesellschaften die typisch europäische Moderne nicht erlebt haben.

Die Aufmerksamkeit, die die postmoderne Literatur der Psyche schenkt, d.h. die Beschäftigung mit dem menschlichen Wesen, welches von den technologisierenden Tendenzen und der höchsten Relativierung der wissenschaftlich geförderten Wahrheitsformen abhängig ist, die Analyse der fiktionalen Projektionen auf die Wirklichkeit und der politischen Bedingtheiten in einem Zeitalter der Zerrissenheit aller bekannten Ethik, die eine neue Art Geschichte und eine neue Art Kenntnis voraussetzt, die Analyse der grundsätzlichen Oppositionen zwischen Globalismus und Ethnozentrismus, zwischen Masse und Individuum, dem Globalen und dem Lokalen, dem Allgemeinen und dem Kontextuellen, dem Elitären und dem Populären, der Demokratisierung und der Autorität, der Atomisierung und der Konzentration, der Dekonstruktion und der Rekonstruktion, die die postmoderne Literatur hervorhebt, können bedeutende Bilder der wichtigsten Botschaften offenbaren, die der postmoderne Mensch und das postmoderne Bewusstsein in den weiten Diskurs der postmodernen Literatur verlagert.

Unsere Studien, die von Wissenschaftlern aus mehreren Ländern durchgeführt wurden, stellen sich als Stimmen dar, die zum besseren Verständnis der postmodernen Welt durch das Aneinanderrücken der Sprachen beitragen, die die Wirklichkeit kontrollieren. Eine bessere Auffassung der funktionalen Mechanismen, die der postmodernen Mentalität entsprechen, wird dadurch möglich. Allerdings entstehen dadurch wesentliche Antworten betreffs der Natur der Wirklichkeit, wobei zugleich auch analytische Hypothesen über die Legitimität oder die Nicht-Legitimität eines kulturellen Paradigmas der Postmoderne formuliert werden können.

Mariana BOCA

Aus dem Rumänischen von Raluca Herghelighiu

¹ Gilles Deleuze, *Differenz und Wiederholung*, Wilhelm Fink Verlag, München, 1992, S. 11. Aus dem Französischen von Joseph Vogl.

POSTMODERNITATE/POSTMODERNISM – DOUĂ CONCEPTE OPERAȚIONALE(?)

Ovidiu MORAR,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Abstract: This approach is meant to define the concepts of postmodernity and postmodernism, with their major implications in the study of contemporary literature. The origins of the terms, the ideological background, the ethics and esthetics so-called „postmodern”, the main features of a (possible) “postmodern” style are briefly analyzed, with references to the best known studies on this subject.

Key-words: postmodern, postmodernism, postmodernity

Termenii *postmodernitate* și *postmodernism*, controversați încă, au început să fie utilizați în dezbaterile intelectuale în deceniul al șaptelea al secolului trecut pentru a desemna o nouă realitate socială și culturală, firește, a lumii occidentale contemporane. Termenul *postmodern* fusese însă pus în circulație, se pare, încă din deceniul al cincilea de istoricul englez Arnold Toynbee, care în ampla lucrare *A Study of History* anunța apariția după 1870 a unei noi ere în istoria Occidentului (caracterizate prin „decadență”, „anarhism” și „iraționalism”), eră pe care o numea „post-modernă”, avertizând, totodată, că ar putea fi și cea din urmă.¹ Dacă termenul *postmodernitate* pune accent pe aspectul social, *postmodernismul* se referă cu precădere la fenomene culturale. Ambele noțiuni, însă, se definesc prin raportare la vechile concepte de *modernitate* și *modernism*, care-și păstrează încă actualitatea, de unde și rezervele criticii în a accepta noii termeni. În principal, aceștia se referă, înainte de toate, la „istovirea lumii moderne”.²

După Gianni Vattimo, modernitatea a reprezentat „epoca istorismului puternic: a fi modern însemna a te apropia de sfârșitul timpului, în fapt a avansa către adevăr”.³ În realitate, însă, nu se poate vorbi de un curs unitar al istoriei, acesta fiind o invenție a lumii occidentale, care a avut până nu demult orgoliul de a se plasa în centrul Lumii, considerând toate celelalte culturi drept primitive, indubitabil inferioare. „Sfârșitul modernității”, constatat acum, nu înseamnă că nu mai există evenimente, ci că evenimentul nu mai e perceput ca un pas în parcursul unitar al istoriei ca progres neconținut. Postmodernitatea, în opinia lui Vattimo, reprezintă o epocă a tranziției de la unitate la pluralitate, ea putând fi caracterizată cel mai bine prin „gândirea slabă” (*il pensiero debole*), ce marchează sfârșitul metafizicii și al viziunii unitare asupra lumii, o „manieră de interpretare” care ar

putea defini „o istorie a ființei văzută ca slăbire, diminuare, reducere a accentului legilor morale, al puterii politice și al realismului pozitivist științific”; ca atare, discursul „gândirii slabe” are scopul de a demonstra secularizarea marilor idei religioase, criza marilor sisteme filosofice, a metafizicii tradiționale, a istorismului cu bază hegeliană sau marxistă etc. Postmodernitatea e un produs al dezvoltării comunicării, care a condus la descoperirea istoricității și contingenței sistemelor de valori, iar această *dezorientare*, în loc de a fi percepută ca un impas, trebuie privită de fapt, conchide Vattimo, ca premisa libertății înseși.⁴

Tema *sfârșitului* e, de altfel, una dintre chestiunile centrale în dezbaterile despre postmodernitate/postmodernism.⁵ Înaintea lui Vattimo, Daniel Bell vorbește la rândul lui despre „sfârșitul ideologiei” ca despre un fenomen definitoriu pentru epoca contemporană, benefic în fond: după nefericitele evenimente politice ale secolului XX, ideologiile s-ar fi „temperat”, marile utopii ale armoniei sociale fiind înlocuite în politica occidentală cu atitudini mai laxe („slabe”), precum pluralismul și descentralizarea politică, sistemul economic mixt etc. (*The End of Ideology*, 1960) Într-o altă carte de răsunet, *The End of History* (1992), Francis Fukuyama anunță pe un ton optimist chiar „sfârșitul istoriei”, care ar însemna triumful „statului omogen universal” caracterizat prin democrație liberală și societate de consum, așadar „finalul evoluției ideologice a umanității și universalizarea democrației liberale occidentale ca formă finală a guvernării umane”.⁶ Fukuyama s-a inspirat aici din gândirea lui Hegel, pentru care motorul istoriei e *dorința de recunoaștere*; dacă pentru Hegel istoria a luat sfârșit odată cu Revoluția franceză, când această luptă pentru recunoaștere a încetat, pentru Fukuyama democrația liberală a înlocuit definitiv „dorința irațională de a fi mai mare decât celălalt cu dorința de a fi egal cu celălalt”. Și totuși, mult clamatul sfârșit al istoriei nu oferă perspective prea îmbucurătoare în ceea ce privește viitorul artelor și al științelor spiritului, căci, după cum profetește chiar autorul: „În perioada postistorică nu va mai exista nici artă, nici filosofie, ci doar o îngrijire perpetuă a muzeului istoriei umane.”⁷ A trăi în „postistorie” înseamnă și pentru Jean Baudrillard a te situa într-o mecanică goală a repetiției ce exclude înnoirea, renașterea: în „postistorie” nu mai există viitor, ci doar un trist prezent continuu în care utopia și redempțiunea nu mai sunt posibile (*Les stratégies fatales*, 1985).

Termenul *postmodern* a început să fie utilizat pe scară largă mai ales după apariția eseului lui Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne* (1979). „Perspectiva postmodernă” desemnează, după Lyotard, „incredulitatea față de metanarațiuni” (*métarécits* sau *grands récits*). „Marile povestiri” au în comun faptul că încearcă să legitimeze cunoașterea și sistemele de credințe existente, prin raportare fie la origini (miturile), fie la viitor (metanarațiunile modernității). Acestea din urmă pornesc de la modelul creștin al istoriei mântuirii umanității de păcatul original, fiind în esență „povestiri despre emancipare”, cum ar fi cea iluministă despre progresul prin cunoașterea rațională, cea hegeliană despre „fenomenologia spiritului” sau cea marxistă despre dispariția exploatarea socială prin revoluția proletară. Postmodernismul ar reprezenta atunci o critică a „marilor narațiuni”, izvorâtă din conștiința că acestea au fost menite a masca în fond inerentele contradicții sociale.

Gânditorul care a stat la baza acestei concepții sceptice în plan epistemologic e, desigur, Nietzsche (considerat altminteri de Habermas drept „placa turnantă” a intrării în postmodernism⁸), care afirma că adevărul nu e altceva decât „solidificarea vechilor metafore”, iar sistemele rațiunii sunt de fapt sisteme de persuasiune, expresii ale „voinței de putere”. Pe urmele lui Nietzsche, Michel Foucault va susține că adevărul trebuie văzut ca „un ansamblu de proceduri reglate în vederea producerii, legii, repartiției, punerii în circulație și funcționării enunțurilor”, el fiind „legat în mod circular de sisteme de putere care-l produc și îl susțin și de efecte de putere pe care el le induce și care-l determină”.⁹ Ca atare, științele umaniste și aplicațiile lor nu reprezintă decât „discursuri ale puterii”, instrumente de manipulare a individului, care e definitiv încarcerat în societate ca într-un imens *panopticum*. Atât Michel Foucault, cât și Jacques Derrida consideră că limbajul substituie realitatea și structurează percepția realității, că nu există nici un înțeles dincolo de limbaj, discursul e definitiv despărțit de lume. Textul, după Derrida, reprezintă „un joc infinit al semnificativului”, el intrând, *volens-nolens*, în dialog cu alte texte care-l preced, astfel încât autorul său nu-și poate impune propriul înțeles, dat fiind că textul nu e produsul său exclusiv. O expresie a aceluiași relativism epistemologic e și „teoria paradigmelor” a lui Thomas Kuhn, conform căreia, din moment ce orice știință e în primul rând un discurs asupra realității, revoluțiile științifice au loc prin schimbarea *paradigmelor*, adică a orizontului global al argumentelor, a cadrului de referință (*The Structure of Scientific Revolutions*, 1962).

După Steven Connor, „condiția postmodernă” se manifestă în primul rând prin înmulțirea centrelor de putere și activitate și prin disoluția oricărui gen de narațiune totalizatoare care pretinde să guverneze în întregime domeniul complex al activității și reprezentării sociale.¹⁰ Gândirea postmodernă se definește drept „antifundamentalistă” și „contingentă” prin excelență, cultivând în locul unicității și totalității diferența, fragmentarul, localul.¹¹ David Lyon consideră că postmodernismul se referă în principal la următoarele fenomene culturale și intelectuale ale epocii contemporane:

1) renunțarea la „fundamentalism” (concepția că știința e construită pe o bază solidă de fapte observabile) și punerea la îndoială a ideilor principale ale iluminismului;

2) colapsul ierarhiilor cunoașterii, gusturilor și opiniilor și interesul axat mai degrabă pe aspectul local decât pe cel universal;

3) înlocuirea cărții tipărite cu ecranul T.V. sau al monitorului, adică trecerea de la *logocentrism* la *iconocentrism*.¹²

În opinia lui Lyon, postmodernitatea are de-a face cu schimbările sociale petrecute în societatea occidentală după deceniul al șaselea al secolului trecut: masificarea, globalizarea, multiculturalismul, consumatorismul ș. a. Noua epocă e caracterizată drept *postindustrială*, întrucât, datorită informatizării, vechea societate industrială, bazată pe fabrici, a fost înlocuită cu alta nouă, bazată pe servicii. În această societate, serviciile au devenit sectorul economic cel mai important, iar economia informatizată implică un nou mod de gândire și de acțiune. Noile mijloace de comunicare permit accesul instantaneu la evenimente foarte îndepărtate

și, mai mult decât atât, influențează reacțiile față de ceilalți, precum și în situații-limită: după Marshall McLuhan, noua societate poate fi caracterizată prin sintagma „satul global”. Societatea postmodernă e prin excelență o societate *masificată*, dat fiind că, după cum anunța încă din 1930 Ortega y Gasset, masele au luat locul elitelor, impunându-și propriile gusturi și propriul sistem de valori. Bunurile sunt subordonate pieței, chiar și cele intelectuale ori religioase. Consumul în masă și stilul de viață al consumatorilor domină întreaga viață socială. Moda și gustul sunt eclectice, formele elevate și kitsch-ul coexistă pașnic, stilurile se amestecă amețitor, *ad libitum*. După cum afirmă Philip Sampson: „O dată stabilită, această cultură a consumului nu face nicio discriminare și totul devine un articol de consum, inclusiv sensul, adevărul și cunoașterea.”¹³ Televiziunea, arată Jean Baudrillard, se ocupă de „producerea de nevoi și dorințe, de mobilizarea aspirațiilor și a fanteziei, a politicii de divertisment” (*Simulacres et simulation*, 1981). Mass-media creează o „lume a simulacrelor”, „hiperreală”, în care singura realitate o constituie reclamele televizate și ceilalți semnificanți ai mediilor electronice. Distincția dintre obiecte și reprezentările lor e dizolvată, semnele își pierd contactul cu lucrurile pe care le semnifică, plutind în derivă ca semnificanți liberi. Singurele realități palpabile sunt simulacrele (mesaje mass-media, reclame publicitare etc.), simbolul acestei lumi „hiperreale” fiind Disneyland. Un oraș tipic postmodern e Los Angeles, a cărui lipsă de centru simbolică e considerată de David Lyon „o metaforă pentru cultura postmodernă a consumului în general; totul este fragmentat, eterogen, dispersat, multiplicat – și supus acțiunii consumatorului”.¹⁴

În opinia lui Gabriel Troc, nu putem vorbi despre o „epocă postmodernă” analogă celei moderne sau despre „postmodernism” ca și corespondent în „postmodernitate” al modernismului, cei doi termeni având numai o semnificație culturală: „postmodernitatea” semnifică „*situația culturală* în care se presupune că ne găsim azi, odată cu conștientizarea limitelor modernului”, iar „postmodernismul” semnifică „*mișcarea culturală* (precum și ipostazele, rezultatele și actorii ei) de mare amplitudine, care adoptă o atitudine critică și sceptică față de principiile și asumțiile ce au ghidat gândirea și viața socială din Occident în ultimele trei secole.”¹⁵ Stuart Sim definește postmodernismul drept „o formă de scepticism față de autoritate, tradiție, normele politice și culturale acceptate” (*Postmodern Thought*, 1999). După Gianni Vattimo, această „gândire postmodernă” (definită drept „slabă” într-un sens pozitiv, după cum am văzut) a adoptat nihilismul în locul utopiei și hermeneutica suspiciunii în locul metafizicii.¹⁶ Pentru Jean-François Lyotard, postmodernismul reprezintă o perspectivă analitică asupra modernității, căreia i se reliefează, prin „anamneză”, aspectele negative ce au făcut posibile traumele trecutului (încă) apropiat; așadar, prefixul „post” nu desemnează un raport de succesiune, ci o relație de asumare și, în același timp, de depășire prin reflecție critică (deconstrucție) a „modernului cultural”.¹⁷

Însă această pierdere a încrederii în orice autoritate generează pericolul unei crize morale generale, după cum avertizează Zygmunt Bauman într-o carte recentă: „Vremurile noastre aparțin *ambiguității morale puternic resimțite*.”¹⁸ În raport cu ethosul modern al datoriei și al detașării de interesele

egoiste, caracterizat prin „imperativul categoric” kantian, „etica postmodernă” e „minimală” și individualistă, caracterizată prin imperativul: „*Be yourself*”, această atitudine conducând, fatalmente, la disoluția reperelor și la des-centrarea sinelui, care devine un „spațiu flotant”, „disponibilitate pură”, identitate problematică, în continuă redefinire în raport cu alteritatea.¹⁹

În ceea ce privește relația dintre postmodernism și literatură, Gianni Vattimo consideră că postmodernismul înseamnă „o repunere în operă a instrumentelor literare ce au de-a face cu o tradiție dintre cele mai libere, non-contestatară”.²⁰ Cele mai semnificative fenomene postmoderne în literatură ar fi, după Vattimo, sfârșitul erei avangardei și renașterea interesului pentru naivitate. Spre deosebire de avangardă (i. e., modernismul extrem), pentru care trecutul trebuia distrus pentru a putea permite triumful noului, din perspectiva postmodernismului, noul, având o valoare relativă și nu absolută, nu poate justifica un preț atât de mare.²¹ Ca atare, postmodernismul (o altă denumire, în fond, dată „experimentalismului” definit de Angelo Guglielmi prin opoziție cu avangarda, ca o negare dialectică a negației avangardiste²²) va renunța la contestarea tradiției, angajându-se într-un dialog viu, (re)constructiv cu aceasta; el nu va mai căuta înnoirea radicală a mijloacelor de expresie, ci re-înnoirea/reciclarea celor vechi într-o sinteză integratoare. Privit însă dintr-o altă perspectivă, mai puțin optimistă, postmodernismul își asumă recuperarea trecutului întrucât înnoirea nici nu mai e posibilă, dat fiind că totul a fost deja spus/făcut, astfel încât distrugerea trecutului ar deveni sinonimă cu aneantizarea totală. După cum afirmă Umberto Eco în postfața la romanul *Numele trandafirului*: „Replica postmodernă constă în a recunoaște faptul că trecutul – de vreme ce nu poate fi cu adevărat distrus, pentru că distrugerea lui ar duce la tăcere – trebuie revăzut: dar cu ironie, nu cu inocență.”

În principiu, se poate spune că estetica postmodernismului a fost influențată în mare măsură de teoriile poststructuraliste ale lui Jacques Derrida, Michel Foucault, Roland Barthes etc. și de textualismul postulat de grupul „Tel Quel”. Dacă Derrida susținea în analiza discursului anularea ideii de *structură centrată* și impunerea principiului *jocului liber*, adică „abandonarea declarată a oricărei aluzii la vreun centru, ori la vreun subiect, la vreo referință privilegiată, la vreo origine, ori la vreo absolută *archia*” (*Écriture et différence*, 1976), Barthes propunea abandonarea conceptului sintetist de *operă* și ratificarea unui nou concept, pluralist, de *text*, care „răspunde nu unei interpretări, oricât de liberale, ci unei explozii, unei diseminări” (*De l'oeuvre au texte*, 1971).²³ Pentru Frederic Jameson, textul corespunde viziunii fragmentare, discontinue, „schizofrenice”, specifice postmodernismului, prin opoziție cu vechea concepție organică asupra operei de artă, ca structură unitară: textul „se definește, din această perspectivă, ca o structură sau ca o desfășurare de semne care rezistă oricărui sens, a cărui logică lăuntrică constă dintr-o excludere a apariției unor teme ca atare.” (*Postmodernism or the Cultural Logic of Late Capitalism*, 1991)²⁴ Pe de altă parte, dacă opera are un caracter finit, închis, textul trebuie privit doar ca un fragment dintr-un text general, practic infinit (vezi metafora borgesiană a bibliotecii universale), de unde și importanța pe care postmodernismul o acordă intertextualității.²⁵ Textul postmodern

se află într-un continuu dialog (reverențios ori, cel mai adesea, ironic) cu alte texte anterioare și cu el însuși.

O altă idee importantă, lansată tot de Roland Barthes, e aceea a *morții autorului*, astfel încât accentul se deplasează pe cititor, care își construiește singur autorul de care are nevoie pornind de la datele textului și chiar participă la producerea acestuia (ideea de *operă în mișcare*, relevată de Eco, devine în postmodernism extrem de importantă). Întrucât literatura postmodernă nu-și mai propune să reflecte realitatea, conducând în final la Adevăr (care nu mai există), textul nu mai indică o reprezentare obiectivă, ci devine autoreferențial și autotelic, denudându-și propriile mecanisme, i. e., însuși procesul său de creație. Autorul (sau *scriptorul*, după Barthes) a devenit un simplu „jucător” într-un joc de semne, aidoma operatorului unui computer²⁶, un „bricoleur” care assemblează fragmente de texte disperate pe care nu le-a creat el într-un colaj eterogen.

Însă acest fenomen de descentrare și de structurare sistematică specific literaturii occidentale de după deceniul al șaptelea, definită ca „postmodernă”, își are începutul cu mult înainte, încă din era avangardei. În volumul *The Dismemberment of Orpheus: Toward a Postmodern Literature* (1982), Ihab Hassan remarcă dezarticularea deliberată a tradițiilor literaturii după 1914. Deși afirmă că spiritul postmodern „stă ghemuit înăuntrul marelui corp al modernismului”, Hassan definește într-o postfață cei doi termeni printr-un lanț de antinomii:

Modernism

Romantism/Simbolism
Formă
(Conjunctivă/Închisă)
Scop
Model
Ierarhie
Perfecțiune/Logos
Obiectul artei/Opera perfectă
Distanțare
Creație/Totalizare
Sinteză
Prezență
Concentrare
Gen/Graniță
Paradigmă
Hipotaxă
Metaforă
Selecție
Rădăcină/Profunzime
/Interpretare/
Lectură
Semnificat

Postmodernism

Patafizică/Dadaism
Antiformă
(Disjunctivă/Deschisă)
Joc
Accident
Anarhie
Epuizare/Tăcere
Proces/Interpretare/Întâmplare
Participare
De-creație/De-construcție
Antiteză
Absență
Dispersare
Text/Intertext
Sintagmă
Parataxă
Metonimie
Combinare
Rizom/Suprafață
Contra interpretării/
Lectură greșită
Semnificant

<i>Lizibil</i> (în termenii lecturii)	<i>Scriptibil</i> (în termenii scriiturii)
Narațiune/	Antinarațiune/
Grand Histoire	Petit Histoire
Cod principal	Idiolect
Simptom	Dorință
Genital/Falic	Polimorf/Androgin
Paranoia	Schizofrenie
Origine/Cauză	Diferență/Différance/Efect
Metafizică	Ironie
Determinare	Indeterminare
Transcendență	Imanență ²⁷

După Brian McHale (“Modernist Reading. Postmodernist Text: The Case of *Gravity’s Rainbow*”, 1982), literatura postmodernă se caracterizează prin *autoreflexivitate*, ficțiunea luând naștere chiar sub ochii cititorului. Prin interesul pentru crearea unor lumi perfect autonome, postmodernismul realizează trecerea de la epistemologie la ontologie (de la întrebarea: *Ce este de cunoscut?* la întrebarea: *Ce este o lume?* și apoi: *În ce mod există un text și în ce mod există lumea/lumile proiectate de el?*); întrucât lumile create sunt ancorate în propriile mecanisme, se poate susține că subiectivitatea e înlocuită de textualitate.²⁸ După Linda Hutcheon (*A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*, 1988), forma cea mai caracteristică a literaturii postmoderne este “metaficțiunea istoriografică”, adică opere de ficțiune care meditează tocmai asupra statutului lor de ficțiune, punând în discuție (și subminând) convențiile literare. Textele ajung să dezvăluie caracterul de ficțiune al trecutului însuși, cu alte cuvinte, “orice trecut e un fel de literatură”.²⁹ După Christopher Butler (*After the Wake: An Essay on the Contemporary Avant-Garde*, 1980), viziunea lui Borges asupra lumii ca o infinitate de posibilități, de timpuri paralele, cu drepturi egale de reprezentare în ficțiunea literară (ca în povestirea *Grădina cu alei bifurcate*) a devenit un model al experimentalismului postmodern.³⁰ În opinia lui Steven Connor, una dintre cele mai remarcabile realizări ale literaturii postmoderne este prestigiul crescut și poziția câștigată de literatura SF și în special de ramura acesteia numită *cyberpunk* (William Gibson, Bruce Sterling, John Shirley, Greg Bear), care se concentrează asupra tehnologiilor de media, informație și inginerie genetică.³¹

O caracteristică esențială a literaturii postmoderne e, se pare, *ironia*, care, în opinia lui Ihab Hassan, a înlocuit definitiv metafizica. Alan Wilde (în *Horizons of Assent: Modernism, Postmodernism and the Ironic Imagination*, 1981) consideră că două forme de ironie distincte caracterizează modernismul și postmodernismul: *ironia de tip disjunctiv*, respectiv *ironia în suspensie*. Aceasta din urmă “marchează un declin al necesității ordinii și deci o scădere a capacității de organizare, paralel cu o intensificare a conștientizării incoerenței până în punctul în care, se pare, nu mai poate fi justificată și înfrânată nici de modelele ordonatoare ale esteticii”.³² În postmodernism, “o lume care necesita corecturi este înlocuită de o lume mai presus de orice fel de reparație”.³³ În locul

metafizicii ascunse, postmodernismul susține că “adevărul e inerent evidenței”; neexistând nimic dincolo de aparențe, rezultă că nu există nicio poziție imparțială din care să se poată observa această lume a aparențelor.³⁴

În ceea ce privește poezia postmodernă, Cristian Moraru (unul dintre cei mai buni teoreticieni ai postmodernismului românesc, în opinia lui Mircea A. Diaconu) definește poemul drept “un laborator *hipertextual* rezultat al conștientizării *intertextualității* fundamentale a textului poetic”.³⁵ Spre deosebire de poemul modern, care era privit de autorul său ca un act existențial ce angajează în totalitate Ființa, poemul postmodern devine un exercițiu gratuit, act ludic pur, născut din conștiința caracterului convențional/artificial al limbajului. După Mircea Cărtărescu, poet și teoretician al postmodernismului românesc³⁶, poemul postmodern trebuie să fie “lung, narativ, aglutinant, cu o oralitate bine marcată prin efecte retorice speciale, agresiv (trăsături ale generației Beat), dar și ironic și autoironic, imaginativ până la onirism, ludic, dovedind o dexteritate prozodică și lexicală ieșită din comun (tradiția românească nemodernistă), în fine, impregnat de aluzii culturale savante inserate prin procedee metatextuale și de autoreferențialitate”.³⁷ În literatura actuală, se poate spune că diversificarea și multiplicarea la infinit a orientărilor, estomparea granițelor dintre genuri, dintre “marea literatură” și literatura “minoră”, dintre ficțiune și critică (de unde și termenul *critificiune*, inventat de Raymond Federman), dintre *literatură* și *paraliteratură* etc. reflectă acea *descentrare* considerată a fi tipică postmodernismului.

¹ Matei Călinescu, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995, pp.223-224.

² David Lyon, *Postmodernitatea*, trad. de Luana Schidu, Editura Du Style, București, 1998, p.40.

³ *Il pensiero debole et la fin de la métaphysique*, Une interview avec Gianni Vattimo par Marin Mincu, „Paradigma”, Nr.2-3, iunie-iulie 1993.

⁴ *Ibidem*.

⁵ Gabriel Troc, *Postmodernismul în antropologia culturală*, Editura Polirom, Iași, 2006, p.169.

⁶ Francis Fukuyama, *Sfârșitul istoriei?*, Editura Vremea, București, 1994, p.10.

⁷ *Ibidem*, p.49.

⁸ Jürgen Habermas, *Discursul filosofic al modernității*, Editura All Educational, București, 2000, p.93.

⁹ Michel Foucault, *Theatrum philosophicum*, trad. de Bogdan Ghiu, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2001, p.410.

¹⁰ Steven Connor, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, trad. de Mihaela Oniga, Editura Meridiane, București, 1999.

¹¹ Gabriel Troc, *op. cit.*, p.145.

¹² David Lyon, *op. cit.*, p.40.

¹³ Apud David Lyon, *op. cit.*, p.103.

¹⁴ *Op. cit.*, p.103.

-
- ¹⁵ Gabriel Troc, *op. cit.*, p.16.
- ¹⁶ Gianni Vattimo, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în gândirea postmodernă*, Editura Pontica, Constanța, 1993.
- ¹⁷ Gabriel Troc, *op. cit.*, p.15.
- ¹⁸ Zygmunt Bauman, *Etica postmodernă*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000, p.26.
- ¹⁹ Gabriel Troc, *op. cit.*, p.185.
- ²⁰ Gianni Vattimo, *art. cit.*
- ²¹ Matei Călinescu, *op. cit.*, p.230.
- ²² Angelo Guglielmi, *Avangardă și experimentalism*, în Cornel Mihai Ionescu, *Generația lui Neptun*, Editura pentru literatură universală, București, 1967, p.162.
- ²³ Apud Liviu Petrescu, *Poetica postmodernismului*, ediția a II-a, Editura Paralela 45, Pitești, 1998, pp.92-94.
- ²⁴ *Ibidem*, p.94.
- ²⁵ *Ibidem*, p.96.
- ²⁶ Mihaela Constantinescu, *Forme în mișcare: postmodernismul*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999, p.92.
- ²⁷ Apud Steven Connor, *op. cit.*, pp.154-155.
- ²⁸ *Ibidem*, p.170.
- ²⁹ *Ibidem*, p.171.
- ³⁰ *Ibidem*.
- ³¹ *Ibidem*, p.174.
- ³² *Ibidem*, p.159.
- ³³ *Ibidem*.
- ³⁴ *Ibidem*, p.160.
- ³⁵ Apud Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002, pp.19-20.
- ³⁶ Vezi Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999.
- ³⁷ Apud Mircea A. Diaconu, *op. cit.*, p.21.

BIBLIOGRAFIE

- Barthes, Roland, *Romanul scriiturii*, Editura Univers, București, 1987
- Baudrillard, Jean, *Strategiile fatale*, Editura Polirom, Iași, 1996
- Bauman, Zygmunt, *Etica postmodernă*, Editura Amarcord, Timișoara, 2000
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității*, Editura Univers, București, 1995
- Cărtărescu, Mircea, *Postmodernismul românesc*, Editura Humanitas, București, 1999
- Connor, Steven, *Cultura postmodernă. O introducere în teoriile contemporane*, Editura Meridiane, București, 1999
- Constantinescu, Mihaela, *Forme în mișcare: postmodernismul*, Editura Univers Enciclopedic, București, 1999
- Derrida, Jacques, *Scriitura și diferența*, Editura Univers, București, 1998
- Diaconu, Mircea A., *Poezia postmodernă*, Editura Aula, Brașov, 2002
- Foucault, Michel, *Theatrum philosophicum*, Editura Casa Cărții de Știință, Cluj, 2001
- Fukuyama, Francis, *Sfârșitul istoriei?*, Editura Vremea, București, 1994
- Habermas, Jürgen, *Discursul filosofic al modernității*, Editura All Educational, București, 2000
- Hutcheon, Linda, *Poetica postmodernismului*, Editura Univers, București, 2002
- Ionescu, Cornel Mihai, *Generația lui Neptun*, Editura pentru literatură universală, București, 1967
- Kuhn, Thomas S., *The Structure of Scientific Revolutions*, www.emory.edu
- Lyon, David, *Postmodernitatea*, Editura Du Style, București, 1998
- Lyotard, Jean-François, *Condiția postmodernă*, Editura Babel, București, 1993
- Petrescu, Liviu, *Poetica postmodernismului*, Editura Paralela 45, Pitești, 1998
- Postmodernismul. Deschideri filosofice*, ediție îngrijită de Aurel Codoban, Editura Dacia, Cluj-Napoca, 1995
- Vattimo, Gianni, *Il pensiero debole et la fin de la métaphysique*, Une interview avec Gianni Vattimo par Marin Mincu, „Paradigma”, Nr.2-3, iunie-iulie 1993
- Vattimo, Gianni, *Societatea transparentă*, Editura Pontica, Constanța, 1995
- Vattimo, Gianni, *Sfârșitul modernității. Nihilism și hermeneutică în gândirea postmodernă*, Editura Pontica, Constanța, 1993

ISTORIA LITERATURII, DINCOLO SAU DINCOACE DE INEFABIL

Mircea A. DIACONU,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Abstract: This article proposes a definition of the history of literature from both modern and postmodern perspectives. The problematization of the concept of literature takes into account the solutions that can be offered by the literary historian in order to settle the relationship between the general and the particular, between the central and the marginal, or between the object and the subject. If one accepts the idea that the literary historian builds possible scenarios by interpreting an already existing factology – he builds laws and categories based on this principle – , it means that, from a postmodern perspective, the very object of research should be redefined, as it is caught in a continuous metamorphosis which eliminates the oppositions between the general and the particular or between the central and the marginal. Therefore, a broader neo-positivism is needed, so that the act of “describing” should no longer imply a betrayal of the real.

Keywords: literary history, organicity, neo-positivism, modern, postmodern

Pare un loc comun afirmația conform căreia istoria literaturii este o poveste. De fapt, ea presupune să identifici sau să trasezi un sens într-un spațiu labirintic, dacă nu cumva haotic, deopotrivă în dimensiune sincronică și diacronică. Firește că între *a identifica* și *a trasa* există diferențe de substanță, care proiectează disciplina însăși în coordonate distincte. Căci în primul caz pornim de la premisa că povestea există în sine, ca dat obiectiv, într-o factologie independentă de orice interpretare, în vreme ce a trasa un sens înseamnă a-l construi, a așeza, ca într-un puzzle a cărei finalitate (încă) nu ne este cunoscută, multiplele imagini-frânturi într-un întreg. Convingerea noastră este că, dacă este responsabil și onest, istoricul literar nu poate să ignore nici una dintre aceste două laturi; mai mult, cred că este necesară măcar o încercare de restaurare a primeia dintre ipoteze, „disprețuite” în ultima vreme. Căci nu poți construi ipoteze și nu poți așeza viabil un subiect decât pe un fond care există și rezistă prin sine. Doar că, sofisticat, complicat, cu fire invizibile, cu o țesătură care trebuie privită deopotrivă de la mare distanță și de aproape, terenul istoriei literare pare să fie numai o ipoteză. Pe de altă parte, nu e mai simplu să crezi sau să te comporți ca și cum povestea n-ar exista? Ca și cum succesiunea nu s-ar fundamenta pe vreun principiu de continuitate, de convergență și de unitate?

Într-o paranteză introductivă, aş reveni la una dintre sugestiile anterioare, care priveşte raportul sau complementaritatea dintre diacronie şi sincronie. Căci, dacă e vorba de o poveste, atunci, pe lângă succesiunea verigilor într-o înlănţuire (căreia nu poate să nu-i lipsească expoziţiunea, intriga şi toate celelalte, pînă la un eventual, ipotetic, amînat la infinit, deşi anunţat de mii de ani, deznodămînt), nu trebuie uitat felul în care se structurează fiecare secvenţă, cu punctele ei centrale, cu periferiile ei, într-o frămîntare care ascunde, motivată sau nu, lupta (sau „lupta”) pentru putere, care face farmecul vieţii literare. O istorie ar trebui să fie axată în paralel pe coordonatele valorii şi pe acelea ale notorietăţii, să urmărească istoria ideilor generale, a polemicilor, a manifestărilor publice, a gustului. Şi dacă s-ar putea vorbi despre o criză a istoriilor literaturii, atunci lucrul acesta s-ar datora poate doar conştiinţei mai accentuate a faptului că toate aceste componente sînt greu de cuprins într-o singură formulă narativă. De ce să nu ne întrebăm dacă nu cumva formula narativă nu este în sine neputincioasă?! Sigur, mult mai comodă este, de orice fel ar fi, simplificarea. Poţi simplifica din perspectiva unei înregistrări reci, aparent ştiinţifice, sau, dimpotrivă, jucîndu-te; aşa cum poţi simplifica eludînd cu totul, cu superbie, perspectiva istorică.

Nu-mi propun aici să ofer o viziune teoretică încheată şi definitivă asupra istoriei literaturii. Prefer să las deschise cîteva întrebări şi nelinişti faţă de un domeniu pe care trebuie să ni-l asumăm în aceeaşi măsură în care, slujindu-l, îi şi modificăm, prin proprie contribuţie, oricît de puţin, profilul. Cît despre titlul acestei intervenţii, lucrurile sînt, fireşte, la vedere. În 1947, G. Călinescu vorbea despre istoria literară ca *ştiinţă inefabilă şi sinteză epică*, relevînd printre altele faptul că „povestea”, adică devenirea, depăşeşte raţionalitatea, explicaţia logică, acel determinism cu cauzalităţi la vedere. Spune G. Călinescu: „Rostul istoriei literare nu e de a cerceta obiectiv probleme impuse din afara spiritului nostru, ci de a crea puncte de vedere din care să iasă structuri acceptabile. Căci faptele noastre devin «istorice» *dacă* le atribuim un sens, *dacă* le integrăm într-o configuraţie”. Şi continuă G. Călinescu, pentru a susţine finalmente că „noţiunea obiectivităţii n-are nici un sens”: „Au existat oare Renaşterea, Romantismul? Au fost succesiuni care nu s-au impus ca structură decît atunci cînd cîteva minţi geniale [...] au început să vadă în fapte unele organizări”. Totuşi, există o „rezistenţă a obiectului însuşi” – cuvintele îi aparţin lui Paul Cornea – şi nu întîmplător Călinescu revenea precizînd că „tactul istoricului stă în a fugi şi de ineditul sistematic, care ar fi *haosul*, şi de tipologia prezumtivă care simplifică complexitatea şi desfiinţează istoria”. Dacă, fără această din urmă precizare, i-am da dreptate în absolut lui Călinescu, atunci, într-adevăr, canonul ar fi făcut de critica literară, fiind prima ei datorie. Fără îndoială că istoria e şi un construct mental, dar acest construct mental se întemeiază, totuşi, pe o factologie (*organizare*, zice Călinescu) care la rîndul ei se desfăşoară natural. E cunoscut faptul că pînă la „intervenţia” criticii literare, care a venit deseori cu o receptare tîrzie, poezia lui Bacovia generase prin ea însăşi forme literare, prin Fundoianu, prin Caraion, prin alţi cîţiva dintre poeţii

generației pierdute. Or, prin acest fapt, ea se legitima deja ca aparținând canonului. Contribuia, altfel spus, la metabolismul (real, nu ipotetic) al literaturii, care pentru unii istorici literari astăzi ar putea nici să nu mai conteze. În fine, Bacovia e numai un exemplu. În sens invers, degeaba critica literară vorbește despre exemplaritatea *Istoriei ieroglifice* sau a *Țiganiadei*. Tocmai pentru că nu au participat în mod real la metabolismul literaturii, aceste opere, a căror valoare e indiscutabilă, sînt decupate din devenirea literaturii, fiind impuse, ca valoare, din exterior, de către critici sau istorici literari. Așa încît, canonul nu l-or fi făcînd numai scriitorii, cum crede Bloom, dar nici numai criticii, cum opinează Nicolae Manolescu. Oricum, a spune despre canon că se face și nu se discută mi se pare nu altceva decît transferarea spre literatură a unei vorbe de duh care se referea la amor. O glumă luată prea în serios. A înțelege mecanismele de construire a canonului, a-i demonta angrenajul, în fine, a trece fenomenul prin interogațiile conștiinței și lucidității mi se pare definitoriu pentru omul modern. În fine, sînt toate acestea mici paranteze care pornesc de la ideea *inefabilului* formulată de G. Călinescu.

Pe de altă parte, în 1968, în *Metamorfozele poeziei*, pare-mi-se, Nicolae Manolescu afirma că „Istoria reală se află totdeauna *dincolo* de operă; conștiința criticului, totdeauna *dincoace*”. Ce înseamnă *dincolo* și *dincoace* de operă? Putem deduce că există o viață a literaturii cu rădăcinile în politic, cultural, social, dezvoltînd mentalități, angajînd componenta culturală, așa cum există una în interiorul operelor. Abia aceasta ni se pare foarte interesantă. Este vorba aici despre ceea ce Harold Bloom numește „anxietatea influenței”, acel cîmp de tensiuni, asumat sau nu, care generează metamorfoze, un anumit metabolism în permanentă mișcare, și, de asemenea, despre felul cum orice nouă apariție (fie că este vorba despre o carte, un autor, un curent, o mișcare mai amplă) modifică trecutul. Istoria se citește dinspre trecut spre prezent, dar este indiscutabil faptul că, așa cum se întîmplă într-un text, unde orice nou cuvînt resemantizează fragmentul care-l precede, orice nouă operă poate modifica traiectul anterior. Și nu este vorba aici despre un abuz generat de criteriile arbitrare și subiective ale interpretului, ci de faptul, concret, că un nou context nu face decît să releve dimensiuni ale trecutului rămase cumva în stadiu virtual, oricum neobservate. Așadar, prezentul naște trecut.

Prin urmare, *dincolo* sau *dincoace* de inefabil presupune raportul pe care istoricul literar n-ar trebui în nici un fel să-l eludeze, chit că problema este asemănătoare unui nod gordian care nu poate fi desfăcut decît prin tăiere, dintre text și context, dintre relația care se stabilește între texte (pe linie diacronică și sincronică, o repet) și mediul, cultural într-un sens foarte larg, în care literatura viețuiește. Iată-l, de exemplu, pe Nicolae Manolescu susținînd în același loc că „Greutatea nu este [...] de a înțelege că operele se nasc în legătură cu epoca, mediul, mentalitatea oamenilor, tradiția culturală, pe scurt, cu istoria. Greutatea nu este nici de a înțelege că operele (și *lecturile*) conțin o anume istorie: ci de a scrie o istorie capabilă să le conțină”. Prin urmare, în paranteză fie zis, *Istoria critică* a lui Nicolae Manolescu începe cu acele capitole publicate în volumul

din 1990, în care istoria, cu tot ceea ce presupune ea, era asumată, pentru a continua cu, dacă se poate vorbi într-adevăr despre așa ceva, asumarea unui eșec. Istoricul literar rezolvă problema eludînd pur și simplu „greutățile”.

Există, prin urmare, la noi și aiurea, o criză a istoriei literaturii? Se mai scriu în alte literaturi astfel de opere care sînt, într-un fel sau altul, ele însele de creație? În timp, marile probleme ale disciplinei au primit la noi răspunsuri care i-au așezat în linii mari teritoriul. O rediscutare, pe care n-o vom face noi aici, e oricînd necesară, dacă nu pentru a regîdi raportul dintre critică și istorie literară (deși chiar și aici poziția lui Călinescu este expresia unui timp), măcar pentru a reproblematisa relațiile dintre ce e dat obiectiv în istorie și ce este interpretare sau dintre general și particular, adică dintre ceea ce e definitoriu pentru o normă („constantă”, cum ar spune Basil Munteanu) și ceea ce este particular, adică abatere. Cum se înscrie în istorie, în devenire, ceea ce nu este tipic și pare să nu participe în niciun fel, pe distanțele vizibile, la metabolismul literaturii? Cum se înscrie în istorie marginalul și cazul izolat, chestiune care are numai parțial legătură cu valoarea validată de participarea la metabolism? În fine, la noi s-ar putea vorbi de o criză a istoriei literaturii doar dacă am accepta că în momentele de agonie semnele vitalității sînt mai puternice. În amurg, se știe, soarele e orbitor. Altfel, iată, cărți, în ultimii zeci de ani, semnate de Laurențiu Ulici (ce răspunsuri provocatoare dă, în fond, secvența lui de istorie!), de Marin Mincu, Marian Popa, Alex Ștefănescu, Nicolae Manolescu, dar și de Cornel Ungureanu sau Eugen Negrici (*istoria secretă a literaturii* sau *iluziile ei* ce altceva sînt decît răspunsuri cu privire la întrebările literaturii și ale disciplinei numite istoria literaturii?), de Simona Sora chiar, care fac dovada vitalității acestei discipline. În ultimii ani, Andrei Terian sau Paul Cernat, ale căror proiecte mari se pot bănuî, sînt deja nume cu greutate. Cuvîntul lor deja cîntărește greu. Poate că este în criză doar o anume concepție despre istoria literaturii. Vianu era convins că istoria literaturii se topește, finalmente, în literatură comparată. Era și punctul de vedere al lui Basil Munteanu. Oare nu este, cu distanțele de rigoare, chiar poziția lui Harold Bloom? Privirea se îndepărtează atît de mult de sol încît vede doar corpul mare al literaturii, din care au și dispărut mediul, culturalul, politicul etc. Nu face Nicolae Manolescu același lucru în mai bine de două treimi din istoria lui? Nu în ultimul rînd, revenind la faptul că „totul este” (sau numai pare) „interpretare”, după cum spune unul dintre părinții postmodernismului, poate că este vorba, totuși, de o criză a obiectului însuși. Cum să descrii un fenomen în continuă curgere și metamorfoză, care redefineste trecutul, într-o învăluire continuă de central și marginal? Ce obiect, descrii, de fapt? Numai, indirect, pe tine însuși?! Poate că terenul acesta e mai degrabă al fenomenologului și că primul obiect de cercetat ar trebui să fie metoda lui de lucru, instrumentele pe care le folosește, *canonul* chiar.

Ei, bine, vorbind despre obiectul istoriei literaturii, ar trebui să facem cel puțin un pas înapoi, pentru a privi nu doar *datul* cu o anume detașare, ci chiar poziția, înscrisă în identitatea acestuia, a criticului și istoricului literar, care construiește semne și indicii, cu pretenția de a avea, totuși, acces la Adevăr. Deși vorbea despre posibilitatea existenței „mai multor scenarii”, Călinescu construia, finalmente, unul singur. În scenă cred că trebuie să intre, tocmai pentru că labirintul

în care se mișcă este el însuși o realitate fragilă, conștiința propriei precarități, abia ea fundamentând disciplina pe temeliile demnității. De reamintit cuvintele lui Basil Munteanu – el nu mai scria o istorie, ci o *panoramă* a literaturii române –, care, conștient că povestea poate fi creație, mărturisește: „Este exigența de neînvins a spiritului meu de a clădi pe concret edificii [...], de a filtra și readuce la esențe haosul confuz al concretului”. În acest caz, a construi textura unui fir al Ariadnei este semnul spiritului care, asumându-și propria fragilitate, se hrănește din sublim. Oricum, în scenă, ca personaj, intră, și nu ca instanță absolută, istoricul literar și conștiința propriei sale identități. Astfel, asumarea unei anumite atitudini față de datul obiectiv ține de o anume experiență întemeietoare.

Aici cred eu că ar putea ecista o viziunea asupra istoriei literaturii propriie modernului și una diferită, de tip postmodern. În cazul modernității, din criza obiectului se construiește un sens a cărui fragilitate istoricul literar o cunoaște. Doar că el se află deasupra acestei fragilități pe care o controlează, cu orgoliu, prin forță. Prin urmare, cu toată criza obiectului, narațiunea de tip modern, pe care el o girează, se întemeiază pe o viziune teleologică: textul istoriei literaturii își conține din start, vizibil sau nu, devenirea. Și chiar dacă istoricul literar știe, ca în cazul lui G. Călinescu sau Nicolae Manolescu, că povestea e o construcție, el se poartă ca și cum aceasta ar fi singura construcție adevărată, înscrisă în ea însăși. Istoricul construiește legi, categorii, face generalizări, privirea lui identifică organismul în marile-i încheieturi, scăpând din vedere detaliile, fragmentele, marginile, particularul. Toate acestea aparțin victimelor colaterale. Factologia slujește tezei, gândite deja. Vor fi existând, firește, excepții, nuanțe. Mai mult, ca orice sistematizare, și aceasta propusă aici forțează lucrurile.

Or, pentru postmodern, redescoperirea factologiei ar putea să se facă din perspectiva arbitrarității ei. El e convins că, în spațiul infernal în care trăiește, ordinea, sensul nu sînt înscrise în obiect. Desenul din covor e numai o întâmplare. Dacă propune un sens, istoricul literar o face din perspectiva unui neo-pozitivism care se întoarce la obiect (labirintul sau haosul literar) pentru a-l lăsa în el însuși, eliminînd opoziția dintre general și particular ori dintre central și marginal. Cum poate concret să facă acest lucru? Care sînt principiile care guvernează o astfel de descriere? Cum poate ea să țină cont de continua resemantizare a trecutului? Cum anume introduce în poveste narațiunile secundare ale unor figuri de prim rang? Călinescu însuși unește, într-un anume fel, haosul și ordinea.

Un punct de sprijin ar putea veni din direcția logicii ne-aristotelice, a logicii terțului inclus conform căreia lucrurile pot fi A și non A în același timp. Dinspre filosofie și cibernetică, soluții oferă Basarab Nicolescu și Constantin Virgil Negoiță. Oricum, cauzalitatea și inefabilul, sensul și neantul, obiectul și subiectul, epuizarea și renașterea ar face, astfel, casă bună. Poate că unei astfel de viziuni i-ar lipsi fanatismul și prin urmare, în fața crizei obiectului, individul s-ar salva fără orgoliu, fără vanitate, cu scepticism. Dar în vreme ce, din neputință, noi vorbim despre istoria literaturii, alții o fac. Cu orgoliu sau cu scepticism. Creînd narațiuni sau pulverizîndu-le.

SCHIȚĂ PENTRU O LECTURĂ ASUPRA ETICII (POST)MODERNE

Mariana BOCA,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Résumé: L'étude présente la nature conflictuelle de l'éthique (post)moderne, à travers un trajet qui veut résumer la mentalité et le comportement éthique de la modernité.

Mots-clés: éthique, postmodernité, modernité, mentalité, comportement

Post-modernitatea, în toată manifestarea ei filosofico-socială și cultural-estetică, moștenește conviețuirea dintre etica creștină secularizată și noua etică raționalist-umanistă, propusă de gândirea iluministă. În această unire surprinzătoare își are originea modernitatea însăși. E o unire ce poate să fie judecată și azi, după ce a făcut istorie și a schimbat lumea, drept *contra naturii*, în sensul că principiile axiomatice ale celor două etici puse în joncțiune se exclud reciproc. Realitatea morală conflictuală sub imperiul căreia acționează omul modern este mai evidentă decât oricând în plină *post-modernitate*: *credeînța în Dumnezeu*, chiar refulată în practici profund laicizate, compromisă mai întâi printr-un Dumnezeu “ilogic și acauzal” (Kant), până la asumarea ideii că “Dumnezeu a murit” (Nietzsche), nu poate nici după două secole de succesive reformulări interne, menite să o facă de nerecunoscut sub un chip definitiv antimistic, să se topească efectiv în *credeînța în om*.

Asocierea dintre creștinism și raționalism a fost impusă prin discursul intelectual al elitei occidentale, care a știut să extragă din chiar natura artificială a acestei întâlniri proiectul social capabil să așeze umanitatea europeană pe o orbită morală absolut diferită față de toată istoria anterioară. E o unire inventată de mințile gânditorilor optimiști și visători ai secolelor XVII – XVIII, cu începere încă din secolul al XVI-lea. Se naște astfel o etică hibridă, în spațiul căreia evoluează secolele moderne, XIX, XX, împreună cu acest început de secol XXI, obligat să-i parcurgă consecințele ultime și să facă alegeri definitive – morale, culturale, existențiale, prin care să depășească originea hibridă a eticii (post)moderne, fie spre o etică *total* raționalistă, fie spre o etică *total* creștină. Nu e exclusă și a treia cale: o *altă* etică – paradigmatic *complet* diferită atât față de *pattern*-ul raționalist, cât și față de *pattern*-ul creștin. Postmodernitatea nu va putea evita găsirea unei ieșiri clare din înfruntarea etică lăsată moștenire de ilumiști și apoi intens alimentată de istoria ultimilor două secole.

E o asociere cu un uriaș potențial conflictual, din care se nasc toate discursurile moderne producătoare de viziune etică și de acțiune cu conținut normativ. Însă gânditorii europeni din secolele XVI-XVIII, aceia care au forțat conviețuirea dintre o etică creștină secularizată, amputată progresiv de orice mesaj religios-mistic, limitată la sensurile și interpretările ei strict laice, și o nouă etică întemeiată pe cultul rațiunii umane, pe judecata individuală, pe încrederea în știința obiectivă și pe autonomia actului creativ, fie în domeniul artelor, fie în cel al teoriei științifice sau filosofice, nu au fost, se pare, neliniștiți de faptul că este o unire *contra naturii*, care va genera peste câteva generații conflicte aparent insurmontabile în raporturile dintre conștiință și realitate. *Post-modernii* trăiesc într-o lume ale cărei norme scrise și nescrise au fost inventate, presupuse sau întrezărite acum două-trei sute de ani. Dinamica lor istorică așează postmodernitatea în spațiul unei etici hibride, pe cât de autoritare în impunere, pe atât de vulnerabile în conținut, pe traseul dintre asumarea consensuală a realității în limbaj, ca proiecție mentală, și transformarea aceleiași realități conform unui proiect social în acord cu realitatea mentală.

Filosofii iluminiști presupuneau cu optimism că între modelul creștin și noul model, raționalist-critic, poate exista o continuitate logică, dacă iubirea de Dumnezeu, ca lege absolută iudeo-creștină, este exclusă dintre normele sociale, acelea care organizează viața publică, și e poziționată în zona normelor opționale, de tip individual, care ordonează și controlează numai viața privată. Montaigne, Descartes, Montesquieu sau Immanuel Kant, Jean-Jacques Rousseau, Benjamin Constant, de pildă, nu își imaginează nicidecum o lume *fără Dumnezeu*, ci o lume a cărui centru viu nu mai este voința divină, ci voința omului. Aceasta este în esență revoluția etică a modernilor. Să ne amintim numai că Montaigne în *Eseuri* valorizează exclusiv sufletul în stare “să aleagă și să deosebească cu de la sine putere” (I, 26, 150), revendicând autonomia rațiunii și a judecății individuale, împotriva oricărei tradiții sau memorii colective: “Dintre îndeletnicirile liberale, să începem cu cea care ne face liberi” (I, 26, 159). Libertatea conștiinței și exprimarea liberă a voinței de care omul singur poate dispune reprezintă nucleul eticii moderne propuse de iluminiști, a cărei substanță, de aceea, nu mai este creștină, ci umanistă. *Premodernitatea* europeană, în toată evoluția ei istorică, este guvernată de eticile creștine, iar diferențele dintre etica catolică și cea protestantă au generat comportamente culturale și mentalități atât opuse, cât și complementare, ce explică dinamica specifică a modernității vestice, față de care modernitatea estică europeană devine alternativă și pentru că moștenește fundamental, dar nu exclusiv, etica ortodoxă, cu un ritm cultural și o filosofie a vieții de multe ori disjunctă sau pur și simplu paralelă față de etica protestantă sau față de etica catolică.

Cultul libertății individului și al autodeterminării conștiinței, orgoliul detașării față de orice altă voință decât cea proprie, încrederea în rațiunea umană, înstrăinarea față de orice expresie a rațiunii divine, asumarea trufașă a dialogului cu Divinitatea de pe poziții de egalitate interogativ-critică, scepticismul care respinge altă intervenție arbitrară în destinul omului înafara legilor fizice, subordonarea naturii cu toate formele ei de existență, credința în puterea și mai ales în reponsabilitatea omului de a legitima singur formele de

guvernare social-politică și de a construi legile obiective care dau cursul istoriei – toate sunt principii ordonatoare ale eticii umanist-iluministe, care modelează întreaga *lume modernă* și care dau conținutul a ceea ce numim azi *om modern*.

Surprinzător și interesant de redescoperit este că, la o sută de ani înaintea apariției *Eseurilor* lui Montaigne, Pico de la Mirandola publică lucrarea numită *Demnitatea omului*, un adevărat manifest al spiritului umanist, care anunță optimismul noii etici și aroganța autoritară a vizionarismului revoluționar prin care omul modern se va instala în lume, asumând-o inflexibil drept lume *a sa*, în care el însuși poate deveni *tot* ceea ce singur hotărăște. Iată de ce ne putem întoarce azi la versiunea pe care Pico de la Mirandola o dă mitului lui Prometeu (povestit de Protagoras în Platon) ca la o proiecție emblematică a imaginarului etic modern, fără de care nu putem nici înțelege, nici proiecta o etică *post-modernă*. În textul lui Pico de la Mirandola Dumnezeu îi vorbește astfel omului: “Dacă nu ți-am dat, Adame, nici un loc hotărât, nici o înfățișare numai a ta, nici vreun dar numai al tău, este pentru ca să ai și să te bucuri după dorința și placul tău de locul și înfățișarea, și darurile pe care ți le vei fi dorit. Pentru celelalte animale, firea lor statornicită este ținută în frâu de legi prestabilite de noi: pe tine nu te ține în frâu nici o opreliște și doar propria ta judecată, căreia te-am încredințat, te va ajuta să îți statornicești firea. (...) Nu te-am făcut nici ființă cerească, nici ființă pământească, nici muritor, nici nemuritor, și asta spre a putea, înzestrat ca să spun așa cu puterea de dreaptă judecată și de mare cinstire, să te dai după o formă, tu însuși, să îți afli singur înfățișarea care ar putea să te mulțumească.” (7-9)

Omul din povestea mitică spusă de Pico de la Mirandola primește libertatea și autodeterminarea chiar de la Dumnezeu, iar modul acesta de a vedea condiția umană ar trebui să joace rolul de liant între etica creștină secularizată și etica umanistă a modernității. Laicizarea eticii creștine adusă de iluminismul raționalist-critic se exprimă efectiv prin excluderea *iubirii de Dumnezeu* din lumea modernă și înlocuirea întregului ei teritoriu prin *iubirea aproapei*. Această a doua lege morală din mesajul creștin inspiră și legitimează principiilor normative propuse de moderni pentru a administra tot câmpul relațional al întâlnirii dintre *Identitate* și *Alteritate*. Sunt principiile *Declarației drepturilor omului* și ale *Declarației de independență* care au condus Revoluția franceză și Revoluția americană. Noua filosofie a alterității definește matricea modernității social-politice: egalitatea dincolo de rasă, de sex, de religie, respectul și cultivarea diferențelor, solidaritatea socială, egalitatea în fața legii, prioritatea intereselor individului în fața grupului etc.

Din momentul verbalizării autoritare a acestui orizont etic modern, atât spațiul social – exterior, cât și spațiul subiectiv – interior, formează un unic teritoriu în dublă manifestare, unde evoluează mereu aceiași doi jucători, *Sinele* și *Celălalt*, pentru că Dumnezeu este absent din acest dialog, în care nu mai este nici arbitru, nici instanță absolută, nici voință supremă. Fără îndoială, modernitatea secolului al XIX-lea produce o cultură în genere optimistă și încrezătoare în destinul idealurilor proprii tocmai pentru că se bazează pe această etică umanistă foarte generoasă cu conștiința individuală, căreia îi promite autonomia perfectă, sfidarea tuturor limitelor, nu în ultimul rând și prin supunerea naturii, promisă de progresul

științelor, din care se nutrește puternic orgoliul omului modern. Dar, în chiar desfășurarea optimismului de secol XIX apar și primele voci mai sceptice față de libertatea *reală* a conștiinței individuale în noua lume și mai ales față de mijloacele de care ea poate dispune în medierea benefică a raporturilor cu alteritatea. Începe, în acest mod, să își găsească expresia critică, speculativă sau narativă potențialul conflictual al eticii moderne și efectele lui directe în evoluția formelor sociale și culturale. John Stuart Mill, în meditația sa filosofică *Despre libertate* (1859), anticipează că democrațiile moderne pot produce o tiranie implacabilă a opiniei publice și avertizează că limitarea libertății individului și expunerea lui la formele cele mai perfide de intoleranță nu vor veni automat dinspre formele de guvernare nedemocratică, ci dinspre modurile imprevizibile de manifestare a voinței majorității: “Societatea poate aduce, și aduce efectiv, la îndeplinire singură propriile-I hotărâri; iar dacă ea emite hotărâri greșite, în locul celor corecte, sau dacă hotărâște acolo unde n-ar trebui să se amestece, ea exercită o tiranie socială mai înspăimântătoare decât multe alte feluri de opresiune politică, deoarece, deși nu se bazează pe pedepse atât de grele, ea lasă mai puține porțițe de scăpare, pătrunzând mult mai adânc în viața oamenilor, până în cele mai mici amănunte, și robindu-le chiar și sufletele. [...] Există o limită dincolo de care imixtiunea opiniei publice în sfera de independență a individului nu mai este legitimă și a o apăra împotriva oricărei încălcări este o condiție indispensabilă pentru bunul mers al vieții oamenilor, indispensabilă ca și protecția împotriva despotismului politic.” (11-12)

Prin Mill se produce recunoașterea societății organizate ca mediator autoritar între Sine și Celălalt, cu resurse de arbitraritate nelimitate, despre care va povesti în secolul XX Kafka, de pildă. Gustave Flaubert, spre finalul secolului XIX, identifică deja în chiar dinamica năucitoare a formelor culturale produse de modernitate “monstrul” invizibil, autoritatea ultimă care administrează riguros întregul spațiu al alterității și dă conținut fără drept de apel conștiinței individuale. În *Bouvard și Pécuchet* (1880-1881), Flaubert privește cu mare îndoială și tristețe întregul marș al cunoașterii moderne: delegitimează metodic scientismul, demistifică religia progresului și a noului, dar mai ales ne obligă să ne autoproiectăm în cei doi omuleți patetici creați de el drept prototip tragi-comic al omului (post)modern, ca să ne întrebăm în ce măsură avem sau nu argumente pentru a ne delimita de etica lor perdantă. Bouvard și Pécuchet, după ce parcurg aventura comprimată domestic a unui secol de modernitate, se întorc învinși și epuizați la practica somnambulică a copiatului. Eșecul lor (pre)figurează alegoric falimentul etic al modernității. Clișeizarea existenței și a gândirii, deopotrivă, auto-reproducerea mecanică a acestora prin auto-copiere oarbă – sunt dealtfel limite obsesiv înfruntate de filosofia critică a culturii postmoderne.

În planul publicat postum alături de prima parte a romanului neterminat și care rezumă o conferință apoteotică a eroilor săi, Flaubert anticipează genial cele două mari viziuni contradictorii asupra postmodernității. Pécuchet este profetul nihilismului. El desenează înțelegerea modernității ca proiect eșuat din lipsă de coerență și construcție etică legitimizează: “Pécuchet vede viitorul Omenirii în negru: Omul modern nu mai e ceea ce a fost: el a devenit o mașină. Anarhia finală a

umanității... Imposibilitatea păcii... Barbarie din exces de individualism și delir științific. Trei ipoteze: 1) radicalismul panteist va rupe orice legătură cu trecutul, și-i va urma un depotism inuman; 2) dacă absolutismul teist triumfă, liberalismul de care s-a pătruns omenirea cu începere de la Reformă sucombă, și totul este răsturnat; 3) dacă acele convulsii care există cu începere din '89 continuă la nesfârșit, oscilând între cele două soluții, aceste oscilații ne vor nimici prin chiar forța lor. Nu va mai exista nici ideal, nici religie, nici morală. America va fi cucerit Pământul... Pignuflism universal. Totul nu va mai fi decât o uriașă petrecere muncitorească. Sfârșitul lumii prin răcire.” (261) Nu e greu să recunoaștem discursul radical critic asupra modernității, schițat numai de Flaubert, dar pe care îl dezvoltă parcă hipnotic, cu cele mai dezarmante argumente, cei mai mari gânditori postmoderni. Vocea lui Cioran sau vocea lui Deleuze ne răsună adeseori în minte: “Lumea modernă e lumea simulacrelor, în care omul nu supraviețuiește lui Dumnezeu, identitatea subiectului nu supraviețuiește identității substanței. Toate identitățile sunt doar simulate...” (8)

Bouvard este profetul eticii triumfaliste. El imaginează cu precizie aproape discursurile actuale ale politicilor culturale, dar și poziția unor teorii filosofice de tipul celei exprimate, de pildă, de David Bohm, în *Plenitudinea lumii și ordinea ei*, fiind vocea încrederii utopice în continuitatea proiectului modernității și în performanța ei etică, asigurată de victoria totală a cunoașterii umane: “Bouvard vede viitorul Omenirii în roz. Omul modern este în plin progres. Europa va fi regenerată de Asia. Legea istorică cerând propagarea civilizației dinspre orient către occident – rolul Chinei – cele două umanități se vor contopi, în sfârșit. Viitoare invenții: diferite feluri de a călători. Baloane. – Vapoare submarine... [...] Științele viitorului. – Forța magnetică va putea fi controlată. [...] Dispariția răului prin dispariția necesității. Filosofia va fi o religie. Comunitatea popoarelor. Serbări publice. Oamenii vor ajunge pe alți aștri – și când pământul va fi prea uzat, Omenirea se va muta în stele.” (261-262) Citind cele două variante asupra viitorului lumii moderne, întrebarea firească ar fi: care este, totuși, etica lui Flaubert? Autorul lui *Bouvard și Pécuchet*, unul dintre primii postmoderni autentici, se retrage decis în spatele vocilor sale ficționale și pune cititorul în fața unei etici deschise, derutante, ale cărei principii ordonatoare sunt ambiguitatea, dublicitatea, multiplicarea perspectivei identitare, contradicția și obscurizarea oricărui orizont al soluțiilor limpezi și unificatoare.

Peste ceva mai bine de un secol, Michel Houellebecq creează în *Particule elementare* (1998) un cuplu de eroi care reiau aventura cunoașterii sisifice începută de Bouvard și Pécuchet. Voluntar sau nu, Houellebecq ipostaziază în miezul postmodernității, undeva spre ieșirea – nu probabilă, ci ultimativă către o *altă* lume, prototipul uman proiectat de Flaubert. Bruno și Michel sunt copiii lui Bouvard și Pécuchet, așa cum se presupune că ar putea aceștia să simtă și să gândească, să acționeze și să vorbească spre *sfârșitul* abrupt modernității. Eroii lui Flaubert, iresponsabili, hiperactivi și multă vreme entuziaști, sunt imagini ale mentalității etice specifice primei modernități, aceea încrezătoare, victorioasă și alimentată de utopismul pozitiv. Dar întoarcerea lor

resemnată la uciderea monotonă a timpului în ritmul copiatului ritualizat prefigurează destinul tragic al lui Bruno și Michel, care ar descrie, de fapt, ultimul episod al ciclului istoric pe orbita căreia evoluează *prototipul* – omul modern.

Eroii lui Houellebecq se mișcă într-o lume crepusculară unde explodează paroxistic toate conflictele morale, toată anarhia normelor și toată energia de criză acumulată în cele două secole de modernitate. Bruno, copia transformată a lui Bouvard, este prizonier în labirintul consumismului hedonist și sfârșește în nebunie. Prin ochii lui umanitatea postmodernă apare diformă și candidă, victimă schizoidă a propriei neputințe de a asigura fluxul corespondențelor între minte și realitate. Etica hedonistă îl conduce pe Bruno spre un univers în egală măsură anarhic și apocaliptic. Michel, copia posibilă a lui Pécuchet, marchează distanța maximă a înstrăinării (post)modernului de el însuși, de propria origine umană și de un ideal moral. Savantul Michel inventează metoda de înlocuire a speciei umane – perpetuu nefericită și falimentară în mediocritatea ei etică contraproductivă – cu o nouă specie, de ființe robotice autosuficiente, perfect reproductibile prin clonarea “elementelor particulare” din genomul uman... Lumea (post)modernă apare, așadar, în ochii lui Michel drept o creatură hidoasă a cărei autism ireversibil o conduce spre autoanulare programată.

Anti-utopia proiectată de Houellebecq mai ales în povestea lui Michel se legitimează, deloc paradoxal ori suprinzător, prin etica kantiană, fundament al iluminismului: “Michel devenea tot mai conștient de această etică [kantiană] și avea să rămână definitiv marcat de ea. Nietzsche nu-i provocă decât o scurtă iritare, iar Kant nu făcu decât să-i confirme ceea ce știa deja. Morala pură este unică și universală. Ea nu suferă, în timp, nici degradare, nici adăugire. Nu depinde de nici un factor istoric, economic, sociologic sau cultural: nu depinde de absolut nimic. Nedeterminată, ea determină. Necondiționată, ea condiționează. Altfel spus, e un absolut.” (40) Dar absolutul etic al lui Michel este absolutul materiei, care acționează implacabil *contra* ființei umane. Falimentul eticii umanist-raționaliste și al eticii scientiste este pentru postmoderni precum Houellebecq o realitate care va urgenda catastrofa și nu alternativa etică.

Theodor W. Adorno, care, împreună cu Max Horkheimer, susține în *Dialectica Iluminismului* (*Dialektik der Aufklärung*, 1944) eșecul proiectului său generos, datorat “rațiunii instrumentale” a gândirii sale, conturează o speranță neașteptată pentru recuperarea unei conștiințe etice de către omul postmodern. Soluția ar veni din autonomia artei și din capacitatea ei de a *re-vrăji* lumea prin verbalizarea purificator-revelatoare a răului. În *Teoria estetică* (1970) Adorno spune: “Dublul caracter al artei, concomitent autonomă și *fait social*, se repercutează neîntârziat asupra autonomiei acesteia. În această relație cu empiria, forțele de producție conservă, în stare neutralizată, ceea ce cândva oamenii au învățat, literalmente și nediferențiat, de pe urma existenței, precum și ceea ce spiritul a izgonit din sfera acesteia. Ele participă la *Aufklärung* pentru că nu mint: ele nu simulează autenticitatea a ceea ce exprimă. Ele sunt însă reale abia ca răspunsuri la construcția interogativă ce le întâmpină din exterior. Tensiunea lor semnifică doar relația cu tensiunea exterioară. Straturile fundamentale ale

experienței, ce motivează arta, sunt înrudite cu cele ale lumii materiale, din fața căreia ea se retrage îngrozită. Antagosomele nerezolvate ale realității se reîntorc în operele de artă ca probleme imanente ale formei acestora. Raporturile tensionale intrinseci operelor se cristalizează în mod clar în interiorul lor și, prin emanciparea de fațada factologică a exteriorului, ating esența realului.” (13.)

Adorno crede în efortul artei de a stimula umanitatea pentru a depăși, spune el, “barbaria”, anarhia morală, falimentul etic – prin “luminare”. Pentru a ajunge la “adevărul” ce legitimează teoria luminării, reflecția trebuie să se elibereze, după Adorno, de “orbire” – aparența alienantă în care cultura modernă, bazată pe reificare, îi obligă pe oameni să trăiască. Omul modern, în această viziune, este o victimă a “suferinței absolute” produsă de o istorie catastrofică, iar dacă există un drum către un “adevăr” etic salvator acesta l-ar deține în ultimă instanță arta. Numai limbajele ei, anticipează Adorno, mai pot conduce conștiința spre esența fenomenelor și o pot convinge de veridicitatea lor și de urgența unei opțiuni etice frontale. Dacă Adorno are dreptate sau nu – rămâne de studiat. Destinul eticii postmoderne în raport cu formele culturale actuale reprezintă, probabil, una dintre reflecțiile cele mai incomode ale contemporaneității.

BIBLIOGRAFIE

- ADORNO, Theodor W., *Teoria estetică*; trad. din lb. Germ. De Andrei Corbea, Gabriel H. Decuble, Cornelia Eșianu; coord., rev. și postfață de Andrei Corbea; Pitești, Paralela 45, 2005
- BOHM, David, *Penitudinea lumii și ordinea ei*. Traducere de H.-R. Patapievici și Sorin Părăoanu. Cu un Cuvânt înainte de H.-R. Patapievici, Humanitas, 1995
- FLAUBERT, Gustave, *Bouvard și Pécuchet*, în *Bouvard și Pécuchet. Dicționar de idei primite de-a gata. Străbătând câmpii și țărături*, trad. de Irina Mavrodin. Ediție critică. Note de istorie literară, comentarii de Irina Mavrodin. București, Editura Univers, 1984
- DELEUZE, Gilles, *Diferență și repetiție*. Traducere de Toader Saulea, Editura Babel, București, 1995
- HOUELLEBECQ, Michel, *Particule elementare*. Traducere de Emanoil Marcu, ediția a doua revăzută, Polirom 2006
- MILL, John Stuart, *Despre libertate*, trad. Adrian-Paul Iliescu, Humanitas, București, 1994
- DE LA MIRANDOLA, G. PICO, *De la dignité de l'homme*, Combas, Ed. de l'Éclat, 1993
- DE MONTAIGNE, M., *Essais*, PUF-Quadrige, Paris, 1992, 3 vol.

DOUĂMIISM ȘI POSTMODERNISM

Andrei BODIU,
Universitatea „Transilvania”, Brașov

Résumé: Dans cet article l’auteur prend position à l’égard des conclusions exprimées dans deux thèses de doctorat, nouvellement finalisées à Bucarest sous la direction du prof. N. Manolescu (G. Moarcas – *Expresioniști după expresionism*, resp. Cristina Ispas – *Fenomenul poetic românesc post decembrist*, Bucarest, 2009) et finit par formuler ses propres assertions critiques sur les symptômes de la littérature postmoderne roumaine, sur les relations entre les générations poétiques roumaines dans les derniers trente ans et sur le néo expressionisme.

Mots-clés: littérature des années 2000, postmodernité, générations d’écrivains, symptômes culturels

Două foarte recente teze de doctorat, aparținând Cristinei Ispas¹, respectiv Georgetei Moarcăș², conduse de domnul profesor Nicolae Manolescu, m-au stimulat să regândesc relațiile dintre generațiile poetice românești ale ultimilor treizeci de ani. Adaug aici și recent, excelentul număr al revistei „Vatra” dedicat *Bilanțului doumiismului*³, coordonat de Alex. Goldiș, el însuși important critic și istoric literar al tinerei generații.

În ambele teze de doctorat, care urmează mai devreme sau mai târziu să devină cărți, se realizează, în ce-i privește pe douămiiști, o genealogie asemănătoare. Pentru Cristina Ispas „maestrii” douămiiștilor sunt, în ordine, Mariana Marin, Ion Mureșan, Mircea Cărtărescu, Ioan Es. Pop, Cristian Popescu). În studiul Georgetei Moarcăș, chiar dacă linia douămiistă nu e prezentă se sugerează, cel puțin pe urmele lui Al. Cistelean, că douămiiștii cei mai reprezentativi se hrănesc de la cam aceleași surse pe care le citează și Cristina Ispas, minus Mircea Cărtărescu care, fiind vorba despre expresionism, îl omite. Când vorbește despre modelele literaturii douămiiste, Claudiu Komartin⁴ îi notează, dintre autorii români din ultimii treizeci de ani, pe Iustin Panța, Cristian Popescu și Ion Mureșan. Trimiterile poetice mai îndepărtate îi au ca obiect pe Mircea Ivănescu, Angela Marinescu și Virgil Mazilescu. Criticul Nicolae Bârna⁵ pomenește, din același orizont temporal, pe Mariana Marin sau pe Paul Daian. Sunt în recentul număr din „Vatra” și autori care vorbesc despre diversitatea modelelor doumiismului, așa cum procedează, de exemplu, Radu Vancu⁶. Sau autori care largesc tipologiile prin studii ample ca Andrei Simuț sau Cosmin Borza⁷. Ce pare însă, iată, a se impune ca dominantă este această interesantă linie de poezie de

foarte bună calitate care are nu o mămă postmodernă, ci una expresionistă. Încă din 2003, Al. Cistelean, unul dintre criticii care i-au sprijinit în mod constant pe tineri, spunea într-un interviu cu Robert Șerban, “cred că expresionismul acestei generații e mai important, are mai multă substanță decât postmodernismul”⁸. După toate semnalmentele, ceea ce criticul observa că se întâmplă în 2003 s-a accentuat continuu, clarificându-se acum prin bilanțuri de revistă sau teze de doctorat.

Teza mea este că douămiiștii au cuplat cu o arie laterală, nu neapărat valoric vorbind, a optzecismului. Linia principală, nucleul dur al optzecismului românesc nu este un model pentru douămiiști sau cel puțin pentru cei care par să alcătuiască astăzi “main streamul”. Când spun nucleu-dur mă gândesc la nucleul Cenacului de luni de unde, în afara lui Cărtărescu, cei mai importanți autori sunt absenți sau pomeniți în treacăt. Mai mult, așa spune că în teza de doctorat a Cristinei Ispas, Mircea Cărtărescu e mai mult prezent ca profesor și conducător de cenaclu studențesc decât ca poet. Or, nucleul dur al optzecismului⁹ este format din Mircea Cărtărescu, Florin Iaru, din tânărul Stratan, din Traian T. Coșovei, din Alexandru Mușina, din Bogdan Ghiu. Mai mult, unul dintre modelele inițiale ale manifestului fracturist semnat de Marius Ianuș și Dumitru Crudu era Romulus Bucur. Acum, până una-alta pe Bucur nu-l mai amintește nimeni. Nu e pomenit nici cel mai radical teoretician al postmodernismului românesc, Ion Bogdan Lefter, și el parte a nucleului-dur. La fel, poeți importanți cred, care nu sunt prezenți în antologiile optzecismului, *Aer cu diamante* și *Cinci*: Magda Cârneci, Călin Vlasie, Matei Vișniec sau Viorel Padina, sunt și ei, cu excepția Marianeii Marin la periferie. Poeții optzeciști care sunt centrali, pentru Nicolae Manolescu, în *Istoria critică a literaturii române*¹⁰ și care refac, în mare, traiectul anterior, sunt, și ei, periferici pentru douămiiști. De aici și o marginalizare a postmodernismului care corespunde, fără a se suprapune, peste poeții nucleului-dur al generației. Douămiișmul poetic dezvoltă, mai degrabă, cel puțin privit din perspectiva lui 2009 în urmă, o poetică mai degrabă retro, în care radicalismele optzeciste sunt anulate de un poetic dur, dar uzând de armele vechi ale poeziei, de un poetic¹¹ care poate nu a mai avut unde să împingă limitele realismului și atunci a revenit, cel puțin la nivelul mijloacelor, la o poetică mai conservatoare, cu rădăcini, în poezia europeană, la începutul secolului XX. Cei care au încercat să prelungească poezia nucleului-dur al optzecismului nu par a mai fi centrali în douămiișm. Marius Ianuș, care a fost promotor al noii generații, a devenit marginal, Dumitru Crudu a trecut de la poezie la dramaturgie, Ruxandra Novac nu a mai publicat deloc, iar Dan Sociu a trecut, și el, poate doar temporar, la roman.

Ce simptome prezintă această „înnodare”, ca să-l cităm pe Ion Barbu, a douămiișmului cu neoexpresionismul și nu cu nucleul-dur, postmodern, al optzecismului? Poate să fie „apusul zeilor” optzeciști a căror poezie nu mai inspiră pe nimeni. Poate fi însă pe de altă parte un semn că marea poezie a unora dintre optzeciști, a aripilor postmoderne, urmează să fie descoperită cu adevărat de următoarea generație poetică. Dacă ne gândim că este vorba de o poezie valoroasă acest lucru este nu numai posibil, dar și probabil să se întâmple.

-
- ¹ Cristina Ispas, *Fenomenul poetic românesc postdecembrist* (teză de doctorat), Universitatea București, 2009.
- ² Gerogeta Moarcă, *Expresioniști după expresionism* (teză de doctorat), Universitatea București, 2009.
- ³ „Vatra”, nr.3/2009.
- ⁴ Claudiu Komartin, „Vatra”, nr.3/2009, p. 42.
- ⁵ Nicolae Bârnă, „Vatra”, nr.3/2009 p. 38.
- ⁶ Radu Vancu, „Vatra”, nr.3/2009, p. 48.
- ⁷ Cele două studii sunt plasate la sfârșitul numărului din „Vatra” și au un aspect mai degrabă conlusiv.
- ⁸ www.atelier.liternet.ro.
- ⁹ A se vedea și cartea lui Mircea Cărtărescu, *Postmodernismul românesc*, București, Editura Humanitas, 1999.
- ¹⁰ Nicolae Manolescu, *Istoria critică a literaturii române*, Pitești, Editura Paralela 45, 2008.
- ¹¹ Nu e iarăși întâmplător că aria realismului poetic care o inspirase pe Mariana Marin, cel reprezentat de poeții germani din România, traduși în limba română în excelenta antologie *Vânt potrivit până la tare*, Editura Kriterion, 1982, este absent între modelele poetice românești ale douămiismului.

THE AESTHETICS OF THE NEGATIVE: THE POSTMODERNISM OF J.-F. LYOTARD

Sunil SHARMA,
University of Mumbai, India

Résumé: L'auteur de l'article suit le paradigme de la négativité dans la philosophie postmoderne de J. F. Lyotard, tout en l'associant à l'esthétique de la négativité de l'Ecole de Francfort (Adorno, Horkheimer), à la théorie du choc et de l'auratique de W. Benjamin et à la dialectique d'Hegel. Des constantes similaires se retrouvent dans la critique de la condition postmoderne chez Th. Pynchon et Kurt Vonnegut.

Mots-clés: dialectique, négativité, choc, postmodernité, Lyotard

The Postmodern Condition (1979) of J.-F. Lyotard is a French classic of the post-Second World War mood of disillusionment and despair with history. It is a monumental study of the contemporary phase of late capitalism and philosophical justification of the repressive ideology and anti-humanist culture of such an economy. Lyotard's break with Marxism and the subsequent *angst* experienced by the French left—leaning intellectuals in the post-1968 social situation marked by the failure of the student revolution and consolidation of the power of capital over such dissenting and resisting alliances between the university students, intellectual high theory and the working class are reflected *retrogressively* in this seminal text by Lyotard. It is a text that constitutes the field of post-modernism and is constituted by it. Its canonical status comes as no surprise since it mounts a radical defense of the practices of the mass consumer society that late capitalism practically means in its everyday experience for those inhabiting such an affluent economic zone. Its attack on the Enlightenment Reason, humanism and the notion of a historical progress, the very foundations and epistemologies of the Western modern civilization right from Renaissance onwards, makes its appeal more enhanced for the culture industry of such a society. The sense of apocalypse and cultural pessimism asserted by the very term post-modernism is heartily welcomed not only in theory-loving France but also in USA and England as well. The ideas that all ruling grand narratives of history are dead, that eclecticism and plurality characterize the taste of the post-modern citizen, that the earlier harmony and balance has been now ruptured, that human being, a purposive conscious material agent of change according to certain laws of dialectical knowledge, has become a splintered and split-up subjectivity in a pluralized and fragmented world can out—Nietzsche Nietzsche himself. In such a frightening

scenario, the meaning does not exist. Macro levels do not operate as modes of cognition. Only micro exists. Since meaning is not knowable—or at least univocal meaning—either conceptually or aesthetically, and no totalizing systems of knowledge are possible, the world need not be interpreted, and therefore, changed radically. The decades after the 1950s are fond of the prefix post. Everything is suddenly post: Post-structuralism, Post-modernism, Post-Marxism, and Post-Colonialism. Revolutions are over by the late 1970s. Reaction is back. Lyotard's postmodernism is one fine instance of such a global mood of negativity that informs diverse theoretical positions as post structuralism, postmodernism and deconstructionism. Its highly skeptical attitude towards and distrust of the categories like truth, harmonious totality, rationalism, progress, meaning and autonomous agency—central to the Enlightenment project—transform it into a negative postmodernism. Since avant garde is no longer a radical avant-garde but an avant-garde already commodified and institutionalized as the Surrealism of the museums, aesthetics and art also become aestheticised practices of the culture of the consumerist capital. The positive aesthetics, aesthetics with an enlightening capacity and a site of the revolutionary consciousness, becomes a negative aesthetics in a post modern marketplace. Art is now kitsch, ready for consumption. This conception of art and aesthetics in Lyotard, this aesthetics of the negative, is reminiscent of Theodore W Adorno's *Negative Dialectic* (1966) and his brand of the negative aesthetics. Walter Benjamin's theory of *shock* and *auratic* distance that characterize the mass art, a little before Adorno's critical theory, postulates the similar approach that serves as an intellectual backdrop to the disinherited intellectuals of the disillusioned Europe. Commenting on the continuities and affinities between the Frankfurt School and postmodernism, a dominant of the 1980s France, a perceptive critic Peter V. Zima observes as recently as 1999:

*This deconstructionist and postmodern negativity which was in some ways announced by Adorno's negative aesthetics and his rejection of Hegelian conceptualization is a sign of the times.... A postmodernist like Jean-Francois Lyotard believes that the only acceptable response to the social, political and cultural situation of late capitalism is a radical negation of meaning.*¹

Adorno's *Negative Dialectic* is a repudiation of the Hegelian dialectics. It summarily rejects the positive content of the idealistic philosophy of Hegel that Marxism had appropriated and developed later into the historical and dialectical materialism. Adorno allows the entry of the opposites but refuses to endorse their synthesis in a positive sense. He believes the changed socio-political realities of a war-devastated Europe do not admit any meaningful resolution of the opposites. Dialectics, the laws of the general development of historical and social formations, in Adorno is negative and therefore, non-progressive and non-evolutionary. Art also suffers from negativity. By resisting integration into the commodified structures of the market economy, avant-garde works become marginalized and non-utilitarian in the commercialised —networks of distribution and consumption, thus acquiring a negativity that challenges the dominant conventions and practices of a media society. *Endgame* of Beckett is one illustrative text for Adorno of such a negative art strategy

that challenges the received categories of the traditional theatre. Works like *Endgame* refuse to be assimilated into the circuits of mass art and therefore become, *through* experiments, dialogue and formalism, a kind of artistic and aesthetic affront as Michael Zeraffa calls them, a kind of subversion, that can take place only within the realm of production and reception of art.²

Since such an art, a radical avant-garde, challenges the dominant artistic structures, radicalism becomes localized in the works of the avant-gardist artists. Radical politics gets replaced by the radical artistic consciousness. A new formalism is thus inaugurated. Such an art is the only hope, the only haven, for the alienated and marginalized artists and philosophers.

Lyotard takes up an identical position in his theory of the post modern. A. Thomas Pynchon or Kurt Vonnegut offer a critique of the postmodern condition through their innovative and formalist works that deliberately disrupt and rupture the harmony and totality of the preceding classical art. By exploiting the contradictions and aporias of their linguistic and fictional worlds, they give poignant artistic expressions to the disjunctive, fractured reality and prevalent disharmony of the postmodern condition. The reception of their linguistically-constituted non-real worlds depends heavily upon the Kantian concept of the *sublime* which drives its disorienting effect from the union of heterogeneous elements like reason and madness, attraction and repulsion, lust and un lust; the *sublime* of Kant can be grasped by *Reason* in sharp contrast to the *Beautiful* that can be comprehended via *Understanding* and the senses. *Reason* and *Understanding* come into conflict here. *Reason* demands that imagination represent a thing, an experience that cannot be accessed by the senses. This result in an aporia: How to present the unrepresentable?

The apparent contradiction, the paradox of the two opposites, can not be resolved in a rational and satisfying manner, except in the avant-garde art, an art that does not recognize the boundaries between heterogeneous thoughts and emotions like Reason and Madness, and celebrates the attraction and repulsion, admiration and awe, in a manner that questions the internal logic and rationalism of the classical art, an art of totality, coherence and harmony. This makes Lyotard declare: "There is something of the sublime in capitalist economy." He must surely be congratulated on finding capitalism, the most exploitative system of the world, as sublime. Once it is accepted as a sublime, there is no *need* for overthrowing such an oppressive inhuman system. Frederic Jameson, already embedded in late capitalism, naturally declares:

"...Its facile repudiation is as impossible as any equally facile celebration of it is complacent and corrupt."³ The result is status quo and a meek submission. The political reading of Kant's *Sublime* by Lyotard serves its sole purpose: to discredit Hegel and Marx and an historical understanding of the world. In a way, Lyotard's version of postmodernism is a celebration of the deradicalised temperament of late capitalism.

Terry Eagleton, rather than Jameson, finds the a-historical nature of post modernism quite unrealistic and unacceptable. Claiming that "the depthless, styleless,

dehistoricised, deattached surfaces of postmodernist culture are not meant to signify alienation, for the very concept of alienation must secretly posit a dream of authenticity which postmodernism finds quite unintelligible,”⁴ Eagleton ironically compliments postmodernism for “having abolished all alienation at a stroke!”

Lack of unified and unifying subject and totalising rational epistemologies leave no alternative but to be passive recipient of the culture of the post modern: “If the idea of system or totality can be discredited, then there is really no such thing as patriarchy or the ‘capitalised system’ to be criticized.”⁵

This anti-progressivist view of Lyotard does not accord well with the logic of history. He forgets that concrete, determinate, real, active human beings make their own histories in the given circumstance of life. Commenting on the sectoral feature of the post-modern condition, Eagleton, alert and committed as ever, poses a question “What does postmodernism mean in Mali or Mayo?”⁶ Or, Mumbai, one might add.

A visit to nearby Dharavi can provide a better, more practical answer to such theoretical debates, involving academics, professional theorists and czars of culture industry. The micro-narratives there will tell tales of grim survival where such notions of post modernity do not matter.

NOTES:

¹ Zima, Peter V., *The Philosophy of Modern Literary Theory*, (London, The Athlon Press, 1999), Ch 8, p.174. This paper incorporates some of the insights developed by PV Zima about Lyotard’s postmodernism.

² Ibid. See, especially, Ch 1 and 5 for a lucid commentary on Kant, Hegel, Critical Theory and Lyotard.

³ Eagleton, Terry, “Capitalism, modernism and postmodernism” in *Modern Criticism and Theory: A Reader*, (Delhi, Pearson Education, 2004), p.362. The essay of Terry Eagleton is an invaluable aid to understanding the postmodernist debate from a Marxist position. Part of the argument of the present paper is based on this excellent critique of the philosophy and political bases of postmodernism in general.

⁴ Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction* (Oxford: Blackwell, 1996), p.203.

⁵ *Idem*.

⁶ *Ibid*, p 202.

BIBLIOGRAPHY

Zima, Peter V., *The Philosophy of Modern Literary Theory*, London, The Athlon Press, 1999.

Eagleton, Terry, “Capitalism, modernism and postmodernism” in *Modern Criticism and Theory: A Reader*, Delhi, Pearson Education, 2004.

Eagleton, Terry, *Literary Theory: An Introduction*, Oxford: Blackwell, 1996.

FLEEING POSTMODERNISM...

Onoriu COLĂCEL,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Résumé: L’auteur de cet article propose un débat critique concernant la théorie du postmodernisme et de la postmodernité et le prolongement de la modernité.

Mots-clés: Postmodernisme, modernisme, théories

In literary studies, the notion of postmodernism is magical. The word stands for the extraordinary rate of occurrence and for the baffling variety of sensational denotations. It has a mystifying, phenomenalist trait that transcends coherence, i.e. the customary order of textual argumentation, while cultural signalling is ostentatiously disparaged. The consumer of narrative literature is limited to the experience of a flashy performance concerning the plot. In fact, literary postmodernism is a narrative vulgarization of poststructuralism, though the aesthetic performance apparently dismisses its legitimating background. Explicitly, the existence of the plot is sensorial and taken for granted, whenever late twentieth century fiction is read/interpreted. If rationalized, such representation is reflexively dealt with, as if it were a private joke, familiar to practitioners of humanities. Obstinate, it points to the disruption of things that belong together, actually, to the divide between public narratives and their social meaning. Nowadays, the attempt to discuss notions pertaining to the critical theory of Postmodernism seems characteristically lazy (of theorists) and fundamentally biased. For the most part, the course of action is flawed as far as its very procedure is concerned and hopeless in terms of the end result. Even more, the rumour has it that the debate is particularly belated.

When facing the hazards mentioned above, the twenty first century interpreter and, importantly, writer is keen to circumvent the deducible mannerism of barefaced postmodernism. Although the poststructuralist appreciation that no ‘system is autonomous’ or that ‘fundamental(ist) dichotomies do not make sense’ is readily assumed and still influential, the embarrassment with the cliché is overwhelming.

Fleeing Postmodernism, in accordance to its particular fondness of paradox, is a roundabout motion, identifiable as both circular logic and merry-go-round, that is, a mannerist enactment. Quotation, parody, burlesque, imitation, allusion, (plagiarism?), they all command authority and elicit sophistication, advisable because they turn out to be trademarks of literariness.

Quasi-debunked yet insidious, the tenets of the genre lost some of the sparkle they once boasted, literally, some 30 years ago: “somewhere between 1968 and 1972 [...] postmodernism emerge[d] [...] out of the chrysalis of the anti-modern movement of the 1960s”¹. Irrespective of what happened in between – namely, Jürgen Habermas, Jean François Lyotard, Jean Baudrillard, Jacques Derrida, Fredric Jameson² –, what matters is the clout of the word in the second half of the twentieth century. Revelatory for what things seem to be, is the present-day stand on the matter:

“I prefer to avoid exclusively calling this new phase of modernity postmodern because it is unsatisfactory as a term of periodization [...] and it is too limiting and negative a term when used philosophically/aesthetically (many contemporary writers still subscribe to various metanarratives)”³.

Simplistically said, the genre argues for the absence of objective or, at least, neutral thought. It also makes a case for language (instead of any other grand narrative) as the self-reflexive, rather than referential, sense-making formula that ought to shape the structure of all available social systems. As such, the novel critically conceptualizes a paraphrase modern/postmodern, as required by its narrative understanding of the previous poststructuralist statements. Poststructuralism provides a comprehensive theoretical background, elaborating much of its own narrative to constitute an ideology marketed by the transparent stories of Postmodernism. Their plot decides the rhetorical and thematic means by which this literature accommodates elements sufficient for any narrative to work aesthetically so as to be labelled art. In so many words, the specific story told by the latest of the moderns is, within the logic of genealogy, yet another denial:

“Postmodernism, it seemed, dead-ended the modern novel, by taking away its basic premises. Modern fiction could not work without two beliefs: first, that “representation” was worth the effort (that it might be hard, and even doomed to fail, but must be tried); and second, that the effort could result in some good effect, whether it be beauty, truth, solidarity, perceptivity, justice, or the vitalization of language”⁴.

The novelistic motion to and from humanist tradition and experimental contraption is informative of the intellectual frame underpinning fiction. Once more, the solution is to scrutinize aesthetic texts in order to understand what, if anything, rescues them from the Post-modern tired joke. Basically, I find myself re-enacting Lodge’s dilemma: when mapping his current narrative literature he envisaged novelists “at the crossroads” between “realism” and “experiment”⁵. Twenty years later, he finds that, in fact, his roundabout led to “crossover fiction” with the writer in “an aesthetic supermarket”⁶.

Now, that I have taken the easiest way out and quoted the ‘mother’ of twentieth century British narratological dichotomies, one is invited to act on with these memorable enunciations. The national perspective I focus on has already documented the mutual effect between the two influential narrative modes of report – realism, the institutionalized fiction, versus the other, less conventional, literature: “In British context, then, even overtly experimental novelists have usually

conducted their textual playfulness in tension with an underlying if conflicted attachment to an attenuated realism.⁷” The novel retells the story of a present in order to give it public meaning.

For instance, Sebastian Faulks’ **Engleby**⁸ best exemplifies the commercial packaging of intellectually informed detective stories told from the perspective of the villain. The text combines formal awareness, current ideological interests and openness. The ready-made starting point of deduction is reversed into the investigation of observed instances (absences, inconsistencies, blind spots) which climax in the conclusion of several murders unknowingly perpetrated by the borderline-personality protagonist: “Half the time I don’t know what I’m doing” (E: p 162). Since college to middle-age, Engleby narrates a disjointed story, with the police and his dysfunctional families as long-standing presences, alongside a quite successful career of free-lance journalist. Significantly, once convicted, his reports carry on. They are, at once, inspirationally cathartic and pathologically wise. Even more, they are plainly beneficial to the Victorian-old institution for the criminally insane, which houses the protagonist. The diverse, self-absorbed and non-continuous mode of fiction in **Engleby** is a metafictional device, meant to psychiatrically/philosophically recover and account for the past, which is, essentially, yet another narrative, be it personal or communal: “Something happened to this country, perhaps in the 1960s. We lost the past” (E: p 121). Grippingly, the same happened to Engleby also: “What I didn’t know for sure was whether the sequence of events it had eventually unlocked in my memory was a true or false account of what had taken place” (E: 260).

The book fits the profile of the fictional enterprise which 2007 criticism considers:

“...a new, unprecedented form of realism in which the author no longer felt beholden to any fixed or determining set of social or ethical mores. This [...] is significant because [...] a considerable number of later twentieth century novelists [...] present society and its ills as a little more than a patchwork of hopeless grotesques to be treated with nerveless, sometimes comedic, scrutiny”⁹.

As such, **Engleby**, also published in 2007, is part of a certified fictional British tradition. With the literary institution of realism lies one effective escape route from the labyrinthine postmodernist pun. The particular commitment to the social functionality of truth-value defies the relativistic usage of public communication. Such faith with respect to the realist writers’ “orientation” is stated in terms of their belief that “the world [...] has an existence that is independent from the perceptions of the cognizing self”¹⁰. The phenomenism of the ‘postmodern’ is opposed to the conviction that knowledge exists independently of our minds. Engleby’s discontinuous chronicle of murders fights back on instrumentalist contention of the kind: “Realism is plausible not because it reflects the world, but because it is constructed out of what is (discursively) familiar”¹¹. Such vintage convictions of postmodernism run through standardized modes of report, which, consequently, appear quotational (and fairly ironical), being featured in almost all contemporary fiction. The novel also plays on the whodunit

convention because the hero, somewhat astounded, aloofly witnesses to the process of being indicted.

Formally, **Engleby** is neither out to perplex the reader, nor is the experience of reading glorifying naïve realism, by which I mean, for instance, the reassuringly unified author of a third person narrative or the literary approximation of typical conditions of perception. Instead, temporal placement and location, physical reference-frames for character interaction, normalcy of comprehension in terms of single-point focus, all are customarily provided. This is a statement against the view that literature is exclusively a rhetorical medium for culturally constituted communication. The novel fictionalizes a serial killer theme engaging with the issues raised by politics and history. Pragmatic concerns with the cold war, feminism, apartheid are prophetic in the protagonist's chat with his (only) friend Stellings. The social codes that translate change, and everybody's ensuing responsibilities, are ascertained both in the future of **Engleby** and in the recent memory of the reader. Furthermore, these subjects are tackled in the context of personal and universal apprehensions, as they are unravelled in the characters' adjustment to notions of morality and ethics. Conclusively, the hero comes across as the politically-concerned, culturally-sensitive and socially-engaged felon: "Say what you like about totalitarian communism, it's been in Darwinian terms quite a 'successful' organism. [...] Like Christianity or Freudianism, its core beliefs are self-verifying (E: 199). Besides the classic metafictional devices of brazen postmodernism – the author-character, space shrinking, rambling temporality, self-consciousness or idiosyncratic perception, the book comments on the social and cultural repercussions of polarized politics. Mimetic topicality is showcased in the narrator's speech. **Engleby's** language resists to the paroxysmic, experimental exuberance, one might see appropriate (due to his condition), for his phrasing: "I don't really understand British politics... [...] As of May 1987, a true Brit wants either a) socialism with as few deviations as possible from a command economy (Kinnock); or b) a Malthusian free-for-all, in which survival of the fittest takes on a quasi-moral dimension (Thatcher)" (E: 235). A case in point of the 'attenuated realist' streak **Engleby** shares with its twentieth century ancestors is the critique of Thatcherism.

The antisocial hero actually interviews Miss Thatcher. He does not point the finger to conspicuous accumulation of individual wealth or to escalating consumption, as much as to the public relations skills of the Iron Lady. The perceptive glance of the newspaperman **Engleby**, proud owner of "a personality disorder, which amounts to abnormality of mind for the purposes of Section 2 of the 1957 Homicide Act" (E: 286) is irreverent: "When she spoke of the Labour Party, her voice hit a different frequency. It stopped modulating like normal speech and seemed to lock on to some short wavelength, perhaps favourable to dogs but hard on the human otic nerve. It was bad luck that she stood beneath a sign that said <Ear defenders must be worn>" (E: 239). Obviously, the mostly homodiegetic author balances his underlying, brutish behaviour with the comic potential of the same split-personality, the compulsive protagonist. The lively, humorous subplot of the novel is the result of juxtaposition between incongruity and relief: for instance,

the killer and the prime minister, and the ensuing anxiety release from what is, to all intents and purposes, a gruesome story.

The narrative welcomes likely human emotional or, just, handy responses to given circumstances and builds up expectancies about the identity and actions of characters and communities. As a result, the work of art suggests the social negotiation of contractual truth-value in an actual, next-door setting, and a low-key tone. It follows that finding out something about the style of the written text you read does not bring the illusion of closure and dependability previously demanded. Yet, the author chooses to employ the set-phrase of metafiction, as if such legitimating occurrences were bound to happen. The constraints of this general usage exemplify the analogy between two standards of narrative public communication: "This, of course – what you're reading now – is it. [...] I noticed how much my style has changed [...] and I thought perhaps I ought to homogenise it for art's sake..." (E: 278).

The coming of age narrative is identifiable in the story too, considering the unfolding of a plot centred on the biography of the homonymous hero. **Engleby** is part of the standard "Bildungsroman" which "has been the staple of the British novel since the birth of the form in the early eighteenth century." Accurately, I'm tempted to say that, Faulks' novel adheres to "a more specific trend in fiction...These are novels that set out to explore the inner world of certain youth cultures that have their own codes of practice..."¹². Engleby is sociologically representative for the erratic behaviour of the emotionally disturbed and his 'inner world' is substantialized in the first person narrative which coordinates the text. Furthermore, his mantra – the diary of his first victim, is memorized to be re-told by heart, with carbon copy accuracy, whenever comfort is needed. The detective fiction motif of the incriminatory evidence the police is unable to find in the culprit's room is unmistakably delivered by the victim's journal: "If I return Jennifer's diary, I won't any longer be able to read it. I could photocopy it, but that won't be necessary. I've memorised the whole thing" (E: 169). More than once, he stylistically surveys the writing habits of the two most important narrators in the novel and concludes that they developed, one going for plainness, the other for figurativeness, respectively: "But as Jen's writing got cruder, I can't help noticing, when I look back, that my own style has poshed up a bit" (E: 218). The schizophrenic performance of the hero is a cultural and philological 'code of practice' the plot successfully conveys: "if instead of 'schizoid' he'd gone for 'borderline' personality disorder [...] might he have ended up describing me as having borderline borderline personality disorder?" (E: 293).

The unadventurous convention of crime fiction is magnified by framing the imitative, matter of fact discourse, within detachment from reality and even withdrawal into the self, both characteristic of the protagonist's medical condition: "The timings all made sense. The narcotic effect of the blue pills and the alcohol must have taken hold eventually. But as to what I had been doing [...] I hadn't the smallest idea" (E: 244). Anyway, his social skills are orchestrated in order to mastermind temporal and causal relations, realistically mimicked for alibi purposes.

Engleby concludes that seeking to place oneself outside the confines of narrative accountability, which seems to be distinctive of the popular fiction he is entangled in, is tantamount to the convention of the thriller: "The recollection – I can't call it that – the narrative, the sequence of events that had come into my mind was all quite clear... I could play it and replay it and it never varied" (E: 230). The routine of daily life is the rhetoric production of verisimilitude that substantiates innocence.

Surprisingly, the narrative mode of the novel sticks to verified approaches of reality, and disregards highbrow late twentieth century literature. Commonsensical appraisals on the veracity of events and the authenticity of the world are sanctioned by the literary text. One example is the paratextual device of the title (**Engleby**) which contrasts bold and italic characters, thus 'naturally' suggesting the schizophrenic identity of the hero: "Mike, Toilet, Groucho, Irish Mike, Mike (!), Prufrock, Michèle... I sometime saw it as that evolutionary drawing of the crouched ape who by stages turns into an upright human" (E: p 142).

Sebastian Faulks' novel is worthwhile in connection with the current management of dated cultural paradigms: realism and postmodernism. Chiefly, the appositeness of the text has to do with the sensory property of cognition, as recommended by literary communication. It is not the narrative technique or the language of the story, as much as it is the topic: the sense-data perception Engleby passes on to the reader is impaired and yet the novel is earnestly 'realist'. Its discourse commits to a practical understanding and acceptance of the social environment, rather than appropriately distorting the convention. I'm saying 'appropriately,' because the hero is unsteady and things are contingent on whether or not he is under medication ("I hardly ever have to take pills any more." E: 181), intoxicated ("I must have drunk at least a bottle of [...] Meursault and a bottle and a half of La Dominique... I was well into a second packet of B&H." E: 214) or having murderous fits ("The panic attack that you experienced is a warning that something's wrong." E: 190).

However trivial the prior distinction may seem, it is of consequence when coming back to the relation between fiction, truth-value and the narrative construction of reality. This debate has contrasting resolutions in the poststructuralist theory I formerly reworded and in the philosophical objectivism rendered by the assessments of the sort: "Modern realism [...] begins from the position that truth can be discovered by the individual through his sense: it has origins in Descartes..."¹³.

Obviously, **Engleby** reifies the attributes of the respectable tradition in a devious manner that recalls of the postmodern roundabout. What it does is to set up a world different from any known reality so that its legitimacy must reside in the reader's willingness to recognize the text as rhetorically proficient, i.e. authentic. The conflation between the terms of the discussed dichotomy is the focus of the narrative technique, which plays with the expectations of the reader in relation to choice, rejection, belonging against the backdrop of a divisive and violent postindustrial society. Chronology is dismantled by means of a sensible, matter of fact discourse that questions location and selfhood, when confronted to the police,

because, contrarily, everything is harmoniously consistent. Psychoanalyst and patient agree that time is corrective and restorative, i.e. an emotional inference about the identity of the concerned party: "... she needed to master time so that she and I could move about in it, not be the slaves of the homo sap delusion that it runs in a straight line" (E: 305). As a result, the novel enacts experiences of reversed temporality that explain the homicidal recollections of the hero.

The plot structure consists of seemingly unrelated episodes that emerge in cross-examinations and are effortlessly fitted in the revised version of events. This is why the novel also makes sense if associated with self-preoccupied playfulness and with the flippant reproduction of popular expression. All the same, notions of reality and truth are so manipulated by the edited succession events that the story denounces everything incomprehensible in favour of narratively close-knit, empirical explanations: "People just do things. There's no such thing as a coherent and fully integrated human personality, let alone consistent motivation" (E: p 156). The cultural and aesthetic discourse of the text does not engage the language of the projected reality but the reality itself. The coherent, empirically accessible, external environment is present and fiction is there to mediate, not to construct it: "They sent inspectors to find weapons and the inspectors came back empty-handed; they sent spies, and the spies returned with nothing. Never mind, said Mr Blair, I don't care: if we can't find the weapons then he must be hiding them, and in half an hour or so he could attack us. We must get him first" (E: 313).

Engleby is solid, British entertainment that informs on the judiciary, class, college life and the criminally insane, by taking advantage of commonsensical characterization and plot development. It also blows the whistle on the recipe of 'post-isms' which does not seem to do much for the story. Mostly, such cleverness is meant to keep happy the devotees of the fashion-conscious discourse while effectively deferring expectations regarding the treatment of sexual abuse scenes or, less exotically, the symbolic posturing of characters. Police, psychiatrists, work-colleagues, the hero himself, they all come across as subdued portraits of ordinary characters, in a completely non-moralizing environment.

For the grand narrative of realism, postmodernism is the counterpart able to cast sophistication over the "proletarian or lower-middle-class settings" it generally favours. Better said, it is a convenient supplement because realism is "a literary term so widely used as to be more or less meaningless except when used in contradistinction to some other movement."¹⁴ The primitive and ritualistic drama of misogynistic (sexually driven) homicides is accommodated by means of narrative interventions (several narrative voices incorporated in Engleby's reading and writing) verifiable in mood shifts and sequence intermission. Although darkly comic in tone and thematically exotic, the book shows off a brand of plain prose, a suspenseful, fast-moving plot and the journalist's attention for detail. The book is emphatically true-to-life, boasting its conventionality of style, structure and literary reference.

-
- ¹ Harvey, D., 1990, *The Condition of Postmodernity: An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Oxford: Blackwell, p 38.
- ² Stevenson, R., 2004, *The Oxford English Literary History*, vol 12 / 1960-2000, *The Last of England?*, Oxford U. P.
- ³ Finney, B., 2006, *English Fiction since 1984: Narrating a Nation*, Hampshire: Palgrave Macmillan, p 5.
- ⁴ Matz, J., 2004, *The Modern Novel*, Oxford: Blackwell, p 131.
- ⁵ Lodge, D., 1977, **The novelist at the Crossroads**, pp. 84-110, in *The Novel Today: Contemporary Writers on Modern Fiction*, London: Fontana, p 100.
- ⁶ Lodge, D., 1992, **The Novelist Today: Still at the Crossroads?**, in Bradbury, M., Cooke, J., (eds.), *New Writing*, London: British Council, pp. 208-209.
- ⁷ Waugh, P., 2005, **Postmodern Fiction and the Rise of Critical Theory**, pp. 65-83, in Shaffer, B., W., (ed), *A Companion to The British and Irish Novel 1945-2000*, Oxford: Blackwell, p 69.
- ⁸ Faulks, S., 2007, *Engleby*, London: Vintage Books.
- ⁹ Bradford R., 2007, *The Novel Now. Contemporary British Fiction*, Oxford: Blackwell, p 9.
- ¹⁰ Gasiorrek, A., 1995, *Post-War British Fiction: Realism and After*, London: Edward Arnold, p 191.
- ¹¹ Belsey, C., 1980, *Critical Practice*, London: Methuen, p 47.
- ¹² Bentley, N., 2008, *Contemporary British Fiction*, Edinburgh U. P., p 22.
- ¹³ Watt, I., 1957, **Ian Watt on Realism and the Novel Form**, pp. 87-94, in Furst, L., 1992, *Realism*, London: Longman, p 89.
- ¹⁴ Drabble, M., (ed.), 2000, *The Oxford Companion to English Literature*, The Sixth Edition, Oxford U. P., p 841.

LES CONDITIONS POSTMODERNES DU ROMAN D'AFRIQUE NOIRE FRANCOPHONE

Adama COULIBALY,
Université de Cocody-Abidjan, Côte d'Ivoire

Résumé: Ausgehend von unterschiedlichen Theorien der Postmoderne (J. F. Lyotard, Harry Blake, L. Hoek, M. Calinescu, H. J. Lüsebrink), die mit spezifischen Romanen der afrikanischen Aktualität in Verbindung gebracht werden, legitimiert der Autor die These, dass die afrikanische Literatur, die als postkolonial betrachtet wird, ebenfalls postmoderne Züge aufweist. Er wendet sich gegen L. H. Hoek, der in *Indifférence, outrance et participation* (1986) der afrikanischen Literatur keinen Platz auf der Liste der postmodernen Literaturen zukommen ließ.

Schlüsselworte: afrikanische Literatur, Postmoderne, Postkolonialismus, Francophonie, schwarze Afrika

Sous l'apparente parodie de *La condition postmoderne*¹ de Lyotard, cette contribution s'inscrit dans une tentative de lecture des conditions et des lieux d'inscription d'un roman postmoderne d'Afrique noire francophone dans le postmodernisme. En effet, on peut s'interroger de savoir s'il y a un postmodernisme littéraire africain. C'est qu'en amont, une certaine argumentation laisse entendre que la modernité de l'Afrique est encore à déterminer, un point de vue souvent renforcé par le fait que le projet initial de Lyotard avec *La condition postmoderne* s'intéressait aux «sociétés avancées et post-industrielles».

De fait, en 1977 déjà, Harry Blake établissait la prospérité et la prolifération du discours littéraire postmoderne américain² qu'il liait à une évolution sans précédent des media, signe avant-coureur de la "globalisation médiatique". En 1986, dans une excellente étude, Léo H. Hoek³ cernait un panorama de la littérature postmoderne qui embrasse les littératures européennes, nord-américaines, canadiennes, latino-américaines, oubliant la littérature africaine. En 1994, le volume N°27 des *Etudes littéraires*, entièrement consacré à la problématique postmoderne, renforce l'analyse sur «les poïesis des Amériques, ethos des Europes»⁴. Dans cette contribution importante, on note surtout les six traits⁵ du postmodernisme québécois que Janet Paterson esquisse tandis qu'Anton Riscon⁶, répondant à la question de l'existence d'un postmodernisme latino-américain, convoque «le néo-baroque, le

réalisme magique (le réel merveilleux) et la carnavalisation littéraire» comme les grands traits du postmodernisme latino-américain.

Il existe une abondante littérature qui analyse le dynamisme du postmodernisme⁷ dans le giron occidental. Toutefois, le constat est un oubli (une exclusion?) de l'Afrique noire du débat qui se déroule alors que Marc Gontard⁸ lit l'éclosion d'une écriture postmoderne du Maghreb notamment dans le roman marocain. Son constat déborde la simple hypothèse pour relever un «massif retour du sujet, [...] la pratique de l'auto-référence, la mise en œuvre de dispositifs hétérogènes de métissage et d'hybridation ainsi que le recours à la réécriture et au pastiche.»⁹ Plus sereinement, l'Afrique noire subsaharienne est rangée du côté de la post-colonialité. «Dans les sociétés dites postcoloniales, c'est la notion même de postmodernisme qui est problématique»¹⁰ révèle André Lamontagne en traçant les frontières des "territoires postmodernes". Dans les sphères où la lecture postmoderniste (au sens critique) des œuvres négro-africaines est émergente¹¹, une certaine approche endogène de la critique semble s'opposer et se demander si, au fond, "ce qu'on nomme postmoderne n'est pas ce que l'Afrique faisait depuis toujours sans le savoir".

Pour pertinentes soient ces interrogations, elles posent avec nécessité et acuité le rattachement de la culture africaine à la culture mondiale (sans qu'elle en soit à la remorque). Dans ce débat, nous avons posé le postulat d'un postmodernisme littéraire du roman d'Afrique¹² à partir d'un corpus de quatorze romans paru entre 1979 à 2004, en nous fondant sur quatre appareils conceptuels que sont "l'incrédulité à l'égard des métarécits" (Jean-François Lyotard), le "simulacre" (Jean Baudrillard), "l'impureté" (Guy Scarpetta) et surtout à partir d'une "théorie transculturelle du genre" (Josias Semujanga).

Reprenant ce postulat, on pourra l'articuler ici schématiquement à une traversée du roman de la *politique fiction* paru entre 1979 et 2003. Le "roman politique" est une spécification thématique du genre. De fait, la politique est au centre du roman africain postcolonial, à l'image de l'histoire de l'Afrique subsaharienne caractérisée par l'écriture de la «faillite des institutions politiques et par l'incapacité des guides et d'autres "pères de la nation" à répondre aux aspirations des populations africaines.»¹³ La critique s'accorde à dire que depuis 1968 au moins, le roman africain s'est installé dans la *politique fiction*¹⁴. Ce type romanesque instaure la question politique en son centre à la fois comme marque spécifique de fabrique du roman africain mais aussi comme lieu d'interrogation de sa dimension postcoloniale. Cette tendance a donné des romans phares comme *Les soleils des indépendances* (1968); *Le devoir de violence* (1968), *Le récit du cirque de la vallée des morts* (1973); *Le cercle des tropiques* (1973), *Le Pleurer-Rire* (1982); *La vie et demie* (1979); *Les écailles du ciel* (1986)... La liste est longue. Elle indique des œuvres qui font, toutes, le constat de l'échec des indépendances et de la férocité des pouvoirs sanguinaires, liberticides. Toutefois, la critique s'accorde à observer que l'idéologie forte, souvent aux accents marxistes, qui a animé les critiques et les textes, s'estompé au détour du 1979

permettant de parler de la «fin du discours téléologique de l'engagement politique et social (qui aurait) cédé le pas au discours de l'énonciation: dénonciation sans l'engagement du «je» énonciatif»¹⁵ ou du «procès du réalisme et l'engagement»¹⁶ et «même une réévaluation des prétendues mythes fondateurs.»¹⁷

Ces romans convoqués s'inscrivent d'emblée dans la critériologie temporelle de la postcolonialité et... de la postmodernité, et si nombre d'études posent *La vie et demie* (1979), comme fondatrice de ce tournant. La nouvelle génération qu'ils dessinent se caractérise par une transculture fortement influencée par la mobilité et la culture médiatique. Ils produisent ainsi des romans qui s'inscrivent dans les recherches formelles où opère un fort régime de la secondarité comme dans le roman postmoderne.

Cette contribution s'articule autour d'une inscription historique du postmoderne (dans ses différentes sens possibles) dans le roman d'Afrique noire, avant de situer la principale opposition à l'inscription de ce roman dans le postmodernisme et le dernier point esquisse, à partir d'un corpus indicatif, ce qui pourrait constituer le trait majeur d'un postmodernisme littéraire dans ce genre.

I-Approche historique

C'est sans doute chez Hans-Jürgen Lüsebrink¹⁸ qu'on retrouve une claire affirmation de la présence d'un postmodernisme littéraire africain. En effet, dans un article paru dans *Tangence*, en partant de la question de l'Autre, il distingue dans la culture occidentale trois positions psychologiques (la fascination, la négation et la connaissance) face auxquelles il pose le constat des mutations:

«On relève une mise en relation généralisée des sociétés et cultures du globe, à travers de nouveaux phénomènes de masse à l'échelle planétaire, depuis la fin des années cinquante, comme le tourisme de masse, la mondialisation des industries cinématographiques et la diffusion massive de la télévision dans l'ensemble des sociétés et à travers toutes les couches sociales.»¹⁹

Pour lui, l'Afrique ne reste pas en marge de la naissance d'une nouvelle littérature dont les traits sont les "processus de stéréotypisation", «de nouvelles formes d'écritures, de textualité en général, qui mettent en cause les distinctions dichotomiques héritées du XIXe et de la première moitié du XXe siècle, constitutives notamment des discours nationalistes et coloniaux.»²⁰ L'exemple de la négritude lui permet ainsi d'affirmer que celle-ci, dans un binarisme moderniste, a opéré une sorte de "renversement du regard" en produisant "une contre-image" à l'hégémonisme occidental. La littérature nouvelle africaine peut donc se rattacher à la vaste postmodernité littéraire générale, telle qu'on la conçoit, c'est-à-dire le dépassement de l'avant-garde moderne.

Les traits de cette postmodernité littéraire africaine sont "les écritures métisses". Pour lui, ces écritures «mettent en cause les conceptions identitaires propres à l'imaginaire ethnique et racial des XIXe et XXe siècles.»²¹ Il cite des auteurs tels que Wolé Soyinka, Yambo Ouologuem, Jean-Marie Adiaffi,

Ahmadou Kourouma qui «contestent toute délimitation nette entre soi-même et l'Autre, les cultures occidentales et les cultures non-européennes.»²²

Le choix du terme "postmodernité" chez Lüsebrink inscrit sa démonstration dans une perspective historique. Et une critique postcoloniale rattacherait le résultat d'une telle démonstration aux stratégies postcoloniales. Mais la lecture de Hans-Jürgen Lüsebrink a le mérite de franchir un pallier, celui du rattachement de la littérature africaine à la contemporanéité d'une création internationale sans assujettir l'œuvre à la question d'un positionnement identitaire.

Le colloque de Dakar, publié sous le titre *Nouvelles écritures francophones: vers un nouveau baroque?*²³, pose la problématique d'une caractérisation voire d'une évaluation d'un paradigme qui semble émerger dans la littérature: le baroque. Les travaux proposés sur la littérature sub-saharienne²⁴ soulignaient tous un retour du baroque, une écriture de l'excès. Peut-être parce que le thème du colloque incitait à parler de "baroque", du "néobaroque" voire du "baroquisme", mais plusieurs articles font allusion au postulat de l'existence d'un postmodernisme de ce roman. Ainsi, les suggestions de Jean Cléo Godin à propos d'un postmodernisme du roman africain peuvent-elles sembler timides et relever à la limite de la simple allusion due à "l'air du temps": en note de la quatrième de couverture, il affirme:

«[Ces œuvres] témoignent [...] d'une époque qui a perdu ses repères, entre chaos et catastrophes- la postmodernité, diraient certains-, et d'une esthétique expressionniste, qui ne craint pas l'expérimentation sauvage et qui mêle allègrement les formes héritées du passé et les procédés d'avant-garde, le réel et l'imaginaire»²⁵.

En revanche, la conclusion de l'article de Christiane N'Diaye est un véritable appel d'air de la nouvelle condition du roman africain:

«Ces nouvelles écritures confirment donc en quelque sorte ce que nous préférons peut-être encore ignorer, souvent, à savoir que nous avons bel et bien fait notre entrée dans une nouvelle épistémè, celle des déracinements, des métamorphoses et des imprévus du chaos-monde qui rend caduques ces lieux communs appelés communément nos "visions du monde"»²⁶

Pierre Nda²⁷, lui, franchit bien le rubicond. Toutefois, d'autres voix sont plus hardies, à l'image de celle de Grassin qui, en 2002, milite "pour une théorie postmoderne de la culture"²⁸. Son constat, que les cultures émergentes prennent place dans le paysage mondial par une déconstruction des structures du pouvoir et de la position impériale des cultures établies, lui permet de conclure que ce dynamisme ouvre les vannes d'une postmodernité comprise à la fois comme un décentrement mais aussi comme une incrédulité à l'encontre des mythes qui ont fabriqué des cultures dominantes et des cultures de la périphérie.

Deux éléments majeurs du paradigme postmoderne traversent son discours: l'affirmation d'une ère de la déconstruction et la mise en place d'une nouvelle *épistémè*. En mettant en avant la propension de plus en plus prononcée de ces romans à «déconstruire les langages établis en subvertissant les codes et

les conventions»²⁹, Jean-Marie Grassin soulève cette traversée du discours romanesque, à la fois par "l'incrédulité à l'égard des métarécits" mais également par le simulacre de Baudrillard, ou plus largement, par la parodie...

En mars 2003, à la faveur de la réédition de *Devoir de violence*, Boniface Mongo Mboussa rédige un article tentant de réhabiliter ce roman de Yambo Ouologuem. Pour lui, les plagiats³⁰ dont on a accusé l'écrivain malien ne sauraient tenir dans la mesure où l'auteur ne cache pas ses emprunts. Il arrive bien au postulat que ce roman est "un roman postmoderne" par une pratique de l'intertextualité outrancière, un plagiat qui fait sa beauté et le critique suggère que la volée de bois contre cet auteur serait due à une outrecuidance plus grave que le plagiat: la déviation idéologique de Ouologuem «mettant à mal la plupart des Africains, défenseurs d'une Afrique pré-coloniale édénique et innocente»³¹... On peut renchérir en remarquant que Ouologuem est victime de la non prise en compte de ce que Umberto Eco, dans *Apostille au nom de la rose*, nomme l'attitude postmoderne...

«Je pense à l'attitude post-moderne comme à l'attitude de celui qui aimerait une femme très cultivée et qui saurait qu'il ne peut lui dire: «Je t'aime désespérément» parce qu'il sait qu'elle sait (et elle sait qu'il sait) que ces phrases, Barbara Cartland les a déjà écrites. Pourtant, il y a une solution. Il pourra dire: «Comme dirait Barbara Cartland, je t'aime désespérément.» Alors, en ayant évité la fausse innocence, celui-ci aura pourtant dit à sa femme ce qu'il voulait lui dire: qu'il l'aime et qu'il l'aime à une époque perdue. Si la femme joue le jeu, elle aura reçu une déclaration d'amour. Aucun des deux interlocuteurs ne se sentira innocent, tous deux auront accepté le défi du passé, du déjà dit que l'on ne peut éliminer, tous deux joueront consciemment et avec plaisir au jeu de l'ironie...»³²

Ainsi, quand Waberi parle d'écrivains de la «quatrième génération», «de la postcolonie» ou que Jacques Chevrier avance le concept «d'écrivains de la migritude» à propos des nouveaux écrivains africains, c'est bien parce qu'il y a une rupture ou une réorientation de la manière d'écrire. On ne peut s'empêcher de noter une convocation d'un nouveau paradigme dans ce roman. Ne s'agit-il pas d'un affleurement de ce qui est désigné sous le nom du «postmodernisme» ou le «postmoderne»? Existe-t-il un postmodernisme littéraire du roman d'Afrique noire? Qu'apporte le roman africain au postmodernisme littéraire? Qu'apporte le postmodernisme au roman africain, dans ses formes et positionnements philosophico-épistémologiques? Qu'apporte le roman africain francophone au débat de la postmodernité en général et du postmodernisme littéraire en particulier?

II-Un roman entre le postcolonial et le postmoderne

Inscrivons-nous dans le cheminement contraire (mais pas contradictoire) de Samba Diop pour qui «on ne peut pas avoir une appréciation globale du concept postcolonial sans l'opposer au modernisme et à son successeur, à savoir le postmodernisme.»³³ En effet, tout le champ critique, et peut-être celui de la création romanesque africaine, est saturé par le postulat d'une esthétique postcoloniale, d'une critique postcoloniale issue des *Cultural Studies* et aussi une périodicité

postcoloniale posée comme l'époque après les indépendances où les romans ont été produits. C'est par rapport à ce paradigme postcolonial que se joue la pertinence du postmodernisme de ce roman.

Comme le postmoderne, la postcolonialité est elle-même problématique, car polyvalente. Étymologiquement, elle dérive de la notion historique du postcolonial désignant la période qui a succédé à la colonisation. Toutefois, elle englobe à la fois la notion de "postcolonie" telle qu'elle est définie par Achille Mbembé, et une dimension plus idéologique.

«La [...] "postcolonie", elle renvoie, simplement, à l'identité propre d'une trajectoire historique donnée: celle des sociétés récemment sorties de l'expérience que fut la colonisation, celle-ci devant être considérée comme une relation de violence par excellence. Mais plus que cela, la "postcolonie" est une pluralité chaotique, pourvue d'une cohérence interne, de systèmes de signes bien à elle, de manières propres de fabriquer des simulacres ou de reconstruire des stéréotypes, d'un art spécifique de la démesure, de façons particulières d'exproprier le sujet de ses identités.»³⁴

Ainsi, alors que les indépendances ont été acquises pour la plupart des Etats africains dans les années soixante, la polémique sur l'accession réelle à l'indépendance continue encore d'alimenter des débats passionnés relancés par des productions qui souvent font scandale. Dans cette approche diachronique qui est celle de Mbembé, la postcolonialité serait un discours qui se fonde sur l'histoire de l'Afrique en tant qu'ex-colonie dont les tentatives d'affirmation et d'autodétermination sont rattrapées par des enjeux économiques et géostratégiques des grandes puissances.

En littérature, la postcolonialité, comme la postmodernité, renvoie à une pratique discursive et critique: elle donne le jour à la théorie postcoloniale qui, dans un processus d'appropriation, pose le roman africain francophone comme le champ personnel du postcolonial. Dans une telle dynamique, le roman politique s'inscrit d'emblée dans le postcolonial. Cependant, on se demande si l'analyse de Claudette Sarlet selon qui «le lieu de l'écriture devient le chaos, l'absence et la vacance du politique. Puisque le pouvoir est dénué de sens, l'écriture se situe du côté de l'irréel, de la folie»³⁵ ne rappelle pas toute la charge postmoderne de la stratégie d'écriture présente dans le roman politique.

Helen Tiffin définit les littératures postcoloniales comme des «pratiques d'écriture et de lecture qui ont cours dans des pays ou des régions qui se situent en dehors de l'Europe, mais qui ont connu l'impérialisme européen et l'expérience qui en a résulté». Jean-Marc Moura est plus explicite dans la détermination géographique. Pour lui, il faut appliquer le concept à l'ensemble de "littératures liées à l'histoire des empires coloniaux européens: littératures hispanophones, lusophones, anglophones, néerlandaises et francophones." ³⁶

Une telle délimitation soulève des polémiques pour des groupes par la mixité même de leur situation d'appartenance à la fois à une culture de type postmoderne et leur passé colonial. Le débat actuel sur la pertinence des études

postcoloniales pour comprendre les œuvres d'auteurs québécois est révélateur de cette situation. Outre cette ambiguïté, Nkunjimana évoque l'émergence «d'une toute nouvelle génération de critiques canadiens d'origine diverse (George Lang, Nasrin Rahimieh, Thomas King)» qui produit contre le discours postcolonial la critique «d'un nouvel asservissement des littératures de la périphérie par la vieille dialectique Caliban-Prospero un discours bâtard, secrété et géré par le centre.»³⁷ On ne peut manquer de noter un effet de boomerang, certains tenants du discours postcolonial s'évertuant à présenter le postmodernisme comme un concept de laboratoire édicté par le Centre. La qualité et la quantité de travaux sur le postmodernisme au Québec évite de s'interroger sur la place des anciennes colonies. Mais la question reste ouverte pour le roman africain.

Cependant Moura et Helen Tifin sont tous deux unanimes pour dire que le phénomène déborde l'aspect temporel et chronologique pour être une approche critique (analytique et théorique). Par exemple, Jean-Marc Moura soutient que des écrivains comme Césaire et Senghor sont postcoloniaux par leurs écrits. Le postcolonialisme serait ainsi une poétique:

«Notion analytique plutôt que chronologique, elle renvoie aux littératures naissant dans un contexte marqué par la colonisation européenne, des œuvres engagées contre les formes et les thèmes impérieux et inspirées par la vision d'un monde de la coexistence et de la négociation des langues et des cultures. C'est une situation d'écriture qui est envisagée et non pas seulement une incolore position sur l'axe du temps.»³⁸

La critique postcoloniale une poétique scripturale fortement historicisée et Marie Vautier peut rappeler donc à raison que «la production littéraire est très politisée, surtout en ce qui concerne la révision de l'histoire»³⁹. On peut admettre "le postcolonial comme affrontement". En définissant de façon différentielle le postcolonial par son engagement et ses enjeux politiques, il apparaît comme un retour à l'idée récurrente de la fonctionnalité de l'art africain. Or la tendance qui s'amorce après 1979 pour le roman africain échappe au dictat de l'idéologie. «Le roman n'a plus sa fonction messianique, car l'écriture est devenue subjective. Il s'agit de la critique de pouvoir absent»⁴⁰

Toutefois, l'irruption de la problématique postcoloniale dans le débat de la postmodernité littéraire – si ce n'est son effacement ou l'oblitération du postmodernisme littéraire – peut être due à la nécessité d'une prise en compte d'un topos identitaire d'une postmodernité littéraire propre aux ex-colonies (même si fondamentalement le postmodernisme tente d'échapper au clivage de toutes sortes). Postmodernisme (ou postmodernité littéraire) et postcolonialité ont leurs postulats épistémologiques formels convergents. Une convergence attestée par l'aveu de la difficulté à discriminer entre elles comme l'observent Hans Bertens et Joseph Natoli:

«In particular in its focus on the “other” postmodern theory is hard to distinguish from postcolonial theory as it began to take shape in the second half of the 1980s. Postcolonial theorists like Homi Bhabha and Gayatri Chakravorty

Spivak are as indebted to poststructuralism as postmodern theory, even if their primary focus is the postcolonial s subject and the postcolonial condition»⁴¹.

Obed Nkuzimana établit un constat similaire, quand il fait remarquer que tout ce qui forme "le vice et le délice" du postmodernisme (la parodie, la fusion des genres, le court-circuitage de la linéarité temporelle, le ludisme désacralisant etc.) est aussi exploité par le postcolonialisme⁴². Mais, plus qu'une nuance dans la réaction, l'opposition entre le postcolonialisme et le postmoderne (sur la question de l'Histoire) demande une approche analytique spécifique, le débat permettant de saisir le postmoderne comme un état critique et le postcolonialisme comme une réinjection de la question politique dans tout type de débat. Le postcolonialisme marque des excès dans son souci à tout idéologiser.

Par exemple, Marie Vauthier critique le métarécit lyotardien qu'elle pose comme pénétré d'une forte vision euro-centriste. Elle suggère ainsi le mythe comme une des formes de métarécits propres aux sociétés postcoloniales⁴³. Dans cette logique, elle analyse le mythe comme forme historique spécifique des cultures postcoloniales. Pour l'analyse, on peut adjoindre cette classe des métarécits à d'autres textes à caractère sacré comme l'épopée... Cette importante inflexion du métarécit autorise à analyser la forte part de mythification (ou d'écriture de l'héroïsme) dans le roman africain politique. Les travaux d'Amadou Koné⁴⁴ expliquent la beauté de *Les Soleils des indépendances* par un affaïssement de la sacralité de l'épopée de Soundjata pour faire de l'histoire de Fama une parodie. Tierno Monénembo aussi affirme ne pas construire de personnage héroïque dans ces œuvres parce que la Guinée (sa terre natale) n'a pas connu de héros depuis 1958⁴⁵. Chevrier rappelle, dans le roman écrit, le passage d'une écriture mythique binaire entre héros et anti-héros à une situation beaucoup plus ambiguë où le même personnage peut incarner les deux pôles contradictoires⁴⁶. S'il existe bien une continuité thématique de l'écriture du roman politique nouveau, «le discours téléologique des années 50-60 et 70 n'est plus de saison pendant la décennie 80»⁴⁷. On ne peut manquer de s'interroger sur la classification possible des romans comme *La vie et demie*, *Un rêve utile*, *La fabrique de cérémonies*, *Le cavalier et son ombre*, *L'Etat honteux*, *En attendant le vote des bêtes sauvages*, *Port Melo*... Où situer la délégitimation, l'incrédulité à l'égard des métarécits, bref le processus de déconstruction qu'on y observe: œuvres postcoloniales, œuvres postmodernes?

Le débat de fond, en bout de ligne, est de savoir si le roman négro-africain doit continuer à être analysé dans son arrimage à une certaine colonialité? Ne convient-il pas de sortir d'une sorte de dynamique de "Sisyphé" (que constituent les pôles de l'écriture d'urgence et celle du mimétisme ou les apories du mouvement de balancier entre critique afro-centriste et euro-centriste) pour lire le discours romanesque d'abord comme l'aventure d'une exploitation de l'imaginaire⁴⁸? Certains traits de ce roman ne sont-ils pas franchement postmodernes?

III Un roman politique, déploiement d'un hyperréalisme postmoderne

Dans l'importante contribution de Jameson au débat postmoderne, récemment paru en traduction française⁴⁹, le critique énonce quatre traits de la culture postmoderne: «une *depthlessness*, une nouvelle superficialité⁵⁰, un affaiblissement de l'historicité, une tonalité émotionnelle, et l'impact des nouvelles technologies»⁵¹. Bien sûr, le propos n'est pas de soutenir l'existence des mêmes conditions sociales, idéologiques et culturelles de la culture africaine encore moins celle de la littérature et du roman singulièrement. Toutefois, ce roman emprunte nombre de ces traits pour se frayer sa voie et sa spécificité.

Curieusement, si le roman politique est «un extraordinaire instrument d'exploration du réel, de figuration de l'Histoire, d'analyse de la société»⁵², il confine à une véritable écriture du désordre, du chaos, de l'absurdité, une écriture de l'excès, une écriture hyper-réaliste qui dépasse le réalisme historique, pour être une "nouvelle poétique" qui émerge et qui nécessite "un nouveau pacte de lecture", véritable signe précurseur d'une nouvelle écriture, d'une nouvelle poétique qui se pose comme "un procès du réalisme et de l'engagement"⁵³. Ce tournant pourra s'analyser ici à partir de deux points forts.

L'émergence du barbare politique postmoderne

Dans cet univers, «ce pouvoir politique (...) règne du mal sublime, du bouffon tragique où les ogres accomplissent des besognes horribles avec attention et force précision dans la démence, la folie et le plaisir»⁵⁴ autorise à entreprendre l'analyse d'une sorte de politique barbare postmoderne du roman politique africain.

Walter Moser rappelle la théorie du recyclage culturel que Manfred Schneider convoque dans son texte *Der Barbar. Endzeitstimmung und kultur recycling*⁵⁵. Schneider déplace la notion de recyclage du champ de la production artistique vers celui de l'évolution culturelle. La notion centrale de cette théorie, la *rebarbarisation*, semble probante pour lire un type de personnage du roman africain et qui peut être perçu comme un personnage postmoderne: le nouveau barbare. Il existe deux types de barbare: le barbare des premiers temps (*frühzeitbarbar*) et le barbare tardif (*Endzeitbarbar*). Le barbare des premiers temps, qui opère la *rebarbarisation* de la culture, «n'est que positivité; sa figure est investie de toutes les valeurs positives dont peut rêver le civilisé dépravé.[...] Il représente l'innocence, le primitivisme d'une origine vierge et de ses attributs: pureté, vérité, immédiateté, oralité. Il est le héros du "retour à la nature", la version radicale de "l'homme nouveau"»⁵⁶.

Ainsi ce barbare apporte la "rédemption culturelle". Le barbare tardif, le barbare de la fin des temps, incarne «négativité et destruction. Il est celui qui détruit, qui efface, qui fait activement advenir l'oubli. C'est l'iconoclaste par excellence, dans la mesure où il s'en prend à ce que Schneider appelle «das unsterliche Quartett der Medien» Sprache, Schrift, Gesetz, Geld» (le quartet immortel des médias: langue, écriture, loi, argent, p.139). C'est lui qui célèbre les liturgies de l'abolition.»⁵⁷

"Héros de la cyclicité", le barbare tardif vient «annuler les fantasmes du progrès et d'avancement qui motivent les penseurs modernes. Il se déprend de cette continuité en remettant l'heure de l'histoire culturelle à zéro. [...]»⁵⁸

Les deux figures de barbare interviennent sur la scène culturelle au moment critique du cycle, quand le moment apocalyptique dégage la scène pour un recommencement: il apparaît alors que ce que Schneider appelle le nouveau barbare⁵⁹ est bien une métaphore du sujet social face à l'état de la société en général. Le "barbare primordial" est à l'aube d'une ère nouvelle dont il tenterait de marquer les prémisses d'une capitalisation des acquis antérieurs. Il est une forme du héros civilisateur, du héros messianique ou prométhéen. Sa démarche reste empreinte d'une historicité et est tendue vers un horizon de progrès. Le barbare tardif porte plus la marque du discours postmoderne tant au niveau philosophico-éthique que d'une lecture esthétique. Nous postulons que le roman africain présente bien des barbares tardifs, des barbares postmodernes analysables tant dans une perspective sociale que dans l'univers du politique. Nous n'exploiterons que la dimension politique du propos.

Des personnages comme Son excellence Sâ Matrak dans *Les crapauds-brousse*, Boubou Blanc dans *Un rêve utile*, Tonton Bwakamabé Na Sakkadé dans *Le Pleurer-rire*, les Guides providentiels dans *La vie et demie*, la Hernie dans *L'Etat honteux*, Koyaga dans *En attendant le vote des bêtes sauvages* et bien d'autres monstres politiques actualisent avec beaucoup d'emphase une hyperactivité où l'on retrouve hypersexualité, hyperphagie, anthropophagie, scribomanie, volubilité, verbosité et autres excès.

À propos du leader politique, la critique use de termes proches de la folie: absurdité, chaos, grotesque, bouffon, ubuesque... Autant d'adjectifs qui devraient être loin du champ politique, lieu du sérieux, du solennel à la limite de la privation et de l'obséquieux. Ainsi, tirant les conséquences de l'hyperactivité dans *La vie et demie*, Daouda Mar affirme que «la recherche et l'exaltation de la force, au lieu d'aboutir à une vraie affirmation puissante de soi, rendent le personnage ridicule jusqu'à l'absurde. Le Guide Providentiel est un caricatural exhibitionniste.»⁶⁰

Le personnage du leader politique est-il postmoderne? Deux réponses peuvent être ébauchées. Souvent sa présence et ses actions tranchent tellement avec le milieu et leur fonction qu'il apparaît comme une entité parachutée d'un autre univers. Le récit politique prend une forte tonalité de fable ubuesque à l'extrême. A l'image du guide Jean-Brise-Cœurs (père de Jean Patatra) qui s'immole en public, dans une atmosphère d'incrédulité générale, pour faire disparaître l'inscription indélébile de l'"enfer" de son front ou même Jean-Cœur-de-Pierre dont l'une des premiers ordres fut de commander que tout soit peint en bleu. Même les hommes n'y échappent pas. D'ailleurs, «les membres du PPP devaient se peindre en bleu, se raser la tête pour remplacer les cheveux par une respectable couche de bleu.» (p.145)

Sur le chemin de la construction nationale, le leader politique apparaît comme un obstacle si ce n'est pas un point vide, un lieu critique et critique à

interroger plus sérieusement. Ici, le postmoderne se conjuguerait dans la bizarrerie, la bouffonnerie, l'impensable, l'imprésentable que le politique offre. Ce sont les normes de l'enfer qu'il institue: «L'enfer des mouches, l'enfer des fumées sans feu. L'enfer de puanteur. L'enfer des graisses. L'enfer des crânes où les conceptions du guide n'étaient pas entrées» (*La vie et demie*, p.145).

Le second point est l'analyse de cette hyperactivité comme le point de production d'un discours ou d'une demande de simulacre⁶¹ au regard de toute la séduction déployée dans la performance de ces acteurs politiques. Le guide providentiel organise annuellement la défloration, en direct, de cinquante vierges, dans *La vie et demie*, Koyaga échappe "miraculeusement" à des attentats dont on peut commencer à douter de la réalité, Tonton Bwakamabé écrit, écrit, écrit...

Au fond, aucune valeur positive, aucune valeur supérieure, aucun projet collectif ne détermine la quête du leader politique, rien, sinon le désir de jouissance. Tonton livrerait la forme du noceur. Les guides organisent bien des fêtes et des commémorations à n'en plus finir:

«Il y avait la fête des noms, la fête des guides, la fête des Forces spéciales, la fête du dernier mariage du guide, la fête du fils du guide, la fête des immortels, la fête des caméléons du guide, la fête de la méditation, la fête du spermatozoïde, la fête du bœuf...» (p.129)

Et viennent les journées de commémoration et autres. Ainsi, la construction des personnages prospère sur la construction d'un "rien", forme très postmoderne des vides contemporains, forme de la déconstruction des notions d'États et de nations... Ainsi la présence du leader politique appelle vacuité et va de pair avec une portée très égocentrique du politique: un "je" dynamité, dissout, hétéroclite à souhait.

Sublime univers apocalyptique du vide

Dans le débat d'une postmodernité, des auteurs comme Matei Călinescu posent l'explosion atomique de 1945 comme fin de l'Histoire alors qu'Adorno affirme qu'après Auschwitz, après l'holocauste juif, on ne peut plus dire un poème. Ces deux événements ont valeur de symbole et marquent des sortes de lieu de la mort de la raison instrumentale et de l'Aufklärung hégélien et l'entrée dans le postmoderne. Métaphoriquement, ils marquent la mort de l'innocence et sont des moments de conscience de passage d'une période sans que le nouveau monde (que nombre de postmodernes ne postulent pas) n'affleure. Sans remettre en cause ces moments historiques, le roman d'Afrique noire semble postuler une implosion du continent qui serait l'acmé de l'absurde des politiques liberticides.

La vie et demie et *La fabrique de cérémonies* en donnent des images effrayantes⁶². Dans la guerre fratricide entre les descendants de Chaidana, Jean Calcium invente des mouches dont la piqure calcifie hommes, arbres et toute forme de vie. Au plus fort de la guerre:

«On lâcha les mouches de Jean Calcium seize fois dans toutes les villes de la Katamalanasia. La seule ville de Felix-ville perdit deux de ses

millions d'habitants. Les animaux et les plantes piqués crevaient et devenaient carbone pur; si bien que, la nuit, le pays de Mallot-L'enfant-du-tigre brillait. Il y eut tellement de carbone pur, d'une telle luminescence, que la nuit avait été tuée en Katamalanasia.» (p. 176)

Cette arme insolite au pouvoir de fusion atomique conjugue la force du feu et du fer. Et un long extrait confirme l'explosion nucléaire (très intertextuelle) livrant une image de déréglementation spatio-temporelle de fin de monde.

«Il (Jean Calcium) avait envoyé de véritables ouragans de mouches à Felix-ville. Après les mouches, il envoya le feu. Et Felix-ville devint une horrible souche où tout était ombre et carbone, Felix-ville devint un grand lac de carbone où nageaient des poissons d'ombre et des fantômes.[...] Jean Calcium continuait à envoyer ses vibrations meurtrières à Felix-ville où la terre avait pris feu et fondait. Il se formait un gouffre de quelque sept cent cinquante mètres de profondeur, au fond duquel clapotait un goudron incandescent qui luisait, qui éclairait les lieux d'une lumière plus intense que celle du néon. Si vous l'aviez vu, ce lac de lumière: cette lumière crevait les yeux à des dizaines de kilomètres à la ronde; elle trouait la peau. L'air était porté à des températures si élevées qu'il y eut de véritables ouragans et des tempêtes atmosphériques qui aspiraient des centaines d'avions. Il y eut cinquante trois tremblements de terre dans la région en une semaine.» (p. 187)

Ce moment d'éblouissement reprend lyriquement les traits de l'explosion atomique, moment de balancement dans un autre espace/temps, dans le temps postmoderne⁶³. Comme dans *Port-Melo* ou *La vie et demie*, l'on éprouve le même sentiment en voyant Edgar Fall déambuler dans les rues abandonnées de Tapiokaville à côté des "monuments de l'An I de Paix" ou observant une partie de la ville inondée où les poissons circulent entre «l'allée centrale de l'église, nageant entre les bancs, grignotant le bois moisi, faisant leurs pirouettes classiques sur les prie-dieu» (p.81) De façon de plus générale, l'espace de l'ex-Togo et des autres ex-Etats de l'Afrique de l'ouest offrent le même visage dans *La fabrique des de cérémonies*: «une grande déflagration[y] avait fondu les frontières et dissous les noms. [...] de la terre brûlée en terre vacante, les pays cédaient la place sur la carte à un étalage de lave froide et noire.» (p.61) Ainsi l'articulation très chronologique du postmoderne comme "l'après de la catastrophe" attestée se retrouve dans le roman africain.

D'autres nuances portant sur l'existence d'une atmosphère qui, sans se fondre dans la température de la fusion atomique, soulignent un mode de vie où le feu et le fer et les dernières avancées scientifiques permettent de soutenir que le paradigme de la solidité a été dépassé par celui de la fusion, du liquide. Dans *La vie et demie*, après le déluge, Jean Calcium, resté sous terre les quinze ans que dura l'effet des radiations, se demande s'il n'a pas créé l'enfer... Et son pays vit dans une négation tous azimuts du passé, refusant de revenir sur ce qu'on nomme pudiquement "les événements" et le pays même changea de nom. Temps diégétique du doute, du mélange, de la déréglementation entre le réel et l'irréel qu'on retrouve dans *Un rêve utile* ou même dans *En attendant le vote*

des bêtes sauvages. Là, le récit commence quand le dictateur Koyaga décide de faire dire sa geste, comme le lui a recommandé Bokano, son marabout, une récitation qui aurait le pouvoir de régénérer son pouvoir. La cyclicité nietzschéenne de l'éternel retour est une des formes de cette mort de l'histoire...

On ne peut saisir cet univers décadent que dans ce sublime du laid auquel Jameson fait allusion et qui, ailleurs, permet de parler de l'imprésentable... Ainsi naît une nouvelle sensorialité pour lire ces textes nauséux et lourds à souhait dans une verve apocalyptique où se côtoient la surenchère de la surface et de la forme, la forte technicité scripturale. La critique postmoderne parle bien d'une nouvelle pragmatique de la lecture⁶⁴ pour faire face à l'inventivité de l'esthétique postmoderne...

La *depthlessness*, le manque de profondeur ou la superficialité dont parle Jameson se lit dans l'entre-deux d'une tentative de la représentation de cet univers de la décadence et la problématique des valeurs qui y sont liées. La critique parle ainsi des «signes de la décomposition des pays africains, de la liquéfaction des êtres et des choses dans un univers devenu sans repère.»⁶⁵ Par exemple, Anny Wynchank présente l'écriture de l'excès chez Sony comme une satire ménippée pour fustiger les dictatures africaines sous le couvert de la profusion et l'excentricité de cette écriture. La surenchère de la forme et des techniques narratives proches d'un maniérisme artificiel délitent ces récits du simple réalisme vers un réalisme des bas-fonds et un hyperréalisme produisant des sortes de fables qui échappent à la censure. Cette tendance nouvelle de la représentation, cet hyperréalisme et le régime ontologique de ces fictions en articulent le statut postmoderne.

«Une des caractéristiques majeures de l'hyperréalisme est la représentation fréquente en gros plan et très détaillée d'une partie d'un ensemble (Sharp focus). L'agrandissement démesuré d'un sujet est une autre forme d'abstraction: en séparant celui-ci de la réalité ordinaire, il lui confère une nouvelle identité (Gigantic scale). Les peintures, souvent de très grand format, font alors surgir des formes abstraites ou des constructions imaginaires qui révèlent quelque chose de l'ordre caché de l'environnement quotidien.»⁶⁶

En effet, on observe bien dans ces romans des inflations descriptives, énumératives, des mélanges de tout, des collages incongrus...et c'est cela que le colloque de Dakar analysait en termes de "retour du baroque". De plus en plus, le roman africain et surtout l'écriture singulière du roman politique est lue, comme le roman postmoderne, dans un retour du baroque. Scarpetta est clair : il ne s'agit pas d'un retour *au* baroque mais d'un retour *du* baroque. Il explique la nuance: «Il ne s'agit pas d'un retour en arrière, dans une perspective archéologique, nostalgique, – c'est le baroque lui-même qui revient.»⁶⁷ De la sorte, on peut dire que chez lui, le baroque n'est pas un trait du postmoderne, c'est sans doute le postmoderne même, débarrassé de ses nombreuses contradictions.

On peut s'interroger sur la lecture du roman politique africain qui inscrit l'histoire comme condition de possibilité quand on pose que la décadence sociale a conduit à une écriture de l'excès, de la profusion et de la

démiesure, une écriture de la mythification. Paterson recommande de lire la particularité de l'Histoire dans le postmoderne en parlant de la nécessité de «penser à l'Histoire, se penser dans l'Histoire, repenser l'Histoire ou même se situer historiquement pour s'interroger comme sujet écrivain»⁶⁸. Ainsi, le niveau axiologique des textes montre, comme l'indique Chevrier, un itinéraire tracé du passage d'une écriture de l'héroïsme, une écriture mythifiante vers des textes de la démythification⁶⁹ où le leader politique est un ogre pour son peuple: toute chose qui dise le désenchantement.

La réflexion sur l'Histoire prend forme du discours d'une délégitimation ouverte sur la possibilité de lier cette déconstruction à un discours postcolonial tout autant qu'à un discours postmoderne. *La vie et demie*, *La fabrique de cérémonies*, *Un rêve utile* et bien d'autres romans africains comme, à l'instar du roman postmoderne, ne construisent plus: ils déconstruisent, *déspatialisent*, *détemporalisent*, *déchronologisent* à souhait comme si la fin de l'Histoire était arrivée. Des critiques postmodernes parlent plus d'une fin de l'historicité (Gianni Vattimo), de déshistoricisation (Fredric Jameson) ou de "métafiction historiographique" (Linda Hutcheon). Les exemples abondent où la convocation des motifs littéraires⁷⁰ ou culturels échappent aux mythes des origines, aux métarécits et métadiscours du Centre et de l'Autorité pour suggérer un postmodernisme à saveur locale non essentialisée.

Peut-on réellement conclure?

À côté d'auteurs disparus sur lesquels on ne pourra que spéculer, des écrivains comme Tierno Monénembo, Edem Awumey, Kossi Efoui, Sami Tchak et autres, ont un cursus universitaire qui autorisent à penser qu'il connaissent au moins l'existence du débat sur le postmodernisme et peut-être même ses ramifications esthétiques et littéraires. Il n'est donc pas absolument infondé de tenter le lien de leur écriture à cette réalité.

À propos d'un roman comme le *Pleurer-rire*, on a parlé d'une «dérision du projet nationaliste»: d'autres romans comme *La vie et demie*, *La fabrique de cérémonies* ou *Un rêve utile* indiquent qu'il n'y a même plus de nations, mais des espaces liquides (aux identités mouvantes aux frontières mouvantes ou explosées) qu'on peut bien rapprocher du discours postmoderne des transnations ou d'une écriture de la déréalisation ou de la déconstruction... Cette contribution n'a levé qu'un coin du voile sur la fictionnalisation du projet politique de la construction de l'Afrique subsaharienne. Dans ces conditions, le roman politique dénote un discours de la délégitimation, une profonde «incrédulité à l'égard» des héros qui se sont mués en anti-héros dans une anti-société, une société aux normes infernales.

Très philosophiquement, les gens de Martial dans *La vie et demie* indiquent que «s'accepter est le sommet de la lâcheté humaine, n'existe que celui qui se refuse.» (p.146) Peut-être que la prolifération du roman-politique répond à ce manque de politique, une sorte de jeu de vide et de vidange qui se

prolonge dans les logorrhées des leaders politiques ou dans les inflexions verbales des narrateurs qui jouent avec les mots... dans tous les cas nous dit Fonkoua, «l'usage irresponsable du mot, mieux que le non-sens, révèle la volonté du politique de subvertir l'histoire et de travestir la mémoire collective, de reposséder un passé glorieux».⁷¹ On peut se poser la question: et pour le peuple? et pour le sujet africain de façon plus générale? Si les stratégies des auteurs tentent de s'inscrire comme des *parades postcoloniales* (Lydie Moudileno), le contexte des romans, lui, reste ou se présente plus postmoderne en tant qu'expression d'une société dont on ne peut imaginer les normes, une société de *l'imprésentable* et de *l'inimaginable*, une société de la demaîtrise où émerge un sujet diffus, éclaté, halluciné voire indifférent...

Les exemples abondent où la convocation des motifs littéraires ou culturels échappent aux mythes des origines, aux métarécits et métadiscours du Centre et de l'Autorité; nostalgie postmoderne, hyperréalisme d'une écriture du vide des valeurs, des mots et des motifs qui situent le roman politique africain dans une dynamique transnationale, transculturelle, dans la macro-sémiotique postmoderne internationale. Aussi, on pourrait dire que des pratiques postmodernes irriguent les textes africains, des moments postmodernes y sont perceptibles et des traits postmodernes y affleurent, tant au niveau de l'énoncé que de l'énonciation.

¹ Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris Galilée, 1979, 109 p.

² La démocratisation de l'image et la massémédiatisation autorisent Harry Blake à distinguer deux tendances historico-stylistiques du roman postmoderne: une première qui va de la fin des années 1950 à 1968 et une seconde qui débute à cette date. Dans une Amérique où la tendance était l'association du "réel" au contenu du discours politique, l'on assiste à un progressif effondrement du discours totalisant et rationnel qui avait permis la défaite de l'irrationnel (le nazisme). En effet, affirme Harry Blake, le président Kennedy était déjà «d'image électronique projetée sur le cerveau par les mass-media»². Des media dont on usera abondamment pour manipuler les consciences dans l'exacerbation de l'opposition des blocs idéologiques. Déclenchée par la démystification du discours historique en tant que langage (au sens médiatique), la première tendance table sur le "dérisoire de tout discours référentiel", serait donc alors qu'à partir de 1968, «le post-modernisme passe de la mise en cause du langage-piège à la conceptualisation, [...] d'un nouveau type de roman.» Cf. Harry Blake, «Le post-modernisme américain», *Tel Quel*, Automne 1977, n°71-73, pp. 171-182.

³ Léo H. Hoek, «Indifférence, outrance et participation, dispositifs positifs postmodernistes», *Littérature et postmodernité*, Etudes réunies par A. Kibedi Varga, CRIN n°14, Pays-Bas, Groningen, 1986, pp. 31-44.

⁴ Collectif, *Études littéraires* Vol. 27, n°1, Été 1994, «Postmodernismes: Poïesis des Amériques, Ethos des Europes», Université de Laval.

⁵ M. Janet Paterson, «Le postmodernisme québécois, tendances actuelles», *Études littéraires*, Vol. 27, N°1, 1994, p.

⁶ Anton Riscon, «Le postmodernisme latino-américain», *Etudes littéraires*, Vol. 27, n°1, 1994, p. 63.

⁷ Toutefois, il faut noter que la reconnaissance d'une postmodernité latino-américaine a dû s'affirmer contre des avis importants dont, par exemple, celui d'Octavio Paz rapporté par Pierre Ouellet «Le temps d'après l'histoire et le postmodernisme», *Tangence* n° 39. Voir note infrapaginale, pp.114-115.

⁸ Marc Gontard, Xavier Garnier et alii, *Littérature francophone, 1. Le roman*, Paris, Hatier, pp. 211-228. Après la place importante de la revue *Souffles* (créée en 1966) dans l'optique de «l'orientation et le développement au Maroc d'une littérature postcoloniale française» qui faisait le pari outre de «penser l'identité nationale, mais surtout de faire tomber, de déconstruire la notion très occidentale de genre romanesque» (p. 222.), cette littérature prend le virage du postmodernisme (d'une écriture postmoderne) dans les années 80 notamment avec des auteurs comme Abdellatif Laâbi (*Les rides du lion* en 1989) ou de Katibi (*Un été à Stockholm*, 1990) et surtout Tahar Ben Jelloun (*L'enfant de sable* en 1985 et *La nuit sacrée* en 1987).

⁹ *Idem*, p.226.

¹⁰ *Etudes littéraires*, Vol. 27, n°1, Été 1994, *loc. cit.*, p. 7.

¹¹ Nous pensons en particulier au cas de l'Université d'Abidjan où le Professeur NDA Pierre (UFR de Langues, Littératures et Civilisations) anime un séminaire de DEA sur Le postmodernisme dans les nouvelles écritures africaines. Selon nos recherches, ni les départements de lettres de l'Université Cheick Anta Diop de Dakar, ni ceux de Ouagadougou ou de Bamako, de Conakry n'ont de programme de formation à la théorie postmoderne littéraire. L'état des lieux reste à établir pour l'ensemble de la sous-région ouest-africaine.

¹² Adama Coulibaly, *Le postmodernisme et sa pratique dans la création romanesque de quelques écrivains d'Afrique noire francophone*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Cocody Abidjan, UFR LLC, Lettres modernes, 2007, 784p.

¹³ «La littérature africaine des années quatre-vingt: Les tendances nouvelles du roman», *loc. cit.* p.43

¹⁴ Une abondante littérature existe sur cette question dont: Sewanou Dabla, *Les nouvelles écritures africaines, les romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, 256 p.; Josias Semujanga, «La littérature africaine des années quatre-vingt: Les tendances nouvelles du roman», *Présence francophone*, n° 41, 1992, pp.41-56; Jacques Chevrier, «Le roman africain dans tous ses états», *Notre Librairie*, N° 78, Janvier-Mars 1985, pp.37-45; Daniel-Henri Pageaux, «Entre le renouveau et la modernité», *Notre Librairie*, n° 78, Paris, Janvier-mars, 1985, pp. 31-35; Anny Wynchank, «La stratégie romanesque de Sony Labou Tansi dans *La vie la demie: le carnavalesque*», *Sony Labou Tansi. Témoin de son temps*, Limoges, PULIM, 2003, pp.83-95.

¹⁵ Josias Semujanga, «La littérature africaine des années quatre-vingt: Les tendances nouvelles du roman», *Présence francophone*, n° 41, 1992, p.48

¹⁶ Isaac Bazie et Justin Bisanswa, «Chaos, désordre, folie dans le roman africain et antillais contemporain», *Présence Francophone*, n° 63, 2004, p.8

¹⁷ «Chaos, désordre, folie dans le roman africain et antillais contemporain», *Loc. cit.* p.9

¹⁸ Hans-Jürgen Lüsebrink, «La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle», *Tangence*, n°51, 1996, pp. 51-66.

¹⁹ «La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle», *Loc. cit.* p. 62.

²⁰ Hans-Jürgen Lüsebrink, *loc. cit.* p. 62.

²¹ *Idem.* p. 64.

²² *Ibidem.* p. 64.

²³ *Nouvelles écritures francophones: Vers un nouveau baroque?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, sous la direction de Jean Cléo Godin.

²⁴ Pierre Nda, «Le baroque et l'esthétique postmoderne dans le roman négro-africain: Le cas de Maurice Bandaman»; Mamadou Bani Diallo, «Les sources traditionnelles du comique dans l'œuvre romanesque de Massa Makan Diabaté», pp.155-162.; Josias Semujanga, «De l'intergénérativité comme forme de baroque dans le roman de Sony Labou Tansi», pp. 202-215; Victor O. Aire, «Pour une esthétique authentiquement africaine: l'hétérogénéité romanesque chez Williams Sassine», pp. 231-241; Papa Gueye, «L'histoire comme fiction et la fiction comme histoire: récit contestataire et contestation du récit dans les romans de Boubacar Boris Diop», pp. 242-253; Christiane N'Diaye, «De l'authenticité des mensonges chez Boubacar Boris Diop», pp.319-337.

²⁵ Quatrième de couverture de *Nouvelles écritures francophones: Vers un nouveau baroque?*

²⁶ Christiane N'Diaye, «De l'authenticité des mensonges chez Boubacar Boris Diop», *Loc. cit.* p.337.

²⁷ Pierre Nda, «Le baroque et l'esthétique postmoderne dans le roman négro-africain: Le cas de Maurice Bandaman», *Nouvelles écritures francophones: Vers un nouveau baroque?*, pp.47-63.

²⁸ Titre de sa communication au colloque international sur "Culture, facteur de d'identité, d'unité et d'ouverture", Ouagadougou, Mai 2002, texte provisoire disponible sur Internet, file://A:\grassin.htm consulté le 22/09/2003 . Jean-Marie Grassin, «Pour une théorie postmoderne de la culture», p.4

²⁹ *Loc. cit.* p.3.

³⁰ Mongo Mboussa souligne qu'en 1972, Eric Sellin signalait la présence de plusieurs passages de *Le dernier des justes* d'André Schwarz-Bart repris par Ouologuem et en 1974, un article anonyme paru dans *Times Literary Supplement* enfonçait le clou en parlant des reprises de *It's a Battlefield* de Graham Greene. Cf Mongo Mboussa: «Yambo Ouologuem. Et la littérature mondiale: plagiat, réécriture, collage, dérision et manifeste», *Africultures*, 54, janvier-mars 2003, «Afrique-tout monde», pp.23-27

³¹ «Yambo Ouologuem. Et la littérature mondiale: plagiat, réécriture, collage, dérision et manifeste», *Africultures*, 54, janvier-mars 2003, «Afrique-tout monde» *Loc. cit.*, p.26

³² *Apostille au nom de la rose, op. cit.*, pp. 77-78

³³ Présentation de Samba Diop, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.16

³⁴ Achille Mbembé, «La postcolonialité peut-elle être une banalité?», *Politique africaine*, www.politique-africaine.com/numeros/pdf/060076.p (Consulté le 22 mars 2005) (p. 76)

³⁵ Claudette Sarlet, «Nouveau baroque: baroque universel», *Nouvelles écritures francophones: Vers un nouveau baroque?*, *Loc. cit.* p.25

³⁶ Jean-Marc Moura, «Les études postcoloniales: pour une topique des études littéraires», *Les Etudes littéraires francophones*, Leuven, Kortrijk et Lille, 2002, p. 52.

³⁷ Obed Nkuzimana, «Stratégies postcoloniales et roman francophone», *Présence francophone*, n° 50, 1997, p. 11.

³⁸ Jean-Marc Moura, «Critique postcoloniale et littératures francophones africaines, Développement d'une philologie contemporaine», *Fictions africaines et postcolonialisme*, L'Harmattan, 2002, p.69.

³⁹ Marie Vauthier, «Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec: Un point de vue de la «marge», *Etudes littéraires*, Vol. 27 N°1, Été 1994, p.45.

⁴⁰ «La littérature africaine des années quatre-vingt: Les tendances nouvelles du roman», *loc. cit.* p.45

⁴¹ Hans Bertens, Joseph Natoli, *Postmodernism, The key figures*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2002, p xiii.

⁴² Obed Nkuzimana, «Stratégies postcoloniales et roman francophone», *Op. Cit.* p.11.

⁴³ Marie Vauthier: «Les métarécits, le postmodernisme et le mythe postcolonial au Québec: Un point de vue de la «marge»», *Etudes littéraires*, Volume 27 n°1, Été 1994, p.48.

⁴⁴ Cf. Amadou Koné, *Du récit oral au roman*, Abidjan, CEDA, 1985, 150 p.

⁴⁵ Allusion au "non" de Sekou Touré au général De Gaulle qui va ouvrir la voix de l'indépendance de ce pays en Septembre 1958.

⁴⁶ Jacques Chevrier «Présence du mythe dans la littérature africaine», *Notre Librairie*, N°144, Avril-Juin 2001, pp.46-55

⁴⁷ «La littérature africaine des années quatre-vingt: Les tendances nouvelles du roman», *loc. cit.* p.45

⁴⁸ À la fin de son livre, Robert Barsky s'interroge de savoir si quiconque s'intéressant aux littératures d'une ancienne colonie pratique automatiquement le postcolonialisme. *Introduction à la théorie littéraire*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1997, p.233. La question souligne la difficulté du rattachement de l'activité littéraire à un invariant historique qui, au demeurant, est irréversible: le fait colonial.

⁴⁹ Fredric Jameson, *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Éditions Beaux-arts de Paris, 1991, 608p. (Traduit par Florence Nevroltry)

⁵⁰ Cette superficialité qui situe une des particularités de l'écriture postmoderne est celle dont on retrouve le déploiement théorique et pratique dans *Le récit superficiel* de Xavier Garnier. Il ne s'agit pas d'une approche herméneutique de l'opposition surface/ profondeur, mais d'une réactualisation du couple Fiction/ réel, théorique/ pragmatique. Cette version se retrouve dans la problématique de la nouvelle de Borges où les personnages décident de faire coïncider les limites de la carte et celles du pays qu'ils représentent. Si la carte, extrêmement tendue, finit par se déchirer, l'enjeu est la reconnaissance de la nécessité de resituer la carte, le texte, l'écriture, l'écrit comme un lieu de la surface. Non pas une surface narratologique ni sémiotique, mais une surface dynamique, organisée, une surface d'une tout autre nature que la surface sémiotique.

⁵¹ Fredric Jameson, *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, p.41.

⁵² Isaac Bazie et Justin Bisanswa, «Chaos, désordre, folie dans le roman africain et antillais contemporain», *Présence Francophone*, N° 632004, p.7.

⁵³ *Idem*, *Loc. cit.* p.8.

⁵⁴ Romuald Fonkoua, «Dix ans dans la littérature africaine: Pouvoir, société et écriture», *Notre Librairie* N° 103, p.72.

⁵⁵ Faute d'un accès direct à cette œuvre, l'analyse reprend seulement ici les points saillants mis en évidence par Walter Moser, *Esthétique et recyclage culturel*, *op. cit.* Introduction, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, pp. 21-22.

⁵⁶ *Ibidem*, pp. 21-22.

⁵⁷ *Idem*, p. 22.

⁵⁸ *Idem*, p. 21.

⁵⁹ Cette idée semble partagée par plusieurs sociologues. D'ailleurs, Maffesoli, à propos du barbare, indique que «la civilisation languissante a besoin de barbare pour la régénérer» *Le temps des tribus*, op. cit. p. 193. Soulignons que le barbare de Maffesoli ressemble plus à un principe dynamogène extérieur qui vient contaminer, féconder, métisser la civilisation pour la rendre à la fois impure (Scarpetta) et fort...quand celui dont parle Schneider se déploie à l'intérieur de la frontière (à moins que l'étranger barbare dont on parle soit compris comme la métaphore de celui qui, même de l'intérieur, opère la rupture, par conscience critique, par iconoclastie ou autre...).

⁶⁰ Daouda Mar, «L'efflorescence baroque dans la littérature africaine: le cas de *La vie et demie*», *Ethiopiennes*, n°70, 1^{er} semestre 2003, p.173.

⁶¹ Les travaux de Jean Baudrillard sur le simulacre le donne comme l'un des traits majeurs de l'époque postmoderne fait de trompe-l'œil et de jeux de déréalisation... On lira surtout Cf. Jean Baudrillard, *Simulations et simulacres*, Paris, Galilée, 1981, 233 p.; *Illusions, désillusions esthétiques*, Paris, Éditions Sens Et Tonka, 1997, 46 p.; *De la séduction*, Paris, Denoel et Gonthier, 1979, 243 p.

⁶² L'émergence d'une écriture de la guerre consacrée par plusieurs revues spécialisées est un aspect important de ce passage vers un trait postmoderne du roman africain. Si la guerre a de tout temps existé dans la littérature et même qu'elle est l'un de ses thèmes majeurs, sa généralisation dans ce roman, la disparition de la valeur (la mort de l'innocence qu'elle célèbre) et les limites de l'imaginaire que les nouvelles guerres entraînent autorisent à lire une réévaluation de l'écriture de la guerre comme forme de la fin de l'Histoire... On citera *Ethiopiennes* n°71, 2003. *Etudes littéraires*, n°35, Vol.35, Hiver 2003; La revue *En-quête* de l'université d'Abidjan (UFR, LLC) aussi a coordonné deux numéros spéciaux (n° 15 et 16) en 2006.

⁶³ Ce temps de balancement, comme *La planète des singes* où la fin de l'Histoire est révélée comme une découverte de ce que le monde des singes avait remplacé celui des hommes qui avait été soufflé par... l'explosion atomique.

⁶⁴ Cf. Max Roy, «Stratégies de lecture dans le contemporain», *Tangence*, N°39, Mars 1993, p., «La fiction postmoderniste», *Etudes réunies* par Frances Fortier, 149 p.

⁶⁵ Isaac Bazie et Justin Bisanswa, «Chaos, désordre, folie dans le roman africain et antillais contemporain», *Présence Francophone*, N° 632004, p.6.

⁶⁶ *Ibidem*.

⁶⁷ Sensible à la prolifération des études actuelles sur le baroque ou le néobaroque, dans *L'artifice*, Scarpetta dit préférer cette notion au postmoderne, moins pour la pertinence de ce mot que pour l'usage galvaudé qui en est fait et qui le consigne en fourre-tout, sorte de boîte de Pandore où l'on range tout, même les concepts les plus contradictoires. Guy Scarpetta. *L'artifice*, op. cit. p. 22. Walter Moser aussi marque une nuance fondamentale face à la démarche d'un Omar Calabrese qui propose de substituer "néobaroque" au terme "postmoderne" et propose plutôt d'intégrer le néobaroque comme trait du postmoderne. Cf. Walter Moser, "Baroque and Neobaroque: The Emergence of a postmodern Canon".

⁶⁸ M. Janet Paterson, *Moments postmodernes dans le roman Québécois*, Ottawa, Les P.U. d'Ottawa, 1993, p.54.

⁶⁹ On lira Jacques Chevrier «Présence du mythe dans la littérature africaine», *Notre Librairie*, N°144, Avril-Juin 2001, pp.46-55.

⁷⁰ Nous ne citerons ici que notre contribution «Métafiction historiographique ou le discours postmoderne de *Peuls* de Tierno Monénembo», *Interculturel francophonies*, n° 9, Juin-juillet 2006, «Tierno Monénembo», Textes réunis et présentés par Jacques Chevrier, Lecce (Italie), Alliance Française, pp.169-181.

⁷¹ «Dix ans dans la littérature africaine: Pouvoir, société et écriture», *Notre Librairie* N° 103, p.72.

BIBLIOGRAPHIE

- BAZIE Isaac et BISANSWA Justin, « Chaos, désordre, folie dans le roman africain et antillais contemporain », *Présence Francophone*, N° 63, 2004, (Présentation)
- BLAKE Harry, « Le post-modernisme américain », *Tel Quel*, Automne 1977, n°71-73, pp. 171-182
- BERTENS Hans, NATOLI Joseph, *Postmodernism, The key figures*, Massachusetts, Blackwell Publishers, 2002, 384p.
- CHEVRIER Jacques «Présence du mythe dans la littérature africaine», *Notre Librairie*, N°144, Avril-Juin 2001, pp.46-55
- CHEVRIER Jacques, «Le roman africain dans tous ses états», *Notre Librairie*, N° 78, Janvier –Mars 1985, pp.37-45
- COLLECTIF, *Littérature et postmodernité*, Pays-Bas, Groningen, *CRIN* N°14, 1986, Etudes réunies par A. Kibedi Varga, 113p.
- COLLECTIF, *Etudes littéraires*, Vol. 27, N°1, Été 1994, «Postmodernismes. Poïesis des Amériques, Ethos des Europes», Etudes réunies par André LAMONTAGNE et Caroline BAYARD, 207p.
- COLLECTIF, *Tangence*, N°39, Mars 1993, «La fiction postmoderniste», Etudes réunies par Frances FORTIER, 149 p.
- COLLECTIF *Nouvelles écritures francophones: Vers un nouveau baroque?*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2001, (Dir. Jean Cléo Godin)
- COULIBALY Adama, *Le postmodernisme et sa pratique dans la création romanesque de quelques écrivains d'Afrique noire francophone*, Thèse de Doctorat d'État, Université de Cocody Abidjan, UFR LLC, Lettres modernes, 2007, 784 p.
- DABLA Sewanou, *Les nouvelles écritures africaines, les romanciers de la seconde génération*, Paris, L'Harmattan, 1986, 256 p.
- ECO (Umberto), *Apostille au nom de la rose*, Paris, Grasset, 1985, 90 p.
- EFOUI Kossi, *La fabrique de cérémonies*, Paris, Seuil, 2001, 251p.
- FONKOUA Romuald, «Dix ans dans la littérature africaine : Pouvoir, société et écriture», *Notre Librairie* N° 103, pp.70-77
- GONTARD Marc, Xavier Garnier et alii, *Littérature francophone, 1. Le roman*, Paris, Hatier, pp. 211-228

- GRASSIN Jean-Marie, «Pour une théorie postmoderne de la culture», Communication au colloque international sur "Culture, facteur de d'identité, d'unité et d'ouverture", Ouagadougou, Mai 2002, texte provisoire disponible sur Internet, file://A:\grassin.htm consulté le 22/09/2003, p.4
- JAMESON (Fredric), *Le postmodernisme, ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, Paris, Éditions Beaux-arts de Paris, 1991, 608p. (Traduit par Florence Nevroltry)
- KONÉ (Amadou), DIOP (Samba) et alii, *Fictions africaines et postcolonialisme*, Paris, L'Harmattan, 2002, 326 p. (Dir. Samba Diop)
- LÜSEBRINK Hans-Jürgen, «La perception de l'Autre. Jalons pour une critique littéraire interculturelle», *Tangence*, n°51, 1996, pp. 51-66
- LYOTARD Jean-François, *La condition postmoderne*, Paris Galilée, 1979, 109 p.
- MAR Daouda, «L'efflorescence baroque dans la littérature africaine: le cas de *La vie et demie*», *Ethiopiques*, n°70, 1^{er} semestre 2003,
- MBEMBE Achille, «La postcolonialité peut-elle être une banalité?», *Politique africaine*, www.politique-africaine.com/numeros/pdf/060076.p (Consulté le 22 mars 2005)
- MBOUSSA Boniface Mongo: «Yambo Ouologuem. Et la littérature mondiale: plagiat, réécriture, collage, dérision et manifeste», *Africultures*, 54, janvier-mars 2003, «Afrique-tout monde», pp.23-27
- MONENEMBO Tierno, *Un rêve utile*, Paris, Seuil, 1991, 252 p.
- MOSER Walter, *Esthétique et recyclage culturel, op. cit.* Introduction, Ottawa, Les Presses de l'Université d'Ottawa, 2004, , 2004, 256 p.
- MOURA Jean-Marc, *Littératures francophones et théorie postcoloniale*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999, 174p.
- NKUNZIMANA (Obed), «Stratégies postcoloniales et roman francophone», *Présence francophone*, n° 50, 1997, pp.7-26
- PAGEAUX Daniel-Henri, «Entre le renouveau et la modernité», *Notre Librairie*, n° 78, Paris, Janvier-mars, 1985, pp. 31-35
- PATERSON M. Janet, *Moments postmodernes dans le roman Québécois*, Ottawa, Les P.U. d'Ottawa, 1993, 142p.
- SEMUJANGA Josias, «La littérature africaine des années quatre-vingt: Les tendances nouvelles du roman», *Présence francophone*, n° 41, 1992, pp.41-56
- SONY Tansi Labou, *La vie et demie*, Paris, Seuil, 1979, 192 p.
- WYNCHANK Anny, «La stratégie romanesque de Sony Labou Tansi dans *La vie la demie*: le carnavalesque», *Sony Labou Tansi. Témoin de son temps*, Limoges, PULIM, 2003, pp.83-95

UN ALT FEL DE „POSTMODERNISM ROMÂNESC”: MIHAI ȘORA DESPRE LIBERTATEA CA POTENȚIALITATE

Caius DOBRESCU,
Universitatea „Transilvania” din Brașov

Résumé: L’auteur analyse plusieurs constantes philosophiques de l’œuvre de Mihai Șora: la condition ontologique du possible, la valeur de la pluralité, la dichotomie actuel-potentiel. Il notifie la liaison entre les prémisses de ces constantes et les réflexions de Șora sur le langage dont l’abord est possible de deux perspectives différentes: celle symbolique-poétique et celle scientifique-technologique.

Mots-clés: postmodernité roumaine, philosophie, possible, pluralité, langage

Înteruptă de brutalitatea situației istorice la sfârșitul anilor 1940, reluată abia la sfârșitul anilor 1970, se dovedește, în timp, de o uimitoare continuitate a temelor și motivelor. Auto-consonantă, în ceea ce are mai profund, mereu recognoscibilă, mereu ea însăși, nu ne întâlnim, totuși, cu ea decât într-o stare de „modulare”, de auto-nuanțare și auto-insolitare, deci de subtil-precisă despărțire de sine. Discretă, la unul din polii săi, până la a se confunda cu „dialogul interior”, atentă, reținută, prudentă cu fiecare nuanță, revendică, în schimb, la celălalt pol, cu radicalitate „diafană”, dreptul natural de a readuce, în orice moment, istoria Filozofiei la punctul ei de start. Solemnă și gnostică într-una dintre manifestările ei, formulându-se cu „implicare detașată”, se alimentează, în același timp, din surse neobișnuite, rare, foarte personale, și uzează, ori de câte ori simte nevoia, de modul ironiei, de cel al relaxării ludice sau chiar de cel pe care l-am putea numi cel al „capriciului”, adică al unei eleganțe subtil-neglijente ce frizează frivolitatea. Altfel spus, oscilează, sau, mai degrabă, evoluează continuu între spontaneitatea bunei sălbăticii și sofisticarea abilă a culturii curtenești.

Iată o listă de paradoxuri, care, rămânând larg deschisă, încearcă să arate către ceea ce face insolitul, ireductibilul și irepetabilul gândirii lui Mihai Șora. Diversitatea și polaritatea tendințelor enumerate aici reprezintă, însă, mai mult, dacă nu cu totul altceva, decât un spectacol fastuos înalt-delectabil. Mobilitatea și vibrația gândirii lui Mihai Șora trimit către o atitudine intransigentă față de mediocritate, către imperativul unei continue înnoiri dinăuntru, către subminarea oricărei înclinații a spiritului de a se complăce în

călduțul propriei „agoniseli”, numite de filozof „avutul pseudo-ontologic”. O tensiune care poate fi înțeleasă doar prin sensul ei dinamic, nu acela de a etala prodițiile propriului intelect, nici măcar pe cele ale Intelectului în general, ci acela al „deschiderii” autentice către comunicarea cu Celălalt. O tensiune care este, de fapt, așa cum va susține Mihai Șora încă din paginile primei sale cărți, in-tenție. Într-o accepțiune cât mai apropiată de etimonul latin, tendeo, ere : a întinde. O in-tenție, adică o în-tindere către Celălalt, către un alt focar de conștiință, către o altă experiență a întâlnirii cu lumea.

Dacă, așadar, demersul lui Mihai Șora este orientat nu spre o înscriere în canoanele riguroase ale inteligibilului-comunicabilului, ci spre instigarea unei intenții simetrice aceleia prin care filozoful se adresează interlocutorului său real sau virtual, atunci acest demers nu poate fi evaluat decât cu măsura care îi este proprie. Nu aceea a „rigorii”, valoare față de care Mihai Șora își exprimă adeseori mefiența, ci cu măsura *exactității*, care presupune nu doar capacitatea de a surprinde printr-o nuanță a limbajului o nuanță a experienței, cât și precizia cu care se țintește într-unul din centrii „atenției existențiale” a Celuilalt. Reacția adecvată la această ofertă reflexivă nu este situarea ei în funcție de genurile proxime și diferențele specifice, într-un tablou general al filozofiei contemporane, și nici transformarea ei în planșă anatomică, reducerea ei la momentele de coerență sistematică și expunerea ei sub forma unui instrumentar de noțiuni și concepte.

De altfel, Mihai Șora s-a manifestat cu adevărat sistematic mai ales în eforturile sale de a descuraja sistematizarea academică a gândirii sale. Forma discontinuă, eratică, discret-capricioasă și baroc-meandrică, a dialogurilor filozofice din cea de a doua sa etapă de creație este o mărturie grăitoare în acest sens. Pe de altă parte, sugestiv este și scepticismul evaziv cu care, în interviurile pe care le-a acordat cu generozitate de-a lungul ultimilor ani, a întâmpinat provocările de a-și situa oprea într-unul dintre curente aceditate ale filozofiei europene. Nu este vorba aici despre tendința unei gândiri ajunse la echilibru și împlinire de a ascunde inevitabilele sale faze de emulație discipolară. De altfel, filozoful nu a negat niciodată datoria intelectuală care-l leagă de fenomenologia lui Husserl, de neo-tomism sau de personalismul grupului de „socialiști catolici” din jurul revistei *Esprit*. Refuzul auto-categorizărilor are ca sursă nu vanitatea, ci, mai degrabă, voința de autenticitate. Speranța de a-i evita interlocutorului rătăcirea sterilă prin ținutul minunat al definițiilor de manual și de a-l orienta către țesutul de vibrații interogative, presupunând reformularea continuă a acelorași câtorva mari teme, care constituie zona vie a unui proces de cunoaștere.

O gândire care se dorește esențialmente deschisă, simultan către obiectul său de investigație și către un partener de dialog resimțit ca ținând de esența însăși a reflecției, fiindcă reprezintă o extensie a principiului constitutiv al „dialogului interior”, nu poate fi, în ultimă instanță, evaluată decât tot printr-un efort de gândire deschisă. Reacția comprehensivă nu se poate produce dintr-o poziție ipotetică, fictivă, legitimată de un concept preponderent tehnic, ustensiliar, al competenței filozofice din care să iradieze o impersonală obiectivitate descriptiv-clasificatoare. O evaluare adecvată a acestui stil de gândire presupune „înșurubarea” (cu un termen

drag filozofului) într-o concretă problematică și problematizantă (o caracteristică a gândirii lui Mihai Șora fiind tocmai asocierea „concreției” nu cu sugestia materialității greu-penetrabile, ci cu aceea a unei densități generate de întrepătrunderea vibrantă a (in)determinărilor „com-possibile”).

Unei asemenea intenții generoase, care, în limbajul interacțiunilor simbolice, „coboară garda”, expunând conștiința care se comunică în toată vulnerabilitatea actelor sale de apropiere-prin-aproximare, nu i se poate răspunde onest și loial decât adoptând, în replică, aceeași deschidere care-și asumă riscuri; decât ieșind de sub carapacea sedimentelor taxonomice și solidarizându-te cu generozitatea intenției ei comunicative. Gândirea lui Mihai Șora presupune dialogul pentru că autenticitatea către care aspiră este o condiție ce nu se poate realiza decât în momentul când „deschiderea” intenției de comunicare este „închisă” (în sensul de „complinită”) printr-o reacție de atenție care denotă atingerea celui mai sensibil nerv intelectual-moral al interlocutorului și suscitarea interesului său *vital* (în dublul sens de „exprimând energia vieții” și de „orientat către necesitățile vitale”).

Măsura interlocurii filozofice este, așadar, dată de intensitatea cu care interlocutorul se simte atins în nucleul intim (adică, mai presus de orice bănuială, autentic) al deliberărilor sale interioare. Autenticitatea presupune generarea unui arc tensional între două focare de vulnerabilitate. Pentru că, plasată în condiția „dialogului interior”, conștiința este deschisă spre vulnerabilitatea sa constitutivă, rezultată dintr-o condiție a non-identității cu sine ce se poate sugestiv exprima, în viziunea tânărului Mihai Șora, prin simbolul creștin al Căderii și al alungării din Paradis. Comunicarea, în sensul deplin al termenului, se realizează între oameni „căzuți la nivelul dialogului interior”, străbătuți, fiecare în parte, de tranșeele îndoielii cu privire la lume și la situație în ea. Dialogul interior, ca stigmat ontologic, este o premisă a dialogului exterior, iar autenticitatea care rezultă din comunicarea intențională este momentul în care două vulnerabilități (două esențe vulnerabile, două actualizări ale esenței Vulnerabilității) deschid, în relația dintre ele, posibilități de realizare Durabilului.¹

Una dintre cele mai constante și productive interogații pe care și le adresează Mihai Șora, direct sau prin „figurile” mai mult sau mai puțin retorice ale Tânărului Prieten sau Devotatului Amic, este aceea legată de condiția și statutul *posibilului*, virtualului, și de legătura acestei categorii cu acelea de potențialitate și „putință”. Această tematică ne plasează în vecinătatea imediată a unuia dintre focarele de anxietate ale conștiinței intelectuale și morale postbelice: efortul de a acomoda, de a internaliza, de a transforma în valoare în sine *pluralitatea*.

La capătul unui lanț de atrocități incredibile, și contemporană cu o altă rețea de manifestare a inumanității și cruzimii, în țările sistemului comunist sau în cele ale lumii a treia, postularea caracterului ultim și fundamental al pluralității a ajuns să fie resimțită, în sfera mereu-fragilă, oricare i-ar fi cuprinderea, a gândirii libere și civilizate, ca o datorie de onoare. Numai că această atitudine a generat un fel de *ketman*. La suprafață, se afirmă îmbrățișarea necondiționată, entuziastă, presupusă ca direct- și imediat-răsplătitoare, a pluralității ca valoare, definită deopotrivă în ordinea naturii și culturii. Dar această insistență asupra condiției

ultime, de nedepășit, a pluralității pare să vorbească despre experiența, mult mai adâncă, ascunsă, a unei multiplicități înspăimântătoare și apocaliptice. Optimismul dogmatic al epocii noastre, aparenta seninătate a convingerii că o pălărie și o umbrelă vor face sens ca de la sine în momentul când se întâlnesc întâmplător pe o masă de operație, reprezintă adeseori doar un subțire strat protector sub care supraviețuiește, mută, incomplet formulată, dar cât se poate de vie, teroarea gnostică în fața unui univers resimțit ca sfîșiat în bucăți. Este vorba aici de ceea ce am putea numi, cu o metaforă împrumutată din Kabbala, sindromul Spargerii Vaselor: lumea așa cum o cunoaștem este rezultatul unui accident cosmic. Ceea ce leagă această viziune mistică de pluralismul militant al multor filozofii contemporane este ideea unei lumi compuse din cioburi. Sentimentul de stabilitate conferit de recompunerea savantă, artificială, a „Vasului” nu alungă aprehensiunea că bucățile nu mai sînt ținute la un loc de un principiu integrator al necesității, ci de o simplă „linearitate” adezivă, dezvoltată din aproape în aproape, fără veleități de sinteză sau plenitudine. De aceea, pluralismul ca etalare a părților, sau a posibilităților, exprimă, dincolo de toleranța sinceră și bine-intenționată, un fel de înșelătoare seninătate post-traumatică, din care memoria panicii provocate de sentimentul disoluției universale nu a dispărut niciodată.

În raport cu acest cripto-blocaj al traficului mental și emoțional, ideile lui Mihai Șora despre raportul dintre actual și potențial, despre condiția ontologică a posibilității, despre modularea („mlădierea”) continuă și nelimitată a „universalei puțință de a fi”, despre nivelele de articulare coextensive ale actualului și potențialului, despre „infiniul de compenetrație”, despre consistența „composibilelor”, se dispun ca de la sine într-o veritabilă compasiune terapeutică. Diversitatea formelor existenței, așa cum și-o reprezintă filozoful, nu este o etalare „fără rest”, și nu implică, discret dar insistent, un principiu ireversibil al discriminării. Varietatea, non-coincidența, alteritatea, pluralitatea există cu adevărat, nu sînt himere sau accidente, însă „datul” lor este depășit prin iradierea învălitoare a unui principiu superior al generării. Iată de ce pluralitatea nu apare ca un simplu fapt, sau, mai precis, apare ca un „fapt” în sensul etimologic, legat de „a face” – fiindcă există mișcări de continuă auto-nuanțare a „ființei”, mișcări în care Mihai Șora este tentat, la un alt nivel, să-și fundamenteze și teoria morală a acțiunii.

Diversitatea/pluralitatea lumii este o experiență esențială, dar nu primă-și-ultimă. În configurarea ei ceea ce predomină nu este amintirea terorii cosmice, oricît de reținută, în fața neantului (care, singur, poate separa radical, în mintea noastră, părțile ce refuză să aparțină unui întreg). Teroarea și oroarea (totuși senzuală) de Vid dată în inavuabilul oricărei forme de exaltare a pluralității esențiale lipsește din gândirea lui Șora. Aceasta pentru că la interfața entităților ce compun pluralitatea/diversitatea este lăsată să dezvolte o chimie specială. Spațiul diferenței/diferențierii nu este vid, ci este compus din vibrațiile unui proces de continuă diferențiere/aproximare/nuanțare.

Spiritul acesta tolerant pare să vină din meditația asupra procesului interior de creare a distincțiilor și ierarhiilor conceptuale. Filozoful nu respinge construcțiile clasice ale metafizicii occidentale ca pe niște schelete conceptuale

artificiale ce ar exprima voința de putere mai degrabă decît revelația unei ordini universale. Mihai Șora crede într-o ordine integratoare, în care diferențierea orizontală se armonizează cu diferențierea verticală, ierarhică. Dar *principiul* acestei integrări este complet regîndit. Metafizica nu trebuie să reprezinte un fel de regulament, foarte strict, de ordine interioară a universului, iar nașterea conceptelor, ca nume ale lucrurilor, nu trebuie să funcționeze ca un fel de voință de compartimentalizare. Definirea, delimitarea noțiunilor și conceptelor unele față de altele, fie pe același plan, fie pe verticală, este mai degrabă un proces de insinuare, ca „îmbrățișare dinăuntru”, protectivă. Conceptul nu este conturat de o voință exterioară, prin fiat, ci este lăsat să crească, să se dezvolte în funcție de potențialul său, găsindu-și limitele „naturale”, care nu-l îngrădesc, ci îl aduc într-un echilibru optim între potențial și actual, adică în condiția propriei sale realități/realizări. Una peste alta, conceptele noastre pot fi înțelese prin analogie cu acei *digital pets*, ființe cu un fel de evoluție organică, dar în același timp virtuale și abstracte, pe care le cresc copii în mici computere de jucărie.

Printr-un impuls generos antropomorfic, acesată fiziologie a conceptelor este asimilată înseși condiției ontologice a obiectelor din lumea reală. Nevrozei de a evada încontinuu din propria condiție, spre orizontul fascinant al tuturor posibilităților, Mihai Șora îi opune o filozofie a adaptării la plenitudine. A ocupării propriului *loc* ca formă de expansiune prietenoasă, în stilul unui (auto)imperialism de catifea. A libertății ca descoperire reconfortantă a necesității *interioare* (distinsă cu grijă de cea, de natură exterioară, din definiția stoică a libertății-ca-necesitate-înțeleasă). Esența acestui mesaj este că, înăuntrul propriilor tale determinări constitutive, nu trebuie să te simți ca într-o celulă penitenciară, ci, mai degrabă, ca într-o saună sau ca într-un bazin termal regenerativ.

În planul atitudinilor față de existență, schimbarea de perspectivă propusă de filozoful român amintește o mutație semnificativă din câmpul științelor omului: dinspre înțelegerea culturilor ca gramatici închise în ele însele, ca structuri, ca sisteme de reguli care primează asupra „accidentului” reprezentat de existența individuală, înspre o viziune a culturii ca set de virtualități, ca rețea flexibilă, protectivă și stimulantă pentru dezvoltarea persoanei umane.

Remarcabil și foarte actual la Mihai Șora este modul în care pune și repune, nuanțînd de fiecare dată, cu o insistență calmă, elegantă, dar tenace, problema relației dintre actual și potențial. Ni se propune astfel un veritabil program al „pluralismului cu față umană”, care nu se limitează să deschidă evantaiul posibilităților alternative de a fi, într-un câmp abstract în care acestea se delimitează reciproc prin distincții conceptuale cît mai impersonal-precise. Condiția latentului și posibilului, ne sugerează filozoful, nu trebuie redusă la, și poate nici măcar asociată cu, imperativul etalării. Diversitatea, ca dispunere în evantai, nu epuizează, ci doar sugerează, dă o idee despre, potențialitatea creativă ce ajută în permanență lucrurile să existe.

Regimul pluralității nu este instituit printr-un fiat supra-organizator al rațiunii, fiindcă atunci sistemul, *dat dinainte în intelect și finit*, al „posibilelor” ar reprezenta un fel de graniță absolută, sau de pușcărie, pentru ceea ce

filozofului îi place să numească „ființă”. Relația latent-manifest nu este gândită nici într-o succesiune inflexibilă, cauzală, în felul raportului dintre rădăcină și tulpină. Potențialul nu se află în afara realului, ci îi este constitutiv, participă la esența acestuia, prin însuși faptul că îl provoacă mereu, silindu-l să se redefiniească, să se specifice sub mereu alte raporturi. Altfel spus, actualul și potențialul sînt binomul care constituie realitatea. Potențialitatea lui Mihai Șora reprezintă puterea generatoare latentă, un fel de principiu al empatiei, în care momentul ironiei ludice (jocul gratuit cu formele) este cuprins laolaltă cu momentul compasiunii, al învăluirii protective.

Din aceste premise se dezvoltă și reflecțiile lui Mihai Șora despre limbaj, sau, mai precis, despre cele două atitudini, sensibil diferite, pe care le presupune o abordare simbolic-poetică și una științific-tehnologică a limbajului. Poezia, înțeasă într-un sens general, reprezintă o modalitate de a te raporta la lume prin ansamblul limbajului. Relațiile intrinseci ale acestuia, în care cuvintele se află întrepărunse, co-semnificînd, în întreguri ce sugerează completitudinea semantică (adică intima complementaritate dintre ce este spus și ce este implicat, dintre actual și potențial), se referă la lumea reală ca o quidditate conceptibilă ca întreg, ca „sistem de composibile”. Glisarea reversibilă (deci: vibrația) congruență-complementaritate-composibilitate-completitudine, ce girează reflecția lui Mihai Șora despre modulațiile „ființei”, se regăsește și în modul în care filozoful reconstruiește funcționarea limbajului poetic. Limbajul științific, cu implicațiile sale tehnologice, instrumental-manipulative, este, însă, orientat către un proces de „granulare” a conglomeratului experienței, bazat pe diviziuni stricte, pe raporturi categoriale, pe precizia disocierii logice, pe principii taxonomice, astfel încît raportul cu lumea nu mai este unul între două îndeterminări integratoare, ci între elementele corespondente a două mulțimi organizate sistemic. Într-o configurație în care fiecare element este legat de toate celelalte, aflîndu-se cu ele într-un fel de relație de compenetrație, se poate vorbi despre o raționalitate difuză sau deschisă, fiindcă un asemenea sistem, chiar dacă în principiu finit, este, în fapt, incomensurabil. În timp ce într-o organizare teoretico-științifică a limbajului, raționalitatea este ea însăși delimitată și, deci, limitată, riguros conținută, redusă la propriul ei aparat de analiză.

Mihai Șora își susține viziunea asupra bogăției implicite a limbajului poetic printr-o bună cunoaștere, printr-o înțelegere autentică, dinăuntru, a liricii moderne. Nu se oprește la Eminescu, așa cum este cazul celebrului său congener Constantin Noica, un gînditor netulburat în credința sa asupra superiorității filozofiei asupra poeziei în condițiile unei evidente ignoranțe a evoluțiilor din lirica secolului XX. Mihai Șora se plasează la o mare distanță de un atare provincialism, (provincialism, atît în sensul închiderii într-o provincie teoretică dată, cît și în sensul întîrzierii în raport cu sensibilitatea culturală a lumii civilizate), disponibilitatea gustului său estetic mergînd de la Rilke, Péguy sau Claudel, (poeți oarecum afini, prin încercarea a propune forme personale de *devotio moderna*, neotomismului ce prezidează începuturile filozofiei lui Mihai Șora), pînă la suprarealistul André Breton, sau la discipolii săi români (dintre care filozoful a avut relații de amicitie, în

tinerețe, cu Dolfi Trost). Mai mult decât atât, Mihai Șora s-a dovedit atras nu doar de achizițiile certe ale modernității, ci și de zonele de inovație ale poeziei ultimei decenii: în anii 1980, a fost un participant consecvent la ședințele Cenaclului de luni, unul din locurile esențiale în care se contura, (în pofida condițiilor politice generale, dintre cele mai vitrege), sensibilitatea unei noi epoci culturale.

Este doar aparent paradoxal că acest *afficionado* al poeziei inovative și experimentale ne pune, în același timp, în gardă cu privire la fetișizarea contemporană a ideii de „comunicare”, văzută ca panaceu al tuturor problemelor umanității. Filozoful e gata oricând să confrunte asemenea forme de entuziasm invaziv (de exemplu, am putea spune noi, cel al profeților dezlănțuiți ai globalizării mediatice) cu evidența că noțiunea curentă de „comunicare” denumește un conglomerat de practici și aspirații foarte diferite, situate în planuri incompatibile. De aici, necesitatea de a distinge între o interacțiune conjuncturală, „pe orizontală”, linear-funcțională, ustensilitară, dintre agenți autonomi, și situația ideală a unui dialog care implică persoanele umane prin ceea ce au mai profund și mai specific. Ceea ce Mihai Șora numește „comunicare în V” reprezintă modelul filozofic al unei autentice apropiieri între conștiințe, proces ce se desfășoară într-un univers paradoxal, neeuclidian, în care calea cea mai scurtă dintre două puncte nu este cu necesitate linia dreaptă, tot așa cum nu este sigur că paralele nu se intersectează niciodată. A *înainta* în comunicare înseamnă, din această perspectivă, a realiza o coordonare a *întoarcerii* către sine a participanților la dialog, întoarcere către nivele tot mai profunde, (așadar tot mai apropiate de ceea ce poate fi conceput ca general-uman), ale conștiințelor lor. În termenii lui Mihai Șora, autenticitatea contactului presupune în primul rând nu orizontala comunicării ustensilitare, ci verticala introspecției, a „dialogului interior”. Aproximarea persoanelor umane trebuie pusă sub paradoxul intersecției între paralele verticale.

De aici și încheierea că, în pofida simultanei exaltări contemporane a comunicării globale și a pluralității „identităților” culturale, totuși, între comunicarea profundă și identitatea „tare” există o incompatibilitate de principiu. Numai cel dispus să pună la îndoială certitudinile confortabile și maniabile despre sine, numai cel capabil să vorbească despre sine nu într-un limbaj denotativ, menit să delimiteze, ci în limbajul conotativ al „compenetrației” poetice, se deschide către posibilitatea „întîlnirii cu Celălalt”. Esența umană a comunicării nu ține, în această logică, de schimbul frenetic de „mesaje”, ci de capacitatea de a-l percepe pe Celălalt nu doar în datele actualității sale imediat accesibile interferenței, ci împreună cu haloul potențialității (adică, al demnității) sale.²

¹ Există, la Mihai Șora, o foarte interesantă evoluție a motivului vulnerabilității. În lucrarea sa din 1947, filozoful părea înclinat să accepte ideea că „nu poți face omletă fără să spargi ouăle”. În reflecțiile sale devenite publice începînd cu 1978, vulnerabilitatea intrinsecă a individului nu mai e văzută ca un element secundar și derivat în raport cu fantasma

necesității istorice. Șora va realiza că idealul “omletei” era de la bun început incompatibil cu premisele gândirii sale și va evolua, tot mai explicit, înspre o filozofie politică orientată nu spre “depășirea”, ci spre valorizarea, protecția și încorporarea fragilității “oului”. Dialectica societății bune evoluează la el de la postularea unei opoziții, fie ea și limitată și temporară, între forța întregului, a procesului, și vulnerabilitatea/perisabilitatea elementelor sau agenților, înspre viziunea unei durabilități protective care se dezvoltă din conlucrarea voluntară și convergența liberă a vulnerabilităților.

² Dicțiunea filozofică foarte personală a lui Mihai Șora, puternica originalitate a expresiei sale, ne face să resimțim critica pe care o aduce fetișizarea gândirii științifice, logicii lineare, reducerii relațiilor umane la alegerea rațională și la cooperarea instrumentală drept probleme stringente, în sensul că sînt “ale noastre”, că apasă asupra condiției specifice a modernității “noastre”. În opinia mea, însă, este vorba, mai degrabă, despre dovada profunzimii cu care filozoful este implicat în cîmpul problematic al filozofiei occidentale, înțelegînd prin aceasta un canon tematic dezvoltat din tensiunile constitutive ale unor civilizații tehnologice avansate. Este, însă, o întrebare deschisă dacă excesul de “tehn-știință” este marea problemă a “aici-și-acum”-ului nostru, ca societate etern-rătăcită pe calea modernizării instituționale, tehnologice și politice. Desigur, comunismul a fost descris ca o specie de brutalism raționalist. Însă cred că ne vine foarte greu să punem dezagregarea socio-economică produsă de comunismul mioritic pe seama pasiunii devastatoare pentru știință a, să spunem, tovarășei Elena Ceaușescu... Așadar, ceea ce am experimentat și experimentăm în experiența noastră istorică efectivă, este un cult caricatural al științei. Alexandru Mușina a vorbit despre pretinsa raționalitate a planificărilor cincinale ale comunismului ca despre un ritual asemănător faimoaselor *cargo cults* din insulele izolate ale Pacificului: ele exprimă aceeași fetișizare a aspectelor exterioare ale unei societăți tehnologice, căreia de fapt nu-i percep valorile și spiritul. Noi trăim, așadar, într-un limb în care, pe de o parte, nu mai funcționează mecanismele comprehensive de auto-reglare ale comunităților tradiționale, iar, pe de altă parte, formele de reglare empiric-rațională a cunoașterii și cooperării sînt resimțite ca străine. În aceste circumstanțe, aș spune că legitimitatea unei atitudini de mefiență poetico-filozofică, împinsă uneori pînă la disprețul seniorial, față de cultura științifică nu este cu totul acceptabilă. Dată fiind condiția noastră civilizațională, critica scientismului ustensiliar trebuie să coexiste cu un efort onest de asimilare/asumare a autenticului spirit științific și a autenticei raționalități tehnologice. Dar este greu să te aștepți din partea publicului să facă distincțiile necesare, să pună într-o perspectivă nuanțată și moderată critica filozofică a raționalității instrumentale, atîta timp cît în școlile noastre științele se predau, oricum, într-un mod inerțial și haotic. Din acest motiv, mai stimulativ, în înfîlnirea cu “datul” nostru colectiv contemporan, mi se par acele pasaje teoretice în care Mai Știutorul, sub presiunea Tînărului său Prieten, vorbește despre momentul inițial de înrădăcinare a limbajului teoretic al științelor în densitatea semantică a limbajului “trăit”. Tendința filozofului este să accentueze asupra distanțării ce survine ulterior, însă, în opinia mea, în virtutea regulii “atenției existențiale” postulată de Mihai Șora însuși, mai productiv și mai oportun este să privim în sens invers, adică de la presupusa “alienare” instrumentală a discursului științific, înspre umanitatea sa fondatoare. În sens direct și practic, aceasta ar însemna, de pildă, inițierea unui proces de reflecție cu privire la justificarea și la modul de predare a disciplinelor științifice în învățămîntul nostru public. Este de înțeles aspirația filozofului, ce transpare din conceptele sale de „compenetrație” și „composibilitate”, de a recupera ceva din caacterul corespondențelor universale, al osmozei magice dintre nivelele „ființei”, din viziune renescentist-premodernă a lumii, dar situația în care ne găsim ne obligă să internalizăm cu prioritate structurile de bază ale modernității.

LA PRATIQUE POSTMODERNE DANS VERRE CASSE D'ALAIN MABANCKOU ET LE JEUNE HOMME DE SABLE DE WILLIAMS SASSINE

Philip Amangoua ATCHA,
Université de Cocody-Abidjan, Cote d'Ivoire

Abstract: This article deals with the features of postmodernism in *Verre cassé* by Alain Mabanckou and *Le jeune homme de sable* by Williams Sassine. It aims at demonstrating that through the adoption or adaptation of the postmodern poetic, these two writers acquaint us with texts that are seductive and fascinating, with regard to style and formal research. Diegetic incoherence, multiplication of intrigues, plurality of narrative voices, heterogeneity in forms blending of genres and intertextuality, all these underline the postmodern dimension of these two novels. This postmodern aesthetic implies an exploring writing that endbles these writers to innovate and renew the novelistic genre.

Keywords: postmodernism, African novel, self-representation, trivial literature, intergenericity, fragmentation, intertextuality

Le roman africain contemporain connaît un renouveau esthétique considérable. Cela se traduit dans une multitude de nouvelles formes d'écriture. Cette quête d'une écriture novatrice et nouvelle a des apparentements avec la poétique postmoderne.

Le postmodernisme est une notion difficile à cerner; il souffre d'une confusion conceptuelle, tant les définitions sont nombreuses. Fécond en dépit de son ambiguïté, il est employé de façon polysémique et même contradictoire dans différents domaines. D'où l'à-propos de cette affirmation de Ginette Michaud: «le mot postmodernisme sert le plus souvent à désigner l'émergence d'une nouvelle "sensibilité"»¹.

Par ailleurs, les critiques et théoriciens du postmodernisme ne s'entendent que sur leurs désaccords. Par exemple Kristeva a tendance à utiliser le mot pour désigner des phénomènes et des concepts non dotés de termes qui leur sont propres. Le postmodernisme est ce qui sort de l'ordinaire, ce qui échappe aux habitudes. Ce que Kristeva appelle postmodernisme correspond ainsi mieux à l'avant-garde. Conception qui s'avère divergente de celles de Habermas, Ihab Hassan, Gérard Graff et de Lyotard. Ces divergences de position ne sauraient cependant constituer une impasse; on peut utiliser le concept à bon escient dans le

sens de Lyotard, car ses propos éclairent assez bien la notion. Selon lui, «le postmodernisme est essentiellement un savoir hétérogène, un savoir lié non plus à une autorité antérieure mais à une nouvelle légitimation qui serait fondée sur la reconnaissance de l'hétéromorphie des jeux du langage»².

Nonobstant, toutes ces difficultés de périodisation et de confusions conceptuelles, il est néanmoins possible d'établir les linéaments d'une poétique postmoderne. Pour la critique américaine, le postmodernisme est appliqué, en littérature, à une variété de romans qui se démarquent par des traits caractéristiques. En effet, le "roman postmoderne"³ se caractérise par la pluralité des voix narratives, une thématique axée sur l'écriture, sur la métafiction ou l'auto-représentation, sur la rupture et l'importance accordée à l'intertextualité. Eu égard à cela, *Verre cassé* et *Le Jeune homme de sable* ne seraient-ils pas des romans postmodernes? Quels sont les repères identificatoires du postmodernisme dans ces œuvres?

La présente réflexion étant une lecture des traits du postmodernisme dans *Verre cassé* d'Alain Mabanckou et *Le Jeune homme de sable* de Williams Sassine, s'intéressera à la fragmentation, l'écriture du jeu et la question intertextuelle et intergénérique qui caractérisent ces deux oeuvres.

I-Une écriture du fragmentaire

Aux antipodes de leurs devanciers (ceux de la première génération), Sassine et Mabanckou, fidèles à une écriture en liberté, organisent leur récit en violant la tradition romanesque. Contrairement au roman traditionnel qui se caractérise par un parfait agencement de l'intrigue, *Le jeune homme de sable* et *Verre cassé* sont une «confusion organisée».⁴ Dans les œuvres de Sassine et de Mabanckou, on retrouve un certain nombre de traits propres à la pratique postmoderne: la fragmentation diégétique, l'énonciation polyphonique et l'hétérogénéité.

1-La fragmentation diégétique

L'écriture postmoderne multiplie les intrigues, les histoires au sein d'autres récits. Au niveau diégétique, les romans de Sassine et de Mabanckou sont eux aussi très complexes et très éclectiques en raison de la multitude d'histoires racontées. *Le Jeune homme de sable*, en compte huit. Le récit principal (l'histoire d'Oumarou) est envahi par d'autres historiettes secondaires: celles de Bandia, du Guide, de Tahirou, des comploteurs et du foyer du député Abdou. Par exemple, l'histoire de Bandia débute au chapitre 5 de la première partie et retrace l'enfance rurale, l'arrivée à la ville et sa misère actuelle. À vrai dire, ce récit pourrait faire l'objet d'un roman à part. Quantitativement, il se déroule sur plusieurs séquences narratives: il occupe les chapitres 5 et 8 de la première partie; les chapitres 5 et 8 de la seconde partie ainsi que les pages 97 et 121 et d'autres encore.

Verre cassé est le récit du personnage éponyme à qui l'Escargot entêté confie la mission de pérenniser dans un cahier l'histoire de la bande de marginaux qui fréquentent son bar le «Crédit a voyagé». Sa rencontre avec

chacun est le prétexte d'une nouvelle histoire. On note au total, en commençant par celle de Verre cassé lui-même, sept histoires: le Crédit a voyagé, l'Imprimeur, le type aux Pampers, l'Escargot entêté, Mouyéké et le concours de «pisse» entre Robinette et Casimir. Toutes ces histoires sont dans une «concordance discordante»⁵.

Avec ces deux romans, le principe de l'intrigue unique et simple semble donc avoir vécu. Leurs récits fragmentés, morcelés, à l'instar de l'écriture postmoderne, ne peut offrir qu'une multiplicité d'histoires au sein de leurs textes. Cela est d'autant plus vrai qu'on peut dire avec Goldenstein que ces deux récits «renoncent à raconter une histoire. Ils n'hésitent pas à raconter des histoires»⁶.

De plus, dans l'écriture postmoderne, le lecteur devient plus actif du fait de la fragmentation de la diégèse. Cortâzar dans sa ferme volonté de provoquer le lecteur, brise toutes les conventions, obligeant du coup le lecteur à devenir le «complice»⁷ de l'auteur. L'écriture postmoderne attaque les conventions littéraires ainsi que les habitudes paresseuses des «lecteurs femelles»⁸ (un terme que Cortâzar utilise à la place de «lecteurs passifs»). Et, lors d'une entrevue réalisée en 1974, Aquin expliquait qu'il essayait «d'étreindre le lecteur littéralement dans *Trou de mémoire*, ou de le violer même, à la limite; (...) étant donné que c'est lui qui crée le livre»⁹.

L'insistance sur la participation active du lecteur caractérise les œuvres postmodernes. Cette rupture, cette transgression n'est en fait qu'une façon de rendre le lecteur plus actif. Le mode d'emploi du *Jeune homme de sable* crée une véritable incohérence diégétique et oblige le lecteur à sauter, dans la première partie du roman, du chapitre 2 aux chapitres 4 et 6, puis au premier et deuxième chapitres de la deuxième partie. Toujours dans la première partie (le lion), il effectue un autre bond du chapitre 5 au 8. Ensuite, du cinquième au chapitre 8 dans la deuxième partie. Dans la même logique, on passe du chapitre 4 (partie II) au chapitre 7 (partie II). Tout cela crée un brouillage narratif; ce qui empêche une lecture linéaire et commode de la trame. Ces intrigues éclatées seront sous-tendues par une désarticulation narrative.

2-L'énonciation polyphonique

L'énonciation dans le roman postmoderne est plurielle. Il n'y a plus une seule instance narrative mais une pluralité de voix narratives. Avec ce type de texte, c'est le règne de la polyphonie narrative. Le narrateur s'exprime généralement à la première personne (je). Mais ce «je» racontant cède la parole à d'autres racontants. Ces voix sont, du reste, soit scandées, dédoublées, fragmentées soit carrément multiples.

Les œuvres de Sassine et de Mabanckou sont tout le contraire d'une littérature écrite pour la lecture de loisir. Le lecteur reste parfois déconcerté devant ces deux romans. Très complexes, ces textes rompent avec la dictature du narrateur omniscient et omniprésent propre au roman traditionnel. Chez ces deux auteurs, on assiste à un véritable jeu du «je» et à une démocratisation de l'instance narrative.

Dans *Le jeune homme de sable*, l'acte d'énonciation se caractérise par la polyphonie narrative: professeur Wilfrang, Hadiza, le Guide, Oumarou et le narrateur. Chaque narrateur s'exprime à tour de rôle grâce au procédé de l'enchaînement. Au chapitre 3 (pp.31-36), par exemple, le «je» est le professeur Wilfrang qui donne une conférence de presse dans un aéroport étranger quelques minutes avant son embarquement pour la cité. Le texte restitue directement les questions et les réponses des interlocuteurs. On a un jeu sur le «je» (Wilfrang et les journalistes).

À l'incipit (pp.90-98), le narrateur (il) informe de la convocation d'Oumarou par son père, puis il relate leur rencontre (lieux et circonstances). Ensuite, le narrateur (il) cède la narration à Abdou (je). Il prend la parole pour tancer son fils en récapitulant ses frasques. Alternativement les remontrances et les pensées d'Oumarou sont révélées par lui-même (je). Pour faire la différence entre ces deux «je» (Oumarou et son père) les interventions d'Oumarou sont mises entre parenthèses:

«...C'est grâce à moi que tu n'as pas été exclu définitivement...»

(...C'est vrai que depuis ton intervention publique dans l'affaire Tahirou, tu étais devenu président de l'association des parents d'élèves, député, tu ne cachais pas que le Guide t'écoutais parfois...) (p.95)

Verre cassé est le roman des adresses au lecteur pour l'informer des moindres détails du récit. Les interpellations du lecteur permettent de faire participer pleinement ce dernier:

«mes chers amis, mes frères nègres, comment se fait-il que dans la Bible tous les anges sont Blancs ou quelque chose de ce genre, on aurait quand même pu mettre un ou deux anges nègres, histoire de caresser dans le sens du poil tous les Nègres de la Terre qui refusent de changer leur condition au motif que dès le départ les jeux étaient faits» (pp120-121)

Cette interpellation du narrataire, cet échange entre le narrateur et le narrataire, cette participation active du lecteur s'avèrent être l'un des traits distinctifs de l'écriture postmoderne. A n'en pas douter donc, l'énonciation dans le roman postmoderne est un moyen pour rompre la linéarité de l'intrigue et pour rénover le récit romanesque.

Et, si les romans de Sassine et de Mabanckou peuvent paraître difficiles, à ces égards, le style et la recherche formelle qui les caractérisent, continuent néanmoins de séduire et de fasciner. L'écriture postmoderne s'opposant aux notions d'ordre, de règles, d'autorités instaure un nouvel ordre du discours: le désordre de l'hétérogène.

3-L'hétérogénéité des formes

Dans sa liste des principaux traits du postmodernisme de l'œuvre de Poulin, Ginette Michaud, parle de «l'intégration de ce que l'on pourrait nommer la trivialité: recettes, chronométrages, plans, desseins, bandes dessinées, cartes, photos, fac-similés, etc.»¹⁰.

L'intégration de matériaux hétérogènes s'avère être un autre trait caractéristique du roman postmoderne. Le roman de Sassine introduit, en effet, en son sein des éléments nouveaux. Sur le plan formel, il y a l'irruption dans le tissu narratif d'un quotidien nouveau: la voix radiophonique du speaker officiel intervient au milieu d'une conversation subversive (pp.40-41); le tract injurieux pour le gouvernement (p.57); les poèmes chantés par Bandia qui donnent un charme bucolique au récit (p.65); la lettre critique pour laquelle Tahirou a été condamné (p.93) et celle dactylographiée par Awa et présentée comme étant les aveux d'Oumarou (p.146). En outre, tout un chapitre est construit sur un enregistrement sur magnétophone (chapitre 1 de la deuxième partie) et l'interview réalisée lors de la conférence de presse du professeur Wilfrang (pp.31-36).

De plus, la typographie devient plus significative à la fin du *Jeune homme de sable*. De la page 182 à la page 185, les 29 marques épaisses qui se détachent sur la blancheur des pages désignent gravement le monde de l'agonie et de la compréhension fugitive des choses dans lequel sombre Oumarou. Sassine insiste graphiquement pour marquer le changement d'univers. Ce jeu typographique sur la page donne plus de force à la fin de cette œuvre à l'aspect baroque.

Alain Mabanckou dans *Verre cassé* intègre les médias. On retrouve dans son roman des magazines nationaux et internationaux comme Paris-Match, VSD, Le Figaro, Les Echos (p.57) et une radio locale, Radio-trottoir FM. Cette trivallité où l'intrusion d'éléments peu romanesques confèrent au texte de Sassine et de Mabanckou un caractère hétérogène et ludique.

II- Une écriture du jeu

Un autre trait, non moins important, du postmodernisme est la parodie. L'écriture postmoderne parodie d'autres textes et s'auto-parodie en se moquant d'elle-même. Elle fait éclater les frontières du sérieux, du légitime, du conventionnel.

Dans *Verre cassé*, la religion chrétienne est perpétuellement remise en cause par le personnage de Mouyeké, le sorcier qui ne croit pas en la religion chrétienne. Par son intermédiaire, on assiste à une parodie religieuse avec un humour déconcertant. Parlant de la résurrection de Lazare par Jésus, il raconte:

«Lazare avait une peur bleue du Christ et surtout de Dieu qui planqué depuis la nuit des temps entre deux cumulo-nimbus alors qu'Il pourrait bien nous aider à les éviter grâce à une petite opération du Saint Esprit, mais notre Dieu est planqué là-haut afin de bénéficier d'une vue panoramique sur les choses les plus basses de ce monde et de les noter scrupuleusement dans son carnet pour le Jugement dernier».

Il dénonce en toute liberté et avec humour, ce qu'il appelle une injustice faite au noir. Il tourne en dérision la Bible et la désacralise (pp.120-121). On note aussi des formules parodiées. Par exemple: «Il faut battre le frère quand il est chauve» (Frédéric Dard alias San-Antonio); «... rendre à Césaire ce qui est à Césaire» (Mathieu 22: 23).

Lorsque le roman postmoderne n'est pas parodique, il est souvent ironique ou ludique. Il joue avec ou sur les mots, inventant des mots ou des expressions ou les insérant dans des contextes inattendus. Selon Lyonel Trouillot, «le grand modèle postmoderne de la destruction des modèles a peut-être trouvé des adeptes»¹¹. Adeptes! Sassine et Mabanckou le sont dans la mesure où on retrouve dans leur production romanesque, deux traits distinctifs de la poétique du postmoderne: la figure auctoriale et la pratique intertextuelle et intergénérique.

1-La figure auctoriale ou le personnage-écrivain

Le roman postmoderne parle inlassablement de l'écriture et explique le fonctionnement de la création littéraire. Il est, ainsi, marqué au niveau du discours par l'accumulation de procédés auto-représentatifs.

Ce trait du postmodernisme se perçoit explicitement dans l'œuvre de Sassine. Chez lui, le personnage acquiert un nouveau statut: il devient un écrivain. Ce processus énonciatif d'auto-représentation permet à Oumarou d'apparaître comme un «écrivain potentiel»¹². Il rédige des tracts et n'eût été son indigence imaginative, il aurait réalisé son désir d'être écrivain:

Je rêvais de pouvoir écrire un livre, un gros livre, imposant comme une tombe. J'expliquerais pourquoi tu as des maux de ventre, pourquoi la terre s'est arrêtée ici, sous le soleil. Mais je n'ai pas d'imagination, c'est pour cette raison que je n'ai pu résister à l'envie de faire rimer «couilles» et «ouille»; le reste est venu tout seul. (p.80)

En dépit de cette « constipation intellectuelle », Oumarou livre dans un style de journal intime, une longue rétrospection devant un magnétophone. Il donne un long résumé de l'histoire devant un magnétophone (p.75-89). Par le procédé métafictionnel, l'écriture se décrit, se présente elle-même et explique son fonctionnement; le roman parle du roman.

Verre cassé, personnage principal et héros éponyme de l'œuvre de Mabanckou, est un personnage-écrivain. Il explique comment il est arrivé à l'écriture: «L'Escargot entêté m'a forcé la main en me proposant d'écrire, de témoigner, de perpétuer la mémoire de ces lieux» (p.194). S'il a été contraint au début, à la fin il fait sien le projet éditorial et finit par prendre goût. Il se comporte en véritable écrivain et parle de sa pratique scripturale:

«si j'étais écrivain je demanderais à dieu de me couvrir d'humilité, de me donner la force de relativiser ce que j'écris par rapport à ce que les géants de ce monde ont couché sur le papier [...] j'écrirais des choses qui ressemblent à la vie, mais je le dirais avec des mots à moi, des mots tordus, des mots décousus, des mots sans queue ni tête, j'écrirais comme les mots me viendraient, je commencerais maladroitement et je finirais maladroitement comme j'avais commencé, je m'en foutrais de la raison pure, de la méthode, de la phonétique, de la prose, et dans ma langue de merde ce qui se concevrait bien ne s'énoncerait pas clairement, et les mots pour le dire ne viendraient pas aisément, ce serait alors l'écriture ou la vie».

Plus loin, il parle de son statut d'écrivain tout en se moquant de ceux qu'on qualifie de doués et de surdoués de la littérature. Il parle de l'écriture et de la manière d'écrire un roman. Sa conception du texte littéraire se résume dans le roman qu'il a écrit pour L'Escargot entêté et qui n'est rien d'autre que le roman de Mabanckou, *Verre cassé*; une œuvre qui ne respecte aucune norme et qui est écrite à partir de la seule virgule, et dans un style de l'ébriété. Ce procédé contribue à brouiller la narration et entretient une impression de désordre, de tissage textuel.

2-Un gourmet intertextuel et intergénérique

Dans le roman postmoderne, l'intertextualité loin d'être latente, s'affiche explicitement. L'écriture postmoderne multiplie à souhait les allusions littéraires en intégrant dans son propre discours des citations, des fragments littéraires ou non et en étalant une certaine érudition.

Il s'agit de la réécriture, la réutilisation de matériaux déjà existants. Comme un collectionneur¹³ on assiste avec Mabanckou à un recours fréquent à d'autres textes littéraires. Le foisonnement de l'intertextualité sous toutes ses formes fait de *Verre Cassé* un réceptacle de textes littéraires. Le roman laisse transparaître en filigrane la grande culture de l'auteur. Il est essaimé de nombreuses citations tirées d'œuvres littéraires et on y note la présence de nombre d'ouvrages. Véritable ballade littéraire, Mabanckou invite le lecteur à entreprendre un voyage dans la littérature du monde; et ce, sans «présenter un passeport» (p.209) ni un visa.

Glanons ça et là quelques titres dans *Verre Cassé*: *Mission terminée* (p.12) de Mongo Beti, *Les crapauds-brousse* (p.19) de Tierno Monénembo, *Terre des hommes* (p.19) de Saint-Exupéry, *Mémoires d'Adrien* (p.20) de Maguerite Yourcenar, *La chair du maître* (p.51) de Dany Laferrière, *Trois prétendants, un mari* (p.96) de Guillaume Oyono Mbida, *Mémoires d'outre-tombe* de François-René de Chateaubriand (p.143), *Le Comte de Monte-Cristo* (p.144) d'Alexandre Dumas, *La Cantatrice chauve* (p.150) de Eugène Ionesco, *La grève des battù* (p.162) d'Aminata Sow Fall, *Les fables* (p.171) de La Fontaine, *Jazz et vin de palme* (p.183) d'Emmanuel Boundzeki Dongala, *La fabrique de cérémonies* et *La polka* (p.199) de Kossi Efoui, *L'Enfant noir* (p.199) de Camara Laye, *Trop de soleil tue l'amour* (p.199) de Mongo Beti, *Un été algérien* de Jean Paul Nozière ou *Un été indien* (p.211) de Truman Capote et *Cent ans de solitude* (p.211) de Gabriel Garcia Marquez.

Quant aux citations, loin d'être neutres, leur présence cache l'intention de l'auteur. C'est la raison pour laquelle Adama Coulibaly préfère parler d'une «intertextualité de la tutélisation»¹⁴. De la page 26 à 29 on dénombre 18 citations de personnalités célèbres du monde: Louis XIV, Lénine, Danton, Georges Clemenceau, Mac-Mahon, Bonaparte, Talleyrand, Martin Luther King, Shakespeare, Paul Biya, Yombi Opangault, Karl Marx, François Mitterrand, Frédéric Dard, Canton l'Ancien, Ponce Pilate, Jésus et Blaise Pascal.

Dans le même ordre d'idées, le narrateur du *Jeune homme de sable*, fait allusion à des passages de la Bible et du Coran. A la page 131, il cite in extenso les versets 35/33 de la 17^e sourate: «Sinon en droit, ne tuez point votre semblable qu'Allah a déclaré sacré! quiconque est tué injustement, nous donnons à son proche pouvoir de le venger...».

Les propos d'Ousmane: «il assure qu'on ne peut adorer deux dieux à la fois.» (p.19), rappellent les paroles de Jésus «on ne peut servir deux maîtres » (Mathieu 6: 24).

La grève dont il est question dans *Le jeune homme de sable* (p.120) est une réalité historique. Il s'agit de la grève des enseignants guinéens et celle de leurs élèves en 1961. Cette grève a vu l'arrestation des membres du bureau du Syndicat des Enseignants, accusé de haute trahison et la condamnation de chaque enseignant à sept ans de prison ferme. Les élèves protestent et ils sont sauvagement matés par l'armée, comme le rapporte Mahmoudou Bah:

«L'armée, sous la direction de Fodéba Kéita, ministre de la Défense et de la Sécurité, encercle le lycée par un cortège de chars et de camions. Après trois jours de siège, on oblige les élèves à sortir un à un les mains en l'air pour embarquer dans les camions. Ils sont conduits au camp Alfa Yaya, près de l'aéroport.»¹⁵

En sus, l'image du «lion» subjuguant le «mouton» populaire dans *Le jeune homme de sable* évoque le jeu fort prisé en région Sérère du «faux lion»¹⁶. Ce jeu, accompagné de chants, consiste en une série de poursuites à l'intérieur du cercle formé par les spectateurs. Le «faux lion» y choisit une victime qu'il attaque, accule et renverse.

Cette écriture postmoderne se caractérise aussi par le mélange des genres littéraires, comme l'indique Marguerite Yourcenar: «Le roman dévore aujourd'hui toutes les formes; on est à peu près forcé d'en passer par lui»¹⁷. Avec le roman postmoderne, c'est l'éclatement des frontières, le décloisonnement générique. *Le jeune homme de sable* met hors-jeu l'impérialisme générique. Le roman de Sassine est un creuset de genres: poésie, chanson, conte,... On retrouve dans le roman le conte. Par l'anthropomorphisation et la zoomorphisation on est transportés dans l'univers merveilleux des contes africains. On note aussi la présence de la chanson (p.65) ainsi que des passages poétiques (p.57).

Ce mélange de textes donne au récit de Sassine et de Mabanckou une certaine ambivalence et une ambiguïté qui jettent la confusion chez le lecteur peu instruit et qui, au contraire, excitent la curiosité du critique et du lecteur cultivé. C'est la preuve que Sassine et Mabanckou sont des hommes de culture.

Conclusion

De cette lecture des traits du postmodernisme dans *Verre cassé* et *Le jeune homme de sable*, il ressort que la pratique scripturale de Mabanckou et celle de Sassine ont des apparentements avec l'écriture postmoderne. On retrouve dans ces deux romans la majeure partie des traits distinctifs d'une telle poétique: l'incohérence diégétique, la multiplication des intrigues, la pluralité

des voix narratives, les procédés autoreprésentatifs, l'hétérogénéité des formes, le mélange des genres et la pratique intertextuelle. Tout cela confère à ces deux romans la dimension d'œuvre postmoderne.

Grâce à cette esthétique, le roman africain contemporain connaît un renouveau de l'écriture; ce qui se traduit par une multitude de nouvelles formes d'écriture. Le postmodernisme induit une écriture exploratoire qui reprend des matériaux concrets en vue d'un usage esthétique¹⁸. À partir de pratiques nouvelles, les écrivains africains font du neuf avec du vieux. Ils puisent dans l'héritage littéraire commun pour innover, pour peaufiner le genre romanesque. Ainsi donc, loin de penser que l'adaptation ou l'adoption de pratiques étrangères est un simple effet de mode, il faut plutôt y voir une nouvelle voie de renouvellement, un facteur de créativité pour l'écrivain francophone. Elle est le creuset de l'universalisation des modèles littéraires, une «littérature de l'intranquillité» selon le mot de Scarpeta.

¹ Ginette Michaud, «Récits postmodernes?» *Etudes Françaises*, vol21, N°3, p.67.

² François Lyotard, «Réponse à la question qu'est-ce que le postmodernisme?» *Critique*, N°419? 1982, p.357-367.

³ Nous reprenons ici les principaux traits dressés par Piccione Marie-Lyne dans *Littératures francophones*, Paris, Belin, 1998, p.233.

⁴ Jean Jacques Sewanou Dabla, *Les nouvelles écritures africaines*, Paris, L'Harmattan, 1986, p.162.

⁵ Georges N'gal, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994, p.91.

⁶ Jean Pierre Goldenstein, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Deboeck - Duculot, 1986, p.10.

⁷ Julio Cortázar, *Marelle*, Madride, Catedra, 1984, chap.99.

⁸ Amaryll Chanady, «Entre la quête et la métalittérature - Aquin et Cortazar Comme représentants du postmoderne excentrique», *Voix et images*, Université du Quebec, Montréal, N°34, 1956,p.42.

⁹ Amaryll Chanady, «Aquin par Aquin», *Le Québec littéraire*, N°2, 1976, p.134.

¹⁰ Ginette Michaud, «Récits postmodernes?», *Etudes françaises*, Vol 21, N° 3, 1985/1986, p.71

¹¹ Lionel Trouillot, «Haïti 90: L'esthétique du délabrement» in *Notre librairie*, Paris, adpf, N°133, Jan. – Avril 1998, p.25.

¹² C'est une catégorie de personnage qui se signalent par leurs manies communes de la narration et de la rédaction. Jean Jacques Sewanou Dabla, *Op. cit*, p.106.

¹³ Régine Robin opte pour trois figures qui peuvent être prises comme des personnifications allégoriques du processus de recyclage: le chiffonnier, le collectionneur et le fantôme. Voir l'article intitulé «Peut-on recycler le passé?» dans *Esthétiques et recyclages culturels*, précisément les pages 70 à 76 et celui de Karlheinz Barck, « Revisiter le passé: réflexions sur la matérialité du recyclage», *Op cit*, pp.91-93

¹⁴ Il s'agit d'intertextes doués de la force de l'argument d'autorité ou de ce que Bakhtine nomme «la parole des pères». Adama Coulibaly, «Mobilité des objets culturels,

intertextualité et postmodernisme littéraire dans le roman africain francophone» *En-Quête: Intertextualité et transculturalité*, N°17, 2007, pp.45-65, p.58.

¹⁵ Mahmadou Bah, *Construire la Guinée après Sékou Touré*, Paris, L'harmattan, 1990, p.55.

¹⁶ Jean Jacques Sewanou Dabla, *Les nouvelles écritures africaines*, Paris, L'harmattan, 1986, p.212.

¹⁷ Maguerite Yourcenar, «Mémoire d'Adrien» in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982, p.35.

¹⁸ Karim Larose, «Topologies de la valeur», *Esthétiques et recyclages culturels*, Ottawa, P.U.O, 2004, p.221.

REFERENCE BIBLIOGRAPHIE

BAH Mahmadou, *Construire la Guinée après Sékou Touré*, Paris, L'harmattan, 1990

CHANADY Amaryll, «Entre la quête et la métalittérature- Aquin et Cortazar Comme représentants du postmoderne excentrique», *Voix et images*, Université du Québec, Montréal, N°34, 1956

CHANADY Amaryll, «Aquin par Aquin», *Le Québec littéraire*, N°2, 1976

CORTÁZAR Julio, *Marelle*, Madride, Catedra, 1984

COULIBALY Adama, «Mobilité des objets culturels, intertextualité et postmodernisme littéraire dans le roman africain francophone» *En-Quête: Intertextualité et transculturalité*, N°17, 2007

DABLA Sewanou Jean Jacques, *Les nouvelles écritures africaines*, Paris, L'Harmattan, 1986

GOLDENSTEIN Jean Pierre, *Pour lire le roman*, Bruxelles, Deboeck - Duculot, 1986

LYOTARD François, «Réponse à la question qu'est-ce que le postmodernisme?» *Critique*, N°419, 1982

LAROSE Karim, «Topologies de la valeur», *Esthétiques et recyclages culturels*, Ottawa, P.U.O, 2004

MICHAUD Ginette, «Récits postmodernes?» *Etudes Françaises*, vol21, N°3

MAGNAN Lucie-Marie (dir.), *Lectures du postmodernisme dans le roman Québécois*, Canada, Nuit Blanche Editeur, 1997

N'GAL Georges, *Création et rupture en littérature africaine*, Paris, L'Harmattan, 1994

PATERSON Janet, *Moments postmodernes dans le roman Québécois*, Canada, Presses de l'université d'Ottawa, 1993

PICCIONE Marie-Lyne dans *Littératures francophones*, Paris, Belin, 1998

ROBIN Régine, «Peut-on recycler le passé?» dans *Esthétique et recyclages culturels. Explorations de la culture contemporaine*, Ottawa, P.U.O, 2004

TROUILLOT Lionel, «Haïti 90: L'esthétique du délabrement» in *Notre librairie*, Paris, adpf, N°133, Jan. – Avril 1998

YOURCENAR Maguerite, «Mémoire d'Adrien» in *Œuvres romanesques*, Paris, Gallimard, 1982

THE TERRORIST AND THE WRITER: INDIVIDUAL DIALOGUES WITH MASS CONSCIOUSNESS

Melissa LAM,
Chinese University of Hong Kong

“The writer is always on the blind spot of system, adrift; he is the joker in the pack, a mana, a zero degree, the dummy in the bridge game: necessary to the meaning (the battle), but himself deprived of fixed meaning; his place, his (exchange) value, varies according to the movements of history, the tactical blows of the struggle; he is asked all and/or nothing.”

Michel Foucault

“Interviewers want to feel that they're cracking a barrier that doesn't exist. I've been called 'reclusive' a hundred times and I'm not even remotely in that category. But people want to believe this because it satisfies some romantic conception of what a dedicated writer is and how he ought to live. 'I know you never do interviews.' They say that to me all the time. 'But here I am' is my stock reply.”

DeLillo, in the 1992 *Washington Post* interview

Résumé: L'étude se propose un débat sur la problématique de l'auteur comme interprète de la conscience collective dans la société, construite à partir de l'image et du spectacle. Cette image se reflète dans le roman *Mao II* de l'auteur chinois Don DeLillo.

Mots-clés: Chine, fonction et rôle de l'auteur, conscience des masses, imaginaire

In *Mao II*, Don DeLillo questions the role of the writer as interpreter of mass consciousness in a society increasingly constructed by image and spectacle. Published in 1991, the plot of the book gestures towards the oversaturation of spectacle imagery that is to become increasingly prevalent in our contemporary world that, post 9-11 and Katrina, holds new resonance to the concept of reality imitating film. *Mao II* particularly focuses on the role of the writer, being nothing but an image and no longer holding relevant dialogue with society. He/she has become fragmented and, consequently, superior interpretative privileges through

language are lost. Language is marginalized through the use of “sound-bite dialogue” in DeLillo’s novels as well as signifying a clipped and obscured significance. These fractured dialogues deprive the ability for exalted meaning through words as such contextual communication is no longer relevant in an image consumer society. The delayed meaning from language to consciousness is abandoned in favor of the instantaneousness of image and spectacle. Language as mediator becomes subsidiary to immediate action conducted by the terrorist. In *Mao II*, the terrorist deploys violent action as a form of communication between him and society. The actions of the terrorist are inescapably intertwined with the media filtering his actions into spectacle. DeLillo comments significantly, “Technology and violence are interdependent.”¹ This creates a new kind of dialogue between the outsider and the state but does not necessarily replace the role of the writer. The terrorist is able to engage the attention of society but the effects are questionable and are in a large part due to the media. In contrast, the writer’s influence is largely diminished by the media spectacle, as he becomes part of the simulacrum of imagery in society. Thus, the modern writer no longer engages as an outsider in a dialogue with society but is deeply immersed and inside it. DeLillo suggests in his novel the necessity for the writer to adapt into a new role of engagement in order to be of continuing relevance in society.

In *Mao II*, not only does DeLillo complicate the role of the writer in society but he also questions the idea of patriarchal authorship. The reader is only given the work of character/author Bill Gray through the testimony of other people. We are first acquainted with him as a writer through the vision of Scott, who, browsing for Bill’s books in a bookstore, “liked to check the shelves for Bill” (20). The ambiguity of whether Scott is checking on the status of Bill’s books or whether he freely associates Bill and his book as the same entity is uncertain. Scott’s simultaneous naming of both author and production emphasizes that Bill’s identity is undeniably intertwined with his novels. Interestingly enough, Bill never writes in *Mao II*, we are only shown the futility of him trying to finish his book, shut away in a secluded mountain retreat.

One can relate this directly to Barthes’ “Death of the Author” in which the writer is nothing more than a social and historically constituted subject. In Barthes’ landmark essay, he argues that the author does not exist outside of his created language but is inescapably tied to the language that he/she creates. There is no autonomous self that exists outside the language of invention. This means that the author cannot exist without the presence of his/her work. DeLillo plays with this idea in the character of Bill Gray. Gray is unable to complete his book and therefore faces a loss of identity, obscurity, and eventual elimination. Bill’s own writing has taken on a menacing significance in its unfinished aspect:

“He looked at the sentence, six disconsolate words, and saw the entire book as it took occasional shape in his mind, a neutered near-human dragging through the house, humpbacked, hydrocephalic, with puckered lips and soft skin, dribbling brain fluid from its mouth. Took him all these years to realize this book

was his hated adversary. Locked together in the forbidden room, had him in a chokehold” (55).

This is a complete reversal of the masterful author in control of his literary creation in the tradition of Fielding and Dickens. Bill’s inability to manage his writing induces him to run away from his fortress in the mountains and into the heart of New York City. It is significant that he escapes into the noise of the city, using its thrumming energy as an escape from the inadequacy of his own language.

DeLillo plays with the intertwining of author and text, revealing through Bill Gray the problems of a writer attempting to separate his individual self from his work. This is demonstrated in the way that Bill begins to view his own manuscript as a detached entity in pursuit of him. The book is often referred to as a separate body with ominous connotations, “smelling faintly of baby drool, [it] was just outside the door. He heard it moan solemnly, the same grave sound that welled in his gut” (136).

Bill is only partially able to detach himself from his book by manifesting it into a physical entity. It is only through this highly delusionary tactic that he is able to physically separate himself from it and imagine a solid door between them (136). However, the fact that the book’s moans initiate a gurgling in his stomach implies that the separation is incomplete and that he is still undeniably attached to it.

This idea of the writer being closely associated to his creation of language is explored further in Bill’s contemplation of his writing:

“Every sentence has a truth waiting at the end of it and the writer learns how to know it when he finally gets there. On one level, this truth is the swing of the sentence, the beat and poise, but down deeper it is the integrity of the writer as he matches with the language. I have always seen myself in sentences. I begin to recognize myself, word by word, as I work through a sentence” (48).

Here, Bill is identifying himself closely with the creation of language in his writing. As he writes, he simultaneously constructs his sense of self. In this way, he is able to differentiate himself as an individual separate from the mass consciousness of society.

Consequently, Bill’s inability to finish the book shows his loss of individuality and his slow slide into the anonymity of the crowd. He recognizes this in his loss of familiarity with his own sentences and his alienation from language:

“Bill acknowledges that he has become disconnected from his writing. The running picture is gone, the code of being that pushed me on and made me trust the world. This book and these years have worn me down. I’ve forgotten what it means to write. Forgotten my own first rule. Keep it simple, Bill. I’ve lacked courage and perseverance. Exhausted. Sick of struggling. I’ve let good enough be good enough. This is someone else’s book. It feels all forced and wrong. I’ve tricked myself into going on, into believing. Can you understand how that can happen? I’m sitting on a book that’s dead” (48).

As Ryan Simmons has astutely remarked, Bill Gray, as he sees himself, is the voice of the individual consciousness competing with the discursive mass of materialist culture” (681). Bill is in a state of dilemma as his thirty years of enforced isolation renders him dangerously out of touch with society. He constantly laments the passing of

the old era, when writers used to drink and socialize in bars as in the Modernist era. Bill's archaic nature is emphasized further in the fact that he laboriously types on a typewriter instead of using a computer. This shows his ineptness with the technological aids of today's world accentuating his out-of-date ideas.

DeLillo parodies the antediluvian role of the writer in Bill Gray. Gray is a reclusive writer who has not written a new novel in over thirty years and hides in a secret retreat in the mountains. After years of chosen anonymity, he agrees to be photographed at his home by Brita, a woman who specializes in taking pictures of writers. Brita comments on the fact that the elaborate secrecy behind his location is reminiscent of a terrorist chief guarding his life and privacy. Bill's assistant Scott ambiguously replies "Tell Bill. He'll love that" (27).

Bill's intentions of self-enforced privacy however are wholly different from the elaborate secret locations of a terrorist. A terrorist needs to remain secretive in order to plot his next violent action creating a spectacle in society. Once the terrorist emerges from seclusion, he will begin his dialogue with mass consciousness through means of a spectacle. In contrast to this, Bill is in seclusion to write his novel, which inevitably remains unfinished. His reclusiveness is the only thing that perpetuates any kind of dialogue with the public, if not for his lack of participation with culture, he would have no influence at all. Scott understands this and attempts to persuade Bill never to finish his book in order to retain this influence. Thus, Bill's dialogue with society is based upon inaction and silence, whereas the terrorist's dialogue is founded upon speech through action.

Bill's attitudes and beliefs regarding the role of the writer are outmoded and increasingly irrelevant in DeLillo's late twentieth century world. Bill still retains the Modernist romantic notion of the writer acting as observant outsider, discussing the grand themes of society with emotional clarity:

We used to come out of a bar at three a.m. and talk on a street corner because there was so much we still had to say to each other, there were arguments we'd only scratched the surface of. Writing, painting, women, jazz, politics, history, baseball, every damn thing under the sun...the talk kept buzzing in my head (96).

Endless talk and rhetorical language are no longer relevant in an increasingly image spliced society. Bill the writer is satirized in his reminiscences of English tweed and his lack of decisive action in fear of being consumed by his craft. His attempts to exchange his life for the life of the poet hostage are equally meaningless with the significance of it being nothing more than a doomed quest.

Bill's Modernist heroics have no place in DeLillo's image frenzy culture with the result of Bill's character being meaninglessly eradicated on a boat with all his identification stolen. Leonard Wilcox supports this idea by commenting that Bill's antics "implies the exhaustion of late modernist, existentialist notions of heroism" (349). Bill's embarking on his transatlantic journey to find the hostage has no significance or meaning attached to the action. The poet's identity is fluid and anonymous, his name is consistently forgotten, Bill's attempts to find the hostage on his own are fruitless and not the actions that DeLillo seems to advocate in the new role of the writer.

As Bill Gray increasingly feels the irrelevance of his existence, he begins to question if the role of the writer has any place in a society constantly needing new amusement and event:

In societies reduced to blur and glut, terror is the only meaningful act. There's too much everything, more things and messages and meanings than we can use in ten thousand lifetimes. Inertia-hysteria. Is history possible? Is anyone serious? Who do we take seriously? Only the lethal believer, the person who kills and dies for faith...Only the terrorist stands outside (157).

Terrorists have become the new outside dissenters in society. Previously, it was the role of the writer to comment as an outsider on the state of society. It was the writer's job to understand and direct the role of society. Mark Osteen comments that it is the character Bill and by extension DeLillo's argument that "terrorists have supplanted novelists as the shapers of culture and consciousness" (644). Osteen further argues that the monopoly of the authoritative artist is no longer relevant and has been replaced by the terrorist.

Osteen's argument is flawed in the way in which it underestimates DeLillo's subversiveness and intentions. DeLillo is not simply suggesting that terrorists replace novelists in society but that the conventional role of the artist is fast becoming obsolete whereas the role of the terrorist is gaining influence in society. This is a crucial difference as he is implicitly suggesting that the two roles have similar functions but are not identical. Though both act as outsiders that observe and critique the state of society, their role is not by any means interchangeable. The terrorist comments displeasurably on society through use of violence and spectacle. The writer's lack of ability to incite the same sort of outrage invites him/her to occupy a disintegrating and useless role in society. Sylvia Bizzini comments on the double role played by the Terrorist and the writer:

Bill and George represent two sides of contemporary culture. The writer and the terrorist are two mythical figures within our cultural codes who, through the dynamics of history see their roles and places completely changed in contemporary society. If the writer has lost the power to influence the social fabric with his work, then the terrorist has learnt to use the society of spectacle and of images in his favour (111).

Bill deplores the fact that the writer has lost all influence in society. He sees the terrorist as his antagonist, often wrestling for the masses' attention. The more attention that is paid to the terrorist and consumed in fear, the less influence the novelist carries and deprecatingly remarks: "Years ago I used to think it was possible for a novelist to alter the inner life of the culture. Now bomb-makers and gunmen have taken that territory. They make raids on human consciousness. What writers used to do before we were all incorporated" (41).

Artists traditionally acted as commentators and leaders in response and sometimes in lead of growing trends and movements in society. Brita understands the previous role of the writer confessing to Bill Gray:

"I'm afraid to talk to writers about their work. It's so easy to say something stupid...I'm an outsider, not able to converse in the private language, the language that will mean something to you" (37).

What Brita actually means by this is that Bill is the outsider who is traditionally supposed to commentate on society in a manner in which the ordinary citizen finds obscure and elusive until the concept reaches the masses and replicates a movement in society. Bill's answer to Brita is particularly perceptive in his realization of his diminishing role. Writers traditionally had acted as the forerunners that commented on trends and attitudes before they came into existence. In DeLillo's world, however, the artist is increasingly superfluous and no longer occupies the role of the critic. Bill admits this in his semi-comical response:

"The only private language I know is self-exaggeration. I think I've grown a second self in this room. It's the self-important fool that keeps the writer going. I exaggerate the pain of writing, the pain of solitude, the failure, the rage, the confusion, the helplessness, the fear, the humiliation. The narrower the boundaries of my life, the more I exaggerate myself" (37).

Bill admits that he is a fraud and has no role in society except to overstate his own self-importance. The fact that he emphasizes that the state of his self-importance is confined to "this room," demonstrates his redundancy in society.

Nowhere is this more apparent than during the Modernist era of literature. Bill Gray acts as a lone dissenter, a solitary Modernist in a Post-Modernist world. His role as a recluse from society instead of guaranteeing him an ivory tower in which to spout his opinions, assure the fact that society transforms him into a media spectacle, a simulacrum of pop culture. In such a media saturated society, writers are spliced into images with their pictures becoming marketing tools to entice consumerism. "The novelists are doing interviews. The interviewers are writing novels. The money is never enough" (101). DeLillo deplores the fact that writers are no longer purely faithful to their art but are enticed into consumer society and become nothing more than a part of media construction. Thus, the author becomes fragmented and loses the capacity to represent meaning and ideas. This is demonstrated by Bill's literary impotence and lack of creative drive.

Society is only interested in the image of Bill Gray as he has kept hidden without appearance for thirty years. Brita and Bill speak about "the writer com[ing] out of hiding" but they pointedly refer to his photographic image and not to his unfinished novel yet to be published. This focus on the authorial figure and not the work demonstrates the fact that Bill's writing has lost the power to influence and shape society. The public is no longer interested in his opinions or his spheres of influence, only his image is useful in adding to the simulacrum of pictures in society. The writer is no longer outside the society acting as an able commentator. He has become a filtered image that is just one of many flickering media representations in the crowd. Bizzini further comments that "Bill's cry of protest gets lost in a society dominated by rules which regulate the spectacle and transform everything into an image" (114). Bill's decision to have his picture taken by Brita and go to New York is his acquiescence of this fact. He is no longer hidden and

isolated but agrees to have his image taken and joins the masses in the city. Allowing his image to enter into society guarantees him a spectacular anonymity as he consciously gives up his power of detachment and distance. It is significant after his first visit with his editor Charlie that the last scene is him exiting the building and joining “the surge of the noontime crowd” (103).

Bill’s power in anonymity is further demonstrated by Scott urging him not to ever publish his book as it will dispel the mystique of his image and ruin the influence that he currently carries:

“Bill is at the height of his fame. Ask me why. Because he hasn’t published in years and years and years. When his books first came out, and people forget this or never knew it, they made a slight sort of curio impression. I’ve seen the reviews. Bric-a-brac, like what’s this little oddity. It’s the years since that made him big. Bill gained celebrity by doing nothing. The world caught up. Reprint after reprint. We make a nice steady income, most of which goes to his two ex-wives and three ex-children. We could make a king’s whatever, multimillions, with the new book. But it would be the end of Bill as a myth, a force. Bill gets bigger as his distance from the scene deepens” (DeLillo 52).

The speaking of the writer’s opinions has the reverse effect on his role in society. The less he engages in a dialogue with society, the more interesting he is as a symbolic figure. “When a writer doesn’t show his face, he becomes a local symptom of God’s famous reluctance to appear” (36). The media driven society is obsessed by Bill’s image rather than interested in his writing.

In contrast to Bill’s popularity is the French Poet’s anonymity, which the terrorists only realize after taking him hostage. The French poet is quintessential as the writer who has lost all power and influence in society. Not a single party remembers his name, and even though Bill attempts to give a reading to support him, he does not think of his existence until after the attempted reading is over. The poet is rarely mentioned by name and acts as nothing but a commodity to barter and exchange for a more visible hostage. Even the language of his consciousness is free-floating and disembodied,

“He was a digital mosaic in the processing grid, lines of ghostly type on microfilm. They were putting him together, storing his data in starfish satellites, bouncing his image off the moon. He saw himself floating to the far shores of space, past his own death and back again. But he sensed they’d forgotten his body by now. He was lost in the wavebands, one more code for the computer mesh, for the memory of crimes too pointless to be solved” (112).

DeLillo emphasizes the idea that writers are now nothing but commodities for terrorists to exchange in return for media attention. “The hostage, the writer silenced by violence, also disappears in the oblivion of the society of spectacle that continuously needs new emotions and new scandals” (Bizzini 114).

This reductive role of the writer is compensated by a new, more threatening dialogue with the terrorist. “The writer feels displaced as an intellectual, and his writing loses the capacity of representing his *chiaroscuro* in a world which is dominated by terrorism” (Bizzini 108). Contrasting with the declining influence

of the writer is the gaining role of the Terrorist. Brita admits that “[Terrorists] have us in their power” and that the average citizen has no choice but to remain enthralled by their hold on society “...there is no moment on certain days when I’m not thinking terror” (41). Brita elaborates on how her personal actions are necessitated predominantly by thought of the terrorist:

“In boarding areas I never sit near windows in case of flying glass. I carry a Swedish passport so that’s okay unless you believe that terrorists killed the prime minister. Then maybe it’s not so good. And I use codes in my address book for names and addresses of writers because how can you tell if the name of a certain writer is dangerous to carry, some dissident, some Jew or blasphemer. I’m careful about reading matter. Nothing religious comes with me, no books with religious symbols on the jacket and no pictures of guns or sexy women” (41).

This shows that the terrorist’s sphere of influence encompasses Brita’s thoughts, and by extension, society at large. Part of the power is the unpredictability of the terrorist and his willingness to act out scenarios that are usually left to imagination:

“We live in a world where everybody can think up a worst-case scenario. But the fact that we don’t act that scenario out differentiates us from terrorists. I believe that these people at first also differentiate between the violence they are willing to carry out and the consequences of this violence. But at some point, they force themselves not to see that difference anymore. And a person who is only committed to his own ideas or those of some great resolute leader will at some point be unable to see the difference and thus become a danger to himself and others. This has happened over and over and will happen again and again.”²

Terrorists are able to put into action their deepest convictions and subsequently terrify and gain the attention of the masses. DeLillo contrasts this with the writer character Bill Gray who is unable to satisfactorily finish his novel and instead imagines it in the corner trying to eat him:

“There the thing is, creeping feebly, if you can imagine a naked humped creature with filed-down genitals, only worse, because its head bulges at the top and there’s a gargoylish tongue jutting at a corner of the mouth and truly terrible feet. It tries to cling to me, to touch and fasten. A cretin, a distort. Water-bloated, slobbering, incontinent (92).

The superfluous role of the writer is further emphasized with Bill asking Brita if her writers mind feeling like painted dummies (41). The writer is nothing but an image that has become a simulacrum in society.

Writers are reluctantly incorporated into the culture and therefore can no longer comment from outside the society. Terrorists still remain on the fringes and refuse to identify or speak according to societal decrees. Their role is to comment adversely on culture and gain attention through violent spectacle. Society is unable to adequately reply to this challenge except to offer itself as hostage. In Baudrillardian language, “It reflects the dilemma, in which all of us are unhappily caught, that there is undoubtedly no solution to the *latent* extension of terror other than through its *visible* intensification” (175).

DeLillo offers no real solution to the phenomenon of the gaining influence of terrorists in society. At the same time, the influence of the writer is diminishing as he no longer stands as outsider but is amalgamated into a media image. DeLillo does not say that the terrorist replaces the role of the novelist only that a new violent dialogue is created between this agitated outsider and the masses. This is indubitably encouraged and perpetuated by the media. The delayed meaning of the writerly language to mass consciousness is often superseded by the direct and more violent actions of the terrorist. The writer must acknowledge and understand this shift in cultural interest in the image and alter his role accordingly. How this adjustment is to be accomplished is yet to be answered.

¹ Taken from a 1994 interview with Cecilia Sjöholm for Swedish Paper: Aftonbladet Kultur.”

² Taken from November 20th 2003 interview with Peter Henning for the *Frankfurter Rundschau*.

WORKS CITED

- Bizzini, Sylvia Caporale. “Can the Intellectual Still Speak? The Example of Don DeLillo’s *Mao II*.” *Critical Quarterly*. 37:2, 1995. 104-117.
- DeLillo, Don. *Mao II*. New York: Viking Penguin Group, 1991.
- Henning, Peter. “Maybe I see some things more clearly and earlier than others.” *Frankfurter Rundschau*. 20th November 2003. 28-29.
- Osteen, Mark. “Becoming Incorporated: Spectacular Authorship and DeLillo’s *Mao II*.” *Modern Fiction Studies*. 45:3, 1999. 644-669.
- Passaro, Vince. “Dangerous Don DeLillo.” *New York Times Magazine* 19 May 1991:36-38+.
- Scanlan, Margaret. “Writers Among Terrorists: Don DeLillo’s *Mao II* and the Rushdie Affair.” *Modern Fiction Studies*. 40:2, 1994. 229-252.
- Simmons, Ryan. “What is a Terrorist? Contemporary Authorship, the Unabomber and *Mao II*.” *Modern Fiction Studies*. 45:3, 1999. 675-695.
- Wilcox, Leonard. “Baudrillard, DeLillo’s “White Noise,” and the End of Heroic Narrative.” *Contemporary Literature*. 32:3, 1991. 346-365.

UN EXERCICE DE RÉCUPÉRATION POSTMODERNE D'UNE ESPÈCE LITTÉRAIRE DÉSUETTE

Simona ANTOFI,
Université «Dunărea de Jos», Galați

Abstract: The movement of literary forms and conventions constantly relates to rearranging the canon and its reading. The aesthetic aim is often doubled by the ideological, social, national ones etc, being revised from the point of view of the new readings on literature, thus it becomes the object of analysis for different hierarchical displacements which validate, at a certain point, the position of the literary genre within the literary domain.

In the postmodernist age, the transgression of old classifications, the juxtaposition of specific marks belonging to a certain genre and especially the re-reading as strategy of tradition re-evaluation turn to be programmatic and a favoured way of analysis. In this way, the dialogue between literary ages and forms becomes the main theme of the post-modern literature.

Key-words: literary forms, aesthetic aim, literary ideology, re-reading, meta-text

Genre sollicité en excès par la convention littéraire de l'époque quarante-huitarde, parce que, du point de vue de la poétique romantique, il correspondait à l'ouverture vers le fabuleux, le mythologique et l'historique, aussi bien que vers la nature hybride – au niveau de la cohabitation des marques linguistiques narratives, lyriques et dramatiques – de l'écriture romantique – **la légende** est aujourd'hui un texte dont la lecture est exclusivement dirigée et conditionnée par les canons didactiques. Située dans un vide de réception ou transférée dans le territoire de la littérature pour les enfants, la légende, particulièrement la légende historique, proposait au lecteur initié, en 1848, un pari idéologique ayant de forts accents nationaux aussi bien qu'un projet identitaire.

En tant qu'écriture subversive dans son plus grand degré, **Les Légendes historiques** de Bolintineanu exploitent la présence du squelette narratif et les ressources romantiques, afin de tracer un programme révolutionnaire basé sur l'idée du sacrifice volontaire et des idéaux nationaux, à l'aide des moyens littéraires apparemment neutres.

La recette de la légende historique, vue de la perspective des canons postmodernes, telle qu'elle a été créée et exploitée par Bolintineanu, au-delà de la monotonie évidente de sa structure et de ses significations, aussi bien que des reconsidérations faites avec les instruments de la critique soumise, avant 1989,

fait l'objet de la multiplication ludique d'un model d'écriture, et d'un recyclage dans la poésie de Mircea Cărtărescu. **Le petit œillet [Garofița, en roum.]** joue principalement avec les mêmes éléments identifiables dans la légende de **La Mère d'Étienne le Grand**, dans une écriture de type palimpseste dont la lecture opérative a absolument besoin d'un pacte entre l'écrivain et son lecteur. La complicité et la connaissance des deux codes d'écriture et de lecture – le code romantique et idéologique de la légende historique et le code parodique et subversif de la réécriture postmoderne de la légende – fait possible la lecture en palimpseste du **Petit œillet**, aussi bien sur l'axe vertical que sur l'axe horizontal.

L'auteur du texte, témoin des «événements» transférés de la scénographie mythico-symbolique de la légende historique, dans la dimension prosaïque des réalités quotidiennes d'une autre époque, et en même temps source du palimpseste, ressemble de manière exemplaire au prototype auctorial postmoderne. Comme une vraie encyclopédie ambulante, ce scripteur – dans le sens barthien – se donne le droit de dé-faire et de re-faire la littérature, de «traduire» la légende de Bolintineanu dans le contexte contemporain et de justifier tous les transferts lexicaux, les déviations sémantiques et les superpositions des deux genres de conventions.

La scénographie hautement symbolique et accessoirisée de la légende, la mythographie / mythologie romantique et son caractère d'exemplarité entre dans un contraste évident – attentivement étudié et exploité – avec le prosaïsme «réaliste» dont l'objectivité/ le concret semblent être incompatibles avec la métaphore et le symbole. La loi métonymique d'articulation des surfaces postmodernes fonctionne ici aussi, les contiguïtés lexicales obéissant à une (anti)règle des paradoxes sémantiques dans la structure de surface.

L'exercice de recyclage d'une espèce qui, aujourd'hui, ne semble pas se justifier aucunement, reçoit l'enjeu habituel de la littérature postmoderne de récupération consciente et programmatique de la tradition littéraire, avec des instruments spécifiques, aussi qu'un plan sémantique de deuxième rang, subversif à travers le ricochet. Même si les deux modèles d'écriture sont mélangés, l'ensemble de la sémantique du texte est étagé. D'une part, le texte de Bolintineanu actualise différemment, autant en surface qu'en profondeur, «l'atemporalité de la geste héroïque» et «une mythologie» historique se multipliant comme message subversif – appel au combat et glorification de la vocation du sacrifice pour l'idée de liberté de la patrie et pour l'affirmation de l'identité nationale.

Ainsi, le poète même, appartenant à la famille de *poeta vates*, assume indirectement l'exemplarité du héros romantique solitaire, «absout par les pensées, isolé de ses camarades»¹, parce qu'il porte sur ses épaules «la responsabilité d'une décision cruciale»². La prise de responsabilité résulte de la condition même du patriotisme et de la «rhétorique sincère», parce qu'elle «implique une responsabilité existentielle» et elle «n'accepte pas de compromis»³.

D'autre part, le texte parodique de Cărtărescu – et les formules du type à *la manière de* – rappelle, inévitablement, le double sémantisme de la légende historique en question. Il y a deux conséquences de ce fait : la reprise, à travers le ricochet, de la sémantique subversive à l'abri de la réécriture parodique et du

pastiche, et la duplication de la structure de palimpseste à travers la formation d'une dimension subversive propre au **Petit œillet** (à laquelle on ajoute la complétion de celle-ci par la subversion inhérente du texte postmoderniste, sur le plan esthétique).

Le dialogue des deux types d'écriture – quarante-huitard et postmoderniste – s'actualise dans un texte où l'hypotexte est présent et facilement reconnaissable grâce au lexique spécifique, aux clichés rhétoriques, aux structures phraséologiques et à la prosodie – en ce sens, parodier cette «rare dextérité de la prononciation sentencieuse, de la confection des aphorismes mémorables, enchaînés dans un monologue d'une gravité épique indéniable»⁴ est aussi un exercice de virtuosité, avec une brillante dimension ludique – livresque:

Teiul doamnei pare zugrăvit în cridă.
În cofetărie intră o gravidă.
Astfel stă la coadă între mușterii

Le tilleul de la dame semble peint par la craie
Dans la cafétéria entre une femme enceinte
C'est ainsi qu'elle fait la queue parmi les clients

Ca o garofiță între pădăii.
Astfel între brazii cu tulpini de ceară
Lâng-un șipot dulce șade-o căprioară.”

Comme un petit œillet entre des pissenlits
C'est ainsi que parmi les sapins à tige cirée
Auprès d'un doux ruisseau se trouve un daim
[notre trad.],

Comme «synthèse entre réel et possible, entre corporalité et conscience linguistique»⁵, la poésie de Cărtărescu déconstruit partiellement la légende historique – pour pouvoir la garder dans le second plan – au niveau des thèmes et de l'architecture intérieure. L'alternance de livresque et de «réel», d'«authentique» – grâce à l'existence d'un témoin scriptural, *l'auteur* même – réunit procédés et procédures de fictionnalité apparemment étrangères à la poésie, sur les coordonnées du discours poétique transitif⁶. Si on peut parler d'une réhabilitation du prosaïque, du banal quotidien et du dérisoire – compatibles avec l'époque avant 1989 – on peut aussi bien parler de l'existence d'une «très consciente idéologie de la poésie du réel» dans le sens d'une «attitude face au réel»⁷. Autrement dit, le réel soutient et justifie, à travers ses données caractéristiques ou d'exception, le message subversif: «Les clients s'en vont, la queue avance...» [notre trad.]

Sur la base lexicale vétuste – empêché de créer une atmosphère légendaire à travers l'association motivée seulement par l'(anti)règle de l'absurde linguistique:

„Astfel stă la coadă între mușterii

C'est ainsi qu'elle fait la queue parmi les clients

Ca o garofiță între pădăii
Astfel între brazii cu tulpini de ceară
Lâng-un șipot dulce șade-o căprioară.”

Comme un petit œillet parmi les pissenlits
C'est ainsi que parmi les sapins à tige cirée,
Auprès d'un doux ruisseau se trouve un daim
[notre trad.],

sur la base des licences poétiques – les désaccords bien connus – et des structures phraséologiques spécifiques pour la légende historique telle qu'elle est construite par Bolintineanu, on crée, avec d'autres instruments, un

autre genre de portrait exemplaire. «La fillette rousse, au grand ventre» bénéficie du privilège des choix, en gagnant un tas de friandises interdites aux autres «clients» qui font avec patience la queue:

patru excelenturi, două amandine	quatre gâteaux excellents, deux amandines
și ilone șase, glazurate bine	et six d'autres gâteaux, bien en croûte de sucre
cinci cutii de frișcă albă ca zăpada	cinq boîtes de crème fouettée, couleur de neige

On ajoute «le nougat, une délicatesse», à cette fête inimaginable pour la période avant 1989.

D'un autre point de vue, on peut même affirmer que le dérisoire postmoderne sort de la cohabitation réussie de la parodie avec la gravité du symbole romantique. «L'univers matériel» et «les références *réalistes*», l'atmosphère citadine, «le geste commun» et «le ton du solennel»⁸ sont les instruments d'une anti-rhétorique programmatique, parodique. En dépit du caractère hybride, la poéticité du texte postmoderne est gagnée par le mélange des deux moyens: à travers le ricochet, en exploitant silencieusement l'entrée dans le livresque, sur la direction de l'autorité canonique de la légende historique héritée par tradition, et par le projet essentiellement lyrique – existentiel, visionnaire et pathétique de la légende, aussi que par son recyclage, à travers «la dérision du poétique et la valorisation lyrique du prosaïque»⁹. De surcroît, apprendre la littérature signifie, pour l'auteur réel, la possibilité de compenser le mal existentiel à travers la fiction et la possibilité d'introduire dans l'écriture un message subsidiaire, bien caché derrière un événement quelconque dans une pâtisserie.

Le dialogue – et l'interférence bien pensée, même si elle semble aléatoire au premier regard – des composantes du discours légendaire avec celles du texte parodique postmoderne – continue par le portrait de «la fillette rousse»:

„Iar copila noastră, galeș durdulie, Vine la măsuța-mi cu o sarailie. Coamele îi trece dincolo de șale. Are sub bluziță două portocale Iar sub gene lunge, ca de hurioară,	Et notre enfant, douce et bien en chair Arrive chez ma table avec un baklava Ses longs cheveux dépasses ses reins Elle a deux oranges sous sa chemisette Et sous ses longs cils, comme ceux d'une vierge promise
O privire dulce, ca de surioară Și-un obraz ca luna, pal îi schinteiază.	Un doux regard de sœur Et une joue pâle, comme la lune, qui scintille
Mușterii merge, coada-naintează...”	Les acheteurs s'en vont, la queue avance...

Projetée dans l'imaginaire, «notre fille» se détache du modèle féminin présent, chez Bolintineanu, dans le cycle **Les Fleures du Bosphore**, par l'anatomie voluptueuse et par le lexique spécifique, et elle est facilement associée à la féminité héroïque – image symbolique de la Patrie – des légendes historiques.

La régie habille du texte parodique juxtapose, par le liant prosodique et par le leitmotiv «Les clients s'en vont, la queue avance...», des phrases (ré)écrites à travers le pastiche du style de Bolintineanu, appliquées à la littérature pour la (dé)/ (ré)fictionnaliser.

„Eu îmi pun șepcuța și cu forțe nouă Moi, je mets ma casquette, et en reprenant de
pouvoirs neufs

Merg să-l iau din stradă pe 109.” Je cours prendre dans la rue le bus 109.

L'intention subtile de s'(auto)ridiculiser peut viser, finalement, le mélange de fantaisie livresque et de «réalité» postmoderne, comme méditation implicite sur les fonctions de la littérature: celle esthétique, qui suppose prosaïsme, «dégradation des archétypes», «le beau contingent», «les ressources inépuisables de lyrisme du quotidien», dans les canons/ les règles postmodernes¹⁰; celle agitatrice, bizarre, si elle provient d'une certaine idéologie, étrangère à la littérature, ou programmatique, si elle (re)met en question le canon.

En outre, la parodie de Cărtărescu fait le recyclage de l'espèce de la légende historique et, pourquoi pas, au moins des séquences des **Fleurs du Bosphore**, au niveau de la structure, des instruments, et des fonctions. En faisant un bric-à-brac du biographique, du livresque, du ludique et du descriptif, la parodie **Le Petit œillet** provoque une double décomposition et reconstruction du discours légendaire, par le truchement du celui parodique postmoderne, et vice versa. «La vision du monde comme spectacle»¹¹ – *les clients, la vendeuse*, «la fillette rousse», *l'auteur* même, la ville et la littérature, derrière tout le monde - les saisit de façon égale, et conduit la lecture vers la littérature poussiéreuse d'une époque passée, que le texte postmoderne évoque toujours:

„Lămpile gălbuie, de la Fondul Plastic, Les lampes jaunies, trouvées dans les galeries

Dau cofetăriei un lucit fantastic”. Offrent à la cafétéria un éclat fantastique

mais aussi vers le dérisoire d'un monde qui peut être sauvé seulement par l'habitude – discrètement ironisée – avec la littérature:

„Eu la o măsuță îmi consum frucola
Și citesc cum Nică pleacă la Socola,
Că-l predau pe Creangă astăzi la amiază.

Moi, à ma petite table, je bois mon cola
Et je lis comment Nica va à la Socola
Parce que j'enseigne Creangă aujourd'hui,
debut d'après-midi

Mușteriii merge, coada-naintează...”

Les clients s'en vont, la queue avance...

¹ Paul Cornea, *Aproapele și departele*, Ed. Cartea Românească, Bucurest, 1990, p. 202.

² *Ibid.*, p. 203.

³ *Ibid.*, p. 204.

⁴ *Ibid.*, p. 203.

⁵ Gheorghe Crăciun, *Aisbergul poeziei moderne*, Ed. Paralela 45, Pitești, 2002, p. 483.

⁶ *Ibid.*

⁷ *Ibid.*, p. 368.

⁸ Mircea A. Diaconu, *Poezia postmodernă*, Ed. Aula, Bucurest, 2002, pp. 59 – 60.

⁹ Nicolae Manolescu, *Literatura română postbelică*, vol. I, *Poezia*, Ed. Aula, Bucurest, 2001, p. 397.

¹⁰ Eugen Simion, *Scriitori români de azi*, vol. IV, Ed. Cartea Românească, Bucurest, 1989, p. 481, p. 484.

¹¹ *Ibid.*, p. 494.

POSTMODERNISM, EVENTUALLY GOTHIC

Luminița-Elena TURCU,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

*“That's a great deal to make one word mean,
' Alice said in a thoughtful tone.
'When I make a word do a lot of work like that,
' said Humpty Dumpty, 'I always pay it extra.'”
(Lewis Carroll, *Through the Looking Glass*)*

Résumé: La lecture d'une nouvelle de Stephen King des plus récentes, «Everything's eventual» (2002), nous offre l'occasion d'analyser le Gothique postmoderne en comparaison avec le Gothique classique, celui de l'Angleterre des XVII^e et XVIII^e siècles. Le titre même, incitant, ambigu, se constitue en rampe de lancement pour l'argumentation de l'idée que le Postmodernisme a transformé le Gothique classique traditionnel dans un hybride de la sous-culture populaire, dans une forme dérisoire d'art, autoparodique et autodévouratrice. Le bricolage gothique offre à l'auteur même d'incontestables capacités mythopoétiques, qui le font rejoindre les écrivains gothiques classiques, mais qui le singularisent à la fois dans l'espace littéraire américain contemporain.

Mots clés: Stephen King, Gothique, Postmodernisme, hybride, bricolage

Stephen King writes in the brief introductory note to the short story “Everything's Eventual,”¹ originally issued as an audio-book in 1996 and printed only in 2002 together with some other thirteen “dark stories”, that “one day, out of nowhere, [he] had a clear image of a young man pouring changes into a sewer grating outside of the small suburban house in which he lived” (253). Allegedly, it was this “disturbingly odd” image that urged the writer to build a Gothic story around it, thus further strengthening his firm belief that

“stories are artifacts: not really made things which we create (and can take credit for), but preexisting objects which we dig up.” (Id.)

Confessions of this kind, though highly questionable at least because of their intrinsic contradiction (the maudlin declaration of culpability being, in this case, nothing else than a preexisting story, a text, prior to the very sinful deed that it is meant to justify and apologize for) are but extra arguments to support King's affiliation with classical Gothic writers, such as Horace Walpole, who similarly confessed to have dreamt of himself wandering through the halls of “an ancient

castle”, where, “on the uppermost banister of a great staircase [he] saw a gigantic hand in armor” (Wright 1963, XI). One same mystical vision was held responsible for the writing of Mary Shelley’s *Frankenstein*, a cult novel for the Gothic tradition, that Stephen King describes in *Danse Macabre* (1981) as “caught in a kind of cultural echo chamber” (1981, 34). Indeed, the resonance of the Gothic *magnum opus* is conspicuous in many of Stephen King’s works, the *bricolage* that he overtly practices being in fact a means of recuperation, not only a matter of natural reverberation. Mary Shelley herself was speaking in her 1818 “Preface” to *Frankenstein* of the impossibility to create *ex nihilo*, anticipating Lévi-Strauss who viewed the *bricoleur* as animated by incontestable mythopoetical capacities.

Inbetweenness, ethical ambiguity and middle-of-the-road ideological standpoint, abrupt intrusion of horror and terror within an ostensible domestic bliss, bizarre occurrences and wrong doings, flickers of illicit desire and of the uncanny are habitually packaged by Goths “within a thematic structure which reinforces main-line Western moral traditions.” (Schuman 1987, 113) In a similar way to Shelley or Maturin, Stephen King recreates the Gothic cautionary tales about dangers untold, truths unutterable, and anxieties atrocious. As Tony Magistrale puts it, “the subtextual issues present in his films and fictions explore the landscape of the national unconscious, exploiting the personal and political adversary myths that Americans consciously repress.” (2003, 149) Nonetheless, whereas his attachment is indisputably Gothic in terms of tropes and conventions, the tensions that fuel his thematics as well as the anxieties that he frames within a comprehensive mundane Realism belong to a different age and a changed cultural milieu, considerably dissimilar from the 18th- and 19th-century Western culture that prompted the emergence of the European Gothic. That is perhaps why, as Harold Bloom emphasizes, Stephen King’s work has almost “nothing to match Mary Shelley’s grand visions ... or Poe’s nightmare vocations.” (Bloom 1998, 2) He has instead “a kind of archetypal power of the image” (Id., 3) that lit-crit establishment can no longer ignore. “Anything so popular for so long merits attention, whether it is Stephen King, the Beatles, the Ford Mustang, or Wm. Shakespeare” – the exasperated voice of academics has stipulated reluctantly (Schuman 1987, 107). King’s genuine connection with the Gothic masters is furthermore perceivable in this skeptical treatment of his work by the high-brow professional readers who complain of his “regular and deliberate absence of taste” (Id., 108). Their benevolence cannot grow as spectacularly as King’s literary income does: he is “the only writer ever to have made the Forbes 500; his annual income exceeds that of some third-world countries” (Casebeer 1998, 207). Even in this respect, King is well integrated into the Gothic family as the genre has always been “a massive financial institution” (Helyer 2000, 730), marked since its inception by the kind of consumerist frenzy that best describes the materialistic 20th- and 21st-century Western culture.

The “quintessential otherness” of which Julia Kristeva speaks in relation to the grotesque and the Gothic and which is “abjected” onto monstrous shapes and horrid voices, may at times verge on the pornographic, the

humorous or the melodramatic in Stephen King's case. Yet, while he admits of such contamination, he does not see it as an admission of defeat:

"I will try to terrorize the reader. But if I find I cannot horrify, I'll go for the gross-out. I'm not proud." (1981, 25)

In aiming primarily at revolt and revulsion, postmodernist Gothic writers have few solutions left to alarm and persecute a reader whose capacity of getting scared or nauseated has been numbed by countless versions and specters of otherness. No longer obsessed with and impressed by the imperative of normalizing, appropriating, and disciplining what is singular, improbable or deviant, the postmodernist reader is also unwilling to take part in the co/re/production of thrills and shudders that political correctness describes as *passé*, even ignoble. What is worse, the Postmodernist audience have made their own "accommodation with modern monsters, personal meaninglessness, social chaos, physical decay, and death." (Casebeer 1998, 218)

Additionally, in classical Gothic an *event* happens as a result of a deed, an omen, etc. The classical Gothic event is *eventualized* in Postmodern Gothic and takes the form of an *eventual* happening, a highly uncertain incident that may or may not occur, depending on chance. Once again, classical Gothic narratives are *eventful*, and each event is meaningful as a part of a narrative sequence or of a sequence of narratives that are, each, told in turns by different narratees in a kind of canon singing, a polyphonic composition that is partly chaotic, partly orderly. In Postmodern Gothic the conventionally meaningful event becomes an *eventuality* within a story that is paradoxically related in an exceedingly suspect logical and chronological order, which is characteristic to any paranoid telling.

Postmodernism has transformed Gothic into a self-conscious, self-deriding admixture of popular (sub)genres, the same Frankensteinian crossbreed that is now "consecutively voyeuristic and judgmental." (Helyer 2000, 741) In its specific blend of odds and ends abducted or taken on loan from the broad spectrum of a cannibalistic and carnivalistic mass-mediatized culture, Postmodernist Gothic still preserves some of its fundamental constituents, the flavour of its original ingredients. They are mimicked and parodied with ease, it is true, but are still apt to conjure visions of the *unheimlich* and to cast them onto the wobbly screen of Postmodernist fragmentariness, vagueness, and disarray that can scarcely obscure "a structural and irresolvable betwixt-and-betweenness that characterizes 'abjected' cultural and personal anomalies." (Hogle 2000, 294)

Accordingly, the hero of Stephen King's short story, Dink Earnshaw, is a stereotyped Gothic character, that is, "sufficiently virtuous to win our sympathy, but sufficiently imperfect to seem recognizably human." (Schuman 1987, 112) Despite his naiveté, the young pizza-boy, knows the story of our "delegitimized world" (Parry and Doan 1994), at least the abridged version or a reworked copy of it for, in the postmodern world, there are no "universally acknowledged truths" (to cite Jane Austen's celebrated dictum), as "no single story sums up the meaning of life" (Id., 11):

“It’s the same old shit day in and day out, dictators beating the ching-chong out of people weaker than they are, men in uniforms beating the ching-chong out of soccer balls or footballs, politicians kissing babies and kissing ass.” (306)

As first-person narrator, Dinky tells his own story, the commonplace story of a high-school dropout, incapable “to fit in” almost anywhere, until now when he discovers he has a unique talent. Since, as Frederic Jameson notes, “conspiracy is the poor person’s cognitive mapping in the postmodernist world” (q. in McHale 1992, 178), he is in turn discovered by a “finder”, member of the subversive TransCorporation, who has been purportedly sent to recruit innovative young people for the thriving computer industry. Mr. Sharpton employs Dinky and sends him off to a training camp where Dink is expected to improve his yet undisclosed innate propensity. Mr. Sharpton ultimately gives Dinky the cue for what his talent actually is: he is a living weapon; he can kill people simply by drawing weird symbols or writing runic messages and the TransCorp will exploit his abilities “to make the world a better place” and “help people” by killing some of them who really “deserve it.” (296) In exchange, he will receive regularly a small sum of money which he is supposed to spend by every week end; what is left of the seventy dollars is to be dropped through the storm-drain in front of his house or thrown down the kitchen garbage disposal. The Faustian agreement, with Dinky abandoning his impossible and impassible mother and a dreary suburban existence, emphasizes King’s belief in evil and devils as its heralds, “or at least in their possibility, and the possibility that one of his ordinary Americans could encounter one by chance.” (Douthat 2007, 14) When he first makes use of his talent upon a vicious dog in the neighbourhood, he grasps something of the exquisiteness of his gift. After he has drawn in chalk some dizzying hieroglyphs and peculiar geometrical shapes on the sidewalk opposite the house that the fierce animal guards, he just knows that the dog is soon to die, “in the same way that a good painter knows when he’s painted a good picture, or a good writer knows when he’s written a good story.” (283) For the reason that, he goes on, “when it’s right, I think you just know.” (Ibid.) The problem is that he no longer knows *what* is right.

The constant ambiguation of indispensable dichotomies, the Kafkaesque scenario that proposes a youngster as the fiery avenger engaged in a holy antiestablishment crusade, turns the story into a parodical rewriting of the postmodernist myths of a hypermasculinized culture. “The rift in masculine subjectivity” (Goodlad 2007, 117), encouraged by the Romantics, was transmogrified in classical Gothic writings into a cult of male sensibility, finding in the typically feminine agony and its accompanying effusive spectacle “a substitute for the unrecognized female other.” (Ibid.) The post-Goth version of masculinity discards the androgynous solution and chooses instead the “hardcore alternative” (Id., 109). This posture has been universally adopted by the mainstream youth culture that only obliquely accept the fact that it is but another facet of the revolt against enforced gender patterns.

After each and one act of killing, Dinky feels exhausted, his head is throbbing, he feels sick yet “totally eventual.” (283) Since “eventual”, we shall see, means whatever the narrator wants it to mean, the art of killing appears to be the needed mobilization in whatever form against the “Oedipal and capitalistic strictures of desire,” as Deleuze and Guattari would put it (q. in Potter 1992, 7). The story as a whole emerges, in effect, as an exposé of the essential *aporia* of the *socius*. In Postmodernist culture that no longer distinguishes the individual from the mass, the private from the public, the serial killer or the mass killer (which is what Dink Earnshaw has become in actual fact) is no longer sensed as eccentric or abnormal. Mr. Sharpton describes Dinky’s deviance as a gift that is to be envied and praised:

“I’d like to ... be able to do what you do. Of course, I’d also like to be given a day – just one would be fine – when I could paint like Picasso or write like Faulkner.” (285)

Yet, later on, when he is asked to give Dinky an original Rembrandt, the boy gets a reproduction of one of the master’s paintings, the scene connoting the reproduction on another scale of the protagonist’s “unique” profession. Dinky is a “tranny” in this conspiratorial company made up of “finders” and “trannies.” He is told that there are 21 trannies in total and that they all have a certain obscure ability such as precognition, postcognition, telepathy, telempathy, pyrokinesis, etc. This “trans” capacity is different from creativity, Mr. Sharpton explains, “in one vital way: it’s much rarer. One person in eight hundred is what occupational psychologists call ‘gifted’ ... there may be only one tranny in each eight million people.” (288) Trannies’ power, whatever that might be, is put to use “for the betterment of all mankind.” (289) Alike Victor Frankenstein, Stephen King’s hero embarks on the noble mission of healing the world, though his aims are hard to make out and the methods he employs, we get to understand, are brutal. He is also devoured by a Frankensteinian fever that accompanies his similar acts of de-creation:

“It was like a river of fire burning in the middle of my head. I wrote, I called up symbols, I used the mouse to drag everything where it was supposed to be. And when it was done, I had a letter. One of the special letters.” (299)

These “special letters” are meant to kill somebody somewhere. He does not bother to find out anything about his victims, his philosophy (which may well be read as a parodic reiteration of the classical Gothic omen) being that:

“The world is full of mysteries like that, though, and sometimes it’s best not to solve them. Sometimes, the solutions aren’t, you know, too eventual.” (307)

So long as he stays ignorant in regard to their identity, his victims do not haunt his conscience and he manages to stay so for a long while because postmodern technology has eliminated any possibility of remorse to occur. He sends his “DINKYMAIL,” receives a reply: “DINKYMAIL SENT” and that’s it, “no fireworks.” (302) Or, as he states in an oxymoronic note, “life’s easier when you subtract the human element.” (310)

In a world wherein evil is ubiquitous yet haphazard, the killer is “a kind of common deviant who is ‘abnormally normal’, ‘just like you or me.’” (Seltzer 1998, 129) The short-circuiting of desire and the randomness of evil merge with an unspectacular suburban territory that belies the epic import of the protagonist. Setting has always been rated highly by the Goths: dark castles edging magnificent precipices, labyrinthine dungeons, ancient mansions, gloomy deserted churches, and moon-lit necropolises. The most prosaic of places acquires in Gothic depictions a paradoxical aura of clichéd exceptionality by means of some effective tricks. Horace Walpole, for instance, changed the name of his estate from the trivial “Chopped-Straw Hill” into the legendary “Strawberry Hill.” Dinky’s residence, set for him by TransCorp is “an excellent house. Eventual,” (256) but is not grand: just one of the many slightly identical abodes in the same way in which the male protagonist is one of the many, hardly discernible in the crowd. When he asks for an authentic Rembrandt, he meditates precisely on the periphery’s indiscernible shades of gray, on the unreality of its transmutation into the centre even if on a symbolic plane only:

“Think of it, a genuine Old Master on the wall of a house in Sunset Knoll Section of Columbia City. How eventual would *that* be?”

Ironically, before he settled himself at the margin of a marginal settlement, he had been trained (perhaps to improve his noxious talent) in Peoria. Peoria is the slang metaphor for a dull, most unsophisticated road stop in America. The ridiculed town name, made famous by a vaudeville saying (“Will it play in Peoria?”), used as a synonym for “et cetera” or “provincial,” has come to stand for the quintessential mainstream taste, the average American culture. Suggestively, it is here that trannies are trained and Dink enters the complicity of knowledge and power.

Dinky is a volatile weapon. He thinks of his “profession” in terms of pushing the buttons and dropping bombs from an airplane. In this way, he does not have to hear “the screams of mothers whose children have just been reduced to guts... A very good deal.” (302) Thus, there is nothing stunning in wrongdoing. Since “the world is full of strangers and a lot of them are ‘up to no good’” (262), Dinky finds a justification in his half-acknowledged conversion into a serial killer. What he actually defers to acknowledge is the fact that ‘serial’ refers to himself and not to his profession of an anonymous and uninspiring Angel of Death. The fact is that Gothic has always been preoccupied with evil, not in the sense of acknowledging it, but in the sense of failing to explain it, to elucidate its origin and consequence. That is why Gothic narratives often succumb under the strain of the unutterable: characters are speechless when faced with versions of evil that are “too terrible to describe.” Whereas classical Gothic personae are lost for words to grasp the ghastly, the fetid, and the appalling, the Postmodernist ones invent/invert words for the same reason. Once he has drawn the fatal “sankofites and japs and founders and mirks” that are meant to exterminate Mrs. Bukowski’s dog, Dink explains:

“It was eventual, man. It was so f... eventual I can’t even tell you.” (282)

Lexical invention that overlaps speechlessness, is given explanation for by the bifurcated perception of horror, entrenched in the schizoid postmodernist metanarrative:

“There are two kinds of scared... There is the TV-scared, and there’s real-scared...” (270)

Some other times, the protagonist fills in the standard repertoire of the mumbling perplexed Gothic ingénue. On meeting Mr. Sharpton for the first time, he feels “more scared than ever... Real-scared. Real as real as real.” (272) Lexical redundancy masks here and elsewhere throughout the short-story the absence of meaning, the vortex of a semantic void that menace to engulf tale and teller altogether. Referential destabilization is critical with words no longer denoting what they are supposed to denote and, in a freakish Humpty-Dumpty demonstration, they mean whatever speakers mean them to mean. Pug, Dink’s sole friend, is the actual author of the semantic implosion of the multivocal word “eventual”:

“When [he] wanted to say something was really good, Pug’d never say it was awesome, like most people do; he’d say it was eventual. How funny is that?” (255)

As always in Gothic, mumbling, gibbering, as well as any other kind of defective exercise of language, chart the acme of an overwhelming experience, a heightened sense of terror, anguish and guilt that paralyses the pathetic victims and immobilizes them with the definite purpose of making them acknowledge the horrible “truth.” Identity is at stake in such instants of paroxysm, as the character is compelled to focus on the urge of self-identification mainly. The major sign of the subject-in-shock is that he/she is no longer capable to employ language properly; he/she can no longer translate into words the *otherness-in-oneseif*, which is the supreme fear, as King views it in *Night Shift*:

“All our fears add up to one great fear... We’re afraid of the body under the sheet. It’s our body.” (1986, 13)

Nonetheless, Dinky does not discover here the liability and appalling demands of his own body, neither is he taken aback by the prospect of his mortality. What he eventually learns is that he is “a mass murderer,” and what is worse, that he has been probably manipulated mischievously into this. In a recurrent nightmare of his, Dinky dreams of Skipper, his first human victim, who says with a grin:

“You’re not looking through a bombsight. You *are* the bombsight.” (317)

In the context of the Gothic fascination with Power and Desire, the traditional hero often finds himself entrapped in the machinations and intricacies of their excessiveness. Dinky meditates at his own status of an ambiguous victim-victimizer:

“There was other stuff to think about, too. Like how you could hypnotize a talented guy, or drug him, or maybe expose him to other talented guys in order to keep him from asking the wrong questions or doing any of the wrong things... What sort of talented guy would fall for something like that? A naïve one, with few friends and next to no self-image.” (315)

The departure of Stephen King from the classical Gothic narrative route occurs somewhere in the vicinity of this revelation. The *tournesol* of power games reveals identity and Dinky is made to acknowledge who he actually is:

"It occurred to me – for the first time, as if I were finally waking up that I was a murderer. A mass murderer." (315)

Yet, the revelation does not come as a fatal blow to the protagonist's mind and conscience and the details of his killings remain undisclosed because, as Karen Halttunen remarks, whereas "Gothic horror made murder unspeakable... Gothic mystery made crime unknowable." (Black 2000, 782) It is true, the Gothic hero's crisis of selfhood grants King's narrative an adequate closure, with Dinky sending his murderous message to the very instigator of evil, to the messenger of the conspiratorial corporatist postmodernist Devil, Mr. Sharpton:

"I know what to add to [the] letter, how to make it eventual. I can close my eyes and see one word floating there in the darkness behind my lids – floating there like black fire, deadly as an arrow fired into the brain, and it's the only word that matters: EXCALIBUR." (322)

The reader's surprise is however greater at the realization that Dink does not stop killing after the terrible revelation occurs. Yes, he still "does it" because he is "addicted to doing it" but, above all, "because when [he] is writing in [his] NOTEBOOK, everything's eventual." (25)

The subtle connection that has run parallel yet subversively throughout the short story, the one between writing and killing, grows now more emphatic than ever. The justification for killing through writing ("The truth was I'd been doing what I was doing because I loved the feeling I got when I composed the special letters...") concludes in an almost defiant tone:

"Mostly, I'd been doing it because I could." (316)

Correspondingly, in the "Introduction" to his 2002 collection of short stories which he chose to gather under the suggestive title of the short story under discussion, "Everything's Eventual," Stephen King writes about his own still "doing it", which is itself both an revered and a detested profession:

"I've continued to write short stories over the years, partly because the ideas still come from time to time – beautifully compressed ideas that cry out for ... words – and partly because it's the way I affirm, at least to myself, the fact that I haven't sold out." (xvi)

The reader's surprise is caused by the blurry switching and sliding of terms in the key metaphor of the text. Thus, *writing as murder* turns into *writing as mass murder*, then into *mass writing as mass murder*. Among the variations on the same theme, we must also mention an ensuing compacted variant: *mass writing as murdering writing* (i.e. *the murder of writing*). The short-story protagonist confesses that "writing has been a sad education" (317) as he has been forced at times to give up the Internet and its notorious rift from the power of words. Subsequently, the only victims that he feels any remorse for are those who have been killed through traditional mail, that is, through letters:

“I thought about the fact that I only knew these three by name because they didn’t have modems and mail capabilities.” (314)

The disproportionate simulation that the Internet technology employs is depicted as detrimental to human relationships; since the virtual realm is void of empathy, murders in hyperreality are but fictional forms of alienation and the killed are but distal stimuli, clusters of photons on a computer monitor. On the contrary, “writing is inaugural, in the fresh sense of the word, that is dangerous and anguishing... There is no insurance against the risks of writing.” (Derrida 2001, 9) Hence, the computer-aided graphics that Dinky emails to his victims, though chilling, are perceived as simulacra for the reason that the casualty remains nameless and indefinite while the three known victims – a Professor, a newspaper columnist, and a retired General –, who have been killed via actual letters, are described in detail, their identity is disclosed, and their loss repeatedly underlined as noteworthy. Besides, the relationship between writer and readers is in the latter case intimate, nearly of a bodily sort:

“Sometimes I have to send actual letters – print out the stuff I whomp up in DINKY’S NOTEBOOK, stick it in an envelope, lick stamps and mail it off to somebody somewhere.” (304)

This same interdependence between writer and reader is portrayed sardonically in the closing lines of the “Introduction” that Stephen King writes to the collection of short stories, after he has acknowledged the support of editors, friends, and family:

“These are all people who have worked and are still working to keep the short story from becoming a lost art. So am I. and, by what you buy (and thus choose to subsidize) and by what you read, so are you. You most of all, Constant Reader. Always you.” (xxii)

By “daring the nightmare” of Postmodernity, to use another of the author’s favourite phrases, writing has become a lethal weapon that disambiguates, unveils, and brings forth the comprehension, partial though it may be, of the eventually Gothic Postmodernity.

¹ Stephen King, *Everything’s Eventual. 14 Dark Tales* (New York: Pocket Books, Simon & Schuster, 2007), 253 - 323. All further quotations from this book refer to this edition and are indicated parenthetically in the text.

REFERENCES

- Doniger, Wendy. 1999. *Splitting the difference*. Chicago: University of Chicago Press.
- Bloom, Harold (Ed.). 1998. *Stephen King*. Philadelphia: Chelsea House.
- Black, Joel. 2000. "Murder: The State of the Art," in *American Literary History*, Volume 12, Number 4, Oxford University Press.
- Casebeer, Edwin F. 1998. "The Art of Balance: Stephen King's Canon" in Harold Bloom (Ed.). *Stephen King*. Philadelphia: Chelsea House.
- Derrida, Jacques. 2001. *Writing and Difference*. Translated, with an introduction and additional notes by Alan Bass. London: Routledge & Kegan Paul Ltd.
- Douthat, Ross. 2007. "Stephen King's American Apocalypse". In *First Things: A Monthly Journal of Religion and Public Life*, Issue 170.
- Goodlad, Lauren M. E. 2007. "Looking for Something Forever Gone – Gothic Masculinity, Androgyny, and Ethics at the Turn of the Millennium". In *Cultural Critique* 66, University of Minnesota Press.
- Halttunen, Karen. 1998. *Murder Most Foul: The Killer and the American Gothic Imagination*. Cambridge Mass.: Harvard University Press.
- Heldreth, Leonard G. 1987. "Viewing 'The Body': King's Portrait of the artist as Survivor", in Garry Hoppenstand and Ray B. Browne (Eds.). *The Gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares*. Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press.
- Helyer, Ruth. 2000. "The Postmodern Gothic of *American Psycho*". In *MFS Modern Fiction Studies*, Volume 46, number 3. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Hogle, Jerrold. 2000. "The Gothic Ghost of the Counterfeit and the Progress of Abjection." In David Punter (Ed.). *A Companion to the Gothic*. Blackwell Companions to Literature and Culture. Oxford: Blackwell.
- Hoppenstand, Garry and Ray B. Browne (Eds.). 1987. *The Gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares*, Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.
- King, Stephen. 1981. *Danse Macabre*. New York: Everest House.
- King, Stephen. 1986. *Night Shift*. New York: New American Library.
- Magistrale, Tony. 2003. *Hollywood's Stephen King*. New York: Palgrave Macmillan.
- McHale, Brian. 1992. *Constructing Postmodernism*. London: Routledge.
- Parry, Alan and Robert E. Doan. 1994. *Story Re-Visions: Narrative Therapy in the Postmodern World*. New York: Guilford Press.
- Potter, Russell A. 1992. "Edward Schizohands: The Postmodern Gothic Body." In *Postmodern Culture*. Baltimore: Johns Hopkins University Press.
- Punter, David (Ed.). 2000. *A Companion to the Gothic*. Blackwell Companions to Literature and Culture. Oxford: Blackwell.
- Schuman, Samuel. 1987. "Taking Stephen King Seriously: Reflections on a Decade of Best-Sellers." In Garry Hoppenstand and Ray B. Browne (Eds.). *The Gothic World of Stephen King: Landscape of Nightmares*. Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press.
- Seltzer, Mark. 1998. "Serial Killers: Death and Life in America's Wound Culture." London & New York: Routledge.
- Wright, Andrew (Ed.). 1963. *The Castle of Otranto, The Mysteries of Udolpho, Northanger Abbey*. New York: Holt, Rinehart & Winston.

UNE LECTURE GEOCRITIQUE DU PARCOURS TRANSPATIAL DE BIRAHIMA DANS LES TEXTES DE KOUROUMA

Bi Kacou Parfait DIANDUE,
Université de Cocody, Abidjan

Abstract: This contribution puts the emphasis on the application and the applicability of geocriticism literary theories connected with postmodernism. The geocritical approach submits its object of evaluation to three possible stages of analysis: transgressivity which exposes the disappearance of the frontiers, thus engendering a rhizomorphic fusion of space and the lability of the body, hence the permanence of movement; spatio-temporality which goes with the showing of the parameters and the mutual encoding of time and space; referentiality which admits the representational influence of reality on fiction, but also that of the imaginary on the tangible. The trans-spatial itinerary of Birahima shows this triple encoding of the nature and the fact of wandering. Dynamited space, suspended time and labile protagonist articulate geocriticism in the vast field of postmodernism.

Key-words: postmodernism, geocriticism, spatio-temporality, transgressivity, referentiality, rhizome.

La course du personnage de Birahima à travers les décombres des destructions causées par les guerres civiles dans l'ouest africain attire le regard sur la dynamique ou la stabilité de l'espace dans l'écoulement patient ou brutal du temps. La spatialité et la temporalité sont ainsi le couple évaluatif de son parcours à l'aune de ses traversées de frontières, qui ne vont pas sans soulever des questions autour de la traversée du milieu que le personnage opère. Où va donc Birahima? Serait-on tenté de se demander. Son caractère erratique donne à envisager l'espace dans un chronotope fixe qui grave le temps et l'espace sur l'inerte page blanche ou sur le négatif (photo) mémoriel. Cette remarque justifie le besoin d'analyser le sujet: «*Une lecture géocritique du parcours transpatial de Birahima dans les textes de Kourouma*». Cet objectif implique de pister Birahima dans ses pérégrinations pour sonder les espaces qu'il sillonne en temps de guerres civiles. Cela amène donc à se demander si la fixité du temps immobilise l'espace. En d'autres termes, le paramétrage de l'espace est-il fonction du temps? Ces interrogations ouvrent le chantier de la réflexion sur l'interdépendance du temps et de l'espace; des catégories historico-discursives qui interrogent elles aussi leur fictionnalisation. En nous appuyant sur la triple articulation de la méthode *géocritique*¹, nous analyserons d'abord la transgressivité liée au franchissement

des frontières et à la traversée du milieu ou au *mezzo crossing*²; ensuite nous indiquerons la figurativité du temps et de l'espace dans la fusion de leurs lignes dans les horizons de l'imaginaire et du vécu. Enfin nous indiquerons la référentialité dans sa *mimesis* spatiale et temporelle.

I. DE LA TRANSGRESSIVITE

Dans le parcours trans-spatial de Birahima, le franchissement des frontières se fait sans le changement de l'aspect spatial c'est-à-dire que dans sa désarticulation d'espace dynamité, la frontière se soustrait à l'identification. Elle n'existe donc plus. Cela se note dans ce que nous appelons le complexe de l'hétérogénéité de surface et de l'homogénéité de profondeur. L'hétérogénéité de surface s'articule autour du supposé différentiel entre les lieux figurés ou évoqués dans la spatialité figurative globale du texte. Elle est en somme la différence entre les *topolectes*³ et les toponymes dans l'évolution actantielle des personnages. Ce qui revient à dire qu'en principe, quand un texte évoque de façon pratique ou supposée, successivement, un topolecte ou toponyme, ce texte marque un changement d'espace exprimant de fait une hétérogénéité de surface. L'homogénéité de profondeur quant à elle, met en scène la conformité de la fonctionnalité d'espaces prétendument conflictuels (dans le sens d'espaces opposés, contraires, contradictoires, différents,...). Elle est un nivellement fonctionnel des espaces dans leur apparente contradiction. Il ressort de cette approche que l'hétérogénéité de surface s'ancre davantage sur les distinctions opératoires dans l'énumération de toponymes dans un texte quand l'homogénéité de profondeur table sur la conformisation fonctionnelle des topolectes. La transgressivité opérée par Birahima dans ses pérégrinations se lit à travers son parcours suivant:

CÔTE-D'VOIRE ⇒ LIBERIA ⇒ SIERRA-LEONE ⇒ CÔTE-D'VOIRE

En n'ayant pris en compte que les macro-espaces, notre argumentation indique les grands ensembles des passages du personnage mû par une mobilité à l'intérieur même de ces espaces. On l'aura compris, un simple syllogisme permet de comprendre que Birahima s'est aussi déplacé dans les micro-espaces à l'intérieur des grands ensembles mentionnés. La transgressivité ne doit pas se comprendre ici sous son aspect moral voire juridique et religieux. Elle doit être saisie dans le sens où elle traduit le franchissement d'une barrière spatiale, une frontière géographique, un espacement matériel notable. Avec la traversée de l'Afrique de l'ouest qu'entreprend Birahima, l'on retrouve dans ce qu'on pourrait désigner par *transgressivité souple* dans la mesure où il passe d'un espace à l'autre sans que l'on note une différence structurelle importante dans son changement d'espace. De là, il ressort la circularité de sa traversée ramenant au même lieu ses illusions de déplacement. Birahima reste donc en même lieu et du même ce point de stabilité dans la translation de sa mobilité. L'on remarquera alors une fusion des espaces, une unité macro-spatiale. Sa migration à Worosso est en conséquence une allégorie de la stabilité spatiale opérant dans son parcours. En effet, Worosso est un toposème⁴ qui se situe à la frontière ivoirio-libérienne dans la fiction de Kourouma. Il est l'espace où tous les

Malinké s'étaient retrouvés pour échapper aux massacres. Il devient par ce fait un espace de sécurité, un espace exclusif, réservé et partant, un espace dialectique⁵. Worosso est ce que B. Westphal pourrait désigner par une polytopie dans son approche de la transgression. Il écrit que:

“La transgression intervient dès lors que se dessine une alternative à la ligne droite du temps, aux figures trop géométriques de l'espace policé. Elle est dans le sidestep qui laisse percevoir les incalculables déclinaisons de l'espace-temps. Le code fait de l'espace-temps un bloc unique et voué à le demeurer. Or la transgression impose l'hétérogène, donc la polychronie (la conjonction de temporalités différentes) et la polytopie (la composition de spatialités différentes). La polytopie est l'espace appréhendé dans sa pluralité. Mais la vision polytopique de l'espace réserve à l'individu une plage intime où celui-ci se protégera des intrusions extérieures. Il s'agit de l'espace secret, l'espace hyperbate, celui où l'individu déploie un supplément de vérité personnelle à l'abri des yeux du monde, des prescriptions du code. La tension entre la volonté d'unité sanctionnée par la norme et le besoin de liberté qui s'esquisse dans les marges du code inscrit l'individu dans une société où coexistent des rythmes asynchrones, plus ou moins compatibles⁶.”

Worosso, en étant à la fois espace de sécurité, espace codifié dans une polyphonie culturo-identitaire, espace clos et secret mais pas forcément sectaire, espace d'intimité liée à l'unité culturelle qui le sous-tend est un modèle de polytopie rendant la cumulation aspectuelle de l'espace. L'espace de Birahima est ouvert et continu puisqu'il est même et homogène dans son hétérogénéité affirmée. On pourrait dire dans les termes de Deleuze et Guattari qu'il est lisse. Ils notent que: «*L'espace lisse est justement celui du plus petit écart: aussi n'a-t-il d'homogénéité qu'entre points infiniment voisins, et le raccordement des voisinages se fait indépendamment de toute voie déterminée*»⁷. Bien qu'ils se proposent pas de recette pour définir le lissage de l'espace, Deleuze et Guattari laissent la porte ouverte à la construction des Mondes possibles sans les paramétrer d'un point de vu absolu. Les lignes du temps et de l'espace n'ont pas encore fini de livrer leur secret dans leur rapprochement toujours plus proche ou toujours plus éloigné selon que l'on soit adepte de la stratification catégorielle ou passionné de la course du temps dans les abysses de l'imagination fertiles ou sur la croûte surprenante de la réalité. Cependant, en nous appuyant sur leur point de vue, il en découle que le macro espace de Birahima est un espace lisse d'autant plus que le parcours de ce dernier est marqué par le nomadisme, un des critères d'identification de l'espace dit lisse. Cela se justifie dans le propos des philosophes dans *Milles Plateaux*: «*l'espace sédentaire est strié par des murs, des clôture et des chemins entre les clôture, tandis que l'espace nomade est lisse, seulement marqué par des «traits» qui s'effacent et se déplacent avec le trajet*»⁸. Bertrand Westphal note à leur suite que: «*L'espace lisse marque du disparaître, est celui qui se déploie entre les points, entre des points que peuvent relier autant de lignes qu'il y a d'options. Virtuellement ouvert sur l'infini, il agence l'ensemble des minutes de la vie de chaque individu*»⁹. L'espace lisse est en somme à l'intersection des sillons du temps et dans les recoins de l'espace. il est infiniment petit mais aussi et certainement absolument grand. Comme on peut le remarquer, l'écriture kouroumienne dans *Allah n'est pas obligé* s'apparente à une écriture, dans le sens où

elle évoque la représentation, de la frontière. Nous pouvons alors parler de la figuration du *mezzo* ou du milieu. Le milieu représentant ici l'entre-deux géographique qui devient par le fait de son identification, de son paramétrage discursif et sa codification thématique un espace à part entière et autonome dans son fonctionnement. Le narrateur indique par exemple:

*Ils se firent discrets jusqu'à cette date fatidique [...] du 24 décembre 1989, Noël 1989. A Noël 1989, dans la nuit, ils attendirent que tous les gardes-frontière du poste de Boutoro (ville frontalière) soient ivres morts, tous cuits, pour les attaquer. Ils maîtrisèrent rapidement le poste frontière de Boutoro, massacrèrent tous les gardes-frontière et récupérèrent les armes*¹⁰.

Puis il renchérit: «Sannequellie était une grosse agglomération à la frontière où on extrayait de l'or et du diamant. Malgré la guerre tribale, les commerçants étrangers s'aventuraient jusqu'à Sannequellie attirés par les prix cadeaux de l'or»¹¹. Il continue encore pour situer worosso en ces termes: «Le quatrième jour, nous avons atteint le village de worosso, pas loin de la frontière ivoirienne»¹². En plus de des espaces de Boutoro, Sannequellie et Worosso, ceux de Zorzor et de Togobala sont aussi des espaces frontaliers. Si l'omniprésence de la frontière peut se justifier par les guerres tribales qui ravagent le Liberia, les habitants cherchant de fait refuge dans d'autres contrées, il n'en demeure pas moins que la frontière par son caractère démarcatif est ici isolée, identifiée et reconnue pour être franchie. Il ne s'agit pas de mettre en avant sa porosité mais plutôt de suggérer sa négation. Par ce fait, l'errance des personnages homogénéise le macro-espace par le temps de guerre. C'est donc le temps qui remodèle l'espace en s'unissant à lui, même si l'espace peut à son tour modeler le temps quand par exemple un conflit foncier est à l'origine d'une guerre. C'est entendu, c'est la prépondérance de la spatio-temporalité sur la spécification générique dans la fiction.

II. A LA SPATIO-TEMPORALITE

L'espace-temps est un complexe discursif et extra-fictionnel qui commande la structuration des récits. L'on note que les lignes du temps et de l'espace fusionnent en un point pour passer du complexe espace/temps au *timespace*¹³ de la critique anglo-saxonne. Il s'agit dans l'étude de la spatio-temporalité d'aborder la reprise fictionnelle du couple temps/espace extra-textuel par le récit d'abord, et ensuite de justifier la *con-fusion* du temps et de l'espace dans le récit. En ce sens, les notes de Bertrand Westphal sont exemplaires:

Au sortir de la guerre, les cordonnées du plan de l'existence étaient en crise, et avec elles tout l'existant. Le temps était privé de sa métaphore structurante. L'espace unitaire, dangereusement concentré, s'était égaré entre les files de fers barbelés des camps après avoir été une première fois zébré par la ligne boursouflée des tranchées. La ligne droite avait vécu. Et avec la colonisation ce fut la légitimité des grands ensembles fallacieusement compacts, patiemment dessinés au cours de siècles et décennies de conquêtes moralisatrices, qui vola en éclats. Le temps et l'espace souffraient d'une rupture chronique et topique, d'une effroyable déchirure. Ils se retrouvaient finalement dans des métaphores communes qui les associaient au point, au fragment, à l'éclat, à une sorte de géométrie du vestige qu'accompagnait un

vertige issu des profondeurs du chaos plutôt que de la hauteur des vues d'une humanité à refaire¹⁴.

Indéniablement, le temps et l'espace ont convolés en justes noces dans l'absolu de l'existence et par ricochet et mimétisme dans les récits historico-fictionnels. On note par exemple dans *Allah n'est pas obligé* que:

*Dans toutes les guerres tribales et au Liberia, les enfants-soldats, les small-soldiers ou children-soldiers ne sont pas payés. Ils tuent les habitants et emportent tout ce qui est bon à prendre. Dans toutes les guerres tribales et au Liberia, les soldats ne sont pas payés. Ils massacrent les habitants et gardent tout ce qui est bon à garder*¹⁵.

Cette énonciation de la loi de la guerre tribale fait office de postulat vérifiable donc dans toutes les guerres dites tribales. Le narrateur formule son postulat sous la forme d'un refrain qui imprime au texte une cadence d'insistance. Cette portion de texte établit par ailleurs une homologie entre le temps de la guerre civile au Liberia et sa doublure fictionnelle évoquée par le narrateur. Le temps, ici la guerre tribale dans son aspect de période historique à forte temporalité identificative, et le lieu le Liberia, sont *ipso facto*, en commun, évoqués et traduit par le texte. De même que, lorsque le narrateur mentionne:

Comparé à Taylor, Compaoré le dictateur du Burkina, Houphouët-Boigny le dictateur de la Côte-d'Ivoire et Kadhafi le dictateur de Libye sont des gens bien, des gens apparemment bien. Pourquoi apportent-ils des aides importantes à un fieffé menteur, à un fieffé voleur, à un bandit de grand chemin comme Taylor pour que Taylor devienne chef d'un Etat? Pourquoi? Pourquoi?...¹⁶.

La triple interrogation du narrateur témoigne de l'absurdité de l'aide octroyée à Taylor eu égard sa réputation de chef de guerre. Au de-là de l'absurdité de l'aide, c'est l'absurde même de la période post-coloniale dans sa gestion des hommes et biens de l'Etat par les chefs d'Etat des nouvelles nations qui est montré du doigt. Cette période, marquée par la prévarication et les privations en tout genre dont les émanations subsistent encore, est incompréhensible et inexplicable. Elle engendre donc cette interrogation permanente du narrateur par delà le lecteur. Le passage expose l'Afrique post-coloniale dans ses compromissions avec des dictateurs généralement pères-de-la-nation. Le récit une fois de plus mime le réel. Dans le même sillage énonciatif, le narrateur informe que: «*La guerre commença ce 24 décembre 1989, exactement dix ans avant, jour pour jour, le coup d'Etat militaire du pays voisin, la Côte-d'Ivoire.*»¹⁷. Cette datation historique fait s'entrecroiser le temps historique extratextuel et celui de l'intra-textuel. La temporalité et la spatialité sont ainsi fusionnées. Finalement, le personnage qui traverse les macro et micro espaces, semble ne pas avoir bougé dans le récit compte tenu de l'étrange similitude entre les espaces et les différents temps historiques internes qui y prévalent. On se retrouve donc dans l'inchangé temporel se fondant dans l'illusion translocative. L'auteur procède par paradigme d'auto-référence spatiale. Le même complexe spatio-temporel est réfléchi tant hors texte que dans le texte lui-même.

III. POUR LA REFERENTIALITE

La co-figuration du temps et de l'espace amène à lire dans le même prisme de la *mimesis* représentationnelle. En effet, Ahmadou Kourouma décrit la spatio-temporalité dans ses textes en s'appuyant sur le réel existant ou ayant existé. Nous avons appelé cette figuration homologique *toposémie inductive*¹⁸. Dans la dialectique du fictionnel et du réel, l'on assiste à l'invitation si ce n'est à l'intrusion voire à l'invasion du réel dans les textes kouroumiens. L'auteur inclut sans transformation des espaces réels, tant du point de vue de leurs appellatifs toponymiques que de leur fonctionnement topolectal, dans la fiction. Les exemples de la «Côte-d'Ivoire», du «Liberia», de la «Sierra Leone», du «Ghana», de la «Guinée» ou du «Burkina» sont édifiants. Il ressort de cette esthétique du réel au cœur du fictif, que l'information transfictionnelle prend le pas sur la création fictionnelle. L'auteur optant de fait pour une stratégie journalistique du compte rendu ou pour un choix historicien pour le devoir de mémoire. C'est pour quoi Bertrand Westphal peut écrire que:

*Attendu qu'une relation peut exister entre le référent et sa représentation fictionnelle, il restera à établir les modalités du lien qui les unit. On s'enquerra d'abord de ce qui autorise le rapprochement. Dans une étude d'intertextualité, le titre des œuvres mises en parallèle consiste un indice essentiel; il en va de même pour les lieux. Lorsqu'une œuvre est nommément mise en relation avec un référent du monde «réel» elle est régie par ce que Samuel Kripke appelle un «désignateur rigide», qui est le nom du lieu, et Thomas Pavel un cluster, que l'on peut traduire par «regroupement» en français. Dès lors que cette relation existe, on assiste non pas à une construction ex nihilo, mais à la reconfiguration d'un réalisme, à la mise en forme d'une ou de plusieurs de ses virtualités. On notera que l'opposition entre construction et reconfiguration applicable aux espaces évoque l'opposition que Paul Ricoeur expose dans temps et récit entre préfiguration (présentation du référent brut), configuration (disposition fictionnelle du référent) et refiguration (référent fictionnalisé)*¹⁹.

Les espaces mentionnés que Kripke nomme «désignateurs rigides» ne sont pas que des espaces de référence conformément à leur seul appellatif. Chez Kourouma ils témoignent d'une volonté de faire coïncider le fonctionnement des espaces extra-textuel et des espaces fictionnels. C'est pourquoi incluant la fonctionnalité dans la *mimesis* représentationnelle selon la refiguration en termes ricoeurien, nous avons appelé ce mécanisme intertextuel *toposémie inductive* et les espaces transférés des *topolexèmes*. On notera que Kourouma figure les guerres civiles du Liberia et de la Sierra Leone. Cette «géométrie de l'éclat» selon une terminologie westphalienne a le mérite de décrire de façon hypotyposique la réalité de la guerre de sorte à projeter dans le virtuel imaginaire une fresque aux allures de Guernica; elle s'attache avec *Allah n'est pas obligé* à une référentialité homotopique. Cette dernière ne va pas sans les temps d'implosion qui caractérisent d'ailleurs la guerre dans les gravas des espaces disloqués. Il y a donc aussi une référentialité homotemporelle qui se développe dans les textes kouroumiens. L'évocation du nom d'un espace dans ces conditions est aussi l'énonciation d'une valeur du temps sous toutes ses formes; tout comme le temps fait référence à l'espace. A preuve, des tests

de culture générale ou de culture historique peuvent se formuler de la sorte: «1235?».

Cette question appelle la réponse: «Bataille de Kirina».

L'on notera que 1235, repère historique du temps a induit une repose relative à un fait, une «Bataille», et surtout à un espace «Kirina». Sans cette précision dans sa post position, de complément, au nom «Bataille», ce dernier (Bataille) n'aurait eu aucun sens.

Au demeurant, les espaces de «Monrovia», de «Freetown» sont également des topolexèmes assurant une figurativité expressive et non nulle au texte fictionnel et accroissent son degré de vraisemblance. L'iconicité y traduit donc une mimesis factuelle et actorielle.

Conclusion

Les Dégâts causés par les guerres civiles conduisent, comme les camps de concentration avant eux, à réévaluer l'humain, son histoire et sa société. Le temps et l'espace étant les éléments majeurs de cette réévaluation, il ressort qu'à leur tour, ils subissent le contre coup de l'histoire. Va-t-on vers la fin des temps? Non pas dans la vision apocalyptique de la religion mais du point de vue de sa structuration philosophique qui tendrait à faire de lui un paramètre fictif et illusoire. Ne nous transposons pas dans les vieux débats qui opposaient les partisans de l'héliocentrisme, qui arguaient la rotation du soleil autour de la terre, et ceux du géocentrisme soutenant plutôt que c'est la terre qui tourne autour du soleil en tournant sur elle même. Galilée a d'ailleurs payé de sa vie cette seconde thèse alors considérée comme une hérésie. Si justement, depuis, l'avancée du temps ou plus exactement l'avancée de l'astronomie a tranché ce débat en faveur de Galilée et de ces successeurs, à la question de savoir si la flexibilité du temps se conjugue avec celle de l'espace; il ressort que certes espace et temps vont leur chemin mais le stade suprême de leur avancée semble leur fusion d'autant plus qu'ils se paramètrent mutuellement. L'espace se mesure en fonction du temps et vice-versa. La spatio-temporalité est donc un principe totalisant qui englobe les principes de transgressivité et de référentialité pour codifier la géocritique. Le personnage de Birahima vit l'illusion de la sédentarisation dans la réalité de son nomadisme tant l'homogénéité factuelle de l'espace et du temps ne laisse entrevoir l'hétérogène locatif de sa mobilité et de ses translations. Il y a ici fixité du temps et de l'espace; fait qui fausse les coordonnées du *locus*.

¹ La Géocritique est une méthode critique mise sur pied par Bertrand Westphal à l'Université de Limoges. Elle se situe dans le sillage des théories de la réception donc de la réévaluation de l'image que l'imagologie traditionnelle avait plutôt déconstruite quand elle prétendait la construire. Elle s'articule ainsi autour du référent dans sa re-présentation c'est-à-dire dans sa figuration fictionnelle (lire son principe de Référentialité). La Géocritique s'inspire pour beaucoup du postmodernisme dans sa condition fondamentale de la fusion des lignes du temps et de l'espace (voir son principe de la Spatio-temporalité). Elle est aussi

redevable à la *géophilosophie* de Deleuze et Guattari dans leur description de l'espace rhizomorphique (voir son principe de transgressivité).

² *Mezzo Crossing* terme que nous forçons à partir de l'italien *Mezzo* pour désigner le milieu locatif en termes de ligne de démarcation, donc en tant que frontière de deux espaces. Et de l'anglais *Crossing* de *to cross* signifiant traverser, franchir. *Mezzo Crossing* est donc la traversée du milieu, la rupture de la frontière.

³ *Topolectes*: Notion que nous avons forgée dans notre essai intitulé *Topolectes 1*, Paris: Publibook, 2005. Nous identifions dans les *topolectes* le caractère de la spatialité en tant contenant de l'intrigue et discours de la spatialité, qui va au-delà du simple toponyme pour rendre la fonctionnalité de l'espace quand les toponymes sont tout juste désignatifs ou appellatifs.

⁴ *Toposème*: il forme avec le topolexème et le topomorphème les trois topolectes sur lesquels a porté l'essai *Topolectes 1*. Il est le topolecte qui traduit la multipolarité de l'espace en sa capacité d'intégrer plusieurs sèmes. Par conséquent, il est le topolecte à la densité sémique la plus élevée. Il correspondrait dans une certaine mesure à un *polytopie*.

⁵ Lire: Diandué Bi Kacou Parfait: «Worosso, la dialectique de l'espace identitaire» in *En-Quête*, Revue des Lettres Arts et Sciences Humaines, N°13, Educ, Abidjan, 2006.

⁶ Bertrand Westphal, *La Géocritique, (réel, fiction, espace)*, Paris: Minuit, 2007, p. 75.

⁷ Gilles, Deleuze et Félix Guattari, *Milles plateaux*, Paris: Minuit, p. 472.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Bertrand Westphal, *Op. Cit*, p. 68.

¹⁰ Ahmadou Kourouma, *Op. Cit*, p. 108.

¹¹ *Ibidem*, p. 115.

¹² *Ibidem*, p. 223.

¹³ *Timespace*: Combinaison syntaxique anglaise de *Times* (le temps) et de *Space* (l'espace) pour définir ce que les critiques nomment la *géographie du temps* du titre d'un: *Timespace: Geographies of Temporality*.

¹⁴ Bertrand Westphal, *Op. Cit*, p. 24.

¹⁵ Ahmadou Kourouma, *Op. Cit*, p. 53-54.

¹⁶ *Idem*, p. 71.

¹⁷ Ahmadou Kourouma, *Op. Cit*, p. 109.

¹⁸ *Toposémie inductive*: Conformité représentationnelle du hors-texte dans la fiction. Lire *Topolectes 1*.

¹⁹ Bertrand Westphal, *Op. Cit*, p. 169-170.

BIBLIOGRAPHIE

Corpus:

AHMADOU (KOUROUMA), *Allah n'est pas obligé*, Paris, Seuil, 2000

Textes critiques consultés:

DIANDUE, Bi Kacou Parfait, *Topolectes1*, Paris, Publibook, 2005

DELEUZE, Gilles/ GUATTARI, Félix, *Mille Plateaux*, Paris, Minuit, 1980

PAVEL, Thomas, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, 1988

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1984

WESTPHAL, Bertrand, *Géocritique (Réel, Fiction, Espace)*, Paris, Minuit, 2007

FOWLES ȘI AMBIGUIZAREA CONTRACTULUI FICȚIONAL

Constantin DRAM,
Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași

Abstract: One of John Fowles' novel techniques, concerning the postmodern convention, consists in an equivocal narrative contract, the relation narrator/character, character/character and author/narrator/text being, as a matter of fact, re-written. His technique is fascinating and full of narrative traps, determining the successive assembling and dismantling of the realistic illusion, giving the canonical reader the feeling he shares an assumed reading of a Hardy's novel. However, through irony, a total detachment is pointed out and references to new rules of re-defining the narrative conventions are made, one of them being clearly presented in chapter VII of *The French Lieutenant's Woman*. This equivocal narrative contract vests the reader with new prerogatives, including that of playing a part in breeding the meanings of the literary text. New roles are saved for the writer, including those of character or reader of his own text.

Key-words: John Fowles, postmodernism, narrative contract, narrative technique

Una dintre multiplele satisfacții ce rezultă din operațiunea parcurgerii textului romanului *Iubita locotenentului francez* se datorează unei strategii extrem de iscusite a romancierului postmodern care vizează un complex sistem de manipulare a cititorului neavizat sau neinteresat de multitudinea capcanelor ce pot fi întinse de scriitura acestuia.

De la bun început, acest sistem se plasează sub semnul unei capcane constând în crearea, uneori în exces, a iluziei realiste, ca și cum romanul ar fi altceva decât ceea ce intenționează scriitorul să fie. E zugrăvită o lume întreagă, până la detalii care scapă cel mai adesea, în buna tehnică a romanului balzacian, fără a mai fi în situația de a ne pune întrebări legate de perspectivă, altfel spus să identificăm „ochiul” prin intermediul căruia vedem ceea ce vedem. Ochiul prin care vedem în romanul realist e obiectiv și atotcuprinzător, tentând imaginea demiurgică. De aceea, iluzia realistă este perfectă și ne face să o privim ca și cum acea lume ficțională este tot așa de reală ca oricare alta. E acea introducere a cititorului într-un loc pre-existent, destinat recunoașterii locurilor și numelor, la care se referea Nicolae Manolescu, cu explicitare directă prin romanul rebrenian *Ion*, (*Arca lui Noe*, Editura Gramar, 1998, p. 140). Spre re-amintire, trimitem spre felul în care este creată în romanul lui Fowles acea secvență de început, în care este descris în tehnică realistă locul întâlnirii dintre Charles și Sarah, Undercliff,

într-o acumulare de detalii ce impun un decor specific unei întâlniri necovenționale, mult diferită față de cea pe care o are eroul masculin cu predestinată Ernestina. Descrierea locului, a „vecinătății” pe care o promovau cu atât de multă insistență și pricepere balzacienii, are rosturile ei, impunând inclusiv diferențe majore între personaje. Pentru Ernestina este comentat un spațiu sobru, conservator, pentru Sarah se alege un teritoriu anarhic, presărat în descriere cu multiple elemente, în care etica și botanica se mestecă.

Ceea ce se va întâmpla pe parcurs, este, după cum se știe, spectacular, imprezvizibil, deconcertant, aparent haotic, sfidând buna regulă de funcționare a textului clasic, la acest nivel culminând cu acele finaluri mutante specifice romanului lui Fowles. În bunii termeni de funcționare a romanului postmodernist, se trece de la statutul consumatorului inert, cel care avea simpla misiune de a parcurge conținutul operei literare, și se ajunge la faza în care lectorul generează, în continuare, un produs care nu este, în nici un caz, „definitul” (în termenii Cristinei Hăulică din *Textul ca intertextualitate*, Editura Eminescu, București, 1981). Se determină astfel o nouă dinamică a textului, în care vorbim de o adevărată rețea de semnificații controlată de lector, prin prelungirea generării textului creându-se o nouă scriitură. Și astfel, un gest ce se înscrie, aparent, într-un cod de lectură specific esteticii realiste este deturnat, prin ceea ce aceeași Cristina Hăulică numește „intertext de lucru” (op.cit., p.78) sau prin apelul la metatext, văzut ca pseudo-abordare sau interpretare nu tocmai apropiată.

Construind capcana iluziei realiste, John Fowles continuă, în manieră proprie, demitizarea relației cu cititorul, re-mitizând-o. Cititorul este re-investit, poate accede la gloria de a fi alături de autor, poate cunoaște mecanismul prin care se făuresc lumi narative succesive, poate monta și demonta iluziile constructive ale romanului. Iar autorul pare a fi, în acest fel, coborât de pe soclu, într-un alt gen de capcană, care lasă și mai multe speranțe lectorului colaboraționist.

Nu e doar o descoperire totală a convenției postmoderniste această alăturare la nivelul colaborării implicite și explicite dintre autor și cititor. Cu mult timp înainte, cel care anticipase majoritatea posibilităților de aventură a textului romanesc, Cervantes, eliberase mecanisme ale intertextualității, în faimoasa dezvăluire din *Don Quijote* care răstoarnă reguli aparent eterne ale prozei vechi de secole. Personajul (în cazul de față faimosul hidalgo) conform unei sănătoase convenții narative, apare cititorului ca un personaj real găzduit de limitele unei ficțiuni. Dar, la un moment dat, când evenimentele se derulau cu toată încărcătura lor de tragic și comic, se află că el este un personaj dintr-o poveste ce îl are ca autor pe un „maur castilianizat”. Și, dintr-odată, lucrurile devin mult prea îndrăznețe și confuze pentru cititorul ortodox: bunul cavaler este și persoană reală, după regula primei ficțiuni, acceptate, dar și o invenție într-o poveste pe care Cervantes o aduce în fața cititorilor săi. Iar ca totul să se încununeze, într-o altă secvență, eroul are ocazia să vadă cu proprii ochi cum povestea sub formă de carte se tipărește, ducând în lume nu se știe ce raport între ficțiune și realitate, reinvestind aventura romanului cu forțe pe care doar secolul XX le va putea aplica în mod consecvent.

Cât privește romanul lui John Fowles, aici avem de a face cu o întreagă demonstrație, o probă de virtuozitate a atitudinii provocator-postmodernă la nivelul relației cu cititorul cu convențiile. Descrierea realistă e urmată de povești care se întrepătrund, ambiguitățile și întrebările determinate de acestea se intensifică, naratorul intervine în momente când cititorul chiar se crede suveran, având acel control al generării semnificațiilor suplimentare. Pentru că aici se poate urmări strategia postmodernă în cod Fowles, la nivelul a ceea ce autorul însuși (în *Notes*) numește *invertirea realității*. Iar acest lucru romanul îl aplică ori de câte ori se poate. Ceea ce cunoaștem drept contract ficțional, realitate asumată de un public cititor conștiincios și disciplinat, prin intermediul acestui contract ficțional, este răsturnat, abandonat, descoperit și reasezat pe soclu, nu pentru multă vreme însă. Într-o secvență mult comentată, de altfel, naratorul abandonează, cu acea superbie conferită de ironia și parodia postmodernă, prerogativele sale care îi permiseseră până atunci să vadă evenimentele dintr-o poziție exterioară, ajungând astfel să se situeze în același compartiment de tren cu eroul său, spre a-l putea observa mai bine.

Dar în acest fel este demitizat chiar naratorul, este minimalizat contractul ficțional până la limita care îi mai permite supraviețuirea. Într-un capitol (XIII) chiar naratorul anunță abolirea vechilor reguli, acelea care punctau instanța demiurgică a creatorului de text: „...se datorește faptului că scriu (tot așa cum am adaptat puțin tonul și am împrumutat vocabularul) în cadrul și conform unei convenții universal acceptate în vremea în care se petrece povestirea mea, și anume că romancierul este asemenea unui zeu. S-ar putea să nu fie chiar un om atotștiutor, dar încearcă să pretindă că ar fi.” (*Iubita locotenentului francez*, București, Editura Univers, p.104). Ceea ce se obține nu este doar renunțarea la o convenție, ci o redefinire a acesteia, autorul pornind de la conștiința faptului că textul său privește un altfel de roman. Se păstrează, în maniera lui Hardy („modelul” victorian), o narațiune derulată la persoana a III a, în care tonul sfătos, atotștiutor pe alocuri, este înlocuit de cel ironic, cel care, în acel capitol numit mai sus, va nuanța rolul creator al romancierului, necesar chiar și în cazul romanelor de avangardă, nuanța fiind aceea că „primul principiu este *libertatea* și nu autenticitatea”.

E o libertate a textului, o libertate a personajelor. O libertate care amplifică orice iluzie, conferindu-i alte sensuri. Lumea ficțională/ lumile posibile reprezintă cel mai râvnit teritoriu; scriitorul, dincolo de ambițiile sale demiurgice, devine și lector al propriului text. Dacă în textul realist naratorul era o instanță suprastructurală, în romanul postmodern de genul *Iubita locotenentului francez*, naratorul devine un martor ,obligatoriu cel mai creditat. Aparent e un pas înapoi ca putere, fiind însă o victorie pe planul credibilității.

Iar de aici se naște succesul strategiei construcției „realiste” și a demontării succesive a acesteia, într-un proces mereu relansat și împrăștiat prin procedee ce țin de convenția postmodernă, într-o ambiguitate continuă a convențiilor narrative. Personajele, dincolo de amănunte, detalii, vecinătăți, mărci spațiale și temporale, devin tot mai „vii”: doar că ele nu inspiră senzația

de verosimilitate, ci aceea postulată de Fowles de *libertate*. Prin libertatea lor, mereu întărită de narator, ele devin mult mai apropiate de lector, mai *admise*. Convenția cere să colaborezi cu personajul, să îi urmezi aspirațiile, îndemnul, chiar dacă acestea contravin opțiunii inițiale a naratorului: „Nu numai că personajul meu a început să capete autonomie, dar eu trebuie să respect această autonomie în ciuda tuturor planurilor mele semidivine, pe care le am pentru el, dacă doresc să fie real.” (*op. cit.*, p.61). Cât îl privește pe autor, după cum am arătat, acesta capătă o dublă identitate: fie de lector intra-textual, ca personaj al romanului, fie de lector extra-textual, în ipostază de posibil cititor al textului. E o dilatare și o lărgire a libertății de acțiune (sporind ambiguitatea, conferind însă o senzație de acceptare mult mai mare a posibilităților de „lumi”), o adaptare a „jocului de-a Dumnezeu” la nivel de scriitor/ lector, de autor/ personaj. E un joc care trimite spre imaginea celui care manevrează inteligent un câmp de scenă plin de marionete, un joc în care disimularea ocupă un loc de cinste.

Disimulând, soluția iluziei realiste apare din nou ca extrem de ingenioasă. Pentru a fi înțeleasă o imagine propusă a realității, vocea/ vocile delegate nu dezvăluie chiar totul, precizând sau sugerând că avem de-a face cu devalări parțiale. Pentru a fi credibilă, o *realitate* trebuie reconfigurată, deturnată, manipulată, în acest scop utilizându-se toate mijloacele. Dar, spre deosebire de paradigma model, aici se petrece o seducătoare și tulburătoare colaborare a cititorului cu personajul. Nu asistăm doar la o simplă urmărire a personajului (purtător de acțiune), ci la plasarea celor doi de aceeași parte a baricadei, ambii având libertatea maximă, aceea a opțiunii. Astfel, ambele tabere, despărțite în timp, trec acum prin aceleași decepții, iluzii, ambiguizări situaționale, un exemplu concludent fiind acela al finalurilor mutante, ce trimit nu doar la situația lui Charles, nefericită, ci și la inconsistența reacției cititorului față de oricare tip de final. Este motivul pentru care Fowles evită, astfel, ideea de deznodământ clasic, preferând investirea cuplului inedit personaj/ cititor cu puterea de a căuta, de a prelungi, de a genera propriile lor perspective.

Iar în acest fel se construiește o nouă identitate, nutrită mereu dintr-o iluzie re-convertită, în canonul ambiguizării unui mai vechi contract ficțional. De aici abundența trimiterilor livrești, abundența de imagini ale societății victoriene, într-o intenție explicită de a proba că sursa cea mai complexă, altfel spus documentul cel mai profitabil al imaginarului este literatura. Departate de a spori sau de a minimaliza ceva, trimiterea la acest „muzeu de imagini” nu face altceva decât să afirme caracterul ficțional al personajelor, întâmplărilor, relațiilor, anulând starea de convenție narativă care te păstrează pentru câteva ceasuri de lectură în comoda iluzie că ai la îndemână o realitate compactă ce își desfășoară în față un complicat joc de marionete.

KLASSISCHE MODERNEN AUF DER SCHWELLE ZUR POSTMODERNE: DIE AUTOREFERENTIALITÄT DES SCHREIBAKTS BEI THOMAS MANN UND MARCEL PROUST ALS REFLEXION EINER TEXTIMMANENTEN GEGENWART

Raluca HERGHELIU,
„Stefan cel Mare“ Universität zu Suceava

Résumé: L’auteur de cet article se propose de souligner les effets que peuvent avoir l’inclusion, resp. l’exclusion de l’acte d’écriture de la structure fictionnelle des romans temporels du 20^e siècle (voire Thomas Mann et Marcel Proust). Dans un cas et dans l’autre la conséquence qui en découle est l’avènement de la dimension du présent du texte: Si Thomas Mann choisit d’y accéder de manière directe, par l’objectivation constante du discours fictionnel, Proust introduit dans l’action de la *Recherche* des éléments fictionnels qui comptent pour des métaphores du processus de la création littéraire. Dans tous les deux cas on a affaire à une espèce d’autoréférentialité de l’acte d’écriture qui impose le côté postmoderne de la littérature de Proust et de Th. Mann.

Mots-clés: comparatisme, acte d’écriture, temporalité, autoréférentialité, présent du texte

Nicht selten stellen die heutigen Theoretiker der Postmoderne die konstitutive Ambivalenz dieser kulturellen Orientierung zur Diskussion. Und nicht zuletzt scheint die Paradoxie der postmodernen Ära, die die Ankündigung der „aussterbenden Literatur“ (Roland Barthes) und der „Krise des Romans“ (Michel Raymond) mit einem besonderen Interesse an der Erklärung des Schreibprozesses und an der festen Einteilung der Entstehungsetappen literarischer Werke¹ kombiniert, diese Dualität auf dem Gebiet der Literaturwissenschaft erneut zu bestätigen.

Ohne Derridas These aus *L’écriture et la différence*, der Postmoderne sei ein Mangel der Literaturkunst und ein Aufschwung der Literaturtheorie charakteristisch, verneinen zu wollen, gebiete ich mir, diese fundamentale Dichotomie des postmodernen Denkens (subjektive Kunst/ objektivierende Kunstbeschreibung) im Lichte einer konstitutiven *sublimatio* zu interpretieren, der ein besonderer Hang zur Objektivierung, zur „Selbstwiderspiegelung“ und zum Diskontinuierlichen zugrunde liegt.

Allerdings tritt diese objektivierende Differenzierung zwischen Literatur und Literaturtheorie im Falle der Klassiker der Moderne hervor, die in den 20er Jahren des 20. Jahrhunderts theoretische Schriften über die Entstehung ihrer eigenen Romane verfassten: (...) In all diesen Werken wurde der Schreibprozess thematisch, indem die Literatur an sich einer objektivierenden Betrachtung unterzogen war.

Von bewussten Versuchen, den Schreibprozess bzw. den Schreibakt zu objektivieren, zeugen Passagen aus der Literatur Thomas Manns und Marcel Prousts, wo das Schreiben anhand von autofiktionalen Manövern zum Diskursthema gemacht wird: Sowohl im *Zauberberg*, als auch in der *Recherche* findet man literarische Passagen, wo der Schreibakt bzw. der Schreibprozess autoreferentiell wird und somit typisch postmoderne Objektivierungskriterien konnotiert.

Die literarischen Werke der im 20. Jahrhundert wichtigsten Autoren enthalten ungeahnte „Fälle objektivierenden Denkens“, die sie als Autoren auf der Schwelle zur Postmoderne konsekrieren. Ziel dieses Beitrags ist es, meine schon publizierte These über die Möglichkeit, eine bestimmte Seite der Literatur Prousts und Th. Manns als postmodern zu betrachten, mit neuen Beispielen zu bereichern².

Als Ausgangspunkt meiner These galten Jacques Derridas Theorien betreffs der postmodernen Inkongruenz zwischen dem Autor und seinem eigenen Text. Die autofiktionalen Bekenntnisse betreffs der Existenz eines Textes, der den Autor kontrolliert bzw. *der Romangeschichte, die unabhängig von der Identität des Autors fortläuft*, die Thomas Mann im *Zauberberg* zum Ausdruck bringt, implizieren eine grundlegende „mise en abime“ des Schreibaktes, der sich an der Grenze zwischen der Biographie und der Fiktion artikuliert. Diese Selbstreferentialität des Schreibaktes (die Miteinbeziehung des Schreibaktes in die Fiktion) schafft ein Objektivierungseffekt, der die textimmanente Gegenwartsdimension grundlegend ans Licht bringt.³

Denselben Effekt der Objektivierung erlangt Proust in seiner *Recherche*, aber nicht durch die Miteinbeziehung des Schreibaktes in die Fiktion des Romans – bei Proust bleibt das Schreiben hingegen aus der fiktionalen Struktur der *Recherche* ausgeschlossen – sondern durch die metaphorischen Verweise auf den Schreibakt, die bestimmte Handlungselemente vollziehen. Um die Proustspezifische „mise en abime“ des Schreibaktes besser auszuweisen, gebiete ich mir einen kleinen „kritischen Umweg“ durch dessen Gestaltung.

In seinem Versuch, zwischen der *Recherche* und den klassischen Autobiographien, etwa Rousseaus und Stendhals, zu unterscheiden (den Ausgangspunkt bildet die Studie Ursula Link-Heers⁴, die die in der Proustkritik lange funktionierenden Klischees betreffs der strikten Notwendigkeit, die *Recherche* von der Memoirliteratur abzugrenzen, zu dekonstruieren vermag) bezieht sich Thomas Klinkert auf den Effekt, den die Abwesenheit des Schreibaktes aus der erzählten Zeit auf die Temporalität des Werks haben kann:

„Während Rousseau oder Stendhal eine Schreibsituation explizit entworfen hatten, tilgt Proust beinahe systematisch jeglichen Verweis auf das Jetzt des Erzählers von der Textoberfläche. Diese Ausblendung des eigentlichen Vermittlungsakts korreliert mit der in der Theorie der „*mémoire involontaire*“ enthaltenen Immediatisierungskonzeption, der Tilgung der Distanz zwischen erinnerndem und erinnertem Ich. Denn durch die Ausklammerung des Schreibakts erhält der Leser den trügerischen Eindruck, als entstehe die Erzählung unmittelbar aus der Erinnerung des *je intermédiaire*. Scheinbar wird somit die Distanz zwischen erinnerndem und erzählendem Ich aufgehoben. Diese scheinbare Tilgung der Distanz steht jedoch in eklatantem Gegensatz zu der Hervorhebung eben dieser Distanz, die dann deutlich wird, wenn man bedenkt, dass die Position des erinnernden Ichs auf der Zeitachse zurückverlegt und somit der Erinnerungsakt in die erinnerte Zeit integriert ist, so dass zwischen Erinnern und Erzählen tatsächlich ein enormer zeitlicher Abstand liegt. Der Erzählakt ist zwar strukturell ausgeblendet, muß aber logisch präsupponiert werden, da die Ebene des erinnernden *je intermédiaire* ja nicht die zeitlich letzte Phase der Erzählung darstellt, sondern zwar nach Tansonville, aber weit vor der die Geschichteebene abschließenden *Matinée Guermantes* angesetzt werden muss, auf welche der übergeordnete Erzähler aber bereits zurückblickt. Die in der Theorie der *mémoire involontaire* zu beobachtende Gegenstrebigkeit von Immediatisierung und Distanz wiederholt sich somit auf der Ebene der Erzählsituation. Hier erscheint das Verhältnis zwischen erzählendem und erinnerndem Ich je nach Betrachtungsweise entweder als distanzlos oder als die Distanz hervorkehrend.“⁵

Nicht zuletzt macht der Literaturwissenschaftler darauf aufmerksam, dass die Zäsur, die Marcel Proust durch die Exklusion des Schreibakts aus der erzählten Zeit von *A la recherche du temps perdu* in der Tradition der Autobiographieschreibung bewirkt zu haben scheint, als Zwischentappe in der Umwandlung literarischer Darstellungsformen vom Realismus des 19. Jahrhunderts zur Postmoderne des 20. Jahrhunderts gelten mag. Die Bezogenheit auf das Moment des Schreibens, den als einzige Referenz auf die Gegenwart zu betrachtenden Augenblick, trug in den Autobiographien des 19. Jahrhunderts bei zur Individualisierung des Schriftstellers und zur Befestigung des zwischen ihm und seinem Text ansetzenden Zusammenhangs. Die Ausschaltung dieses Momentes mag, laut Klinkert, einen zeitspezifischen Effekt der Vertiefung provozieren - die Lektüre scheint, sich direkt „aus der Erinnerung des „*je intermédiaire*“ herauszuleiten - und implizit auch eine Ausblendung der Grenze zwischen der Identität des Autors und derjenigen seines eigenen Textes zu bewirken“⁶.

Dass Proust ganz bewusst auf die Erwähnung des als Gegenwart des Textes aufgefassten Schreibmoments verzichtet hat, um eben die Erinnerungsdimension des Erzählens zu verabsolutieren, scheint im Lichte dieser Interpretation klar zu sein. Die dadurch entstandene Lücke in der auf der Ebene der erzählten Zeit manifestierten Selbstreferentialität des Textes wird

durch eine auf der Ebene der allegorischen Bezüge inszenierte Selbstreflexivität kompensiert. Die durch Exklusion des Schreibaktsmoments aus der erzählten Zeit bewirkte Unmöglichkeit, von einer schreibakttheoretisch exemplifizierten textuellen Selbstreferentialität im Falle Prousts zu sprechen, die ihrerseits den Unterschied zu Thomas Manns *Zauberberg* einführen mag, ist denn eigentlich nur teilweise als solche zu betrachten. Marcel Proust führt offensichtlich den Schreibmoment nicht in die erzählte Zeit der *Recherche* ein, findet aber andere Modalitäten, auf die Selbstreferentialität des Textes zu kommen und damit daher eine Symbolisierung der textimmanenten Gegenwart zu erreichen.

In seinem Versuch, die Selbstreferentialität des Textes bei Proust besser zu definieren, stellt Klinkert die These auf⁷, diese textspezifische Selbstreferentialität erfolge bei Proust anhand der Allegorie. Als Beispiel gilt das Septett Vinteuils, dessen Autor allerdings auch eine Figuration des Erzählers der *Recherche* konstituiert:

„Vinteuils Werk und seine Existenz als Künstler haben nicht nur die Funktion eines Katalysators im Hinblick auf Marcells Erweckung zum Künstler, stehen also zu Marcells Künstlertum nicht nur in einer metonymischen Ursache-Wirkungs-Beziehung, sondern zwischen Vinteuil und Marcel besteht zugleich auch eine Relation der Ähnlichkeit. Beide stammen aus Combray. Beide sind zwar zum Künstler berufen, was aber ihnen selbst und ihrer Umwelt lange Zeit verborgen bleibt. Schliesslich haben es beide, Vinteuil und Marcel, mit (tatsächlich oder vermeintlich) lesbischen Frauen zu tun, unter deren sexuellen Veranlagung beide zu leiden haben. Beide erleben ein Scheitern ihrer zwischenmenschlichen Beziehungen, Vinteuil als Vater und Marcel als Liebender, welches erst nachträglich in ihrer Kunst kompensiert wird, einer Kunst, die indes ihrem Scheitern abgetrotzt wurde und deshalb Spuren desselben in sich trägt. Unter diesen Voraussetzungen kann man Vinteuils Text als Allegorie des Gesamttextes auffassen. Vinteuil wäre dann eine Figuration des Erzählers der *Recherche*“⁸

Zwar ist der Schreibakt ausgeblendet, er wird jedoch indirekt, als Allegorie der „énonciation“ auf der Geschichtebene eingeführt.

Ein anderes Beispiel allegorischer Inszenierung des Schreibakts bei Proust konstituiert Françoises Koch- und Nähkunst. In *Du côté de chez Swann* beobachtet Marcel Françoise bei der Arbeit. Diese waltet in ihrer Küche wie ein übernatürliches Wesen – „comme dans les féeries où les géants se font engager comme cuisiniers“ (ebd.) – deren Ingredienzien – wie zum Beispiel die sich durch „irisations qui ne sont pas de la terre“ auszeichnenden Spargelstangen – den kleinen Marcel in Entzücken versetzen. Die poetische Überhöhung der Szene zu einer Allegorie des literarischen Schaffensprozesses ist unübersehbar und bestätigt sich zum Beispiel in folgendem Passus, der in ironischer Weise die Transformation von stofflicher Substanz in literarische Essenz beschreibt:

„Il me semblait que ces nuances célestes [sc. les irisations des asperges] trahissaient les délicieuses créatures qui s'étaient amusées à se métamorphoser en légumes et qui, à travers le déguisement de leur chair comestible et ferme,

laissaient apercevoir en ces couleurs naissantes d'aurore, en ces ébauches d'arc en ciel, en cette extinction de soirs bleus, cette essence précieuse que je reconnaissais encore quand, toute la nuit qui suivait un dîner où j'en avais mangé, elles jouaient, dans leurs farces poétiques et grossières comme une féerie de Shakespeare, à changer mon pot de chambre en un vase de parfum.“⁹

Diese Delimitierungsfunktion, die die Thematisierung des als Gegenwart des darstellenden Subjekts und als Gegenwart des dargestellten Objekts *ipso facto* aufzufassenden Darstellungsaktes voraussetzt, wurde in der Moderne und Postmoderne aufgegriffen und als Objektivierungsmittel im Prozess der Kunstvermittlung instrumentalisiert. Vor allem im Bereich des Theaters wurde auf die objektivierende Funktion der Gegenwart rekurriert, um den episch erzielten „Verfremdungseffekt“ zu steigern: Die Bewusstwerdung des Zuschauers über seinen Rezipientenstatus während der Vorstellung wurde durch eine ständige Hinwendung der Schauspieler zur Gegenwart, durch eine abrupte Symbolisierung der Gegenwart erzielt. Kurz nach der avantgardistischen Zwischenkriegszeit rückte die durch Darstellung des Gegenwartsmomentes erreichte Selbstreferentialität sowohl in der Literatur, als auch in den bildenden Künsten ins Vorfeld. Diese Selbstreferentialität des Schreibaktes, die an der Darstellung der Gegenwart ohne Weiteres gebunden ist, wird in der Literatur der postmodernen Nachfolger Prousts, wie Thomas Bernhards und Claude Simons, wieder aufgegriffen, die den Objektivitätsprärogativen der Postmoderne sehr nah stehen und die der von den Repräsentanten des autobiographischen Genus des 19. Jahrhunderts skizzierten mimetischen Inszenierung einer Schreibsituation, in der die Instanz des Schreibens die Hauptrolle spielt, eine neue Form verleihen. Denselben Effekt von Objektivierung, den die an die Schreibgegenwart gebundene Selbstreferentialität des Erzählaktes in der paradigmatischen Entwicklung literarischer Darstellungstechniken vom 19. Jahrhundert bis hin zur postmodernen Zeit voraussetzt, einem Entwicklungsparadigma, das die Proustliteratur nicht mit einschließt, bewirken auch der mitten in der Romanhandlung des *Zauberbergs* positionierte Exkurs Thomas Manns über die textimmanente Zeitlichkeit, seine Bezogenheit auf die Hauptgestalt des Romans wie auf eine literarische Figur und nicht zuletzt die im *Zauberberg* auftauchende Erwähnung der dem Schreibakt entsprechenden Gegenwart:

„Kann man die Zeit erzählen, diese selbst, als solche, an und für sich? Wahrhaftig, nein, das wäre ein närrisches Unterfangen! Eine Erzählung, die ginge: „Die Zeit verfloß, sie verrann, es strömte die Zeit“ und so immer fort, - das könnte gesunden Sinnes wohl niemand eine Erzählung nennen(...)“¹⁰

„Die Zeit schreitet fort, während wir erzählen, - unsere Zeit, die wir dieser Erzählung widmen, aber auch die tief vergangene Zeit Hans Castorps und seiner Schicksalsgenossen dort oben im Schnee, und sie zeitigt Veränderungen“¹¹

Die Thematisierung der an den Schreibakt gebundenen Gegenwart ist dazu bestimmt, in der Erinnerungsstruktur des Textes einen Bruch zu schaffen; mehr oder weniger schwankt die Erzählung in Thomas Manns *Zauberberg* zwischen einer evozierungspezifischen Vergangenheit (der Leser ist der

„raunende Beschwörer des Imperfekts“¹²) und einer vorbereitungsbestimmenden Zukunft (siehe den Vorsatz: „Die Geschichte Hans Castorps, die wir erzählen werden...“¹³). Die Konzentration auf die schreibthematisch reflektierte Gegenwart impliziert, durch die herangezogene Aufhebung der vom Erzählinhalt vorausgesetzten Zeitkoordinaten, einen typischen Objektivierungseffekt, der eine innere Dissoziierung zwischen zwei erzählspezifischen Zeitebenen bewirkt: derjenigen der sich in Davos verlaufenden Geschichte Hans Castorps und derjenigen des Erzählers.

Allerdings präfiguriert Thomas Mann durch diese ausgehend von der Thematisierung des Erzählmoments definierte Selbstreferentialität des Textes die ihm nachfolgenden typisch postmodernen Darstellungstendenzen. Es wäre nicht unrechtmäßig, die Formulierung Thomas Klinkerts über Marcel Prousts heterogene Erinnerungskonzeption an diesem Punkt meiner Argumentation auf die von Thomas Mann angewendeten erzählzeitkompositorischen Techniken zu übertragen: Darin seien, „wie man resümierend sagen kann“, die Positionen, die wir bei den Autoren der Postmoderne wiederfinden werden, „bereits angelegt.“¹⁴

¹ Siehe die Erscheinung, in den 60er Jahren des 20. Jahrhunderts, der literaturtheoretischen und schreibphilosophischen Studien Jacques Derridas und Michel Foucaults, sowie den Aufschwung der genetischen Studien.

² Siehe Raluca Herghelighiu, *Ursprung oder Fimnalität? Einiges zur modernen Paradoxie der Autor-Text-Beziehung bei Proust und Thomas Mann*, in *Analele Universității 'Alexandru Ioan Cuza', Iași, Limbi și literaturi străine*, Band 10, 2007, ISSN 1841-916X, S. 155-159

³ Ebenda;

⁴ Ursula Link - Heer, *Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu“ und die Form der Autobiographie. Zum Verhältnis fiktionaler und pragmatischer Erzähltexte*, Amsterdam, Grüner, 1988

⁵ Thomas Klinkert, *Bewahren und Löschen: Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen, Narr, 1996, S. 46

⁶ ebenda

⁷ ebenda, S.95-98

⁸ ebenda, S. 95

⁹ Marcel Proust, *A la recherche du temps perdu*, Editions Gallimard, Paris, 1999, S. 19

¹⁰ Thomas Mann, *Der Zauberberg*, S. Fischer Verlag, 1966, S. 748

¹¹ ebenda, S. 492

¹² ebenda, S. 9

¹³ ebenda

¹⁴ Thomas Klinkert, op. cit., S. 80

BIBLIOGRAPHIE

Primärliteratur

- Proust, Marcel: *A la recherche du temps perdu*, Ed. Gallimard, Paris, 1999
Mann, Thomas: *Der Zauberberg*, S. Fischer Verlag, 1966

Sekundärliteratur

- Barthes, Roland: *Le degré zéro de la l'écriture*, Paris, Gonthier, 1971
Baumann, Zygmund: *Moderne und Ambivalenz. Das Ende der Eindeutigkeit*.
Hamburger Edition, Hamburg 2005
Cohn, Dorit: *Le propre et la fiction*, Ed. du Seuil, Paris, 2001
Derrida, Jacques: *L'écriture et la différence*, Seuil, 1967
Foucault, Michel: *Was ist ein Autor?*, in *Schriften zur Literatur*, Frankfurt am Main, 1988
Herghelieiu, Raluca: *Ursprung oder Finität? Einiges zur modernen Paradoxie der Autor-Text-Beziehung bei Proust und Thomas Mann*, in *Analele Universității 'Alexandru Ioan Cuza', Iași, Limbi și literaturi străine*, Band 10, 2007, ISSN 1841-916X
Klinkert, Thomas: *Bewahren und Löschen: Zur Proust-Rezeption bei Samuel Beckett, Claude Simon und Thomas Bernhard*, Tübingen, Narr, 1996
Kiesel, Helmut: *Geschichte der literarischen Moderne, Sprache, Ästhetik, Dichtung im 20. Jahrhundert*, Beck, München, 2004
Link-Heer, Ursula: *Marcel Prousts „A la recherche du temps perdu“ und die Form der Autobiographie. Zum Verhältnis fiktionaler und pragmatischer Erzähltexte*, Amsterdam, Grüner, 1988
Luhmann, Niklas: *Beobachtungen der Moderne*, Verlag der Sozialwissenschaft, Wiesbaden 2006
Raymond, Michel: *La crise du roman, des lendemains du naturalisme aux années vingt*, Ed. José Corti, 1966

ETHIQUE AU FÉMININ ET POSTMODERNE DU VIDE. *COPIES CONFORMES* DE MONIQUE LARUE

Denisa-Adriana OPREA,
SNSPA, Filiala Cluj-Napoca

Abstract: This article aims to illustrate the confrontation between the postmodern of the void (postmoderne du vide) and the feminism through the study of *Copies conformes* (1989), a novel written by the Québec writer Monique LaRue. More specifically, it focuses on the path space of Claire Dubé, the narrator-protagonist, in order to emphasize, first, the dematerialized and functional geometry of the postmodern non spaces (non-lieux), and secondly, the attempt of the heroin to invest them with values and meaning. To do so, it proceeds to a division of the postmodern city, in both its geography and dynamics as well as in the ways of being it engenders.

Key-words: postmodern of the void (postmoderne du vide), non spaces (non-lieux), desubstantialisation, deshumanisation, féminin ethics

Le *postmoderne du vide*¹ envisage le monde contemporain comme étant régi par la crise et la décadence morale, par le chaos et la «clôture de l'esprit» (Bloom: 1987). Il ne produirait qu'une culture «excrémentielle» (Kroker et Cook: [1986] 1987), recyclée, régie par le kitsch. Il serait en proie à la panique et dominé par des «narratives of decline / des récits du déclin» (Bennett: 2001), dont les effets nocifs de la pollution, l'explosion démographique, le sida et la culture de consommation, l'escalade de la violence, la désaffection des sciences ou bien le déclin historique de l'art et sa condition symptomatique «of a "dumbing down" of intellectual life in general / d'une "décadence" de la vie intellectuelle au sens large» (Bennett, 2001: 11).

À la fin du millénaire, l'humanité apparaît comme désenchantée et désabusée. Les émotions et le langage sont usés, tandis que les énergies et les espoirs sont consumés. Tout a été dit et tout a été déjà vécu. L'originalité a perdu sa puissance provocatrice et les avant-gardes se sont essouffées, après avoir fait l'expérience du blanc et du silence en tant qu'ultimes avatars de la négation et de la rupture. Il ne reste que l'étrangeté dérisoire d'un monde où tout est permis. Influencé par le développement sans précédent de la technique et des médias, le réel se transforme en hyperréel et se dissémine dans des simulacres et des simulations (Baudrillard: 1981). Les images prolifèrent et participent de la désubstantialisation du monde et de l'individu. Milan Kundera parle même de la «transformation progressive, générale et planétaire de l'idéologie en imagologie» (Kundera, 1990: 140). Cette dernière témoigne d'un «temps arrêté qui n'est que succession stérile, répétition fétichiste de la

fantasmagorie marchande, le retour du “toujours-le-même”» (Nouss, 1995: 103).

Dans ces conditions, l’individu erre dans un monde de signes vides, dominé par des non-lieux (Augé: 1992). Il s’agit des espaces non identitaires, non relationnels et non historiques, qui n’intègrent plus les lieux anciens. Répertoriés, classés et promus «lieux de mémoire», ces derniers sont transformés en spectacle spécifique, tout comme les exotismes et les particularismes locaux. En étroite liaison avec la logique des simulacres et des images, figurent l’importance du décor, du kitsch et du donné-à-voir (Robin, 1993: 10).

Dans le même ordre d’idées, vu la fracture de la société disciplinaire et le désengagement de l’État en tant qu’instance régulatrice et d’autorité, l’autonomie et le processus de personnalisation promus par le projet moderne débouchent sur un «relativisme effréné» (Lipovetsky et Charles, 2004: 51) et sur un individualisme exagéré. Ce dernier se caractérise par le rejet de tout projet mobilisateur et par l’abandon à l’hédonisme et au consumérisme. Dans ces conditions, les Idéaux et les Valeurs ne peuvent que décliner. Les structures traditionnelles de sens et les discours idéologiques deviennent des objets de la consommation de masse. Ce qui compte, ce sont la quête de l’ego et de son intérêt propre, au même titre que «l’extase de la libération “personnelle”» (Lipovetsky, 1983: 15).

Le monde postmoderne apparaît donc comme désubstantialisé et désenchanté. Cela engendre la déstabilisation du moi et le sentiment d’une insécurité permanente. À la longue, l’autonomie absolue s’avère éprouvante et l’individu en vient aux prises avec la «fatigue d’être soi» (Ehrenberg: 1998). Ayant échappé à la logique de l’avancement linéaire vers un avenir nécessairement meilleur, l’humanité atomisée se vautre dans un présent amnésique et immatériel.

Comment le sujet féminin et, au sens plus large, le féminisme s’accommodent-ils de ce visage sombre du postmodernisme? En règle générale, les théoriciennes féministes s’en prennent au manque d’éthique et à la vision nihiliste du postmoderne du vide. Nicole Brossard va même jusqu’à parler d’une postmodernité masculine, «un désastre, une défaite de la pensée, un désespoir profond» (Brossard, dans Fortier, 1991-1992: 39), et d’une postmodernité féminine, qui signifie «une pensée nouvelle [...], un recommencement [...], de l’espoir» (Brossard, dans Fortier, 1991-1992: 39). Pour sa part, Louise Cotnoir nie tout rapprochement possible entre le postmodernisme et le féminisme. Elle considère le premier comme étant «l’ultime expression d’une pulsion suicidaire et d’une complaisance morbide» (Cotnoir, 1988: 161). Les féministes récusent également la disparition de l’idéal, du référent et de la possibilité d’une expérience consciente, concrète, du monde. Le propre de la pensée au féminin est justement l’ancrage dans ce que Louise Dupré appelle l’*existentiel*, voire «la réalité des femmes avec leur quotidien, leur souffrance, la folie, la maternité, l’amour, le rêve, l’espoir» (Dupré, 1988: 35). De ce point de vue, l’avènement des simulacres et la mort du référent peuvent apparaître comme une «autre ruse compliquée» (Jardine, 1985: 175) de l’Homme. En pleine crise de légitimation, celui-ci entend donner à son désabusement et à son désenchantement la portée de traits spécifiques du monde de la fin du millénaire. Or, il se peut que la *gynésis* (Jardine: 1985) informe le

postmoderne d'une toute autre manière.

Cet article se propose d'illustrer la confrontation entre le postmoderne du vide et le féminisme à travers l'étude du roman *Copies conformes*² (1989), de Monique LaRue. Plus précisément, il se penche sur le parcours spatial de Claire Dubé, la narratrice-personnage principal, afin de mettre en avant, d'une part, la géométrie dématérialisée, fonctionnelle des non-lieux postmodernes et, d'autre part, la tentative de l'héroïne d'investir ces derniers et de valeurs et de sens. Pour ce faire, il procède à un découpage de la ville postmoderne, tant dans sa géographie et dans sa dynamique que dans les manières d'être qu'elle engendre.

La Californie dans laquelle plonge la protagoniste de LaRue est un parangon du vide³. Elle se présente comme un monde hypertechnicisé et déterritorialisant, où règnent le faux, le simulacre, la simulation et l'image. Les copies s'y dupliquent à l'infini; elles suspendent toute origine, annulent le réel dans l'hyperréel, envahissent tous les niveaux du savoir-faire-vivre californien et pervertissent l'humain. Schizophrène, autiste et factice, l'*american way of life* rebute Claire Dubé. Prise dans le dédale des simulacres, la jeune femme s'en sort grâce au recours constant à des valeurs qui ne sont plus de mise dans la société californienne, telles l'amour, la fidélité, la responsabilisation, la raison, la maternité. Par son parcours, le personnage signifie, essentiellement, l'authenticité, la raison et l'humanité, comme opposées à la déshumanisation et à l'absurde américains.

Au plan du parcours spatial, l'évolution de Claire Dubé reflète la logique conflictuelle qui oppose, dans le roman, féminisme et postmoderne du vide. La jeune femme entreprend constamment d'humaniser les non-lieux qu'elle investit. Par le fait même, elle opère une modification du paradigme spatial de la fin du millénaire. En effet, selon de nombreux théoriciens, le postmoderne correspond à une crise de l'expérience de l'espace et du temps, manifeste notamment à travers la compression de l'espace-temps. S'il n'était, dans une modernité hantée par la temporalité, qu'une catégorie contingente, l'espace devient la catégorie dominante de la postmodernité (Jameson: 1984; Harvey, 1989: 201-210; Olalquiaga: 1992). Ce changement de paradigme va de pair avec la chute dans le *présentisme*, c'est-à-dire un présent «monstre», guetté par l'entropie, qui est «à la fois tout (il n'y a que du présent) et presque rien (la tyrannie de l'immédiat)» (Hartog, 2003: 217), et dont l'instantanéité, l'éphémère, l'amnésie sont les mots d'ordre. Anhistorique, narcissiquement replié sur lui-même, ce présent s'étale dans les structures d'un espace déterritorialisant, sans profondeur, sans volume. Saturé d'images et de simulacres, ce véritable *hyperespace* demande de l'individu «to grow new organs, to expand [his] sensorium and [his] body to some new, as yet unimaginable, perhaps ultimately impossible, dimensions / de développer de nouveaux organes, d'élargir [ses] sensations et [son] corps jusqu'à ce qu'ils touchent à de nouvelles et peut-être, en dernière analyse, impossibles dimensions» (Jameson, 1984: 80) pour qu'il puisse l'habiter.

Porteur des valeurs de la mémoire et de la durée, le parcours de Claire Dubé donne de la profondeur et du poids humain à l'hyperréel californien. Une opposition se précise de ce point de vue, entre, d'un côté, San Francisco, ville sans mémoire, atemporelle et figée dans sa perfection de carte postale, et, de

l'autre, Montréal, espace des racines et aussi d'un perpétuel devenir.

Le postmoderne désubstantialise l'espace de l'intime et désagrège les valeurs de l'appartenance. Telle qu'elle est représentée dans le roman, la maison est loin de connoter chaleur et présence de l'autre, stabilité et sécurité, mémoire et rêverie⁴. Elle n'est pas un lieu identitaire, mais un endroit impersonnel et fonctionnel. Elle est soit un hyperespace, comme la maison que les O'Doorsey louent à Claire Dubé et à son mari, soit un non-lieu, comme la maison de Diran Zarian. Les manières de l'habiter sous-tendent un horizon ontologique que définissent le faux et le simulacre, la volatilité et l'éphémère, le rejet des attaches et la perte d'identité.

À San Francisco, Claire Dubé habite une «authentique copie de maison romaine» (CC: 19). À son intérieur, la distribution de l'espace reproduit à l'identique les détails de l'architecture antique: «la porte-fenêtre [...] donnait sur une espèce d'atrium à la romaine: patio central, creusé d'un bain qui occupait [...] la place de l'impluvium dans la maison pompéienne classique» (CC: 16). Elle s'intègre parfaitement dans le paysage d'une Californie fascinée par le Faux Absolu (Eco, 1985: 13), autrement dit, par la copie plus vraie que l'original et qui, du fait même, invalide l'original. Dans le postmoderne californien, le recyclage des signifiés et des signifiants matériels et spirituels du passé se réclame de la logique du «présentisme» dont parle F. Hartog. De fait, le postmoderne revisite le passé non pas pour participer d'une histoire ou d'une culture qu'il tenterait ainsi de mieux connaître ou comprendre. Il ne vise non plus à se légitimer d'une descendance ou de racines mais, justement, à prouver qu'il n'a plus (besoin) de racines, saisi comme il est dans les plis d'un présent «sans épaisseur» (Eco, 1985: 34), où s'effondrent et se confondent spatialités et temporalités. La possibilité même de dislocation et de reproduction du passé témoigne de ce flou identitaire. Si un signifié historique et culturel, défini essentiellement par son appartenance à un espace-temps, peut être reproduit à toute époque et sous tout espace, alors sa matérialité et son authenticité mêmes sont remises en question. Porté par une nostalgie de la nostalgie, le postmoderne fait du passé l'objet de «la consommation vorace d[e] présent» (Eco, 1985: 14).

L'intérieur de la maison qu'occupent Claire Dubé et sa famille prolonge la logique de la copie et de l'hyperréalité, tout en ouvrant au patchwork et au kitsch postmodernes. Il est décoré de bleu, couleur qui témoigne de l'obsession de Brigid O'Doorsey pour Brigid O'Shaughnessy, le personnage du *Faucon maltais*. Il est envahi par des poupées «aux cheveux roux, aux yeux bleus, toutes habillées en bleu» (CC: 21), autant de simulacres du même personnage. Entretenant un faux mythe personnel, il participe du détraquement comportemental et identitaire de l'individu postmoderne.

L'architecture romaine de la demeure des O'Doorsey est faussée par la décoration et par la distribution fonctionnelle des pièces. L'atrium coexiste avec les «clichés de Walt Disney» (CC: 36), qui «garni[ssent]» (CC: 36) les murs de la chambre de Joe, le fils de Diran Zarian, tandis que le bassin à l'antique côtoie les gadgets de la civilisation contemporaine: télévision, ordinateur, robots, etc. La maison postmoderne se donne sur le mode de l'hétérogène, de l'amalgame de styles

et d'époques. Elle préside à l'atomisation des relations interhumaines, à la solitude et au repliement sur soi. L'individu y passe d'une strate culturelle à l'autre, d'un univers ontologique à l'autre, dans l'indistinction et dans la confusion des zones parcourues. Cette ubiquité est synonyme d'impureté et de dispersion identitaires.

Si la demeure des O'Doorsey est un hyperespace hétéroclite, la maison de Zarian est un non-lieu, c'est-à-dire un espace non relationnel, anhistorique et non identitaire. Elle est aseptique et interchangeable, monotone et sérialisée, dépersonnalisée et désubstantialisée par la reprise à travers des modèles qui lui ressemblent à l'identique. Elle est un produit de consommation, un prêt-à-habiter dont on peut facilement se débarrasser. La manière dont l'individu s'y rapporte participe d'un savoir-vivre caractéristique de la culture «throwaway». Elle témoigne d'une incapacité à l'attachement, à l'investissement affectif et émotionnel et à la stabilité: «“Il faut bien se loger [argumente Zarian en faveur de son choix]. Un de ces châteaux pour nouveaux millionnaires. Vous négociez par téléphone, tout meublé, prédécoré [...]. Mais oui! Les gens n'ont plus le temps de s'occuper de ces choses. Vaisselle, rideaux, tout est compris dans l'achat”. Il me fit visiter. Une cafetière italienne, les épices dans la cuisine. Des voilages brodés dans le salon. Le couvert mis sur la table en noyer: le vendeur s'occupait de tout. “Pour les gens comme moi, nous n'allons quand même pas nous mettre à réfléchir à la couleur des murs et à courir les casseroles, c'est l'idéal... Il suffit de présenter la carte d'American Express et d'avoir un crédit solide”» (CC: 122-123).

Le personnage féminin est rebuté par la désubstantialisation et la déshumanisation de l'espace de l'intime qui prédominent sur la côte ouest des États-Unis. Par opposition au savoir-vivre californien, il tente de s'approprier l'espace investi. Il essaye, autant que se peut, de mettre de l'ordre dans la maison des O'Doorsey. Il fait réparer le toit de la maison, endommagé par les pluies d'hiver, etc. Il prend ses distances par rapport aux propos de Zarian, à travers une ironie qui pointe en filigrane du texte et qui relativise à l'extrême le discours de l'ingénieur. Pour Claire Dubé, la maison est un repère identitaire fondamental, qui participe de la construction de soi, qui fait partie de soi. Loin de poser, de façon réductrice, l'équivalence entre le féminin et l'espace fermé, invaginé, de la maison, la relation du personnage à l'espace de l'intime a pour fonction de contrecarrer la dépersonnalisation et le vide postmodernes.

Évidentes au plan de l'espace privé et fermé de la maison, l'hyperréalité et la déshumanisation président aussi à l'espace public et ouvert de la ville. À San Francisco, Claire Dubé a l'impression d'être «dans un film, de l'autre côté de l'écran» (CC: 24). Elle y habite «un musée», une «carte postale » (CC: 62). De fait, la ville californienne se présente comme un amas d'endroits stéréotypés, clichés. Ici, l'espace concret est constamment dématérialisé par sa propre image. Symboles de la ville, repris jusqu'à la saturation par les guides et les publicités, le Golden Gate Bridge, le Fisherman's Warf, l'Embarcadero, la Transamerica Tower, ou bien la baie et sa «fameuse vue» (CC: 13), les «voiles des catamarans [et] les gratte-ciel en miroir» (CC: 62), les «piscines caricaturales» et les «bains tourbillon entourés de plantes en pot» (CC: 24), etc., apparaissent, au contact direct, comme vides de

contenu, irréels. Ils sont ravalés, annulés, par leurs propres représentations. Ces dernières constituent autant d'hyperespaces, plus «vrais» et plus «parfaits» que l'original qu'ils invalident. Ils ne peuvent être vécus que sur le mode de la distanciation et du repliement sur soi. Le personnage n'y adhère pas, ne peut pas s'y investir. Devant la «fameuse vue de la baie de San Francisco», Claire Dubé reste «perdu[e] dans [ses] pensées» (CC: 13).

«Toutes les villes se ressemblent» (CC: 80), constate-t-elle. De par leur «décor idéal pour publicité d'alcool de luxe dans le *New York Times* du dimanche» (CC: 92) et leur musique d'ambiance «entièrement synthétisée» (CC: 95), les restaurants huppés où Zarian entraîne la jeune Québécoise sont autant d'hyperespaces. Ils exhibent leur réel, tout en le dépassant dans le simulacre. À l'opposé, Claire Dubé travaille à investir les non-lieux de repères identitaires et de mémoire. Elle cherche à définir son propre trajet dans la ville. Elle s'accroche au réel, à sa vérité concrète, palpable. À la place Embarcadero, elle dénicher une fontaine conçue par un de ses compatriotes. Devant l'absurde «ornementation démente» (CC: 106) des maisons qui bordent le Golden Gate Park, elle rappelle que Janis Joplin a vécu dans les parages. Sa démarche est constamment détournée par Zarian. À côté de lui, la jeune femme est happée par une structure enchevêtrée et absurde d'espaces, où le degré premier du réel se trouve constamment érodé par la fiction et par l'hyperréel.

La même impression d'irréalité est créée par l'esthétisation extrême du paysage californien et aussi par sa singulière immobilité. À San Francisco, tout se passe comme si une baguette magique avait coupé court à la durée, nivelé les différences et réduit au silence le bruissement de la vie et du temps qui passe. Humains, bâtiments et végétation y vivent hors temps, figés dans leur perfection et dans leur solitude. Avec leurs «couleurs de bonbons» (CC: 29) et leur gazon immanquablement vert et impeccable, les maisons récuse la «patine du temps» (CC: 29). Elles esthétisent, éliminent toute trace de la mémoire. Les rues qui les relient sont «déserte[s] et silencieuse[s] comme une allée de cimetière» (CC: 21). Dépourvues de leur valeur communicationnelle et de leur socialité, elles sont fonctionnalisées à l'extrême: «Jamais en six mois, constate Claire Dubé, je n'avais vu un seul être humain marcher ici. Tout le monde circulait en voiture» (CC: 64). Elles témoignent de la dégradation des relations humaines et aussi de la perte de contact avec le degré premier de la nature, réduite à un élément de décor. L'individu ne peut que se barricader de façon paranoïaque entre les murs d'une demeure qu'il n'habite véritablement pas, mais qui le préserve de l'autre et le met face à sa solitude: «Le fond de la baie se confondait avec la ligne mauve de l'horizon. Le bleu de ce ciel était le résultat de plus de deux mois de sécheresse. Pourtant, les pelouses étaient aussi vertes qu'un gazon irlandais. Un cyprès, un séquoia. Un ginkgo bilobé au milieu d'une couronne de glaïeuls rouges: jardins paysagés à photographe en Ektachrome. Le silence planait, comme dans un film dont on aurait enlevé la bande sonore. Feuilles lustrées, trop brillantes, trop foncées. Miroirs noirs du lierre, cette luxueuse mauvaise herbe des Californiens. Romarin, jasmin, lauriers-roses et fleurs d'oranger: écoeurants, insupportables, à la longue, pour mon odorat septentrional. Maisons pastels, orientées à l'avenant, déposées individuellement, sans souci d'un style, d'un

rythme collectifs. Derrière chaque fenêtre d'invisibles yeux électroniques observaient, photographiaient, enregistraient. Parasols et chaises disposées en rond sur des patios éblouissants, autour de piscines turquoise aux formes irrégulières. Cette clarté faisait penser aux toiles de David Hockney» (CC: 28).

Régi par la «[l]ogique» du «[n]oir ou blanc» (CC: 29) ou, autrement dit, par sa prévisibilité extrême, par son partage inexorable entre «[s]ix mois de pluie et six mois de soleil» (CC: 29) le «fameux climat» (CC: 29) contribue également à la dématérialisation de l'espace californien. Loin de donner l'impression de stabilité, il calcine, érode la réalité. Il prive êtres, objets et événements de leur épaisseur même: «Nous sommes restés un moment, Vasseur et moi, à contempler sans rien dire la rue, silencieuse et désertique. O'Doorsey était-il venu, avait-il réellement vidé la bouteille de whisky, était-il reparti sans dire au revoir? Peu à peu, sous ce soleil aveuglant, on aurait pu en douter» (CC: 24).

Par opposition à la ville postmoderne qu'est San Francisco, apparaît la ville de Montréal. De fait, comme le signale pertinemment Robert Dion, le sens du déplacement en Californie de Claire Dubé est véritablement donné par «l'idée du retour» (Dion, 2003: 36) à Montréal. Le personnage sort de soi et de son espace familial pour mieux y revenir. La nostalgie et l'appel de l'espace des racines introduisent dans le texte une polarisation spatiale, opposant métropole californienne et ville québécoise. À la différence de San Francisco, Montréal connote à la fois précarité et stabilité, changement et persistance. Elle donne le sentiment de l'appartenance et crée une centralité par rapport à la déterritorialisation et à la dispersion spatiale californienne. Loin de l'apparence atemporelle, lisse et iréelle comme une couverture de magazine, de San Francisco, elle a une «beauté [...] désespérée» (CC: 126), mouvante et mouvementée, profondément humaine. Ses bâtiments et ses rues s'inscrivent dans la durée, sont porteurs de mémoire: «[J]e ne voyais que des maisons aux crépis roses, mauves, vert pâle, quelque part dans un quartier cossu non loin des zigzags de la rue Lombard. Je ne voyais que des cerisiers japonais, des palmiers de Floride, des fleurs aux couleurs éclatantes et des cactus dont je ne connaîtrait jamais les noms. Montréal me paraissait soudain si loin. Inaccessible. Comme au bout d'un télescope. À Montréal, je marcherais bientôt dans les rues comme dans mon propre cerveau. Je voyais la rue Ontario quand elle croise la rue Amherst. Les maisons de brique rouge où se faufile l'ombre des parents. Les immeubles incendiés, les murs aveugles, le vieux tunnel Wellington. Les traces impudiques de la vie venant à peine de quitter les immeubles éventrés, dévoilant quelque temps encore la couleur des intérieurs, les escaliers inutiles comme ceux d'un décor, quand le théâtre est désert et que l'on imagine encore les silhouettes parties vers quelque morte banlieue. Les écoles placardées, les restaurants qui changent de nom, s'adaptent aux nouvelles clientèles. Les commerces se recyclant. Cette incroyable résistance de Montréal à se figer dans la moindre tradition qui fait aussi sa beauté, désespérée, certains soirs de février où les citoyens tiennent absolument à s'habiller comme à Rio, comme à Nice, comme à Miami» (CC: 125-126).

En Californie, le personnage féminin s'accommode mal d'un horizon ontologique régi par le «*here and now*» (CC: 130; en anglais et en italique dans le

texte) et par l'absence de toute nostalgie. De fait, le postmoderne comprime l'espace et le temps, les dématérialise. Il vit dans l'inconscience d'un temps égal à lui-même et dans un «*here*» qui est en réalité un «*nowhere*» (CC: 135; en anglais et en italique dans le texte), un «*everywhere*», une a-topie. En revanche, pour Claire Dubé, la durée et la mémoire sont essentielles. Si la première témoigne de la précarité et de la fragilité de l'être et aussi, du fait même, de son humanité, la seconde le préserve de la dissémination identitaire et de la perte de soi: «[la mémoire], [c']était peu, très peu. Infime. Et pourtant, c'était tout. Tout ce qui importait. Quand ce lien disparaît, il ne reste plus rien. La chaîne humaine est brisée. On ne s'aperçoit pas des failles, et peu à peu tout s'effrite, ne restent que des apparences, des images, et puis c'est la disparition» (CC: 137). Par la voix de Claire Dubé, la pensée féministe s'immisce au cœur même d'un postmoderne amnésique et aphasique.

Si déambuler dans les rues de Montréal donne lieu à un découpage de strates de mémoire personnelle et collective, rouler dans les rues de San Francisco équivaut au dépaysement et à l'absurde. La topographie de la ville est labyrinthique. Le personnage est saisi dans un réseau entropique de routes, autoroutes, embranchements, sorties, sens interdits, culs-de-sac, etc. Préoccupé comme il est à déchiffrer les directions indiquées sur les panneaux de signalisation ou les sens des échangeurs, il ne peut pas s'inscrire dans l'espace, n'a véritablement pas de contact avec lui. Il y roule hébété, «comme un rat conditionné» (CC: 9). La structure enchevêtrée de la métropole – qui n'est pas la ville tentaculaire moderne, mais une ville spectrale, sans épaisseur – et les longues distances qui relient un point à l'autre invalident pratiquement l'espace et le temps: «À la sortie de San Jose [...] je me trompai d'embranchement. Il fallut passer par l'autoroute du Sud, roulant longtemps, interminablement, dans la nuée blanche des lampes à vapeur de mercure et de sodium, des tubes au néon, à l'argon, à l'hélium, qui s'allumaient partout, faisaient ressembler la fameuse vallée à la Voie lactée» (CC: 35).

La ville postmoderne «apparaît souvent comme un texte donné à déchiffrer» (Horvath, 2003: 352). Panneaux et enseignes, néons et publicités sollicitent constamment le personnage. Loin de poser des indices et des points de repère, ce langage de la ville préside en réalité à l'errance et à la dématérialisation de l'individu. Reproduits à l'identique dans toutes les villes américaines et non seulement, les Wendy's, Safeway, McDonald's ou Liquor Store cessent d'être des signifiés identitaires. Ils minent et disséminent l'identité spatiale et individuelle. Être dans une ville postmoderne, c'est en réalité être hors-lieu, car «*There is no there, there*» (CC: 135, en anglais et en italique dans le texte). La textualité urbaine se fait plus dense et, implicitement, plus dépayssante et plus impersonnelle, à proximité et à l'intérieur des aéroports. Ils sont des non-lieux par excellence, car ils «n'opèrent aucune synthèse, n'intègrent rien, autorisent seulement, le temps d'un parcours, la coexistence d'individualités distinctes» (Augé, 1992: 139): «De l'autoroute, je regardai une dernière fois les blancheurs de North Beach, les rues grimpant vers l'ouest, les gratte-ciel en miroirs, en acier inoxydable, en verre noir, où se reflétait le ciel sans nuages de la Californie. Au premier plan, les panneaux publicitaires: *We got the Money, Bank of America is leading now*. Accélérer, filer

vers San Jose. Route 101. Sur une affiche de cigarettes: *Alive with pleasure*. Une dernière fois l'océan Pacifique, le pont de San Rafael à l'horizon et les formes incroyablement douces des collines brûlées du comté de San Mateo. *San Francisco Airport. Airport Parking. Travelodge. Park, Fly, Arrivals, Departures*. Choix binaires, menant au défilé des compagnies aériennes. United Airlines, Western Airlines, Air Canada» (CC: 183-184; en italique et en anglais dans le texte).

Le voyage identitaire de Claire Dubé finit à la même place où il avait commencé, c'est-à-dire dans un aéroport. Dans l'existence de la jeune femme, l'expérience californienne est ainsi enclavée. Si elle n'a pas pour l'essentiel présidé à la transformation ou au changement du personnage, elle lui a permis en revanche de vérifier la permanence de certaines valeurs personnelles: le respect de l'autre, l'amour, la mémoire, l'attachement à une place. S'éloigner de soi et de chez soi, cela permet d'échapper à l'enlèvement dans la médiocrité du connu et du *statu quo*, mais également de mieux se retrouver: «Ainsi faut-il se déplacer pour se retrouver. Choisir de rentrer. Et chaque fois que nous partons, c'est notre désir de revenir, notre désir tout court, que nous mettons à l'épreuve...» (CC: 185). Pour le personnage de LaRue, la déterritorialisation spécifique du nomade postmoderne n'a de sens que si elle débouche sur la reterritorialisation, autrement dit, sur la confirmation des liens qui l'attachent à un lieu identitaire, relationnel et porteur de mémoire.

¹ Syntagme que nous forgeons d'après «l'ère du vide», de Gilles Lipovetsky (1983). Il convient, avec A. Nouss, d'appeler *postmoderne* «l'ensemble des phénomènes qui échappent aux grilles modernes d'interprétation ou d'explication [...] et de désigner par "postmodernité" leur émergence (sociale, politique, historique) à l'époque contemporaine, par "postmodernisme" leur manifestation sous la forme d'une pratique esthétique et spéculative. Reconnaître donc que quelque chose est dans l'air du temps, qu'un spectre hante notre culture, et qu'il nous incombe de l'analyser. [...] Faire ainsi du postmoderne un symptôme et non une identité ou une catégorie, symptôme qui révèle des développements dans le champ sociohistorique ou dans le champ esthétique-spéculatif, à prendre en charge par la réflexion» (Nouss, 2001: 498).

² Dorénavant CC.

³ Le roman exploite le topos du voyage identitaire. Il met en scène Claire Dubé, une Québécoise mère d'un petit enfant, qui accompagne son mari pour un stage de recherche en linguistique à l'Université de Californie à Berkeley. À San Francisco, ils se font louer une maison par Ron O'Doorsey et sa sœur, Brigid, des personnages exaltés, détraqués. À la suite du départ précipité de son mari pour Montréal, Claire Dubé doit récupérer une plaquette appartenant à celui-ci et contenant un logiciel de traduction automatique. Elle est attirée contre son gré dans une sorte d'intrigue policière à rebours, où elle croise les personnages du *Faucon maltais* de Dashiell Hammett transformés en petits faussaires de l'informatique. Elle engage également une aventure amoureuse avec l'ingénieur Diran Zarian, le mari de Brigid.

⁴ Aux dires de G. Bachelard, «[l]a maison est une des plus grandes puissances d'intégration pour les pensées, les souvenirs et les rêves de l'homme» (Bachelard, 1957: 26).

BIBLIOGRAPHIE

- Augé, Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Seuil, 1992.
- Bachelard, Gaston, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, 1957.
- Baudrillard, Jean, *Amérique*, Paris, Grasset, 1986.
- Baudrillard, Jean, *La transparence du mal*, Paris, Galilée, 1990.
- Baudrillard, Jean, *Simulacres et simulation*, Paris, Galilée, 1981.
- Bloom, Allan, *The Closing of the American Mind*, New York, Simon & Schuster, 1987.
- Bennett, Oliver, *Cultural Pessimism. Narratives of Decline in the Postmodern World*, Edinburgh, Edinburgh University Press, 2001.
- Cotnoir, Louise, «La sujète d'intérêt», dans Louky Bersianik *et al.*, *La théorie, un dimanche*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 1988, p. 149-163.
- Dion, Robert, «L'instinct du réel: fuites et retours dans *Les faux fuyants*, *Copies conformes* et *La démarche du crabe* de Monique LaRue», *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 2 (83), hiver 2003, p. 30-45.
- Dupré, Louise «Une conscience post-historique», dans *Tessera (dialogue, conversation, une écriture à deux)*, vol. 5 (September / Septembre 1988), p. 35-36.
- Eco, Umberto, *La guerre du faux*, traduit de l'italien par Myriam Tanant, avec la collaboration de Piero Caracciolo, Paris, Grasset, 1985.
- Ehrenberg, Alain, *La fatigue d'être soi*, Paris, Odile Jacob (Poches), 1998.
- Fortier, Frances, «L'écriture "énigmatique" de Nicole Brossard», entretien avec Nicole Brossard, dans *Nuit blanche*, n° 46 (décembre 1991-février 1992), p. 36-41.
- Hartog, François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expériences du temps*, Paris, Seuil, 2003.
- Harvey, David, *The Condition of Postmodernity. An Enquiry into the Origins of Cultural Change*, Cambridge MA & Oxford UK, Blackwell, 1989.
- Horvath, Christina, «Le langage de la ville: l'intertextualité urbaine dans le roman postmoderne», dans Yves Clavaron et Bernard Dieterle [dir.], *La mémoire des villes / The Memory of Cities*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2003, p. 346-355.
- Jameson, Fredric, «Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism», *New Left Review*, vol. 146 (July-August 1984), p. 53-92.
- Jardine, Alice Gynesis: *Configurations of Women and Modernity*, Ithaca, Cornell University Press, 1985 [pour la version française: *Gynésis. Configurations de la femme et de la modernité*, traduit de l'anglais par Patricia Baudoin, Paris, PUF, 1991].
- Kroker, Arthur et David Cook, *The Postmodern Scene: Excremental Culture and Hyper-Aesthetic*, New York, St. Martin's Press, 1986, et rééd., Montréal, New World Perspectives, 1987.
- Lipovetsky, Gilles, *L'ère du vide. Essais sur l'individualisme contemporain*, Paris, Minuit, 1983.
- Lipovetsky, Gilles et Sébastien Charles, *Les temps hypermodernes*, Paris, Grasset, 2004.
- Nouss, Alexis, *La modernité*, Paris, PUF (Que sais-je?), 1995.
- Nouss, Alexis, «Postmoderne», dans Alexis Nouss et François Laplantine, *Métissages*, Paris, Pauvert, 2001, 492-498.
- Olalquiaga, Celeste, *Megalopolis: Contemporary Cultural Sensibilities*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1992.
- Robin, Régine, «Postmodernisme, multiculturalisme et *political correctness*», *Tangence*, n° 39 (mars 1993), *La fiction postmoderne*, p. 8-20.

MULTI LEVEL NARRATIVE

Daniela PETROȘEL,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Abstract: The paper attends to describe a significant postmodernist novel, *Simion lifticul. Roman cu îngeri și moldoveni*, by Petru Cimpoeșu. A story with/about many stories, the text is an ironic depiction of Romanian society. Religion, politics, family life or mass-media are the ingredients for this comic perspective on Romania of today. The multi level of existences – the characters are living in a eight floors block – defines the narrative construction.

Key-words: Romanian postmodern literature, society, religion, politics, multi level

Petru Cimpoeșu este una dintre vocile cele mai autorizate ale literaturii române postdecembriste, fiind autorul la care postmodernismul s-a instalat (in)comod. Iar cărțile sale readuc în prim plan un lucru simplu, și poate de aceea greu de construit, plăcerea ficțiunii, dincolo de experimente, generații artistice și apartenență la curente. Semnul incontestabil al valorii nu este dat de premiile primite, ci de faptul că este un autor care se citește, și nu doar de către specialiști. Adevărul este că și discursul său, în descendența nobilă a marilor povestași moldoveni, îi permite cititorului o desfătare în lectură.

Una dintre informațiile extrem de prețioase pe care o obține domnul Toma – unul dintre personajele romanului *Simion lifticul. Roman cu îngeri și moldoveni*, scris de Petru Cimpoeșu –, ascultând emisiunile BBC în limba română, este că există un concept economic denumit *Multi Level Marketing*. Adică, cum explică el audienței prostite, „un sistem de marketing foarte modern și eficient, inventat de americani, în care cumpărătorul devine simultan și vânzător al produsului respectiv.” În știința (și arta) vânzărilor, termenul denumeste un sistem de vânzări în rețea, în care fiecare lider încearcă să-și formeze o echipă, fiecare membru al echipei își inițiază un nou grup în care el este lider și așa mai departe. Această rețea de vânzători și consumatori are meritul de a-și implica susținut membrii, dezvoltându-le spiritul de întreprinzători. Acesta este, de fapt, scheletul compozițional al romanului, căci avem de-a face cu o rețea de nuclee epice, structurată în funcție de destinele locatarilor unui bloc comunist cu opt etaje. În varianta ei băcăuană, *Multi Level Marketing* este încă una din achizițiile patetice ale economiei postdecembriste,

sintetizând un mod aparte, evident mioritic, de a face comerț. La nivel narativ, conceptul permite etajarea poveștilor, căci fiecare locatar își poartă povestea.

Povestea se mută cu ușurință de la un nivel/etaj la altul, căci mai fiecare familie are de vândut o poveste și/sau o cumpără cu aviditate pe a vecinilor. Produsul ficțional ce-i interesează în egală măsură pe toți îl deține Simion, bătrînul locatar de la parter, care hotărăște într-o bună zi să se baricadeze în lift, lăsînd toți locatarii fără necesarul mijloc de locomoție. Căci nimeni nu știe motivele reale ce-l determină pe blîndul pînă mai ieri pensionar să confiște liftul. Cu un puternic iz parodic, povestea *sfîntului Simion* răspunde unei întrebări esențiale, formulate inocent de d-na Pelaghia: „*Cum ar fi posibilă sfințenia la bloc, în condițiile vieții de azi?*” Strania decizie a lui Simion mobilizează, în mod diferit, toți locatarii, care se văd siliți să abandoneze rutina zilnică. Oprit la ultimul etaj, liftul cu/lui Simion devine un loc de pelerinaj în care toți locatarii se întîlnesc și discută, sau vin pe furiș spre a-i împărtași problemele *sfîntului*. Căci înainte de a fi făcut vreo minune, vecinii erau convinși că Simion a înfăptuit multe. Explicația e conținută în cîteva idei de studiu al mentalităților, inserate de narator în capitolul *Cutremurul*: „*Pe măsură ce lucrurile merg tot mai prost, setea de miracole a sufletului popular e din ce în ce mai mare.*”, „*Cu cît nevoia de miracole a maselor este mai mare, cu atît crește probabilitatea producerii lor*” și, nu în cele din urmă, românii „*nu-și doresc niște miracole majore, de genul celor de care s-au învrednicit cîndva evreii*”, ci ar prefera „*niște miracole relativ modeste, ușor accesibile și avînd un caracter oarecum privat: de exemplu să cîștige un miliard de lei la Bingo*”. Ironia are deschidere imagologică, căci observațiile rezumă religiozitatea furibundă și revoltător superficială a lumii românești postrevoluționare. Nu înîmplător, domnu' Ion, șeful de scară, vrea să înființeze un Partid Creștin al Nehotărîților. Chiar pildele lui Simion sînt mult prea savante pentru șeptările lor, ei preferînd *problemele serioase*, ce merită într-adevăr discutate la o ședință de scară. Gestul lui Simion este interpretat conform locurilor comune ale actualității, un vecin întrebînd dacă acesta a declarat cumva greva foamei.

Simion este inițiatorul acestei rețele narative, mai întîi ca pretext, căci vecinii lansează ipoteze legate de hotărîrea lui, apoi ca subiect, el însuși rostind o suită de pilde spre folosul celor mulți, dar nu umili. Căci, pe strada Olilor, actul spunerii sigur nu întemeiază, el devine fapt monden. La fel, dispariția lui Simion este însoțită de o multitudine de explicații, care de care mai fanteziste. Metaforă a relațiilor textuale, romanul lui Petru Ciompoescu se întoarce, în cele din urmă, asupra lui însuși. Căci orice detaliu în lumea textului/blocului afectează întregul și, implicit, sensul. Falsele interpretări sînt pretutindeni, de la motocicletă la cutremur, de la yoga la prostituție.

Bîjbîind prin lumea sacrului, cizmarul Simion mai mult intuiește legile nescrise ale sfințeniei. Chiar primirea harului, întîlnirea cu îngerul, este încheoșată, nu doar pentru că am fi noi neinițiați. Naratorul nu accentuează momentul întîlnirii cu îngerul, acesta pierzîndu-se într-o masă de detalii nesemnificative. Rămîn mărturie a trecerii lui pe acolo doar pantofii reparați pe

un raft. Și pentru că seria de cugetări în care se lansează Simion riscă să devină prea doctă, naratorul temperează morbul filosofic, reducându-l la elementarul biologic: „Anumite idei îi veneau când era constipat. Această ușoară complicație digestivă poate avea urmări dintre cele mai dezageabile nu doar la nivel fiziologic, ci și intelectual. În cazul lui Simion, de exemplu, ele se manifestau adesea sub forma unor ipoteze exagerat de înrăznețe.” Nimic supranatural în modul în care sacrul intră în lume, căci Simion însuși lansează ideea că se prea poate ca totul să se fi petrecut în mintea lui.

O concurență acerbă la statutul de prim mare povestitor al scării, titlu deținut de Simion, îi face domnul Vasile, neobositul grafoman, etern inițiator de programe și partide politice. Mereu gândind la agitata scenă politică românească, domnul Vasile încercă să-și delimiteze domeniul, căutând electoratul-breșă căruia să i se adreseze. *Nehotărâții, creștinii, moldovenii, popeștii, pensionarii* sînt cîteva dintre categoriile vizate. Mare constructor de scenarii fanteziste este și domnul Gheorghe, cel care trage cu praștia cu lunetă. Povestirile sale, legate de dorința de a-l asasina pe Ceaușescu, poartă amprenta filmelor de acțiune americane, el fiind evident supereroul. Gheorghe, agentul secret, nu se luptă cu biblicul balaur, ci trage cu arme speciale cu amortizor, inventate de savanții lui geniali. Grafoman e și domnul Ion-șeful de scară, căci anunțurile lui devin veritabile tratate de înțelepciune. Jocul conotațiilor îi prinde și pe amarezii textului, doamna Palaghia și necunoscutul domn, căci bilețele ce și le lasă metaforizează banalele locuri de înînlire. *Prăjitura cu alune, în preajma sălciei melancolice* sau *dansînd în ploaie* poetizează și ocultează devăratele destinații. Doamna Alis a găsit și ea o inedită cale de a da frîu liber prea-plinului sufletesc, religios și familial; pomelnicele pe care le trimite regulat la mănăstire devin descrieri amănunțite ale unor cereri extrem de precise, șifonînd flagrant imaginea omniscienței divine. Sîntem avertizați, de fapt, cît de periculos și demonic este textul scris, mai ales când vreun cuvînt din frază ne este necunoscut, căci: „diavolul însuși se insinuează în lume sub forma unor propoziții echivoce, aparent inofensive”. Ciudat este că însăși precauta profesoară se lasă momită de jocuri în limbi străine. O fi de vină magia exercitată de yoga.

Această serie de *epifanii pe casa scării* se consumă fără implicarea lui Simion, el fiind învestit cu puteri pe care se prea poate să nu le aibă; căci morala din *pildele* sale scîrțîie, iar implicarea lui în destinul vecinilor ține mai degrabă de înîmplare, decît de un plan divin. Ipoteza unui Simon fals profet se susține, mai ales că avem în acest vast stup uman un personaj enigmatic, *domnul al cărui nume îl trecem sub tăcere*. Nu ar fi prima dată în istoria umanității când comitem erori fatale și ne canalizăm energia religioasă spre persoana nepotrivită. Disertația filosofico-teologică a acestui nenumit personaj oferă indicii asupra adevăratei sale naturi, dar și asupra relației sale cu naratorul; căci, divagînd pe tema relației dintre cuvînt și realitate, ne spune *domnul al cărui nume îl trecem sub tăcere*: „Atunci cînd vorbim despre Dumnezeu, cînd Îi aplicăm conceptele noastre, situația rămîne aceeași, motiv pentru care sfinții din vechime preferau să spună ce nu este și cum nu este Dumnezeu, ajungînd, desigur, la concluzia că nu este nimic din ceea ce poate fi numit, deoarece pentru El conceptele sînt neîncăpătoare.” Enunțul permite

inițierea unei rețele interpretative, căci nu împlător naratorul ocultează, la vedere, identitatea acestui personaj; apoi, actul numirii literare este încercarea suprem profană de a inunda ființa divină cu cuvinte; am zice că nu există texte despre Dumnezeu, doar povești care se vînd datorită acestei teme. Căci „*realitatea maximă a lui Dumnezeu e dincolo de cuvinte, ar trebui să ne golim cu totul de ele, ceea ce se împlă, bunăoară, în stările de extaz mistic*”. În același timp, reactivînd scenariul consumist de tip *multi level marketing*, am spune că răspîndirea cuvîntului lui Dumnezeu se încadrează unui tipar al diluării graduale a misterului divin. Religiozității constante, mimate sau autentice, a locatarilor i se mai opune și o forță întunecată, reprezentată de *Nicostrat zăvorîtul*, practician de yoga. Numele e cu totul nepotrivit pentru cel ce ține ușa permanent deschisă, inițiind în Kama-Sutra junele în căutarea experiențelor spirituale, și nu doar spirituale.

Demitizarea e remitzare, e actualizare a sensurilor religioase în artificios discurs cibernetice. *Domnul al cărui nume îl trecem sub tăcere* prezintă perspectiva computațională asupra Sfintei Treimi: aceasta este ca un calculator, în care hardul ar fi Dumnezeu-Tatăl, softul ar fi Duhul Sfînt, iar Iisus este interfața. Din aceeași sferă a sacralului consumist face parte și scenariul legat de participarea lui Iisus la alegerile prezidențiale. Îndrăzneț și trist, episodul sintetizează probabil cel mai elocvent comercializarea și politizarea fiorului religios. Tot ceea ce reușește, involuntar aproape, să aducă Simion la nivelul redeșteptării unor tresăriri religioase, imaginea unui Iisus candidînd pentru președinție distruge instantaneu. Și nu doar pentru că Iisus ar trebui să-și facă și campanie electorală, ci pentru că învățătura lui, platforma program adică, l-ar face un candidat indezirabil. Însușindu-ne concluzia, am zice că scena politică românească, toată România, de fapt, e un mecanism prea complicat și prea defect pentru a mai fi reparat chiar și printr-o intervenția divină.

Nu doar sensurile religioase se întretes, ci și aluziile literare formează o rețea inter/metatextuală. Așezat postmodernist în mijlocul literaturii anterioare, autorul își recontextualizează predecesorii. Amestec de Creangă și Caragiale, lumea lui Cimpoeșu este esențial românească. Domnul Elefterie Popescu joacă la Loto „6 din 49”, riscînd în permanență venitul familiei. Cuplu disfuncțional, cei doi trăiesc paroxistic febra jocurilor de noroc și se tratează, alternîndu-le, cu rudotel și cafea. Scena de la agenția loto e mai dramatică decît sora ei caragialescă. În textul clasic, dramatică e căutarea biletelor și confruntarea cu o ironie divină, iar de aici personajele ies învinse, dar demne. Textul lui Caragiale e construit printr-un crescendo accentuat, iar momentul aflării adevărului nu ocupă mult spațiu. În schimb, perspectiva lui Cimpoeșu aduce în prim plan jalnica încercare a celor doi de a forța mîna, nu a norocului, ci a unui anonim agent loto. Demența lor e anterioară confruntării violente cu agentul, și nu rezultatul mîniei divine. Atitudinea și acțiunile lor cad într-un caricatural vulgar, reiterînd româneasca obsesie a unei permanente conspirații. Deși îngroșată, aceasta este de fapt constanta atitudinală a românului mediu spre mediocru. Aventurile celor doi pot fi corelate cu întrebarea pe care Simion cizmarul, în timp ce lustruiește pantofii, o pune îngerului (lui însuși, de fapt): *Cei care cîștigă la Loto nu sunt*

oare un soi de proroci contemporani? În lumina acestei constatări, e evident că familia Popescu ratează să-l detroneze pe mediatizatul Ogică.

Îmbibată în literatură, în *Cîntarea Cîntărilor*, mai precis, este și scena conjugală dintre domnul Anghel și mult prețuita lui consoartă, doamna Aglaia. Deși păstrează solemnitatea tonului imnic, descrierea doamnei este un cumul de defecte fizice: „capul ți-e ca un stog de grâu înconjurat de crini, iar gîtul ți-e scurt și gros precum turnul lui David clădit în rînduri, în timp ce nasul ca o frunză de palmier arată spre Damasc...”. Întîlnirile locatarilor lîngă liftul cu Simion sînt denumite Hanu-Ancuței, căci mult gust de vorbă au vecinii; oricum, întîlnirile lor sînt profanate de venirea unor intruși, mari băutori de bere. Ecouri din Sadoveanu răzbat și în felurile legende legate de neașteptatele daruri pe care le face Dumnezeu românilor; nu doar un suflet vesel sau *Miorița* primesc românii la mare împărțeală a darurilor, ci și... sîrmă. Cît de intim legată este această bucățică de sarmă de toate lucrurile mai mici sau mai mărețe ale neamului românesc este inutil de demonstrat.

Selecția de mostre de gîndire intertextuală elitistă e palidă în comparație cu varietatea (anti)modelelor din lumea contemporană. Căci mai consistentă și mai aiuristic viețuind e cultura media, cea care alterează definitiv raportarea individului la exterior. De fapt, aici e sensul profund caragialesc al textului. Personajele lui Caragiale (*O soacră*, *O noapte furtunoasă*, *Conu Leonida față cu Reacțiunea* etc.) se închină cuvîntului scris și în funcție de acesta interpretează eronat și alienant realitatea. Locuitorii de pe strada Oilor își duc existența în fața ecranului plat și acesta își poartă monștrii în creierii lor vulnerabili; comicul devine sinonim al tragicului și, cum s-a mai spus, în vreme ce tragicul încă oferă salvare, comicul anulează orice speranță. Tot un substitut îi salvează, căci sîntem cu toții trăitori într-un simulacru, dar unul al divinității. Căci sfîntul Sisoe ajunge într-un final pe pămînt, dar direct într-un bloc din moldovenescul tîrg al Bacăului. Însușindu-și variate discursuri, cel mai savuros fiind cel patetic protocronist, autorul realizează un text mozaicat, drag postmoderniștilor. Căci eliberarea de o formulă este sinonimă cu însușirea ludică a mai multora.

Farmecul lumii lui Cimpoeșu vine din plasarea profund ironică a naratorului. În *Simion lifticul*, ironia de nuanță postmodernistă devine un amestec de nostalgie și umor, ducînd la o supremă acceptare a realităților românești. Căci este suspendată analiza tranșantă a tarelor unei societăți și înlocuită cu o simpa(te)tică etalare de biografii. Personajele își proiectează măruntele nemulțumiri în răsunătoare prăbușiri de idealuri, căci, la urma urmei, tot ce ține de umila noastră persoană are consecințe cosmice; adusă la cruda realitate de sunetele ce se auzeau prin perete, din camera domnului Nicostrat, sensibilă domnișoară profesoară Zenobia „ar fi vrut să se întîmple o catastrofă de dimensiuni cosmice, ceva măreț și înfricoșător care să arunce în străfundurile abisului lumea întreagă cu dezordinea și nedreptățile ei...”. Cum altfel decît ironic să te apropii de o umanitate care-și supralicitează existența, care, în naivitatea ei, se plasează trufaș în mijlocul universului. Definirea sufletului este o temă constantă a romanului, și asta nu doar pentru că elevul Temistocle încearcă din variate surse să-și limpezească această problemă. De la definiția din

DEX, la imaginea sufletului ca o minge de tenis, sau la presupunerile lui Simion legate de cele veșnice, revine obsesiv încercarea acestei lumi de a se cunoaște. Naivi în ipotezele lor, vulgari în comportament, personajele sînt, în cele din urmă, nevinovate. Incapacitatea lor de a filtra evenimentele care-i asaltează sfîrșește prin a le topi definitiv identitatea. Înverșunați să afle bărfele mărunte, oamenii pierd din vedere imaginea de ansamblu, adică esențialul: *„Pare a fi una dintre regulile vieții ca despre întîmplările fără importanță să putem oricînd afla o sumedenie de amănunte, în vreme ce despre evenimentele cu adevărat importante să aflăm doar că au avut loc.”* Fraza sintetizează morala textului; tocmai poentru că este incapabil să ne ofere marele adevăr, pe care noi, cititori non-postmoderniști, încă îl căutăm, Petru Cimpoeșu ne oferă descrierea amănunțită a vieții pe scara unui bloc. Se prea poate ca demrsul să fie mai exemplar decît altele, dar esta e cu totul altă poveste.

Deși pe verticală construită, lumea lui Cimpoeșu este profund plată; iar orizontalitatea ei ternă nu e determinată de lipsa unor elite, ci de scufundarea în realitatea virtuală a mass-mediei. Anihilarea alterității este masivă, diferențele ținînd doar de nuanțe greu perceptibile. Iar uniformizarea e semnul crizei de identitate, la nivel individual, dar și colectiv, național. Locatarii de pe strada Oilor trăiesc aventura nesfîrșitei tranziții, iar asta le ocupă tot timpul.

FILMELE HORROR, FANTEZII ALE CRIZEI

Petru MARIAN,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Résumé: Les films de zombies et morts-vivants sont une catégorie spéciale du film d'horreur qui présente le spectacle allégorique de la désintégration accélérée de l'ordre social sous la menace d'une mystérieuse pandémie. Je pense que le divertissement est une source importante pour la diagnose de la société contemporaine. Ces fictions expriment le drame de la société humaine n'ayant pas dans son mode d'organisation les anticorps qui lui permettent de résister aux menaces qui naissent dans son sein même. Ces films peuvent être lus soit comme portant d'un message réactionnaire puisqu'ils offrent l'alternative d'une société close assurant la protection en échange du renoncement à quelques libertés fondamentales, soit comme manifeste contre la massification de l'individu, comme expression donc de la volonté de refondation de la société.

Mots-clés: film d'horreur, société, proteste, protection

Zombi sunt creaturi originare din folclorul haitian, țară care și-a dobândit independența în urma unei revolte a populației negre și mulatre împotriva elitei puțin numeroase reprezentate de albi. În voodoo, religia născută din încrucișarea unui tip african de magie neagră cu catolicismul, sclavia era explicată prin acțiunea unui vrăjitor care trezește morții la o a doua viață, dedicată exclusiv trudei silnice pe plantațiile de trestie de zahăr. „Zombi”, cuvânt creol împrumutat apoi de limba engleză, a început să semnifice pe pământul robiei mortul resuscitat, aservit voinței vrăjitorului.

Pe această filieră, majoritatea limbilor au împrumutat sau au dezvoltat un inventar bogat de sensuri desemnând omul care și-a pierdut identitatea ori persoana manipulată în scopuri de producție sau politice. Tot un zombi este și omul abulic, individul drogat sau în stare de letargie.

Mai întâi obiect al studiului etnografic, mai apoi personaj de carte și de film, zombi-ul se imprimă rapid în imaginarul popular occidental.

De numele romancierilor americani W. B. Seabrook și H. P. Lovecraft¹ și de anul 1930 se leagă cele mai timpurii cărți de ficțiune cu zombi. În 1932, Victor Halperin² regizează *White Zombie*, un film horror avându-l în distribuție pe Bela Lugosi. Acest film care poate fi considerat drept primul cu zombi capitalizează moștenirea culturală a cărții lui Seabrook, imaginând un personaj decerebrat și violent, aflat sub controlul unui savant nebun. Filmul din 1936 *Things to Come*, bazat pe romanul lui H.G. Wells³, merge ceva mai

departe, anticipând producțiile cu zombi mai recente bazate pe rețeta scenariului apocalipsei stărnite de un flagel incontrollabil.

Imaginea consacrată a acestor creaturi se datorează aproape în întregime seriei *morților vii* a lui George A. Romero⁴ care populează imaginarul consumatorului de filme horror cu o specie mai virulentă de monstru. Primul din această serie, *Night of the Living Dead*, din 1968, considerat o capodoperă încă neegalată, devine rapid un film cult ce definește convențiile genului.

Sfârșitul mileniului și noile provocări la adresa ordinii mondiale coincid cu o resurrecție în forță a acestui gen printr-o pleiadă de filme cum sunt cele din seria *Resident Evil*, apărute în 2002, 2004, și 2007, reecranizarea *Dawn of the Dead* din 2004, ori prin filmele britanice *28 Days Later* și *28 Weeks Later* apărute în 2002 și, respectiv, 2007. Din bogata filmografie pe această temă, mai adaug nu tocmai la întâmplare filme ca *Rec*, din 2007, *The plague* din 2006, ori seria televizată *Dead set* din 2008. Filmele merită menționate pentru că sunt ori abordări inedite ale temei, ori pentru că inovează la nivelul discursului filmic.

Câteva sunt datele care alcătuiesc scenariul tipic al ficțiunilor apocaliptice cu zombi. O maladie misterioasă și foarte virulentă atacă în masă, într-un interval de timp foarte scurt, societățile omenești. Creaturi ce altădată erau cetățeni cumsecade, vecini, membri ai familiei, bântuie în hoarde prin oraș, în căutare de victime. Victimele zombi-lor devin ele însele zombi, fiind suficientă o simplă zgârietură sau mușcătură pentru ca infecția mutagenă să se instaleze în noua gazdă. Ușurința cu care plaga se răspândește în interiorul comunităților umane face ca autoritățile să fie copleșite, societatea civilă intrând rapid în colaps. Întotdeauna se declară carantina și starea de necesitate, forțele de ordine primind liber să elimine orice amenințare cu orice mijloace. Pe fundalul apocaliptic al lumii decăzute în starea de sălbăticie pre-industrială, povestea urmărește, de regulă, destinele supraviețuitorilor siliți să se organizeze pe cont propriu în mici grupuri de rezistență.

Pornesc în analiza mea de la bănuiala că aceste filme au în comun un mesaj mult mai profund decât cel conținut de expresia lor strict literală. Aceste ficțiuni pun în circulație un set de înțelesuri latente cu valabilitate socială. Semnificația lor manifestă are o mai mică importanță, pentru că filmele, apelând la conotatori, operează pentru noi o reducere culturală a realității, generând o închidere ideologică, o lectură *preferată* a realității.

Dar cum cultura se dovedește a fi o regiune unde au loc serioase contestări și conflicte între înțelesuri, filmele își conțin lecturile alternative. Ca expresii privilegiate ale culturii populare, aceste povești tenebroase mediază concomitent teza și antiteza, fiind spații simbolice în care se confruntă discursuri hegemonice și contra-hegemonice. Filmele acestea pot fi citite fie ca purtătoare ale unui mesaj reacționar, pentru că evocă nostalgic, sub aparența că distrug, valori fundamentale ale societății, fie ca expresii ale voinței de restructurare a societății.

Am credința că fantezia și divertismentul pot fi surse importante ale unei diagnoze a societății contemporane, întreținând relații de cauzalitate cu

elemente ale contextului social. Aceste ficțiuni sunt produsul epocii în care au fost create, reflectând viziuni despre lume și existență.

George Romero ține să ne amintească amical că zombi creați de el rămân făpturi cu pasiuni și nevoi ca ale noastre, adăugând informația esențială că în filmele sale despre zombi „morții readuși la viață reprezintă un fel de revoluție, o întorsătură radicală a lumii, pe care multe dintre personajele sale umane nu reușesc s-o înțeleagă, preferând să-i eticheteze pe morții vii drept Dușmani, când, de fapt, ei sunt noi. Eu folosesc sângele în toată groaznica sa măreție pentru a face publicul să înțeleagă faptul că filmele mele sunt mai degrabă o cronică socio-politică a vremurilor, decât aventuri prostești cu garnitură horror”.⁵

Marele merit al lui Romero este că reinventează acest caracter utilizându-l ca un vehicul prin care exprimă în mod conștient o critică subtilă la adresa bolilor reale ale societății de consum: obezitatea hedonismului contemporanilor săi, lăcomia corporatistă, exploatarea prin muncă, bioingineria, prostia guvernamentală. Zombi pot fi interpretați ca expresie metaforică a furiei adolescente, a revendicărilor sociale sau politice, a consumerismului, a dorinței de imortalitate, a iresponsabilității științifice.

Poveștile apocaliptice cu zombi presupun legături intime cu un peisaj social turbulent.

Deceniul trei al secolului trecut și care se constituie în data de naștere a genului este marcat de nașterea a două specii de totalitarism care amenințau direct lumea liberă.

Spre finele anilor șaiszeci Statele Unite ale Americii s-au confruntat cu ororile și dezamăgirile războiului din Vietnam și cu ample mișcări de stradă generate de escaladarea costurilor umane ale acestui conflict. Filmele cu zombi au ca resort această atitudine nihilistă cu privire la moartea și distrugerile provocate de război. Violența gratuită a acestor filme trimite la absurditatea războiului din Vietnam.

Aceeași perioadă a fost marcată de lupta cetățenilor de culoare nord-americani pentru desegregare rasială și alte drepturi civice elementare și de marșuri în favoarea dreptului la vot.

Nu e o pură întâmplare nici că cele mai multe din aceste filme apar pe valul paranoiei alimentate de posibilitatea ca războiul rece să degenereze într-un holocaust nuclear.

Anii '90 cunosc destrămarea blocului comunist și revoltele tinerilor de culoare din Los Angeles. Provocate de verdictul injust al unui juriu compus în principal din albi într-un caz de violență a unor polițiști albi la adresa unui recidivist de culoare, protestele degenerază în violențe de stradă. Televiziunile din întreaga lume au transmis imagini cu mai multe cartiere cuprinse de flăcări, hoții din magazine, cu oameni nevinovați - în special albi - bătuți cu bestialitate.

Isteriile milenariste la care se adaugă noile crize și provocări mondiale (terorismul islamic, globalizarea accelerată), sunt cele care alimentează subtextual *remake*-urile anilor 2000.

Toate ficțiunile apocaliptice exprimă angoasa ancestrală provocată de sfârșitul lumii. Omenirea este vulnerabilă datorită decadenței sale, așa că apocalipsa se abate asupra unei societăți care și-a pierdut valorile, unde răul e reprezentat de violența, ura, imoralitatea oamenilor.

Ideea de apocalipsă e legată de aceea a renașterii, a electivității, ori eugeniei. În filmele horror, de regulă, cei mai buni supraviețuiesc sau dispar ultimii. Așa că mesajul filmelor e unul etic și pozitiv. La finalul filmului din 1985, *Day of the Dead*, ultimul act al trilogiei lui Romero, Statele Unite ale Americii sunt împânzite de plagă, doar o mică bandă de supraviețuitori rămânând să caute adăpost undeva pe o insulă tropicală unde să ia civilizația de la capăt.

Supraviețuitorii sunt ultimii oameni. Ei simbolizează umanitatea. În *I am legend* (2007), un Robinson Crusoe modern se strecoară printr-un New York pustit și ruinat, bântuit de monștri fotofobi, însoțit doar de companionul său, un Vineri canin. Filmul explorează cu înțelegere drama personajului paradigmatic pentru destinul întregii specii. Acesta luptă nu numai să supraviețuiască ci și să-și conserve umanitatea. El devine proiecția simbolică a sentimentelor de afecțiune pentru ceea ce ne face să fim ceea ce suntem.

Filmele horror cu zombi ilustrează și teama de distrugere a societății ca urmare a unei infestări incontrollabile. Amintirea culturală a pandemiilor de ciumă neagră ale Evului Mediu, atunci când oamenii cădeau pradă cu mai mare ușurință molimelor, foametei ori războaielor, își dă întâlnire cu temerile contemporane provocate de probabilitatea infestării cu noii viruși letali ai sfârșitului și începutului de mileniu: SIDA, SARS, EBOLA etc. Temându-se de molipsire indivizii ajung să se evite, să se izoleze, cei contaminați fie ascunzând contagiunea până în momentul critic al metamorfozei, când devin o amenințare pentru grup, fie alegând ca ieșire sinuciderea.

Aceste fantezii negre reciclează tematica medievală a triumfului și carnavalului morții, care aveau funcția în epocă de a reaminti tuturor iminența și inevitabilitatea morții și totodată de a exorciza teroarea provocată de ea. Confruntarea publicului cu aceste creații de coșmar ale minții umane este o manieră modernă de a ni se reaminti că suntem trecători.

Filmele de groază constituie ficțiuni ale crizei. Toate aceste povești terifiante răspund obsesiilor epocii. Filmele de groază sunt expresia simbolică a temerilor universale față de moarte, de violență, de necunoscut, cât și anxietățile și ostilitățile profunde ale societății. În subtextul lor putem citi confuzia și teama oamenilor față de criza economică, de schimbările sociale, de epidemii, de SIDA, de instabilitatea politică, de amenințarea terorismului sau de anihilarea nucleară.⁶

Este natural ca perioadele de mare intensitate conflictuală, măcinate de crize economice, politice ori marcate de mutații tehnologice să fie punctul de plecare al unor ficțiuni care reflectă de o manieră sublimată fobiile sociale.

O ipoteză este că aceste ficțiuni permit oamenilor să-și terapizeze, proiectând-o în mediul controlat al ficțiunii cinematografice, anxietatea legată de faptul că nu mai dețin controlul asupra vieții de zi cu zi: „Prin mijloace brutale și uneori patetice, filmele de groază canalizează angoasele și deruta publicului

pentru a le domestici în cele din urmă ca urmare a comparației cu o realitate care, deși dificilă, nu e nici pe departe la fel ca imaginarul de coșmar al acestor filme.”⁷

Roger Silverstone⁸, în studiul său intitulat *Televiziunea în viața cotidiană*, discutând locul pe care televiziunea îl ocupă în societatea modernă, nu poate să nu observe încă din start dualitatea statutului său, atât ca factor perturbator, cât și liniștitor, atât ca factor informator cât și dezinformator. Mergând pe urmele unei idei de-a lui Anthony Giddens, autorul opinează că televiziunea satisface anumite nevoi umane fundamentale și funcții sociale ce contribuie la crearea unui climat de siguranță ontologică.

Televizorul, ca sursă inepuizabilă de imagini ritualizate, funcționează în sens propriu și cultural ca obiect tranzitoriu ce alimentează iluzia controlului și a siguranței, sentimentul de a trăi într-o manieră controlată existența. Televiziunea mediază amenințările, riscul care fragilizează constant sistemul social. Socialul, ca formă de apărare împotriva neliniștilor cauzate de amenințările cu haosul la adresa continuității sale, funcționează după un model psihologic în care rațiunea învinge conflictele complexe ale spiritului. Chiar și crizele și catastrofele sunt încorporate în structurile mitice ale televiziunii, fiind prezentate prin intermediul unor discuții sau ficțiuni ce au rolul de ameliorare a neliniștii generate de ele.

Și filmele horror au funcția de a crea distanța necesară între noi și diferitele amenințări la adresa sentimentului de continuitate a lumii în care trăim, absorbindu-le în însăși viața noastră.

Dar dacă filmele de groază conservatoare ofereau fantezii liniștitoare în care autoritățile și instituțiile existente au capacitatea de a elimina răul, majoritatea filmelor cu zombie nu mai oferă nici o garanție că răul poate fi suprimat. Cum procesele de dezumanizare portretizate în film sunt inevitabile și ireversibile, fiind conținute în codul genetic al structurilor umane, aceste filme nu ar legitima instituțiile și valorile contemporane ci ar prezenta violența și dezintegrarea socială ca forțe omniprezente în cadrul ordinii sociale.⁹

Subtextul scenariilor apocaliptice cu zombi implică ideea fragilității civilizației umane în fața unor amenințări fără precedent. Aceste ficțiuni exprimă drama societății umane care nu are în modul ei de organizare anticorpii sociali care să-i permită să reziste amenințărilor care se nasc din chiar sânul ei. Mass-media, religia, știința, filosofia se dovedesc incapabile să ofere o replică la amenințările și dilemele care alienează individul din societatea modernă.

Clive Barker¹⁰, el însuși autor de fantezii horror, comentează cu ironie că, de când religia și-a pierdut abilitatea de a explica rezonabil lumea în care trăim, morții vii ai lui Romero reprezintă singura nemurire posibilă. Acest gen de filme oferă soluția nemuririi lipsite de dimensiunea sufletească, fiind replici la tirania cărnii din societatea de consum. Filmele cu zombi sunt *poezii* ale corporalității lipsite de transcendent, din care sufletul s-a retras. Nici un sens religios sau moral al suferinței nu îndulcește infernul pe care îl străbat personajele.

Cultura populară poate fi văzută ca un loc al rezistenței, ca o formă de contra-hegemonie. Filmele horror pot fi citite într-o grilă conflictualistă și ca manifeste împotriva masificării individului, ca alegorii ale luptei împotriva

bestializării omului, unele, ca *The Plague*, (2006), ca expresie a voinței de restructurare din rădăcini a societății. Anecdota acestui film e simplă și naivă, ilustrând refuzul lumii în care trăim: Au trecut zece ani de când toți copiii din lume au căzut într-o comă profundă fără nici un motiv evident. Într-o noapte, acești copii ajunși adolescenți, aflați până atunci în stare comatoasă, se trezesc și dezlănțuie iadul asupra adulților.

Prezentând societatea ca pe o sursă a acestor apariții teratologice, aceste filme pot fi interpretate ca o critică virulentă în limbaj cinematografic la adresa societății de consum, a culturii de divertisment – din care, ce ironie, ele însele fac parte – a constelației mijloacelor de comunicare în masă. Pentru că e relativ nediferențiată și integratoare, ori *zombificatoare*, pentru că indivizilor li se imprimă aspirații de consum similare și o viziune uni-dimensională, toate dominate de individualism și consumerism, cultura de masă este văzută ca o forță hotărâtoare pentru termenii în care gândim lumea, și de aceea ea este obiectul celor mai multe dintre contestări.

Continuarea din 1978 a *Nopții morților vii*, *Dawn Of The Dead*, vine cu noutatea unor creaturi mai rapide și mai feroce decât predecesorii lor de acum zece ani și cu același simț negru al umorului. Sensul de satiră socială al acestui film nu are cum să ne scape. Există o secvență extinsă care se petrece într-un mall în care acești zombi se plimbă fără nici un orizont prin magazine, folosind scările rulante. Poate că își aminteau viețile lor de dinainte.

Aceste filme se pretează unei interpretări în termenii de opoziție de clasă. „Textele culturii media reprezintă alegorii sociale care exprimă temerile unor clase și grupuri sociale, dorințele și speranțele lor”,¹¹ afirma la un moment dat un reprezentant al Studiilor Culturale de peste ocean.

Descriind conștiința ca pe un produs social, conținutul ei nedepinzând de ea însăși, Marx este primul care ne introduce pe terenul minat al conflictelor ideologice de clasă.

Poziția ideologică ar fi determinată de poziția de clasă iar ideologia dominantă în societate aparține clasei dominante. Această apartenență de clasă este însă deghizată. Sectoarele dominante în raporturile de producție au capacitatea de a determina celelalte sectoare să împărtășească conținutul conștiinței lor. Acest transplant generează *falsa conștiință* a celor dominați care se raportează la lume prin intermediul unei conștiințe care nu este a lor. Astfel, ideologia devine invizibilă conștiinței pe care o modelează, fiind legată de inegalitățile de putere din sânul societății. Deținând controlul asupra mijloacelor de producție sau mediilor ideologice – sistemul educațional, politic, juridic – clasa conducătoare își poate proiecta cu lejeritate viziunea despre lume pe ecranul conștiinței clasei subordonate, care ajunge astfel să-și înțeleagă statutul ca fiind firesc.

Starea de prostrație a morților vii poate fi interpretată metaforic drept efect al implantării în mințile lor a unei false conștiințe, iar asaltul violent asupra unei minorități fragile de supraviețuitori îngroziți poate fi sublimarea luptei de clasă în cea mai violentă formă de manifestare, revolta maselor. Masele contaminate de furie reprezintă întruchiparea de coșmar a temerilor de

anomie ale corpului social. Ce poate fi mai neliniștitor pentru ordinea statală decât imaginea grupurilor umane scăpate de sub control? Nu e o întâmplare că oamenii pot fi mai bestiali decât monștrii în finalul *Noapții morților vii*, unde graba de a steriliza infecția ia înfățișarea unei represiuni sângeroase a cărei victimă cade și singurul supraviețuitor, un tânăr de culoare. E relevant să pomenesc că în același an cu apariția filmului, în 1968, campionul luptei pentru desegregare rasială și alte drepturi civice elementare pentru cetățenii de culoare nord-americani, Martin Luther King, este asasinat la Memphis. Filmul poate fi considerat drept expresia defulării sentimentelor populației albe care își vedea pozițiile amenințate de revendicările legitime ale afro-americanilor.

Dialectica dintre spațiul public și cel privat¹² e și ea o articulație importantă a acestui tip de film. Aceste spații se pot suprapune, generând conflicte. Oamenii au în comun spațiul public al televiziunii, mijloacele de comunicare în masă și cultura de larg consum. Acest tip de comunitate artificială este fragilă, fără tehnologia care le asigură suportul comunicării, ea se dizolvă cu ușurință. În *Noaptea morților vii*, al lui Romero, avem imagini redundante cu personajele care consultă obsedant televizorul sau radioul în încercarea de a-și explica situația ai cărei prizonieri sunt. În *I am legend*, eroul trăiește drama naufragiului și a singurătății în lume, dezvoltând un început de schizofrenie alimentat și de expunerea la televizor.

Seria televizată *Dead Set* dă glas temerilor că televiziunea poate pune stăpânire pe mintea oamenilor, așa că pandemia de zombi se suprapune peste isteria legată de fenomenul Big Brother. Imaginea camerelor de filmare care supraveghează totul devine leit-motivul filmului, putând fi o reacție provocată de teama că noile tehnologii au invadat intimitatea individului și a familiei, monopolizând, alienând și controlând.

Aceste scenarii ale umanității asediate pot fi citite și ca forme de terapie a grupului în sensul resocializării, a redescoperirii adevăratelor valori pierdute de modernitate, printre care comunicarea autentică.

Un alt element senzațional exploatat de filmele cu zombi este familiaritatea victimei și a agresorului. Unitatea familiei este sfâșiată de epidemie, așa că putem vedea destul de des scene în care copiii își devorează părinții sau soțul își canibalizează soția. După metamorfozarea în zombi, personajele pierd orice responsabilitate morală. Aș spune că pierderea acestui simț moral al omului, pierderea instinctului său de specie, nu are nevoie de acoperirea unor situații excepționale de genul celor prezentate în film, căci în lumea reală ea s-a produs deja. Parafrazându-l pe unul dintre personajele filmului britanic *28 days later*, pot spune că aceste filme nu vorbesc despre nici o infecție pe care să nu o fi cunoscut deja, oamenii ucigând oameni, incestul, paricidul caracterizând starea de normalitate a umanității. Nu e nimic nou. Servindu-se de aceste scene, aceste filme relativizează tabuurile familiei patriarhale care rămăseseră neatinse până atunci în cultura populară.

Dar cultura de consum este mai ales locul în care se desfășoară efortul hegemonic permanent de păstrare a consensului majorității față de sistemul

căruia i se subordonează: „Hegemonia este necesară pentru că experiența socială a grupurilor dominate contrazice constant ideologia dominantă. Ideologia dominantă se intersectează constant cu rezistențe pe care trebuie să le înfrângă. Aceste rezistențe pot fi depășite dar nu eliminate cu totul. (...) Orice consens care învinge este neapărat instabil.”¹³

Aceste filme acționează la nivelul percepției individului, alimentându-i atât temerile cât și nevoia de securitate. Chiar dacă nu e prezentată întotdeauna, soluția e prezentă subtextual. Sunt filme care oferă alternativa unei societăți închise care asigură protecție, de cele mai multe ori armată, în schimbul renunțării la unele drepturi cetățenești fundamentale. Sunt filme care pledează indirect în favoarea valorilor consacrate, codificând discursurile conservatoare și etatiste într-un limbaj violent. Filmul cu zombi prezintă spectacolul alegoric al dezintegrării accelerate a ordinii sociale. Alegoria cetății sub asediu este unul dintre elementele care explică eficacitatea acestui gen de film în manipularea publicului și în cultivarea sentimentului de fidelitate cu valorile periclitare simbolic.

Potrivit lui Baudrillard, cotidianul se hrănește continuu cu violența consumată în întreaga substanță apocaliptică a mass-media. Afinitatea violenței cu obsesia securității nu e întâmplătoare. Vioența consumată în doze homeopatice salvează ordinea morală și socială.

John Fiske și John Hartley sunt de părere că violența atât de frecventă în televiziune este de fapt „o categorie semiotică, un vehicul prin care sunt transferate semnificații.”¹⁴ Mai exact, violența pune în scenă relații, conflicte sociale, în esență abstracte, între central și deviant. Mai interesant decât atât, autorii consideră violența ca esențial conservatoare și nedistructivă, pentru că morala sau simțul comun triumfă într-un fel sau altul. Funcția violenței la televiziune ar fi aceea de a lichida surse de tensiuni sociale altfel insolubile.

Contribuția lui Fiske la studiul consumului cultural poate fi rezumată prin două concepte pe care le folosește în analiza ideologică, și anume *dislocarea*, reprezentând fenomenul prin care „...un subiect sau o anxietate sunt reprimare, fie din punct de vedere psihologic, fie ideologic, preocuparea pentru aceasta poate fi exprimată numai prin dislocarea sa asupra unui subiect, anxietate legitimă din perspectiva socială”¹⁵ și *încorporarea*, care se referă la „procesul prin intermediul căruia clasele dominante (...) încorporează rezistențele în ideologia dominantă, privând clasele dominate de opoziția pe care ar putea-o aduce.”¹⁶ Așa se face că filmele horror dislocă nemulțumirea de clasă metamorfozând-o în neliniștea mai legitimă legată de posibilitatea unei apocalipse sanitare, și așa se explică maniera în care limbajul contestatar al filmelor inițiale a fost convertit în slujba unei ideologii străine și reacționare. Printr-un fenomen de deplasare, filmele camuflează probleme reale în scenarii fanteziste în care un cataclism, un flagel amenință armonia fragilă a unei comunități.

Filmele cu zombi au descris dintotdeauna o boală a corpului social. Există o legătură subtilă între anxietățile sociale și discursul hegemonic conservator, unele clase sociale (tineri, muncitori) fiind portretizate dezavantajos ca o amenințare directă la adresa modului de viață al clasei de mijloc.

Morții vii figurează și teama de alteritate și diferență rasială. Teama de celălalt ca membru al unei rase diferite este pusă în legătură cu teama produsă de membrii clasei muncitoare. Monștrii din filmele cu zombi sunt niște apariții monstruoase doar prin raport la normalitatea albului din clasa de mijloc¹⁷. Monștrii sunt întruchipări ale lui celălalt, reprezentând la modul alegoric rasa și mișcările care amenință stabilitatea clasei de mijloc. Filmul poate fi citit și ca teamă de dezintegrare a stilului de viață burghez.

Din anii șazeci stăpânul de zombi dispăre ca personaj, creaturile acționând ca amenințare scăpată de orice control. Sugestia pare să fie aceea că inamicul s-a deplasat dinspre exterior în interiorul grupului, amenințarea difuză venind acum dintre noi. Filmele cu zombi sunt antiutopii întunecate, coșmarești, povești în care celălalt, străinul, apare în mod amenințător tocmai din sânul sistemului socio-economic pentru a teroriza și amenința cu distrugerea ordinea existentă.

Filmele de groază ar putea fi considerate un gen reacționar pentru că preferă să caute altundeva motive pentru a explica dificultățile pe care le traversează societatea, ignorând sursele reale ale problemelor și aruncând vina dezintegrării societății asupra unor cauze nebuloase. Mai pot fi considerate drept secretele unei ideologii reacționare și pentru că întrevăd soluția la problema fragilității și a nesiguranței lumii în care trăim prin renunțarea la unele libertăți în interiorul *societății închise*¹⁸, cvasitotalitare, sintagmă patentată de sociologul austriac K. R. Popper. Dilema pe care ne-o propun aceste filme horror este următoarea: la câte dintre aceste libertăți suntem dispuși să renunțăm în schimbul unui climat de siguranță ontologică?

¹ http://en.wikipedia.org/wiki/Zombies_in_popular_culture

² *Idem.*

³ *Idem.*

⁴ *Idem.*

⁵ Eco, Umberto, *Istoria urâtului*, p. 422.

⁶ Kellner, Douglas, *Cultura media*, Institutul European: Iași, 2001, p. 154.

⁷ *Ibidem*, p. 165.

⁸ Silverstone, Roger, *Televiziunea în viața cotidiană*, Polirom, Iași, 1999.

⁹ Kellner, Douglas, *op. cit.*, p. 155.

¹⁰ <http://zombies.monstrous.com/>

¹¹ David Kellner, *op. cit.*, p. 153.

¹² *Ibidem*, p. 157.

¹³ Fiske, John, *Introducere în științele comunicării*, p. 222.

¹⁴ Fiske, John, Hartley, John, *Semnele televiziunii*, p. 177.

¹⁵ Fiske, John, *op. cit.*, p. 228.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Apud David Kellner, *op. cit.*, p. 168.

¹⁸ K. R. Popper, *Societatea deschisă și dușmanii ei*, Humanitas, București, 2005.

BIBLIOGRAFIE

- BAUDRILLARD, Jean, *Societatea de consum. Mituri și structuri*, trad. Alexandru Matei, Comunicare. ro, București, 2005.
- BOTTOMORE, Tom, *The Frankfurt School And Its Critics*, Routledge, London and New York, 2002.
- ECO, Umberto, *Istoria urâtului*, trad. de Oana Sălișteanu, Anamaria Gebăilă, Rao, București, 2007.
- FISKE, John, HARTLEY, John, *Semnele televiziunii*, trad. Daniela Rusu, Institutul European, Iași, 2002.
- HARTLEY, John, *Discursul știrilor*, trad. Monica Mitarcă, Polirom, Iași, 1999.
- KELLNER, Douglas, *Cultura media*, trad. de Teodora Ghiviriză și Liliana Scărlătescu, Institutul European: Iași, 2001.
- MCGUIGAN, Jim, *Cultural Populism*, Routledge, London and New York, 1992.
- O'SULLIVAN, Tim, HARTLEY, John, SAUNDERS, Danny, MONTGOMERY, Martin, FISKE, John, *Concepte fundamentale din științele comunicării și studiile culturale*, trad. Monica Mitarcă, introducere de Mihai Coman, Polirom, Iași, 2001.
- POPPER, K. R., *Societatea deschisă și dușmanii ei*, vol. 1, trad. de D. Stoianovici, Humanitas, București, 2005.
- RAMONET, Ignacio, *Propagandes silencieuses*, Gallimard, 2000.
- SILVERSTONE, Roger, *Televiziunea în viața cotidiană*, trad. Claudia Morar, Polirom, Iași, 1999.

RESURSE WEB

- http://en.wikipedia.org/wiki/Zombies_in_popular_culture
<http://en.wikipedia.org/wiki/Zombies>
<http://zombies.monstrous.com/>

FILMOGRAFIE

- 28 Days Later*, Danny Boyle, 2002
28 Weeks Later, Juan Carlos Fresnadillo, 2007
City of the Living Dead, Lucio Fulci, 1980
Dawn of the Dead, George Romero, 1978
Day of the Dead, George Romero, 1985
I Am Legend, 2007
Night of the Living Dead, George Romero, 1968
The Plague, Hal Masonberg, 2006
REC, Jaume Balagueró, 2007
Resident Evil: Apocalypse, Alexander Witt, 2004
Resident Evil: Degeneration, Makoto Kamiya, 2008
Resident Evil: Extinction, Russell Mulcahy, 2007

CONSUMING LITERATURE: THE LITERARY PRACTICES OF A POSTMODERN HUNGER ARTIST

Aino RINHAUG,
University of Oslo, Norway

Abstract: The present article seeks to examine the relation between consumption and the production of a literary self and identity. Considering that consumption is a process of production as well as exhaustion of objects, I take a closer look at the way in which the self emerges in the communicative field between the two aspects. Its generation depends, thus, on two practices of writing: one of “poiesis” (bringing into life) and one of “praxis” (to act, to do). As an exemplary text, I have chosen a modernist text – Kafka’s “A Hunger Artist” – which I believe is inhabited by a postmodern figure – the hunger artist. His practice or performance brings together the two procedures of consumption and communicates, moreover, a postmodernist signification of self.

Keywords: Franz Kafka, postmodernism, consumption, production, identity, poiesis, praxis

In the introductory chapter of his book, *Postmodernist Fiction*, Brian McHale begins by stating that the topic of his work does not exist. He writes: “Postmodernist? Whatever we may think of the term, however much or little we may be satisfied with it, one thing is certain: the referent of ‘postmodernism,’ the *thing* to which the term claims to refer, *does not exist* (McHale 1987: 4). More precisely, the claim of the inexistence of postmodernism must be seen in regard to McHale’s view that the term is a fiction, similar to ‘the Renaissance’ or ‘romanticism’:

There is no postmodernism ‘out there’ in the world any more than there was a Renaissance or a romanticism ‘out there’. These are all literary-historical fictions, discursive artefacts constructed either by contemporary readers and writers or retrospectively by literary historians. (4)

Despite the initial devaluation of postmodernism, however, it becomes clear from these remarks that the fictional character or artificiality of such terms provides us with a substance for further reflection on the construction of postmodernism. Indeed, it is the very constructionist aspect which could possibly best define that which, apparently, does not exist. Mc Hale writes:

Just because there are many possible constructions of postmodernism [...], it does not mean that all constructs are equally interesting or valuable, or that we are unable to choose among them. Various criteria for preferring one

construction of postmodernism over the others might be proposed – the criterion of self-consistency and internal coherence, for instance. Or the criterion of scope: postmodernism should not be defined so liberally that it covers all modes of contemporary writing, for then it would be of no use in drawing distinctions, but neither should it be defined too narrowly. [...] Another criterion might be productiveness: a superior construction of postmodernism would be one that produces new insights, new or richer connections, coherence of a different degree or kind, ultimately more discourse, in the form of follow-up research, new interpretations, criticisms and refinements of the construct itself, counter-proposals, refutations, polemics. Above all, a superior construction of postmodernism would be one that satisfied the criterion of interest. (4-5)

On the basis of the construction of postmodernism, it is possible to identify some of the conditions on which the term is founded. From what McHale writes, they are a result of preferences, that is, of taste, and of a particular system of exchange between a productive and a consumptive instance: for example, self-consistency and coherence depends on a capacity to perceive certain qualities in the work of art; just as much as “scope” depends on someone’s vision, productivity must be perceived and used by another instance of production, which can continue and transform the construction’s potential into *more* substance of interest. The construction of postmodernism may be seen as a process of a productive transaction, which will form the background of the present examination of a particular practice of writing, whose referent figure, self, or *thing*, demonstrates what I will regard as postmodernist qualities. My claim is, furthermore, that it is possible to identify the formative processes of the creation of identity in literature according to a practice of consumption taking place in the public and the private sphere.

1. Consumption, cannibalism, literature

I will focus on the aspect of consumption as formative of the literary self in the narrative “A Hunger Artist” by Franz Kafka. Here, consumption is both a theme as well as characteristic of a particular structure, which leads me to believe that the text is as ascetic as it is hedonistic.

1.1 Consumption: wasting and producing

A look at the etymological roots of the term “consumption” tells us that it harbours two ideas that upon closer inspection seem to point in different directions:

“Consumption”: 1398, from O.Fr. **consomption**, from L. **consumptionem** (nom. **consumptio**) “a using up, wasting,” from **consumptus**, pp. of **consumere** (see **consume**). Earliest sense in Eng. was of wasting disease, in which it replaced O.E. **yfeladl** “the evil disease.” Meaning “the using up of material” is c.1535.

Or

To consume: c.1380, from L. **consumere** “to use up, eat, waste,” from **com-** intensive prefix + **sumere** “to take,” from **sub-** “under” + **emere** “to buy, take” (see **exempt**). Economic sense of **consumer** (opposite of **producer**) first recorded

1746. **Consumerism** is from 1944 in the sense of "protection of the consumer's interest;" modern sense of "consumption as an economic policy" is from 1960.¹

From these references "consumption" and the verb, "to consume," refer to processes of use, of using up, of wasting and of eating, and even of "being eaten up" by illness. The more economic idea of the term is of a later date and points to the consumer being at the receiving end of the process of production. As such, it implicates a sense of a transaction between the two instances and, consequently, an idea of profit or loss. It is, in other words, a matter of two processes connecting in a mode of communication: one is the production and creation of a referent; the other is the reception and perception of it. A more recent perception of the term, as observed by Robert G. Dunn (2008), is that "consumption" is a social practice in Modernism and Postmodernism related to "the problem of subjectivity" (12) and to "identity formation" (13). He writes:

To examine the relationship between consumption and the formation of identity, one must locate consumption practices in the subjective spaces between the following: (1) the economic and signifying apparatuses of consumer culture (production, advertising, marketing, public relations, entertainment), which constitute consumers as agents of a profit-driven system and massive culture industry (the commodity form); and (2) a quest for pleasure, self-definition, fulfillment, social acceptance, place and sense of belonging, all of which constitute consumers as actors in the world of goods (the object world).

[...]

At the same time, subjects find ways to appropriate commodities as objects of satisfaction and meaning, both within the structure of the commodity form and often outside its coded definitions and rules. To situate consumption in this fashion, it is necessary to consider identity formation from the standpoint of (1) the social dynamics of consumption, and (2) consumption as a set of cultural processes. From both perspectives, identity inheres in consumption practices as a function of (1) system-based codes imposed on agents, and (2) subjects' ability as actors to appropriate a range of objects for purposes of self-definition and expression within and outside the codes. (Dunn 2008: 13)

Based on these observations of "consumption" in a modernist and postmodernist context I will look at the formation of self and of identity as a literary practice of production, but also of waste, where, on the one hand the creation of self is based on a systemic set of codes and processes; and on the other hand, on the agent's ability to appropriate itself to the system, in order to turn it into a "self-process." The agent or "actor" in this context is understood as a human subject who acts according to a sense of self-reflexivity and Dunn notes that "[i]n focusing on the struggle for selfhood and identity, the modern discourses of individuality, impersonality, and isolation are no less indispensable than the postmodern discourses of fragmentation and difference" (15-16). The difference between modernity and postmodernity in this case can be seen in the function of signs and symbols, where "the ease with which a sign can turn into a symbol and vice versa in a rapidly changing mass consumer society introduces a set of dynamics and

perpetual ambiguities that are historically unprecedented” (75). If the complexity of the double nature of consumerism as a social practice is summed up by the relations between “the systemic forces of commodification and commercialization on the one hand and the creativity and aspirations of the actors on the other” (76), then we can transfer these views to the domain of literary practices in modernism and postmodernism and to the topics of satiability and insatiability. This, in turn, leads me to believe that there is an operative productive-exhaustive communicative relation between the consumers and the consumed and between the activity of the agent and the literary system. More importantly, all of these instances affect each other through reflexive modification and preservation of the apparatus of literary productivity. Consequently, it is possible to identify a particular behavior of the agents in the text as well as of the whole literary system, according to a particular organization and structure of its consumptive operation. In her book on *Aufess-Systeme*, or “systems of consumption,” Cosima Lutz focuses on the role and function of food and eating in the work of the German Romantic author, Jean Paul (1763-1825). By looking at the fragment *Komet*, the whole scope between ‘Not-eating’ and ‘All-eating,’ or between *Hungerkunst* and human consumption becomes a topic of the narrative as well as of the narration (Lutz 2007: 105). The same can be said about Kafka’s text. Although the text itself might belong to modernism, my intention is to look at how the hunger artist can be interpreted as a postmodern figure, or self, which, metaphorically and functionally, operates *within* modernism.

2. A Hunger Artist

In the short text by Kafka from 1922² we are presented with a particular form of artistic performance: the art of hunger, or of fasting. We are told from the beginning that this peculiar art form used to be very popular with the crowd:

Es waren andere Zeiten. Damals beschäftigte sich die ganze Stadt mit dem Hungerkünstler; von Hungertag zu Hungertag stieg die Teilnahme; jeder wollte den Hungerkünstler zumindest einmal täglich sehn [...]. (7)

Those were different times. Back then the hunger artist captured the attention of the entire city. From day to day while the fasting lasted, participation increased. Everyone wanted to see the hunger artist at least once a day [...].

Day and night, the hunger artist would be on display in the public domain as a popular form of entertainment and as something to enjoy. For the mature crowd, he is a form of a joke (“Spaß”); for the children, more similar to an amazing creature to be watched in silence. The hunger artist is under constant surveillance by guards, whose task it is to make sure that he is not cheating, or eating. In reality, therefore, the purity of an ideal performance is ruined by being connected to a constant suspicion of the spectators. The only guarantor of the genuine authenticity of his art, of the practice of continuous, perfectly functioning hunger, would be the hunger artist himself. However, even from *within* the performance, in the private sphere, the artist’s own suspicion is turned towards his own self, based on a notion or even knowledge that his inclination to hunger originates in a sense of

dissatisfaction with his own self (8). From these remarks, two procedures of observation and consumption are identifiable: according to the former, the artist is seen by the crowd as a human being, whose logic tells them that the limit of starving or fasting is forty days. When the artist has been hungry for that amount of days, the performance is interrupted; he is let out of his cage and is served a meal, which, in his mind – the second paradigm of hunger – triggers a lot of questions as to why he is not allowed to continue his unlimited – and therefore inhuman – art form (9). Here, we are presented with a discrepancy between the logic of “the spectators” (healthy human beings with “no patience”) and the hunger artist (in the process of transforming his self into a piece of art).

The same discrepancy is made clear when all of a sudden the art of hunger and starvation has lost its appeal to the crowd (10). This sudden change of appetite, a consequence of the ephemeral preferences of the crowd, forces the hunger artist to take refuge and perform his “unlimited” art at a circus, not without provoking laughter rather than admiration in others. A further dislocation and exhaustion of the artist as a symbol occur when his cage is placed, not in the middle of the attention, but outside, in the vicinity of the stalls, like “waste.” There he stays as a faint memory, similar to an undigested rest of what was once a main attraction, his faded self adjacent to the feeding rituals of the animals in the stalls. The hunger artist gradually becomes smaller in all senses of the word, and his communicative bond with the world is cut to the point where he no longer counts the days of his starvation. Eventually, at the end of the narrative, he is found hidden underneath the rotten straw of his cage, so minuscule in size that the guard pokes in the straw to find him and to hear his last words. In the final lines of the story we learn that the hunger artist starves out of necessity and not because he seeks the admiration of others. He starves, as he says,

“weil ich nicht die Speise finden konnte, die mir schmeckt. Hätte ich sie gefunden, glaube mir, ich hätte kein Aufsehen gemacht und mich vollgeessen wie du und alle.” (12)

“because I couldn’t find a food which tasted good to me. If had found that, believe me, I would not have made a spectacle of myself and would have eaten to my heart’s content, like you and everyone else.”

The hunger artist is then buried with the rotten straw of his cage, to which he has become almost identical, so that the empty cage can be filled, or inhabited, by a young panther, whose appetite for life and food is so irresistibly attractive to the crowd that they gather around it in admiration. Just as the hunger artist had become exhausted, the panther figures as a promising new sign, or a pregnant symbol, feeding the imagination of the spectators by being taken up by the system of commercialisation and consumption.

2.1. A consumptive transaction between self and other

In light of the formation of self and identity and – more specifically – of a postmodern figure within a modernist context, what I would like to identify are

some of the main indicators of the productive-exhaustive transaction of consumption between the public and the private domains in the text. First, the eating procedures take place on several levels and domains in the narrative, performed as communication between self and other, actor and system. Starting from the most obvious, the hunger artist is seen on display, literally encaged, similar to a meal served to the public, or as a “full” sign consumed by the cannibalistic eyes of the crowd. As such, the artist is an attractive object of interest which promises to satisfy the consumers, their desire and appetite. In this sense, he is a sign, which, brought into a system of commercialisation, is invested with value and signification insofar as he operates and functions as a symbol of promise. As an objectified *thing*, therefore, he has transformative power: in the public domain he becomes a “Schaugericht,”³ who, in the capacity of an imaginary object, embodies an imagined value and opens up an imaginary space in which the spectators and artist can meet. The transaction, or exchange between observer and observed, consumer and consumed, sign and system, therefore, is based on the capacity of the artist to sustain the interest of the viewer, to keep him or her within his gaze, or illusory space. As the story goes, this is not possible for very long. The interest of the crowd, we learn, changes, much to the surprise of the artist himself, whose inability to understand this unexpected shift of preference may be explained further by looking at the relationship between consumer (spectator) and consumed (self-as-object) within the “private” dimension of the text, or in the inner sphere of the artist, of which the fasting procedure is but an expression.

2.2 *Inner consumption: a taste of self as other*

Similarly to what goes on in the public sphere between the hunger artistic performance and the observing, cannibalistic crowd, in the inner space, the artist acts as both consumer *and* the consumed. His starvation of the self, is, as we learn, a sign of a particular lack, or dissatisfaction, but also a sign of a particular perverting practice, a split from his artistic self, in search of a taste that suits him. To speak with Agamben, his sensibility orders the spectator-self to differ from the artist-self in search of the perfect taste. We read:

The spectator's is the most radical split: his principle is what is most alien to him; his essence is in that which, by definition, does not belong to him. Taste, in order fully to be, has to become separate from the principle of creation [...]. (Agamben 1999: 24)

The emerging situation is, moreover, that the sense of dissatisfaction causes the hunger artist to fast, but also to be consumed and exhausted from within, precisely by his refusal to eat; he is devoured by his own emptiness. As paradoxically as it may seem at first, this is a case of insatiability, where to fast, or starve, becomes a sign of an inhuman will to continue to desire and eventually to disappear, eaten up by desire and one's own appetite. Whilst the first public procedure of consumption is based on the commercialisation of the product or symbol and where the hunger artist feeds and satiates an ephemeral appetite of others, the second procedure, which is that of the self, is infinitely

vaster and continuous. The power of the latter, it seems, comes from its capacity to erase the difference between first and secondary (imaginary) reality, and to preserve as well as to use or exhaust the self. The procedure is, thus, a sign of the artist's self-sustainability and autonomy: his hunger is controlled by the system of inner consumption, and the self is gradually transformed into an object, a thing, or sign of organic substance, dressed as the "hunger artist." As such, he becomes a fictitious character that transpires but also disappears within the text based on a systemic, cannibalistic structure. From the way in which the text devours or destroys the hunger artist and instead produces the panther, there is also a change of the potentiality and promise of the sign.

2.2.1 *Appetite: praxis and poiesis of self*

From the way in which the hunger artist is consumed by his own process of desiring, or by his own appetite, we have a case of a different kind of transaction, namely between the metaphorical and the functional operations in the text. These are, as Giorgio Agamben observes, similar to two procedures – *praxis* and *poiesis* – of the formation of the self.

The split into spectator and creator of the self causes the process of self creation to continue as literary praxis, sustained by the appetite or will of the agent.⁴ This operative procedure can be related to what Agamben writes: for the Greeks, the two procedures of *praxis* and *poiesis*, or "to produce," in the sense of "bringing into being," and "to do," in the sense of acting, determine an operational structure and organisation of "man's doing" (Agamben 1999: 68). The notions later converged and were reformulated into the Latin *agere*, or voluntary production of an effect (70), or into the concept of human essence or *will* as in a Marxist capacity to work. Moreover, it is in the sense of the latter that man is regarded as endowed with vital instincts and appetites (71). What interests me in this regard is to keep in mind the notion of a necessary will or desire to operate and to continue, and to see how this vital force, which is split into one aspect of "bringing into being" (as in *poiesis*) and another aspect of "production," helps bringing forth the notion of self in literature. The former is at the origin of the latter, as Agamben further notes: "the will that is at the origin of praxis and reaches its limit in action, remains enclosed in its circle. It wants only itself through action; thus it is not pro-ductive, and brings only itself into presence." (76)

If *poiesis*, thus, "gives birth to" *praxis*, then this organic activity and relation between the two aspects can be seen as productive of our "incomprehensible" postmodern figure of the hunger artist as well as of his own performance. The difference between the split figure and his figuration practice has been erased from the way in which the metaphorical is consumed and regenerated by the functional aspects of the narrative. Moreover, between *praxis* and *poiesis* there is a case of communication or transaction, mirrored in that between spectators and the aesthetic object. The latter is invested with imaginary and metaphorical, but also functional value: the *poiesis* of the first sign or "figure" is also what generates an interpretation, an investment, an engagement and a consumptive *praxis*. A functional-metaphorical

communication between consumers and the consumed is, in other words, a process of exchanges or a negotiation in taste, and as such, it is similar to the kind of communicative coupling that goes on between certain social insects, called trophallaxis, or food exchange. Within the textual sphere, where codes and signs are continuously recharged and discharged in order to sustain the system, we have a case of “linguistic trophallaxis,” “linguallaxis,” or a practice of languaging.⁵

This system or *praxis* of production and consumption behaves like a “living system” of continuous recursion: it consumes what it is, and it is what it is, because it consumes what it is. The production and disguise of signs and symbols is the production of objects of desire or of sign fetishes, which, in turn, are devoured and digested by the cannibalistic eyes of both the observer of the system (crowd) and the observer within the system (hunger artist/panther). The discrepancy between the *attraction* of the symbols, or the illusory *promise* of a sensual experience of the symbols as an aesthetic object, and the actual *functional* value is similar to the communicative relation between the hunger artist and the female figure in the story: as in several of Kafka’s stories, and even in his private correspondence with female lovers, we get a strong sense of how writing becomes a consumptive-productive practice or eating-digesting procedure. He, the writer, becomes the parasitical self, whilst the “metaphorised” woman is both object of desire and the sign and acknowledgement of an inner lack. Writing, or the language activity, is based on an ambivalent relation to the other sustained by attraction as well as repugnance (the women in the story are beautiful, yet “in reality” terrifying), and the relation between the ladies as spectators, investing the object with a value of promise and hope, and the artist’s sensation of being observed, eaten, digested, and destroyed is the same as the relation between the metaphorical and functional operations in the text. Initially, the two ladies are overjoyed by having been chosen to escort the hunger artist out of his cage after the forty days of fasting, but soon it turns out that the same object of attraction is, in fact, one of disgust. In his state of weakness and fatigue he is more similar to an incomprehensible object than to a human being, whose alienated minuscule body rests on the woman’s support as an unidentifiable being, causing her to cry out helplessly and in despair. The imaginary fantasy of the self is transformed into – or spat out as – a mere functional, undigested rest, or substance, barren of *real* signification. The “decoded” hunger artist is swallowed up by the system as a substance which will be re-produced and re-charged as a new sign.

By looking at the circuit of production of symbols, it turns out that the poetological system is equally ascetic as it is hedonistic or self-indulgent and that this relation is productive, even self-generative, of a sign system that stays identical to itself in its recursive languaging activity. The “eating procedure” of the text demonstrates that the system, driven by desire and appetite – eats itself up from the inside, from the devouring points of view of the spectators, who, in turn, spit out the undigested rests of their aspirations to feed the system that, in turn, produces them.

3. A Postmodernist Hunger Artist

If Postmodernism could be seen as a construct, or a kind of “Dionysiac virus within modernism” (Connor 1997: 118), then my intention has been to examine *how* that virus – or the incomprehensible, unlimited figure of the hunger artist – has developed, or continues to develop into an autonomous condition. Literature, in this regard, is an idiosyncratic entity that continues to grow and live according to its own laws. If the work questions its own nature and status as well as that of the world, or worlds, in which it partakes and of which it is a projection, then it is a sign of an awareness of a particular relation between the work and the world. Furthermore, the literary work seems to exist on the basis of a relation between world, work and word, which cannot be defined as anything but a continuous act of consumption.

McHale can, as Connor notes, emphasise the “construction” of postmodernist literature; a belief in the givenness of the category of literature, or the ‘literary system’ and ‘underlying systematicity’ of postmodernist literature (Connor 1997: 131). In light of these considerations, my claim is that the postmodernist figure of the hunger artist demonstrates an imperative to construct, to create and to reintroduce a reflection on the nature of textuality, on the notion of artificiality, or on the apparent paradox of “essential artificiality.” The characterisation may be seen as a reference to the way in which the literary work has accepted its condition and operates according to its meta-fictional nature, paradoxically unknowingly knowable and unnameably nameable, characterised – in Beckettian terms – by its vacillation between the wish to come to an end and the determination to go on (Wulf 1997: 67). The postmodernist construction or figure is, moreover, no longer merely an echo of existential absurdity; rather, it is absurdity itself, perhaps even a celebration of it, consumed by an infinitely productive practice. It is, as Connor suggests, a work “grown out of modernist tantrums, which combines a tough-minded knowledge of the worst of incoherence and alienation with a benignly well-adjusted tolerance towards them [...]” (Connor 1997: 122). “Consumption” as “seeing” otherness is a blind action, a sustained will and necessity as well as a metaphor; the hunger artist cannot be perceived as what he is (unlimited, perverted, waste); his essence is founded on an infinite misunderstanding and misreading. However, his exhaustion is also his regeneration and the undigested rests of matter are reinvested in the system of production. The only “signification” of this operation and figure is only pronounced according to its metaphorical and functional nature, or, in other words, in performances that are as empty as they are full of life.

¹ <http://www.etymonline.com/index.php?search=consumption&searchmode=none> [last accessed 15.05.2009]

² References to the German text are from <http://pge.rastko.net/dirs/pge/pge05/100169/e100169.utf8.txt> [last accessed 15.05.2009]. References to the English translation are from <http://records.viu.ca/~johnstoi/kafka/hungerartist.htm> [last accessed 15.05.2009].

³ Cf. "Schaugerichte sind skulptural ausgestaltete Figuren aus Zucker oder Wachs, sie wurden oft als eigener großer Gang auf die Tafel gebracht und stellten etwa anlässlich fürstlicher Begräbnisse Leben und Tod des Gefeierten nach." See Lutz, p. 207.

⁴ It is interesting in this regard to observe, as does Agamben, that for Leibniz, the monad is a primitive active force, and the verb *agere* is determined as a reunion of *perceptio* and *appetitus*, or perception and will. See Agamben, p. 76.

⁵ An explicit reference to these connections between literature, language, production and consumption can be found in Paul Bains' brilliant book, *The Primacy of Semiosis, An Anthology of Relations* (2006). In addressing how autopoiesis, languaging, relational interaction and coupling are formative of all human and animal systems, Bains writes: "Among most social insects, the mechanism of structural coupling occurs through a chemical coupling called trophallaxis, or 'food sharing' (from the Greek 'flow of foods'). There is a continuous flow of secretions between the members of an ant colony through sharing of stomach contents each time they meet" (101-102). The point here is, as Bain notes, "these couplings or interactions form a network of coordinations of actions, which generate phenomena that an isolated organism could not generate" (102). Bearing on the aspect of language as "communicative foods," Chilean biologists Humberto Maturana and Francisco Varela coined the term "linguallaxis," referring to how human beings couple in a similar way as insects (Maturana / Varela 1987: 186).

LIST OF WORKS CITED

- Agamben, Giorgio (1999). *The Man Without Content*. Stanford: Stanford University Press.
- Bains, Paul (2006). *The Primacy of Semiosis. An Ontology of Relations*. Toronto, Buffalo, London: University of Toronto Press.
- Connor, Steven (1997). *Postmodernist Culture. An Introduction to Theories of the Contemporary*. Oxford: Blackwell Publishing.
- Lutz, Cosima (2007). *Aufzess-Systeme. Jean Pauls Poetik des Verzehrs*. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Maturana, H., & Varela, F. (1998). *The Tree of Knowledge. The Biological Roots of Human Understanding* (trans. R. Paolucci). Boston and London: Shambhala.
- McHale, Brian (1987). *Postmodernist Fiction*. London and New York: Routledge.
- Wulf, Catharina (1997). *The Imperative of Narration*. Brighton: Sussex Academic Press.

DER KERKER DER SPRACHE. AMRAS VON THOMAS BERNHARD

Laura MIHĂILEASA,
„Stefan cel Mare“ Universität, Suceava

„...so gehe ich längere Zeit in diesem Gedanken im Kreis.“
Amras

Abstract: This article, having as starting point the story *Amras*, focuses on the tautological character of language and the writer's doubt as reflected in the work of Thomas Bernhard regarding the pitfalls of language which has as fatal consequences the annihilation of the characters' identity. The narrator and his brother, Walter, illustrate the fate of intellectuals, exposed to language and confronted with the feeling of alienation from society, the saturation with culture and the burden of tradition which leaves no room for creative impulses. The insufficiency and uncontrollable proliferation of language, the seeds of evil in our existence are placed by Thomas Bernhard on the same level with the various forms of decay: intellectual and physical decay, illness, madness, death, suicide. Lost in the labyrinth of language, the narrator finds a false escape: writing, as an even more corrupted form of language, by which he commits a fictitious suicide.

Key-words: Austrian Literature, Thomas Bernhard / *Amras*, Tautological language, Spirit / Tradition / Culture, Decay

Thomas Bernhards Sprache, "die Grazie einer unaufhörlichen Reflexion"¹ besitzend, scheint eine eigene Dynamik zu haben, durch immer weitere und endlose Kreisbewegungen sich selber zu generieren und in ihrem monologischen, solipsistischen Charakter nur auf sich Rücksicht zu nehmen. Indem sie alles reden, was ihnen einfällt, ohne sich um den Gegenstand ihrer Rede zu kümmern, überlassen sich die Erzähler seiner Prosatexte, genauso "sprachbesessen" wie ihr Autor, der Macht einer Sprache, deren Referenz aufgehoben ist. Aufgrund des symbolhaften und abstrakten Charakters und des auf logische Ableitungen und Assoziationen basierenden Aufbaus, ist die Sprache mit der Mathematik vergleichbar, die ebenfalls mit Gleichungen arbeitet. Diese Merkmale verleihen der Sprache einen tautologischen Charakter und dadurch weiterhin die Funktion einer Luftspiegelung, die die Benutzer verlockt und endgültig verfängt.

Bernhards Texte entstehen nicht in einem souveränen Äußerungsakt eines Erzählers, eines Sprechers oder einer Figur. Bernhards Texte entstehen hauptsächlich und maßgeblich durch die Rede einer Figur, wobei die Rede sich in permanenten Wiederholungen selbst vorantreibt und reproduziert.²

Die Erzähler der Bernhard'schen Prosa, die als Geistesmenschen die Erfahrung der Einschränkung der Denkens wegen seiner Ableitung und Abhängigkeit von der Sprache machen und die Schranken des zum Gedanken gewordenen Wortes

zu durchbrechen versuchen, sind zum Wahnsinn verurteilt. "Das Denken ist nicht die Wahrheit der Tatsachen, sondern Diskurs und Schreiben."³

Die Sprache ist unbrauchbar, wenn es darum geht, die Wahrheit zu sagen, Mitteilungen zu machen, sie läßt dem Schreibenden nur die Annäherung, immer nur die verzweifelte und dadurch auch nur zweifelhafte Annäherung an den Gegenstand, die Sprache gibt nur ein gefälschtes Authentisches wider (sic!), das erschreckend Verzernte, sosehr sich der Schreibende auch bemüht, die Wörter drücken alles zu Boden und verrücken alles und machen die totale Wahrheit auf dem Papier zur Lüge.⁴

Die "Sprachskepsis" repräsentiert bei Thomas Bernhard eine Ursache der Auslöschung der Identität, insofern die Identität der Figuren eine durchaus geistig-intellektuelle ist, die die Haupteigenschaften Fähigkeit zur ständigen Reflexion, Intelligenz und Bildung aufweist. Ein Symptom der Auslöschung ist der Monolog, der von seinen Figuren in einem autistischen Zustand geführt wird. Der Monolog ist in Thomas Bernhards Prosa nicht positiv bewertet, wie bei Novalis zum Beispiel, der für einen Monolog eintritt, der "nicht um der Dinge" willen oder mit einer kommunikativen Absicht geführt wird, sondern aus mechanisch-assoziativen Sprachbewegungen entsteht; erst das sei das "rechte Gespräch", das die Geheimnisse der Welt, die "herrlichsten, originellsten Wahrheiten" auszusprechen vermöge.⁵ Ganz im Gegenteil dazu ist der Bernhard'sche Monolog ein Indikator für den Bruch mit der Welt, für die Umnachtung, für den schon angetretenen Tod und ein Ausdruck fehlender, scheiternder und verschwindender Interaktion, Intersubjektivität und somit auch Subjektivität.⁶

Die Kommunikation entsteht, weil sich die Figuren eben gerade nicht mehr als selbstbewußte Subjekte erfahren können. Sie reden nicht, um irgendetwas mitzuteilen, sie reden, um zu existieren, und wenn sie aufhören zu reden, dann fallen sie dem Tod anheim. Die Figuren reden, zumeist vergeblich, gegen den Tod an. Ihr Tod ist ein kommunikativer Tod. Der Tod des Subjekts hat sich schon vor dem Einsetzen der Kommunikation vollzogen, und insofern reiht sich Bernhards Werk durchaus nahtlos in die moderne / postmoderne Entwicklung einer auch literarischen Extirpation des Subjekts ein.⁷

Weil die Denkprozesse sich des Sprachmittels bedienen, liegt eine Konsequenz der Sprachskepsis im Zweifel am menschlichen Verstand selbst, am menschlichen Denkvermögen und an der Fähigkeit, ein wahres Bild von der Welt zu bekommen. Die Selbstreflexion zerstört die Selbstsicherheit. Die Selbstreflexion ist der Anfang des Todes.

Exkurs:

"Die Auflösung der auf einer Übereinstimmung von Sprache und Welt beruhenden fundamentalen Epistemologie" ist seit der Jahrhundertwende ein Wesensmerkmal des österreichischen Denkens, dessen Vertreter den Sprachpessimismus zum Ausdruck bringen - in erster Linie Ludwig Wittgenstein, Fritz Mauthner, Hugo von Hofmannsthal⁸. Die "Sprachskepsis" ist keine Erscheinung der Moderne - schon Aristoteles fragt nach der besten Sprachform; August Wilhelm und Friedrich Schlegel weisen auf die Unverständlichkeit der sprachlichen Zeichen hin; Novalis betrachtet die Rede als bloßes Wortspiel ohne Auskunft über außersprachliche Entitäten. Friedrich Nietzsche zählt zu den Vorläufern der Sprachkrise, indem er das Missvertrauen gegenüber der Sprache postuliert. Als System von Konventionen, Fixierungen und Metaphern begeht die Sprache einen Betrug: "Die Vernunft in der Sprache, oh was für eine alte betrügerische Person!"⁹

Die Behauptungen, dass der Tod des Subjekts sich schon vor dem Einsetzen der Kommunikation vollzogen habe, und dass das gestörte Verhältnis zwischen Bewusstsein und Kommunikation ein „textkonstitutives Prinzip“¹⁰ sei, treffen auch für den Erzähler in *Amras* zu. Sein rückblickender Monolog hinterlässt den Eindruck, als wäre er nach einem sowohl leiblichen als auch seelischen Tod geschrieben worden. Der Erzähler ist der einzige, der die „Familienverschwörung“ überlebt hat - so nennt er den Selbstmordversuch seiner Familie, dessen konkrete Gründe genannt werden: der finanzielle Untergang und die Verzweiflung über die Krankheit (die Epilepsie), die den Bruder Walter und die Mutter befallen hat. Die Eltern sind gestorben; die Geschwister werden von einem Onkel, der sie vor der Einweisung in eine psychiatrische Anstalt schützen will, in einem Turm in Innsbrucker Vorort Amras eingesperrt. Die zweieinhalb Monate, die sie im Turm verbringen, verschlimmern Walters epileptische Anfälle. Der Erzähler findet ihn tot, auf dem Fenster des Turmes gestürzt. Nach dem Selbstmord seines Bruders lässt sich der Erzähler zuerst in Aldrans – einer Gemeinde im Bezirk Innsbruck Land – nieder, danach wird er offenbar in eine psychiatrischen Anstalt eingewiesen (die Ortsangabe des letzten Briefes ist "Schermburg").

Im Monolog des Erzählers sind Walters Aufzeichnungen und Briefe an den Onkel, an die Ärzte (an den Psychiater Hollhof), an öffentliche Personen eingeflochten, so dass das Ganze als ein Bericht (mit dem dazugehörigen Anspruch nach "Objektivität"), als ein pathologisches Protokoll (*historia morbi*) zur Krankheit seines Bruders Walter erscheint. Es stellt sich die Frage, ob der Erzähler schreibt, um Walters Leben zu rekonstruieren oder um Sinn über sein eigenes Leben zu bekommen und dadurch dem Wahnsinn zu entkommen. Ist der Text als "Vermächtnis" oder als „Bekenntnis“ nach dem Tode zu lesen? Der Erzähler sieht sich vor Situationen gestellt, die das Schicksal des Geistesmenschen präfigurieren: dem Wahnsinn, der sich durch den bis zu den Grenzen des Autismus geführten Monolog manifestiert, oder dem Tod (Selbstmord). Das geschilderte Schicksal des Bruders stellt eine Vorwegnahme des Schicksals des Erzählers selbst dar: "Lektüre Walters, Empfindungen Walters, Verzweiflungen Walters."¹¹ Das Schreiben bedeutet ein erstes Symptom der Auslöschung und gleichzeitig die Weise, wodurch die Auslöschung erfahrbar gemacht wird. Am Ende der „Abhandlung“, wie der Erzähler seinen Text bezeichnet, gesteht er seine endgültige Auslöschung, indem er sich für das Zurückziehen in sich selbst entscheidet und gleichzeitig auf den Wahnsinn hindeutet: "Mein Studium will ich nicht aufgeben, in Zukunft nur noch *in mir selbst* betreiben."¹² Sorg meint, dass das Schreiben ein Versuch "sein eigenes Leben verbal zu bewältigen" sei, "Befreiungsversuch aus der Verstrickung in die Natur, die Familie und die Todeskrankheit.", "Die Figuren reden gerade deswegen, weil sie eine extreme Subjektgefährdung erleben."¹³ Das wäre eine vereinfachte These, die dem Wort eine kathartische Funktion zuschreiben würde, die es bei Thomas Bernhard nicht hat. Der Monolog ist als Symptom des Selbstzerfalls und nicht als Befreiungsversuch anzusehen. Die Reflexion ist tödlich und der Niederschlag solcher Reflexion, sei es schriftlich oder mündlich, vermag nicht zu befreien, sondern verstrickt im Wahnsinn. Von allen verlassen („zurückgeblieben“, „allein gelassen“), begeht der Erzähler durch das Schreiben einen fiktiven Selbstmord.

Die Beziehung zwischen den Geschwistern steht im Vordergrund der Erzählung. Es treten Ähnlichkeiten und Unterschiede, graduelle Differenzen auf, die

die Komplementarität und die auffällige Symmetrie ihrer Charaktere ausmacht. Aus dem Spiel zwischen Abstand und Identifikation (das "Ich" geht in "Wir" über und umgekehrt) ergibt sich das Rätselhafte dieser Beziehung. Der Erzähler ist ein Naturwissenschaftler (ein Beobachter), Walter, ein Musikwissenschaftler und dadurch leidensfähiger – gemäß Bernhard'scher Auffassung:

Wir waren in Gegensätzen, zum Beispiel: war ich mit meiner Naturwissenschaft beschäftigt, war Walter von seiner Musik *beherrscht, unterkühlt, überhitzt...* für Walter war alles *aus ihm*, für mich aber war *nicht das allergeringste aus mir*.¹⁴

Mein Bruder war, ein Jahr jünger, viel feiner als ich konstruiert, einem eher phantastischen Nervensystem unterworfen...¹⁵

Die Spaltung der Geschwister in zwei gegensätzliche Figuren (Wissenschaftler und Künstler) hat eine "immanent poetische Bedeutung und bezeichnet eben die Spannung zwischen rationaler und irrationaler Weltansicht."¹⁶ Es scheint aber, wenn man sich den Text näher anschaut, dass die beiden Figuren nicht so scharf getrennt sind. Der Erzähler erweist sich als sensibel und "irrational" wie ein Künstler (der Erzähler verabscheut es, genauso wie Walter, "unerhört exakt" existieren zu müssen, so wie das Universitätsleben ihm vorschreibt), und Walter so "rational" wie ein Wissenschaftler.

Wegen seiner Krankheit ist Walter auf seinen Bruder angewiesen. Sie leben in einer (fast symbiotischen) Abhängigkeit, die einer inzestuösen Beziehung ähnlich ist:

von Tag zu Tag, wegen Walters Erkrankung, noch enger zusammen, oft schon auf unerträgliche Weise Körper an Körper gefesselt... Walters Epilepsie beherrschte uns.¹⁷

ich bin sein Bruder gewesen, sehr konsequent gewesen, wenn ein Mensch weiß, was das heißt, bis in die finstersten Winkel seines ihn tötenden Kopfes hinein...¹⁸

Diese Beziehung bedrückt sowohl Walter, der Folgendes schreibt: "Ein Bruder beobachtet seinen Bruder ständig"¹⁹, "Ein Bruder ist ein dauernder Spielverderber."²⁰, als auch den Erzähler, der obwohl seinen Bruder immer "meinen" Walter nennt und auf ihn aufpasst, sich von ihm los lösen will:

Mein ganzes Leben lang habe ich mich aus mir selbst und aus Walter, aus unserer Familie, aus den vielen Generationen unserer Familie zu befreien versucht, mich durch Körperschliche, Verstandeschliche daraus zu befreien versucht, erfolglos...aus immer dem einen Chaotischen in ein anderes...immer habe ich mit den Todeskrankheiten Tirols, mit den Todeskrankheiten unserer Familie absterben müssen.²¹

Der Befreiungsversuch misslingt, denn der Erzähler lebt nach dem Tod seines Bruders immer noch in seinem Schatten: "In Aldrans hängt alles mit Walter zusammen."²²

Was die Geschwister verbindet ist ein gemeinsames Schicksal Geistesmenschen zu sein, als „Neffen“ eines Onkels, der sie im Turm einsperrt, und ihnen dadurch eine einzige Funktion ihrer Wesen gestattet: das Denken - "Der Geistesmensch kann nicht anders als sich ständig mit sich und seiner Umwelt reflexiv auseinandersetzen."²³ Der Antagonismus zwischen den privilegierten, isolierten Intellektuellen und der gemeinen Masse sowie gewisse Charakteristika der Dekadenz

werden von Thomas Bernhard aufgenommen; die Figuren sind sensibel, überwacht, gebildet, feinnervig, jung – noch nicht zwanzig –, melancholisch, zerfasert und zerfressen vom Denken wie Hofmannsthals Claudio. Die Intellektuellen in Thomas Bernhards Prosa erleben die Ausweglosigkeit des geistigen Lebens, symbolisiert durch die abgeschlossenen Räume, die Einsamkeitszellen, in denen sie leben und schreiben.

Der Erzähler präsentiert seine "Wissenschaftlichkeit" und dadurch entsteht ein Genuss der Autorität und des intellektuellen Abstandes²⁴ von den anderen Leuten (den Holzfällern), unter denen er in Aldrans lebt:

Was für Möglichkeiten eröffnet auf einmal ein Wort wie das Wort *Konstantinopel*, das ich ein paar Leute hineinspreche, die dieses Wort noch niemals gehört haben, wie das Wort *Afghanistan*, das Wort *Monomanie*, das Wort *Aphasie*, das Wort *Plastidom*... Ich sage auch noch zu unseren Holzfällern *Bosporus*, und sie fürchten sich. Prockerhof, Prandlhof, Gaßlhof, Starkenhof, taxerhof...

Die Anhäufung von Namen aus heterogenen Räumen, Zeiten, Bereichen, hinterlässt den Eindruck eines enzyklopädischen Wissens, das die zwei Brüder besitzen. Walters Lieblingslektüren sind Kleist, Stifter, Jean Paul, Sterne, Dante, Donne. Der Erzähler liest Lermontov, französische Philosophie der Aufklärung (Descartes, Pascal, Diderot), Bergonzi, Seume, hat umfangreiche Kenntnisse auch im Bereich der Biologie und Geologie, die er durch Aufzählung von Neologismen auskramt. Sehr früh werden die beiden des geistigen Lebens überdrüssig und die Wirkung dieses Überdresses nimmt verschiedene Formen an.

Schon als Kinder hatte uns das Öffnen von Türen und Fenstern Gleichgewichtsstörungen, Kopfschmerz und Ohnmacht verursacht ... später war uns das beim Umblättern einer Bücherseite geschehen...²⁵

mit jedem Buch, das ich aufschlug, schlug ich einen Sarg auf...²⁶

Die Bücher beängstigen, langweilen sie oder sind ihnen unverständlich. Sie können mit der Kunst und mit der Wissenschaft nichts mehr anfangen. Walters Rezitationen der Verse Baudelaires und Novalissens lösen Entsetzen aus, "denn sie endeten jedesmal kläglich schon in den Ansätzen."²⁷ Sie verabscheuen die Universität, deren vermitteltes Wissen, das alles selbstständige, lebendige, schöpferische Denken im Keim erstickt:

schon das Aufwachen in unserem Elternhaus war uns nichts als Qual gewesen... ein Aufwachen schon in den hohen und grauen und antwortlosen Gerichtssälen dumpfer Lehrpläne, Weltanschauungen, staubiger Theorien und Philosophien, ein Aufwachen in den stinkenden Laboratorien und Hörsälen unserer düsteren Landeshauptstadt... In diesen Monaten hatten wir uns rasch im Auswendiglernen deprimierender Umgangsformen des Pseudogeistes erschöpft, in den ekelregenden Unterdelirien des Hochschulwesens.²⁸

Der Versuch, die geistige Anstrengung durch die physische auszugleichen, kommt von Anfang an lächerlich vor und scheitert. Der Geist macht keine Konzessionen. Er reißt den Menschen an sich, beansprucht sein ganzes Leben, so dass andere Lebensformen als fremd, als abstoßend vorkommen. Nach dem Tod Walters, zieht sich der Erzähler in der Natur zurück und versucht durch praktische Tätigkeiten mit sich selbst im Einklang zu leben: "durch die Handarbeit komme ich einfach zu mir zurück... mein Essen, meine Kleider... alles ist meine Sache."²⁹ Die Idylle schwärzt sich schnell ein und ist vorbei. Der Erzähler sieht sich wieder der menschenfeindlichen,

menschenvernichtenden Hochgebirgslandschaften (des Denkens) ausgesetzt: "Der Bach ist zu, der Frühling ist zu, der Sommer ist zu, der Winter ist zu."³⁰

Die Schwermut, das Merkmal der reflexiven Naturen, ist der Affekt des Gefangenen. Das Leben der Geschwister in der Klaustr ist das Resultat eines äußeren Zwanges (Die Eindringlichkeit, die Neugierde, die Blamage, der Klatsch der Öffentlichkeit wird in den Briefen hervorgehoben - Der Erzähler hält sich durch Kälte und Höflichkeit davon fern) aber auch einer inneren Notwendigkeit. Die Turmatmosphäre begünstigt die Selbstreflexion, das Wahrnehmungs- und Erinnerungsvermögen und die Melancholie. Der Turm, das Wahrzeichen von Amras, liegt in einem abstrakten Raum, inmitten einer desolaten, saturnischen, melancholisch-suizidalen Landschaft, die sich durch Kälte, Höhe, Finsternis, Abgeschlossenheit, Abgehobenheit auszeichnet, und wird dadurch gegen die Stadtsatmosphäre aber auch gegen die Natur eingesetzt. Der Turm, der im Barock (bei Calderon de la Barca) und in der barocken Tradition der österreichischen Literatur (bei Hugo von Hofmannsthal und Franz Grillparzer) ein Gemeinplatz ist, steht für die Auserwähltheit, für die Isolation des Geistesmenschen von der ungeistigen Gesellschaft (auch räumlich realisiert), für die Dissoziation zwischen Individuum und Gesellschaft, für die Misanthropie³¹; gleichzeitig repräsentiert er ein Beobachtungsposten - nach außen und nach innen.

Der Turm ist für sie die letzte Bleibe und letzter möglicher Ort ihrer Narrenfreiheit, er ist der Narrenturm des Melancholikers und Epileptikers, Archetyp des Besonderen, Herausgehobenen wie auch Symbol der Ausgrenzung des Anormalen durch die Gesellschaft und ihre besoldeten Sozialtherapeuten.³²

Der intertextuelle Bezug auf Montaigne ist nicht zufällig. Der Angelpunkt zwischen der Erzählung und der Person Montaignes ist das Leben des französischen Schriftstellers und Philosophen, der sich in den Jahren 1571 bis 1581 in einem Turm seines Schlosses zum Zweck der radikalen Selbstbeobachtung isoliert hat - das schriftliche Produkt der Turmexistenz Montaignes waren die *Essais*, die das eigene Ich als Individuum und dessen Infragestellung zum Gegenstand haben.³³ Ein Kernstück von Montaignes Essays ist mit dem Satz "Philosophieren heißt sterben lernen" überschrieben.

Cicero sagt, das Philosophieren sey nichts anders, als eine Vorbereitung zum Tode. Dieses kommt daher, weil das Studieren und die tiefsinnigen Betrachtungen unsere Seele einigermassen ausser uns ziehen, und derselben, ohne daß der Körper daran Theil hat, etwas zu thun verschaffen; welches gleichsam eine Anweisung zu dem Tode ist, und gewisse Aehnlichkeiten mit demselben hat.³⁴

Das Leben im Turm ist für die zwei Brüder fatal. Einem anderen, seltsamen Luftrhythmus und nur ihrer Reflexivität überlassen, enden beide tragisch: einer begeht Selbstmord, der andere wird wahnsinnig.

...existierten wir plötzlich, allein auf unsere fürchterlichen, von jeher verletzten, wachsamten, ausdauer-armen Charaktere angewiesen, in einer sich immer mehr gegen uns verschwörenden, selbst unsere Sitz- und Liege- und Stehfähigkeit, naturgemäß unsere Denk- wie auch Sprechfähigkeit, unsere allgemeine Vernunftfähigkeit irritierenden Finsternis des für uns nicht *jahrhunderte*-, sondern *jahrtausendealten* Turms.³⁵

im Turm waren wir uns plötzlich des Finstersten voll bewußt geworden, in Augenblicken...des Schwachsinnns der Möglichkeiten....*im Turm* waren wir unser Selbst bewußt geworden, da schauten wir uns, zum ersten Male, von außen *und* innen an.³⁶

Das Leben in einem verkapselten Raum ermöglicht den Gefangenen das einzige Erlebnis des Schmerzens: "Für uns existiert nur, was uns quält"³⁷. Die Personen verhalten sich masochistisch ihren Körpern gegenüber.

nicht gegenseitig, sondern jeder für sich, geschwisterlich, ausgeliefert der Schnelligkeit unserer der frühesten Frühlingsnatur entsprungenen Handlungsweise, Verletzungen zu...kontrapunktisch schlugen wir, in immer stärkerer Rhythmisierung, unsere Köpfe an alle vier Wände... mutwillig unter beschwörendem Lachen zerfetzten wir oft in der Finsternis, von Gerüchen und also von Geschwüren geleitet, an nichts als an Luft, an das teuflische Oxygenische angeklammert, vor Lust unsere Kleider, unsere Hosen und Hemden... jeder für sich waren wir der zerstörende Mittelpunkt aller Zerstörung, krankhaft in unseren Gegensätzen. Wir rächten uns gründlich an unseren eigenen Körper und Geistesgebrechen.³⁸

Solche Stellen, die auf das Kastaien der Mönche aufspielen, zusammen mit anderen Details (die verkrüppelten Apfelbäume, die den Turm umgeben, das sparsame Essen, das in den Wein eingetunkt wird) lassen eine religiöse Deutung zu: das geistige Leben selbst repräsentiert eine Passion und gleichzeitig eine sysiphische Qual.

Der Tod erscheint in dieser Situation als der einzige mögliche Ausweg. Die Geschwister und ihre Eltern haben sich den Tod gewünscht und den Selbstmord untereinander abgesprochen: "wir wollten nicht mehr, nicht mehr sein, nichts mehr sein." Die zwei Brüder sind gegen ihren Willen "also um so entsetzlicher"³⁹ und trotz der Sinnlosigkeit der Welt gezwungen worden, existieren zu müssen, „immer wieder die Frage stellend: *warum wir noch leben müssen*."⁴⁰ Der Statusverlust (der soziale Abstieg) oder die Krankheit stellen im Werk Thomas Bernhards keine wahren "Beweggründe" für den Selbstmord dar. Es wäre nicht angebracht, der Suizid mit den Schablonen: produktiv/destruktiv, positiv/negativ, oder mit medizinischen, psychologischen, moralischen Begriffen (der Selbstmörder als Selbstvernichter, als unfähig, das Dasein zu bewältigen, als Geistesgestörte) zu bewerten. Der Kritiker Christian Katzschmann warnt vor der Anwendung dieser Schablonen und macht die Bemerkung, dass die Figuren keinen präsuizidalen Zustand kennen; "Suizidalität ist in Existenzanschauung eine andauernde und totale."⁴¹ Eine solche Bewertung würde Thomas Bernhards Einstellung für die Antipsychiatrie, die den Selbstmord entpathologisiert hat, widersprechen. Die Psychiatriekritik, die Bernhard in *Wittgensteins Neffe* treibt, berührt sich mit radikalen Positionen der Antipsychiatrie wie sie von Cooper, Laing und Bataglia seit den sechziger Jahren entwickelt worden sind.⁴² Die Krankheit ist konstitutiv und insofern auch unheilbar. Bernhards Einstellung gegen die Psychiatrie verbreitet sich auf die ganze Medizin. Der Epileptikerarzt, der jahrelang seine Mutter und seinen Bruder behandelt hat, wird auch in einem negativen Licht dargestellt: er ist ein Scharlatan. Thomas Bernhards Auffassung über die Krankheit befindet sich in der Tradition der Romantik, in der die Krankheit zur Individualisierung gehört und zur weiteren Entwicklung des Menschen dient⁴³. "Das Wesen der Krankheit ist so dunkel als das Wesen des Lebens", so lautet das Zitat aus Novalis, das der Erzählung vorangestellt ist. Die Epilepsie kann man ebenfalls als eine „romantische“ Krankheit bezeichnen. Die Studien dazu behandeln sie als eine unheimliche, außerordentliche Krankheit, auch "morbus sacer" (heilige

Krankheit), "morbus lunaticus oder astralis" (von den Mondphasen abhängig) oder Fallsucht genannt. Den Epileptikern wurden Weissagungskraft und höhere Eingebung zugeschrieben. Es stellte sich heraus, dass sie aber zur Melancholie (Melancholiker werden meist Epileptiker und umgekehrt) und zu suizidalem Verhalten veranlagt sind.⁴⁴ Bernhard nimmt solche Aspekte auf und fügt auch die negativen Seiten hinzu. Er distanziert sich von der romantischen Tradition, indem er die Krankheit nicht verklärt, sondern auch ihren erniedrigenden Teil darstellt. Die Überzeugungen der Romantiker werden durch die Beschreibung von destruktiven Symptombildern dementiert: "Die Epilepsie verfinsterte uns."⁴⁵ Die Krankheit untergräbt durch ihre Vehemenz "anfänglich Walters Gemüt, aber später auch seinen Verstand"⁴⁶; sie entwürdigt den Körper und stürzt ihn in das Chaos der Natur zurück.

Die Anwendung einer Poetik der Andeutung und der Diskontinuität, die sich durch kurze Bemerkungen, durch Umrisse manifestiert und einen Eindruck des Geheimnisvollen erweckt, ist charakteristisch für das ganze Werk Thomas Bernhards und definiert auch den Stil der Erzählung *Amras*. Im Interview "Drei Tage" postuliert der österreichische Schriftsteller die Notwendigkeit einer solchen Poetik für die künstlerischen Arbeiten: "Es darf nichts Ganzes geben, man muß es zerhauen. Etwas Gelungenes, Schönes wird immer mehr verdächtig."⁴⁷ Man darf kein Buch, nicht einmal ein Kapitel "zu Ende schreiben."⁴⁸ Die Ellipsen, die Auslassungen, die Paranthesen, die möglicherweise auch Symptome der Aphasie darstellen können, verleihen seiner Prosa den Charakter einer antidiskursiven Erzählweise. Die syntaktische Ordnung ("perfid-perfekte syntaktische Konstruktion"⁴⁹), die rational logischen Prinzipien folgt, ist vollkommen. Bei einer näheren Betrachtung bemerkt man, dass dieser Vollkommenheit nicht immer ein Sinn entspricht. Die überzeugende Rationalität der Satzgefügen erweist sich bei einer näheren Betrachtung als Vortäuschung. "Denn die logische Beziehung, die von der vollkommenen Gliederung des Satzgefüges gedeckt zu sein scheint, läßt sich inhaltlich schwer verifizieren [...] Die lyrische Einheit unterläuft das rational logische Prinzip der syntaktischen Ordnung."⁵⁰ („vor lauter Finsternis, taube, wie uns schien, merkwürdig laute Hochgebirgslandschaft."⁵¹)

Die Andeutung verbirgt kein Geheimnis, wie bei Romantikern, sondern zeugt von der Unfähigkeit des Erzählers, die innere Welt entweder mit der Strenge der Logik oder anhand der Verschwommenheit des Gefühls zu erhellen. Dem Erzähler der Geisteskrankheitsgeschichten *Amras* bleibt nur die Sprache, die er als Zufluchtsort und gleichzeitig als Kerker erlebt.

¹ Hartmut Zelinsky: „Thomas Bernhards *Amras* und Novalis“, in: *Über Thomas Bernhard*, hrsg. von Anneliese Botond, Frankfurt am Main, 1970, S. 31.

² ebd., S. 32.

³ Aldo Giorgio Gargani: *Der unendliche Satz. Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann*, Wien 1997, S. 26.

⁴ Thomas Bernhard: *Die Kälte, Eine Isolation*, zit. nach: Peter Kahrs: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*, Würzburg 2000, S. 31.

-
- ⁵ Novalis, Monolog, in: *Novalis, Schriften*, 2. Band: *Das philosophische Werk I*, hrsg. von Richard Samuel, Stuttgart 1960, S. 672, zit nach: Hans Höller. *Kritik einer literarischen Form*. a.a.O., S. 46.
- ⁶ S. Jahraus Oliver: *Das "monomanische" Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main 1992, S. 38.
- ⁷ ebd., S. 39.
- ⁸ S. Aldo Giorgio Gargani: *Der unendliche Satz...*, a.a.O., S. 19.
- ⁹ S. Kacianka, Reinhard; Zima, Peter V (Hrsg.): *Krise und Kritik der Sprache; Literatur zwischen der Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen 2004, S. 7-17, 105-123.
- ¹⁰ Oliver Jahraus: „Die Geburt der Kommunikation aus der Unerreichbarkeit des Bewußtseins“, in: *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, Würzburg 1999, S. 34 – 35.
- ¹¹ Th. Bernhard: *Amras*, a.a.O., S.98
- ¹² ebd.
- ¹³ Sorg, Bernhard: *Thomas Bernhard*, München 1977, S. 78 – 79.
- ¹⁴ *Amras*, S. 42.
- ¹⁵ ebd. S. 13.
- ¹⁶ Jens Tismar: „Thomas Bernhards Erzählerfiguren“, in: *Über Thomas Bernhard*, hrsg. Von Anneliese Botond, Frankfurt am Main 1970, S. 69.
- ¹⁷ *Amras*, a.a.O., S. 41.
- ¹⁸ ebd..
- ¹⁹ ebd., S. 68.
- ²⁰ ebd., S. 70.
- ²¹ ebd., S. 62.
- ²² ebd., S. 75.
- ²³ Jahraus, a.a.O, S. 100.
- ²⁴ Vgl. Jens Tismar: *Thomas Bernhards Erzählerfiguren*, a.a.O, S.72 – 73.
- ²⁵ *Amras*, S. 94.
- ²⁶ ebd., S. 21.
- ²⁷ ebd., S. 24.
- ²⁸ ebd., S. 38.
- ²⁹ ebd., S. 31.
- ³⁰ ebd., S. 83.
- ³¹ Jens Tismar: „Gestörte Idyllen“, in: *Thomas Bernhard, Werkgeschichte*, hrsg. v. Jens Dittmar, F/M 1990.
- ³² Katzschmann, Christian: *Selbstzerstörer. Suizidale Prozesse im Werk Thomas Bernhards*, Köln Weimar Wien 2003, S. 102.
- ³³ S. Oliver Jahraus: *Das "monomanische" Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main 1992, S. 224 - 226
- ³⁴ Michel de Montaigne: *Essais*, ins Deutsche übersetzt von Johann Daniel Tietz, Zürich 1992, S. 103.
- ³⁵ *Amras*, a.a.O., S. 11.
- ³⁶ ebd. S. 42.
- ³⁷ ebd.
- ³⁸ ebd., S. 23.
- ³⁹ *Amras*, S. 12.
- ⁴⁰ ebd., S. 15.
- ⁴¹ C. Katschmann: *Selbstzerstörer. Suizidale Prozesse im Werk Thomas Bernhards*, Köln Weimar Wien 2003, S. 18.

⁴² S. Langer, Renate: „Bilder aus dem beschädigten Leben. Krankheit bei Thomas Bernhard“, in: *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, Hrsg.: Alexander Honold, Markus Joch, Würzburg 1999, S. 176 – 177.

⁴³ Novalis: "Fängt nicht überall das este mit Kranckheit an?", "Ein absoluter Trieb nach Vollendung und Vollständigkeit ist Kranckheit." Ein Novaliszitat zur Zusammenwirkung von seelischen und leiblichen Kräften wird als Motto auch dem Roman *Die Kälte* vorangestellt: "Jede Krankheit kann man Seelenkrankheit nennen." Fürst Saurau sagt in der *Verstörung*: "Die Krankheit führen den Menschen am kürzesten zu sich selbst." Pascal preist die Krankheit im Gebet an Gott. Sein Lob entspricht dem barocken Weltbild: in der Krankheit vollzieht der Mensch auf mystische Weise die Passion Christi nach.

⁴⁴ Katzschmann, a.a.O. S.98 – 99.

⁴⁵ ebd., S. 37.

⁴⁶ ebd., S. 12.

⁴⁷ Th. Bernhard: It. 87, zit. Nach: Peter Kahrs: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*, Würzburg 2000, S. 29.

⁴⁸ ebd.

⁴⁹ J.Tismar, a.a.O., S. 71.

⁵⁰ ebd., S. 72.

⁵¹ *Amras*, S. 45.

BIBLIOGRAPHIE

*** *Dorsch. Psychologisches Wörterbuch*, Hrsg. Hartmut O. Häcker, Kurt-H.Stapf, Bern 2004.

Bernhard, Thomas, *Amras*, Frankfurt am Main 1974.

Damerau, B.: „Geistesdämmerung und Körperkult. Inhalt und Form in Thomas Bernhards“ in: *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, Hrsg.: Alexander Honold, Markus Joch, Würzburg 1999.

Dittmar, Jens (Hrsg.): *Thomas Bernhard, Werkgeschichte*, F/M 1981.

Gargani, Aldo Giorgio: *Der unendliche Satz. Thomas Bernhard und Ingeborg Bachmann*, Wien 1997.

Höller, Hans: *Kritik einer literarischen Form. Versuch über Thomas Bernhard*, Stuttgart 1979.

Jahraus, Oliver: *Das "monomanische" Werk. Eine strukturelle Werkanalyse des Oeuvres von Thomas Bernhard*, Frankfurt am Main 1992.

Kacianka, Reinhard; Zima, Peter V (Hrsg.): *Krise und Kritik der Sprache; Literatur zwischen der Spätmoderne und Postmoderne*, Tübingen 2004.

Kahrs, Peter: *Thomas Bernhards frühe Erzählungen. Rhetorische Lektüren*, Würzburg 2000.

Katzschmann, Christian: *Selbstzerstörer. Suizidale Prozesse im Werk Thomas Bernhards*, Köln, Weima, Wien 2003.

Langer, Renate: „Bilder aus dem beschädigten Leben. Krankheit bei Thomas Bernhard“, in: *Thomas Bernhard. Die Zurichtung des Menschen*, Hrsg.: Alexander Honold, Markus Joch, Würzburg 1999.

Montaigne, Michel de: *Essais*, ins Deutsche übersetzt von Johann Daniel Tietz, Zürich 1992.

Sorg, Bernhard: *Thomas Bernhard*, München 1977.

Tismar, Jens: „Thomas Bernhards Erzählerfiguren“, in: *Über Thomas Bernhard*, hrsg. von Anneliese Botond, Frankfurt am Main 1970.

Zelinsky, Hartmut: Thomas Bernhards "Amras" und Novalis, in: *Über Thomas Bernhard*, hrsg. von Anneliese Botond, Frankfurt am Main 1970.

“AȘA E, DACĂ VI SE PARE...”. LIMBAJUL CORPULUI ȘI DISCURSUL POSTMODERN. DANS CONTEMPORAN ÎN ROMÂNIA 2006-2009

Nicoleta POPA BLANARIU,
Universitatea din Bacău

Résumé: Le XXe siècle “réinvente” le corps et la danse. Une riche création chorégraphique et l’émergence d’une anthropologie du corps en témoignent. La danse s’échappe à l’académisme et va de pair avec la contre-culture. Le “nouveau corps” – dont rêvent Isadora, Artaud, les (post)modernes – est naturel, cosmopolite et *Janus bifrons*: il intègre l’Autre (Tarahumaras, Balinais, Afro-américains, Orient, Grèce antique) et remonte au passé pour y rafraîchir la danse occidentale. Redevable aux paradigmes (post)modernes, la danse contemporaine repense l’immémorial langage du corps: autoréférentialité, intertextualité / interculturalité, critique socio-esthétique n’y manquent pas. La danse croise l’utopie multiculturelle.

Mots-clés: postmodernisme, corps, danse, Roumanie, utopie multiculturelle

(In)comunicare, (inter)acțiune, interculturalitate, insurgență – ludic-parodică sau sarcastică, cu miză estetică, socială sau politică... Toate obsesiile, *isme*le, idiosincraziile și cuvintele-valiză ale ultimelor două secole se varsă în noul (chiar “noul nou”) val al dansului și îi dau/ iau forma. Dans, teatru-dans, *performance*, *happening* se contaminează reciproc și se amestecă în forfota străzii. De multe ori, dansul contemporan (concept eterogen precum cascheta lui Charles Bovary) nu-și mai așteaptă publicul în sală, ci îi iese înainte. Spații “neconvenționale” găzduiesc astfel de întâlniri.

Spirite grave așază dansul la periferia frivolă a obiceiurilor contemporane. Voit sau nu, ele fac ecou diatribei Sfântului Augustin – hedonistul apostat – care situa dansul printre “instituțiile inutile”, ba chiar moralmente păguboase. (*De Doctrina christiana* e neiertătoare în această privință.) Totuși, dansul n-a fost cu totul izgonit din mediile monastice și clericale, nici măcar în Evul Mediu. De Paști, în catedrala de la Amiens, canonicii dansau încă, în secolul al XIII-lea, *pelota*¹, în timp ce cântau *Victimi pascali laudes* și își aruncau o minge simbolizând soarele – cu dispariția și revenirea lui zilnică – și Învierea. Se continua astfel practica imemorială a dansului de cult. În *polis* – din câte spune Platon –, dansul era o formă de exercițiu social, de antrenament militar și educație estetică. Nu mai puțin, sursă și simptom al concordiei. Neoplatonismul Renașterii va relua ideea. Prin “baletul politic” și apoi, prin memorabila contribuție a lui Ludovic al XIV-lea, Franța o va desăvârși. În bine și în rău, nu-i vor lipsi continuatorii în istoria modernă și în cea contemporană. *Thingspiel*

– mișcare colectivă, instrument de propagandă al Reich-ului – e numai un exemplu. Așadar, a atribui dansului un statut marginal față de alte practici sociale e o îndepărtare de adevăr. O dovedește numărul mare de aluzii coregrafice din expresiile idiomatice, din cele indo-europene cel puțin. (S-ar găsi, probabil, exemple similare și în alte limbi.) În imaginarul colectiv, în reprezentarea verbală a unor relații și situații, răsună ecoul pașilor de dans. *A face horă* cu cineva (sau *a-l lua la învârtit*), *a juca după cum i se cântă*, *a bate pasul pe loc*, *a fi (prins) pe picior greșit*, *a scoate din sărite* (a tulbura, altminteri spus, nu numai cadența pașilor săltați în dans, ci chiar ritmul firesc al comportamentului cuiva). Ritual de salon, *le ballet diplomatique* evocă atmosfera de du-te-vino a negocierilor, cu intrări, ieșiri și (re)grupări de forțe. *Ne savoir sur quel pied danser* vizualizează un *embarras du choix*, ezitarea dinaintea unei hotărâri. *Jazz* – stil de dans și de muzică – are, în *slang*, un sens mozaicat: vorbărie, fandoseală, a face pe nebunul, a se prosti (*and all that jazz*). De la Strabon, aflăm că despre cei ce se agitău peste măsură, grecii spuneau: “*Iată Corybanții!*”. În dans extatic, întrecându-se în salturi, aceștia puteau – pretind surse antice – vindeca nebunia, precum Călușarii noștri, cu care seamănă și în alte privințe. După Lucian din Samosata, cei ce divulgau tainele aveau vina – potrivit unei expresii grecești – că “*dănțuiesc în afara templului*”. De unde așa cap de acuzare? Ne lămurește Lucian: “în vechime, nu exista nici o inițiere fără dans. (...) Orfeu și Musaios, cei mai buni dănțuitori de odinioară, când au împământenit tainele (misteriile – i.e., n.n.), au statornicit (...) legea după care inițierile trebuie să fie însoțite de ritm și dans. Și chiar așa se petrec lucrurile, dar despre taine nu trebuie să se vorbească nimic, ca să nu le afle profanii. Știe însă toată lumea că despre cei ce dau pe față tainele se spune că *dănțuiesc în afara templului*.” Exemplele se pot înmulți, dar nu e cazul. Să-i mai amintim doar pe Zorba lui Kazantzakis și pe sergentul Musgrave al lui John Arden: când vorbele nu le ajung sau nu îi mai încap, prind să danseze până se fac înțeleși.

În “Carnetele de note” la *Memoriile lui Hadrian*, Marguerite Yourcenar reproduce admirativ un fragment din corespondența lui Flaubert: “Nemaexistând zei, iar Hristos neexistând încă, de la Cicero la Marcus Aurelius a fost un răstimp în care, singur, doar *omul* a existat.”² Secolul al II-lea – mai spune ea – “a fost, pentru foarte multă vreme, cel al ultimilor oameni liberi”³. Posteritatea lui Nietzsche redescoperă, în felul ei, această “libertate” pierdută. O dovedesc alternativele experimentale ale dansului (post)modern, unele deja clasicizate. Corpul – și dansul – oferă detaliul semnificativ, chiar simptomatic pentru organismul social. E ceva ce nu-i scapă lui Yourcenar: “Substanța, structura umană nu se schimbă câtuși de puțin. Nimic mai stabil decât curbura unei glezne, locul unui tendon și forma unui deget de la picior. Dar există epoci în care încălțările sunt mai puțin deformante. În secolul despre care vorbesc (al II-lea, n.n.), suntem încă foarte aproape de *adevărul liber al piciorului gol* (s.n.).”⁴ Acest *adevăr* îl redescoperă Isadora dansând desculță și cei ce i-au pășit pe urme. Pe care uneori, îl asortează – ceea ce nu e obligatoriu – cu un stil “minimalist”: dans fără podoabe retorice, aproape copiat după mișcarea – sau imobilitatea – cotidiană. Dansul contemporan e un laborator de analiză a mișcării: preocupat, în primul rând, de propriul cod de expresie și de relația lui cu subiectul (pe) care îl servește. Isadora îi recunoaștea drept mentori pe Rousseau și

Nietzsche. Vocația iconoclastă și nostalgia “bunului sălbatic” – începând cu *Ritualul primăverii* inaugurat de Baletul Ruse și celebrat apoi de Maurice Béjart – au trecut, ca niște “trăsături de familie”, de la dansul modern la cel contemporan.

Secolul XX reinventează corpul și dansul. O bogată creație coregrafică – mai ales noul val al dansului (post)modern – și emergența unei “antropologii a corpului” o confirmă. În această privință, începutul de secol XXI îl continuă pe cel tocmai încheiat. *Noul corp* al actorului și, mai ales, al dansatorului – pe care îl modelează Isadora, Artaud și (post)modernii – e natural, cosmopolit și *Janus bifrons*. Pentru a se înnoi, el caută în trecut: antichitatea greacă, de pildă, e nostalgia Isadorei. Acest *nou corp* occidental integrează programatic *alteritatea*: indienii Tarahumaras și balinezii (unde Artaud regăsește fascinat sursele dramei/ teatralității/ reprezentării), Pieile roșii (din ale căror tradiții se inspiră Martha Graham), afro-americanii (cărora artele – nu mai puțin muzica și dansul – le datorează mult în secolul XX), Orientul. După exotismul romantic și, apoi, garderobe – inspirate de Șeherezada – din anii tangoului, americanca Ruth Saint Denis, pedagogul unei generații, își poartă în triumf dansurile “orientale” prin Europa și America, la început de secol XX⁵. Ospitalier fără prejudecăți, dansul modern și contemporan crește, în bună măsură, din *utopia* multiculturală. Alternativă estetică, el este, totodată, una de atitudine: revers la intoleranța globală. Vehiculând contracultura, se sustrage academismului. Îndatorat paradigmelor postmoderne, el regândește, totodată, un imemorial limbaj al corpului: codul “secret” pe care-l caută Sapir. În ciuda reticentei sau dezorientării publicului, producția de dans contemporan e imensă. Și în ciuda abundenței, ea înseamnă – cu unele excepții, desigur – o sumă de variațiuni pe câteva teme pe care, de obicei, le împarte cu alte tipuri de discurs: sociologic, psihologic, filosofic, literar etc. E *trendy* – nu numai în dans, ci mai peste tot în sumare de conferințe, simpozioane, mese rotunde, festivaluri – problema identității: etnice, sociale, psihologice, de gen etc. Cât privește maniera de reprezentare, au devenit aproape manierism câteva clișee relansate de postmodernism, dar – multe dintre ele – ceva mai vechi: ludicul, parodicul, ironia, rescrierea intertextuală, detașarea în maniera lui Brecht, procedeul deconstrucției, paradisurile artificiale, vagabondajul imaginar și oniric. Corpusul ales în continuare nu se vrea exhaustiv, ci numai (și pe cât posibil) ilustrativ.

Happening, un show postmodern supralicitat

Ca gen, pare la îndemână – în ceea ce privește realizarea, nu neapărat reușita – venerabilul (și “postmodernul”) *happening*. Previzibil ca poezia cu formă fixă, el riscă să devină – încropit la repezeală – un înlocuitor de *soap opera*. De câteva decenii, *happening* revine cu o recuzită de imagini și procedee stereotipe. Peter Brook le face inventarul: “făină, budinci, suluri de hârtie, îmbrăcat, dezbrăcat, schimbatul hainelor, apă, aruncatul apei, stropit, îmbrățișări, rostogoliri, contorsionări”⁶. Soluție rapidă, nu fără riscuri. Echilibru estetic pe muchie de cuțit. Calitatea imposibil de ignorat a *happening*-ului este efectul de (trezire prin) șoc pe care îl are asupra spectatorului. Bruscat – spune teoria genului –, acesta “se trezește”, în sfârșit, la viața din jurul lui. *Happening* mai are, totuși, un neajuns. Nu i-l iartă nici Peter Brook: “frenezia celui care-l șochează îl tasează pe cel șocat până

ce acesta devine o altă formă de Public Mort: la început dorește șocul, dar apoi e asaltat până devine apatic”⁷. Solicitarea continuă sfârșește prin a obosi. Atenția scontată devine indiferență prin saturație. Lucrurile se văd diferit, din afara și dinăuntrul spațiului de joc. Celor care găsesc *happening*-ul “plictisitor – remarcă Peter Brook – suporterul le ripostează (...) că orice lucru e la fel de bun ca oricare altul. (...) Cei care participă la un *happening* și găsesc o plăcere în asta își pot permite să privească cu indiferență plictiseala *outsider*-ului. Chiar faptul că participă le intensifică percepția.”⁸ *Magister dixit*.

Dansul contemporan dezvoltă, între altele, două direcții de creație consacrate, în teatru, de Artaud și Brecht. Pe de o parte, imersia în oniric și utopie, într-o dimensiune (mitică și magică) a “invizibilului”. Ea decolează din real, dar îl transcende, într-un efort de captare a sensului, a esențialului. Pe de altă parte, “efectul de distanțare” à la Brecht: iconoclast și lucid, constructiv – paradoxal sau nu – prin deconstrucție. Între temele recurente ale dansului contemporan, se numără, de asemeni, “reîntoarcerea” la corp, discursul de gen (identitate feminină sau ambiguă, androginul și *homo duplex* etc.), dialogul corpului cu tehnologia, raportul muzicii cu mișcarea. Formulele frecvente sunt *happening*, *performance*, *contact improvisation*.

Imaginarul contemporan recuperează vechiul bestiar, uneori chiar îl răstălmăcește. Epoca noastră e pasionată de inteligența artificială: robotul perfect e neapărat android. Dominique Boivin și compania *Beau Geste* propun, în *Transport Exceptional*⁹, un cuplu inedit de dansatori: un om și o mașină. O simbioză emblematică. Una care transcende disocierea dintre natură și tehnologie. Greoi ca o reptilă preistorică, icnind din măruntaiele lui metalice, excavatorul își face drum spre punctul de întâlnire. În mijlocul pieței, înconjurat de public, partenerul lui are, în atitudine, ceva de matador și de maestru de balet, la un loc. Brusc, mașina se “îndignează grațios” – ar spune Bacovia –, își înalță partenerul (refugiat pe cuvă) într-un *porté* ce taie respirația și, cu brațul în aer, descrie piruete. Văjmașie, tandrețe, despărțiri și regăsiri, pași, salturi, căderi, mișcări târâș sau în zbor... Mașina e incredibil de “expresivă”. Brațul copiază zvâcnetul *Lebedei* pe muzica lui Saint-Saëns. E supus manșei, ca un corp viu pulsiunilor lui. Spectacolul companiei *Beau Geste* e, într-adevăr, frumos. În felul în care Baudelaire înțelege – vizionar și “altfel” – frumosul, ca “expresivitate”. Dialogul acesta se articulează din valori de timp, spațiu și energie. Jocul imaginilor e reductibil la o polaritate elementară, apropiere/îndepărtare. E dinamica reflexelor vitale: dorință/ respingere, acceptare/ refuz. Rudolf Laban¹⁰ vede aici semnificația unor figuri de bază din balet, *arabesque/ attitude*.

O poetică a devenirii

Un spectacol¹¹ de dans contemporan cu Florin Fieroiu, Carmen Coțofană și Adrian Stoian. Coregraf, autor al muzicii și textului și interpret al compoziției *Nimic, precis*, Florin Fieroiu semnează, de asemeni, coregrafia dansată de Carmen Coțofană, pe muzică de Vlaicu Golcea: *Ready – modern – made*. Adrian Stoian își interpretează propria compoziție, *Crossroads of illusions*. Spectacolul lasă impresia unei trilogii “legate”: cele trei *performances* se întâlnesc prin tematică, prin atitudine, prin recurența unor elemente kinezeice și a unor modalități de a structura

discursul corporal. Toate sunt un fel de (meta)biografii subiective. Fiecare compoziție se dezvoltă din precedentă. Finalul uneia se suprapune începutului următor. Prologul lui Florin Fieroiu explică, într-un fel, toate cele trei propuneri. Rostul lui pare să fie, în primul rând, acela al unui discret îndrumar de lectură – adnotare verbală a enunțurilor kinezeice. În al doilea rând, el corespunde unei poetici a autenticității: *de la vraie vie avant toute chose*. Trecutul e recuperat prin această narațiune verbalizată – *Cum am început să dansez?* ... – și prin transpunerea ei (ceea ce nu înseamnă neapărat o “traducere” fidelă) în dans. E vorba, mai bine zis, de coreografierea temei afective a poveștii retrospective de la început.

Momentul interpretat de Florin Fieroiu e el însuși un triptic, alcătuit pe principiul “punerii în abis”: aceeași temă traversează succesiv narațiunea evocatoare, secvența de mișcare fără acompaniament și reluarea ei pe fond muzical. Fundalul sonor schimbă, pe parcursul acestui *performance*, semnificația și structura temporalității: în primele două secvențe – fără acompaniament –, temporalitatea e pur subiectivă (o rezultantă între durată interioară a experienței și cea – oricând repetabilă – a confesiunii). A treia secvență – pe muzică, de astă dată – induce dimensiunea obiectivată a temporalității, în expresia ei ritmică: mișcarea și reflecția subiectului se supun unor exigențe (muzical-ritmice, în primă instanță) exterioare. Conotații – intenționate ca atare de coregraf sau apărute numai la întâlnirea dintre mesajul artistului și orizontul privitorului – se pot găsi destule. Aș reține mai ales una. Acompaniamentul repetitiv, în ritm elementar, binar, evocă sonor, prin insistență, condiționarea sub diverse forme: imperativul categoric, obsesia, poate chiar implacabilul. O temă majoră a spectacolului e – cum spuneam – cea introspectivă, meta-biografică, identitară: eul, pulverizat în evenimente și stări, se recompune, fie și lacunar, pe măsură ce se exprimă. Undeva, în labirintul dinăuntru, pânđește – derutant ca Minotaurul – un eu-Proteu; artistul îl momește și-l așteaptă să pice în năvodul expresiei. De altfel, o mai veche compoziție a lui Florin Fieroiu se intitulează chiar *Călător prin labirint*. Legată de tema identitară și la fel de importantă în articularea discursului e o alta, pe care – în sensul consacrat de Nathalie Sarraute – aș numi-o a *tropismelor*. Cele trei compoziții ilustrează o poetică a metamorfozei: nu ipostaze – clare, univoce – ale devenirii, ci devenirea însăși, cu angoasa incertitudinii și gestației sinelui. O temă pe care o punctează fondul sonor (și textul aferent) al compoziției lui Adrian Stoian sau muzica așa-zis “concretă”, pe care dansează Carmen Coțofană: strada, claxoanele, anvelopele, ciripiturile... – ambient sonor inseparabil de plasma cotidianului. De aici, sugestia kinezică a unor stări ambigue, tranzitorii, definite nu prin fermitatea unui conținut psihologic, ci prin intensitatea lor. Gesturi-leitmotiv și secvențe cu valoare de refren kinezic accentuează semnificațiile dominante ale spectacolului.

E străină celor trei coregrafii mișcarea “pură”, golită de conținut emoțional – simplu experiment al motricității – pe care o cultivă unii postmoderni, precum Cunningham. Discursul corporal evocă, pe parcursul spectacolului, stări-limită: impasul, eșecul, renunțarea, (auto)agresiunea, exasperarea și reluarea alienantă. Topografia se restrânge de la lume la eu. Dar eul nu înseamnă neapărat unitate și coerență. Inevitabil, sensul spectacolului e dependent de (auto)reprezentarea artistului

și de cea a privitorului.

*

Jurnalul Saloméi Schneebeli din Elveția – elaborat în rezidență “ArtistNest”, la Bacău, în 2006 – e, la interferența a două culturi, un șir de confesiuni de călător, mai mult vorbit decât dansat. Spectacol pe libretul unui antropolog de ocazie. Un fel de *Scrisoare persană* pentru și despre urmașii gazdelor lui Ovidiu: “Ce caut eu aici?”, “Mă observă, îi observ”, “Eu sunt obiect, ei sunt obiecte”. Însemnări de martor contrariat, prins între două lumi nemiscibile. Pe alocuri, o scuză/ explicație discretă, mărturisirea unui impas perfect credibil, la care se administrează ca antidot un citat din Beckett; se întâmplă oricui: “Nu merge, nu se leagă, nu pot lucra. Mă înnebunește asta.” *Jurnalul* împrumută în românește vocea lui Florin Fieroiu. Această ilustrată din România e colorată cu propriile stări ale dansatoarei, dezvăluite sau numai sugerate în coloana verbală a spectacolului: așteptare, confuzie, frică, admirație, panică etc. Dansează – cum spuneam – mai mult cuvintele, imaginile vorbite, *flash*-uri din cotidianul românesc, cu ceea ce are el pitoresc și agasant, ospitalier și neliniștitor. Cu totul, o lume “la mijloc de rău și bun”, un “haos” – vede Salomé Schneebeli – colorat și zgomotos.

Schița verbală e dublată de un fel de eboșă kinezică. În sală, o atmosferă insinuată prin clasicul joc de clar-obscur. Mișcări reținute – câteodată impulsive, dar repede stăpânite: dublu kinezic al unei perplexități/ irități de occidental hotărât să-și joace ireproșabil rolul de oaspete. Mișcări elegante, precise – fără crispate, dar și (voit) fără dezinvoltură – într-o poză de autocontrol sever. E, de fapt, disimularea defensivei – când alarmate, când amuzate – în fața “haosului viu” care este, mărturisit, România pentru Salomé Schneebeli. Limpezimea elegantă a mișcării e mai tot timpul contrariată de un fel de alertă care se întrevede în salturi, în pașii pe loc și în gesturile repezi de repliere. Sau în cele indecise, întrerupte brusc, de parcă ar fi fost doar încercate, fără gândul de a le duce la capăt și lega într-un întreg.

Deconstrucția limbajului, nostalgia elementarului. Postmodernism și baroc

Cu mai multe prilejuri¹², Bernard Baumgarten și Cosmin Manolescu au prezentat un proiect comun: *Danse. Entre deux*. Un duplex Luxemburg-România, compus din două spectacole: *Broken car*, în coregrafia lui Bernard Baumgarten și *Dreams. land*, conceput de Cosmin Manolescu. Într-o carte consacrată acestui concept, Daniel Sibony ne lămurește – oarecum previzibil – că *entre-deux* este “o formă de legătură-ruptură între doi termeni între care circulă fluxuri și se nasc dialoguri”¹³. Rămân implicite toate sensurile ce pot apărea în dialogul dintre cei doi creatori și dintre culturile lor de origine. Într-un fel sau altul, fiecare dintre cele două spectacole urmează logica ambiguă a lui *entre-deux*. *Dreams. land* e undeva între baroc (“*eonul baroc*” al lui Eugenio d'Ors) și postmodernism, între Calderon din *Viața-i vis* și Kubrick, cel din *Cu ochii larg închiși*. De altfel, Cosmin Manolescu însuși trimite la filmul lui Kubrick. În tot cazul, medicul pe care îl joacă acolo Tom

Cruise e mai puțin norocos decât Segismundo al lui Calderon de la Barca. Cel de al doilea are șansa unei lămuriri; poate privi, la un moment dat, jocul din afară. Celălalt rămâne, până la sfârșit – unul deschis – captiv și orb în labirint. Pășește mortal pe cioburi de adevăr. *Viața-i vis, Cu ochii larg închiși, Dreams. Land* : trei avataruri ale iluziei. În *Dreams. land*, spectatorii intră legați la ochi. “Cu ochii închiși”, acceptă regulile jocului. E o afinitate de atmosferă între film și spectacol. Travestiul, nuditatea, măștile pot fi văzute ca inserții intertextuale, care au trecut din primul în cel de al doilea. E posibil, dar nu obligatoriu. *Dreams. land* ne invită în *no man's land*, la frontiera incertă dintre vis și evocarea lui, dintre prezentare și reprezentare, dintre “realitate” și spectacol, dintre scenă și public. Ca în vis, imaginile se amalgamează și se substituie metaforic și metonimic. Oniricul e dublat de o dimensiune carnavalescă. E, în *Dreams. land*, o devălmășie de vis și de carnaval. Prin “vis” și simbolurile arhetipale pe care le activează, *Dreams. land* încearcă o anamneză colectivă și – ca substitut al vechilor practici – o “liturghie profană”. E un *entre-deux* în sensul în care George Banu interpretează dialectica *vizibil-invizibil* din teatrul lui Brook. “(...) tânjim disperat – vede Brook – după o experiență care să fie dincolo de banalitate. Unii o caută în jazz, în muzica clasică, în marihuana sau în LSD”¹⁴. Din această nevoie de “invizibil”, se naște viziunea reformatoare a lui Artaud, teatrul lui “mitic” sau “teatrul originilor”. “Noi – constată Brook – am pierdut orice sens al ritualului și ceremoniei, chiar dacă sunt legate de Crăciun, zile de naștere sau înmormântări. Dar (...) impulsurile vechi se agită undeva în străfunduri. (...) Așa că uneori, artistul încearcă să găsească noi ritualuri, având ca sursă numai imaginația lui.”¹⁵ Aș zice că așa ceva se încearcă în *Dreams. land*. El e – cumva șocant – produsul nostalgiei: o tentativă de a recupera un patrimoniu de experiență colectivă. *Dreams. land* e un experiment mai curând *estezic* (*aisthesis*) decât estetic, aproape un test de psihologie socială: o feerie sinestezică (orchestrată vizual, sonor, tactil, olfactiv), trezind niște imagini arhetipale și reacțiile ancestrale asociate lor. Ele somnolează în inconștientul oricărui contemporan, oricât de evoluat, ca, de altfel, în memoria colectivă a speciei. În *Dreams. land*, efectul carnavalesc provine mai puțin din deghizare și folosirea măștilor, cât mai ales din confuzia generalizată. Opozițiile structurale își pierd pe durata spectacolului, ca în arhaicul carnaval, eficiența. Reiau numai un exemplu: folosirea spațiului. Probabil sub influența *happening*, *Dreams. land* anulează distanța canonică a scenei și a evenimentului dramatic de sală. Ceea ce ar fi trebuit să fie – în termenii lui E.T. Hall – distanță “publică” (scenă) devine distanță “interpersonală”, chiar “intimă”. *Embrace me!* – se adresează una dintre protagoniste cuiva din public. Și *feedback*ul nu întârzie; e un “altfel” de spectacol. Impactul vizat de *happening* se amplifică prin detabuizarea distanței dintre sală și scenă. Spațiul nu mai e eterogen, bipolar, specializat în funcție de rolurile tradiționale – asistență și actori/ dansatori. În asemenea împrejurări, toată lumea “performează”. La început, una din interprete poartă mască și tocuri incomode, ca niște coturni de tragedie. Pe parcurs, măștile sunt transferate – într-un registru ambiguu, între ludic și grav – publicului. Pe mască – lepădată și denunțată apoi, ca marca a dedublării, a identității de împrumut a actorului – se întemeiază teatrul de

pretutindeni, în legătura lui originală cu dansul. Deconstrucția limbajului dramatic – revolta împotriva uneltelor – înseamnă (și) contestarea paradoxală a rolului/ măștii. Adică efortul de a face din reprezentare o prezentare. *Dreams. land* mărturisește nevoia de a da o formă comunicabilă utopiei: de a o modela din materia visului, câtă vreme nu se lasă prinsă în năvodul gros al cotidianului. La începutul spectacolului, curioșii – legați la ochi – sunt conduși înăuntru. La final, însoțiți spre ieșire. Pentru a reîntra, eventual, pe cont propriu (nu se cere viză, ci doar “chemare”) în “paradisurile artificiale” ale *Dreams. land*.

În *Dreams. land*, primează funcția fatică – empatică – a spectacolului. Reflexul critic – al detașării analitice – (par)e anesteziat, ca în *happening*. La antipod e *Dedublarea*, compoziția Mădălinei Dan: un *performance* care amintește indirect de “efectul de distanțare” teoretizat de Brecht și de paradigma deconstrucției¹⁶. Artistul ia distanță de propriile instrumente de expresie, demontându-le, în fața publicului, anatomia. Expresia e descompusă în atomi de gest și imobilitate. Așa cum în *Cântăreața cheală*, enunțurile personajelor se desfac într-o succesiune de consoane și vocale, lipsite de sens fiecare în parte, înșirate din timp în timp, ca mărgelile pe ață. (E un procedeu implicit deconstructivist, care face casă bună cu perceperea lumii sub specia absurdului.) În *Dedublarea*, (auto)ironia nu ocolește nici convențiile interne ale spectacolului (“codul” de expresie, cu semantismul asociat), nici discursul critic și nici schematismul modelelor teoretice de analiză a “limbajului” coregrafic. O critică “totală”. Cu riscul de a simplifica extrem, trei întrebări susțin această reflecție dramatizată: la ce bun dansul? cum îl facem? cum îl înțelegem?

Dansul și dublul său. Metatextul parodic

Două spectacole¹⁷, patru reprezentații, doi coregrafi, patru dansatori, plus – pentru atmosferă și decor – o toaletă și o Dacie roșie și hârbuită, ca o pasiune la crepuscul. În ordinea desfășurării lor, cele două *performances* sunt *Dark Horse/ Black Forest* și, respectiv, *Broken Car*. Primul, în coregrafia Yanirei Castro din SUA. Celălalt e un proiect european, semnat – am spus deja – de Bernard Baumgarten din Luxemburg. Interpreți: Heather Olson și Joseph Poulson, în *Dark Horse*; Mihaela Dancs și Adrian Stoian, în *Broken Car*. Două cupluri, o poveste “arhetipală” (gâlceava îndrăgostiților) și două moduri – asemănătoare, dar nu întru totul – de a povesti: prin (teatru/dans). Reflecția coregrafilor vizează situația dramatică, dar și – în mai mare măsură – maniera de a o (re)prezenta. Ambele propuneri însoțesc ficțiunea cu reflecția metafictională. Meteahnă postmodernă, textualismul (narcisism al textului care își e, în același timp, subiect și obiect, chip și oglindă) se manifestă, aici, în termenii unui discurs sincretic, coregrafic *lato sensu*. Titlul și finalul sunt simptomatice pentru tonalitatea generală – râsu’-plânsu’ – a unui *performance* precum *Dark Horse...*; coregraful intră în joc la sfârșit și – în loc să lase cortina – închide robinetele. Finalul din *Broken Car* e ceva mai dramatic. Un text – *The End!* – se proiectează pe fundal, deasupra unei imagini care dă măsura banalizării dramei și morții: portiera lovește trupul inert, în timp ce *Ea*, aruncând pistolul, se îndepărtează ca o zeiță pedepsitoare. Procedeu subordonat unei atitudini,

finalul e, în același timp, parodia genului *horror* și a melodramei ieftine.

Titlul Yanirei Castro se înscrie în logica paradoxală a unui *show* ce-și propune să denunțe – în tonuri de umor până la grotesc – artificiile/ clișeele (de concepție și receptare) spectacolului tradițional. De aici, preferința ei, de astă dată, pentru formula *happening*. Inspirat de tradiții populare medievale, André Gide își numea *sottie* inclasabilul *Prométhée mal enchaîné*. Am spune – după aspectul ludic-parodic al acestui “antispectacol” – că *Dark Horse/ Black Forest* este *une sottie à l'américaine*. *Dark Horse/ Black Forest* e concepută ca operă “deschisă”, cu alură de joc și frondă postmodernă. În ciuda aspectului de *happening*, *Dark Horse...* se sustrage iluziei realiste facile: e un experiment care-și capătă sensul – pentru spectator, ca pentru coregraf – prin reconsiderarea unor convenții de receptare și creație. *DarkHorse/ Black Forest* are – ceea ce o deosebește de alte coregrafii ale Yanirei Castro, precum *Cartography: haru, verano, autumn, hiver* (2002) și *Beacon* (2005) – o (dublă) tramă narativă: povestea sentimentală e, aici, siameză cu “povestea poveștii”, a elaborării spectacolului; cele două se amestecă până la confuzionarea – premeditată probabil – a privitorului. Spectacolul nu e pe scândură, ci în culise. Procedul nu e neapărat nou; el se înrudește cu formula “romanului despre roman” al lui Gide și cu eseul dramatic – “teatrul despre teatru” – al lui Pirandello. *It's just a rehearsal! / E doar o repetiție!* – izbucnește *El* (malițios? consolator? plictisit? consternat?). În timp ce *Ea* hohotește în toaleta teatrului. Tocmai acolo au fost poftiți spectatorii. Inedită pentru ei, această opțiune intră, totuși, în obișnuințele Yanirei Castro: în Statele Unite, ea a mai prezentat spectacole într-o fabrică dezafectată și în garderoba unui teatru. Spectacolul în “spațiu neconvențional” e în vogă. Yanira Castro se înscrie într-un proiect postmodern: acela de a legitima (estetic, firește) cotidianul, banalitatea, chiar trivialul. (De altfel, *Ulysses* al lui Joyce – care își plimbă eroul și pe la baia publică – e, cum s-a spus, o epopee parodică a cotidianului, nu lipsită, *cum grano salis*, de condimentul “vulgarității”.) Spațiul în care ne-a invitat Yanira Castro e, în primul rând, un instrument de *captatio* și de sensibilizare prin diferență, chiar una șocantă: “Spectacolul e peste tot în jurul nostru”, spune ea. De aceea, nici *show*-ul ei nu are nevoie de cortină: suntem, pretutindeni și oricând, în *mijlocul* lucrurilor. Spectacolul a început înainte de sosirea noastră și va continua, imperturbabil, după ce vom fi plecat. La nivelul atitudinii și al reprezentării, acest *performance* aduce un mod de ficționalizare a rutinei, care impune înprospătarea retinei: reinventare ostentativă a unui mod de a fi ludic și creativ, întreținut fie și cu prețul excentricității. Pe scurt, – grație unui comando de fantasme – recuperarea unor posesiuni ale eului, confiscate de aparenta banalitate.

În *Dark Horse/ Black Forest*, intriga sentimentală întretaie semnificativ firul comentariului. În câteva rânduri, *El* își iese din rol (acela de personaj), evadează din spectacol, interpelează publicul și vorbește neîntrebat despre relația poveștii – a ficțiunii – cu lumea pe care aceasta (pretinde că) o reprezintă. “*E doar o repetiție!*” – încearcă *El* să-și trezească partenera la realitate. Ceva mai târziu, replica lui, aruncată insolent publicului, pare să parodieze grotesc semnalul clasic de pauză între acte: “*Ieșiți afară! Asta nu face parte din spectacol*”. În fine, fluturând un pachet gol, către

același public nehotărât între amuzament și indignare: “*Are cineva o țigară?*” Lecția aristotelică a *mimesisului* e sabotată în maniera lui Pirandello; personajul (precum cele șase “în căutarea unui autor”) își problematizează raportul cu ficțiunea, pe de o parte, și cu publicul, creatorul și interpreții săi, pe de altă parte. *Dark Horse/ Black Forest* ilustrează verbal-kinezic poetica și retorica postmoderne: mixtura codurilor (narativ/ metanarativ), a limbajelor (verbal/ nonverbal), a planurilor (“realitate”/ ficțiune, referențial autoreferențial, ficțional/ metaficțional), tematizarea spectatorului și a autorului. *Dark Horse/ Black Forest* e dublu codificat. În primul rând, după codul aristotelic, *referențial*, al iluziei realiste: opera vorbește despre lume sau măcar despre o lume, una dintre cele posibile, fie și numai în imaginația demiurgică a artistului. În al doilea rând, după codul – *metatextual* – al po(i)eticii *mimesis*-ului: opera (se) referă la sine. Își etalează – cu o poză de autenticitate ce ignoră discreția – schelăria internă a mijloacelor de expresie. Ea subliniază – uneori abrupt, agresiv – convențiile genului și rolul de spectator sau interpret (actor/ dansator) pe care și-l asumă participanții. În acest context, *It’s just a rehearsal!* ține de nivelul comentativ, metadramatic. Funcția lui e aceea a unui enunț-conector între planul dramatic al discursului și cel incident al glosei. Se instituie, astfel, un “efect de distanțare” aproape brechtian: dublul referent (lumea și discursul despre ea) permite asocierea – în aceeași structură coregrafică/ dramatică – a reprezentării ca atare și a descrierii ei analitice. Amestecul voit și năucitor de planuri, aspecte și perspective amintește de replica finală a directorului exasperat – masca dramaturgului – din *Șase personaje în căutarea unui autor*: “*Ficțiune – realitate ...! Duceți-vă dracului cu toții! Lumina! Lumina! Lumina!*”.

*

Rolurile (*Ea/ El*) sunt precis definite ca expresie corporală, în contextul unei polemici de cuplu, care se agravează paroxistic, până la catastrofă. *Broken Car* e, în bună măsură, parodia – în tonuri de umor negru, pe alocuri – unor prestigioase clișee sentimental-melodramatice. Egoism, umilință, frustrare, atracție, resentiment, furie, ... – amor sicilian, ajuns la metastază. Drept cadru – proiectată în fundal – o fațadă peticită, de bloc popular, schimonosindu-se la o *Dacie* roșie, parcată alături. Peisaj dezolant și premonitor, decupat din cotidian, ca un certificat de autenticitate a poveștii. “Filologia duce la crimă!” avertizează Ionesco în *Lecția*. Ciorovăiala – transpusă kinezic – din *Broken Car* sfârșește în violență criminală. Jocul proiecțiilor – imagini filmate cu aceiași protagoniști flancând mașina – multiplică și, în aceeași măsură, pulverizează identitatea acestora. Proiecțiile susțin mobilitatea rolurilor și ideea de discontinuitate a eurilor. (De altfel, tema identității, a raportului dintre mască/ rol social și natura autentică a individului îl preocupă constant pe Bernard Baumgarten, așa cum mărturisește.) Prin polifonia discursului – pe două “voci” (proiecție de fundal și covor de dans) – bidimensionalitatea fantasmatică a imaginii filmate devine, în fracțiuni de secundă, încarnare tridimensională a prezenței scenice. Nu o dată, se creează impresia – ceea ce acutizează receptarea – că dansatorii alunecă din panoul de proiecție pe covorul de dans. Primul păstrează trecutul poveștii, evocat de peliculă. Cel de al doilea se înscrie, *hic et nunc*, în prezent. Proiecția

cinematografică – tehnică îndrăgită de postmoderni – se corelează semantic unui caleidoscop temporal și jocului identitar, al eului proteiform. (“Nimeni nu diferă de altcineva mai mult decât de el însuși, în decursul vremii”, spunea Pascal.)

Coregrafia se structurează pe câteva micro-acte, marcate sonor și kinezic. Primul e un *solo*: *El* într-o poză de pistolar, pe ritmuri *country*. Cel de al doilea e un duet și, totodată, un fel de duel: se dispută o țigaretă, cu fentări, deposedări, mișcări de învăluire și împiedicare, “trecând” – ca o undă kinezică – de la unul la celălalt. (Micro)actul al treilea evocă un dialog ratat, un “dialog al surzilor”, sub forma a două discursuri paralele: *Ea*, filmată pe capota mașinii, dansează în planul de fundal al proiecțiilor; *El* rămâne pe covorul de dans. Desfășurat în planuri diferite – spațial (fundal/ prim-plan) și expresiv (“filmic”/ “teatral”) – dialogul bâjbâie între două lumi fără limbaj comun. Mișcările lui, în prim-plan, sunt joase și medii: pași, rotiri și ghemuiri, angoasa pasului pe loc sau învârtirea în cerc. Mișcările ei – pe fond unui hit *The Doors* – sunt ascendente și flexibile, în joc de torsade. În contrapunct, brațele lui recad permanent și taie gesturi frânte, sacadate, dezorientate. *Ea* dansează aerian – năluca și obsesie – pe capotă. *El* se târâie pe planșeu, gesticulând dur, direct, (auto)agresiv. Își lovește palmele de corp, de sol sau unele de altele. Presează podeaua cu capul. Pașii îi sunt grei, izbiți. Își prinde fața în mâini, în posturi de lamento, furie și resemnare pasageră. Melodia de acompaniament, *Light my fire!*, amplifică expresia kinezică.

Postmodernism și deep ecology

Extended Spaces: un program de rezidență “ArtistNe(s)t”, derulat în 2008, la Centrul “George Apostu” din Bacău. Coregrafia, Anne-Mareike Hess. Muzica, Marc Lohr. Interpretarea, Anne-Mareike Hess și Céline Bräunig. Programatic, *Extended Spaces* explorează – spunea Anne-Mareike Hess, la o conferința de presă – “relația dintre spațiu și ființa umană”. E o temă deja clasic(izată) în dansul (post)modern. Și nu numai. Asimilând expresionismul coregrafic – în descendența lui Laban și Mary Wigman – americanul Alwin Nikolskis reamintea, în anii '60, că dansatorul nu se “așază” în spațiu, ci îl creează. La fel, structurează timpul și (re)prezentarea propriului corp. E, de fapt, teza fenomenologilor și a lui Levinas: subiectul se mișcă în spațiul pe care, astfel, îl constituie; îl organizează expresiv și semantic. Subiectivizarea “extinde” – proiectează – interiorul în exterior: *Extended Spaces* ar putea avea mottoul unui roman de Doris Lessing: “(...) despre spațiul interior; deoarece nu se poate merge niciodată altundeva decât în interior.” În *Extended Spaces*, fondul sonor instituie o atmosferă. Împreună cu proiecția video – discretă, aproape parcimonioasă – el preia funcția decorului tradițional. Imagini multiplu evocatoare – sonore și kinezice – vehiculează și induc o mișcare afectivă. Coerența compoziției nu este de ordin narativ, ci esențialmente liric. Piesa e un “poem coregrafic”. Nu reprezintă ceva anume: situație, personaj, subiect sau acțiune univoc definite. Mișcarea explorează un (alt) fel de a fi – un (alt) registru al senzației, al afectului, al imaginarului. De aici, funcția ei de a (re)așeza universul interior. Aceasta e miza – nu neapărat singura – în *Extended Spaces*. Compoziția valorifică un postulat al artelor

contemporane: amendarea *mimesis*-ului care face din operă o alternativă tranșantă la real. Spațiul ludic al compoziției este lărgit – *extended* – în sens fenomenologic: își anexează un teritoriu alb, încă necartografiat, al interiorității, undeva la marginea u(-)Topiei. E, aici, demnitatea ontologică a esteticului. *Extended Spaces* reamintește implicit această libertate a jocului estetic. “Adevărul” artei – convin fenomenologii – nu poate fi drămuț pe talerul *mimesis*-ului. El rezidă, mai degrabă, în ceea ce sau cum “experimentează” opera. Adică evită să deturneze “determinarea ontologică a esteticului către conceptul *aparenței* estetice”. Astfel, experiența estetică nu mai poate fi “deceționată” – zice Gadamer – de “experiența propriu-zisă a realității”.

În *Extended Spaces*, încercarea de a motiva psihologic discursul melo-kinezic face, uneori, concesii unei teme postmoderne, impuse și girate de Cunningham. E vorba de teatralitatea inerentă a corpului și de raporturile lui în – și cu – spațiu(l). Astfel, dansul contemporan reconsideră metatextual conceptul de (*re*)prezentare. Corpor(e)alitatea devine – în sine – spectacol: prin simpla afișare de posturi, atitudini, gesturi, cu inerenta ei expresivitate mimică și/ sau fonică, în mișcare sau în repaus. Toate acestea – configurații “banale”, fără valoare coregrafică apriorică. *Extended Spaces* e secționat – cortină imaginară sau pseudo-pauză – de un asemenea moment. Unul de gratuitate (în economia spectacolului) sau cu funcționalitate ambiguă: divertisment, parodie (a propriului rol și a jocului scenic) ori simplă prezentare”la public – nu neapărat interacțiune – prin mimică și postură. Cele două dansatoare stau alături, întoarse către spectatori: zâmbete, grimase, nostimade și cochetării sau, când și când, o mină preocupată. Afișează ceea ce se cheamă un “corp emblematic”: unul care nu reprezintă, ci (se) prezintă. Inventar de măști și prefabricate kinezice. Susan Foster vorbea despre corpul “negustor de mișcări”. Dansatoarele schimbă fețe-fețe: ca un salut reflex, în formule desemantizate de uz și care nu spun neapărat ceea ce transmit literal. Prin ele, nu comunică un conținut obiectiv, nici nu se comunică, ci doar își semnalează prezența. Etalare de ipostaze mimico-posturale, precum defilarea costumelor pe un podium de modă. În *Extended spaces*, secvența respectivă e, funcțional, un *intermezzo*, dar fără muzică.

Discursul liric e acompaniat de un flux sonor inspirat parcă de filosofia norvegianului Arne Ness și de principiile *deep ecology*: *Extended spaces* se desfășoară asimptotic în direcția unei eco-utopii și se îndepărtează, astfel, de laitmotivele postmoderne. Categoriile ce structurează reflecția și imaginarul coregrafic nu mai sunt cele supralicite de postmodernism – etnice (“rasă”), sociale (“clasă”), de sex (“gen”). Ci decurg dintr-un spirit biocentric și “transumanist”, privilegiind “structurile viului”. *Extended spaces* transmite (și) un asemenea mesaj: natura, viața, plenitudinea, firescul, speranța. Valori pe care postmodernismul le-a marginalizat. Post-postmodernitatea va trebui să le reabiliteze.

Anne-Mareike Hess are o atenție aparte la timp: biografic, biologic, muzical-ritmic etc.. Alte compoziții ale ei se numesc *Remember* și *Memories*. E acolo – ca în *Extended spaces* – o brumă de nostalgie. *Extended spaces* e (și) un fel de istorie naturală: retrospectivă criptată – sonor și kinezic – a unui parcurs de civilizație, desprins din cel al naturii. Anamneză, parabolă a prezentului și (previzibilă) profeție.

Expresia kinezică devine treptat verticală. Întâi și-ntâi, viermuirea ondulatorie a mișcărilor lipite de planșeu. Acompaniamentul repetitiv, hipnotic stăpânește – ca o voință exterioară – creatura inconștientă. Apoi, șerpuiți lente, de reptilă greoaie, pe membre stângace. Opintiri, mișcări anevoie, tremurânde. Pe neașteptate, salt confuz și uimit, în patru labe. Rostogoliri, răsfăț felin de joc în iarbă, surpriza de a(-și) descoperi corpul și de a-l testa ludic. În fine, salt biped, lungit în direcția Turnului Babel; paroxism orgolios al verticalei. Secvența mi l-a amintit pe Enkidu pășind în cetate. Imagini kinezice aduc instantanee din panorama civilizațiilor. Mai întâi, societatea lui *homo ludens*, cu știuta codificare a comportamentelor, de la *tabu* la “maniere”. Apoi, *reflecția*. (Pe care o evocă postura arhetipală a “gânditorului” – precum acela de la Hamangia.) Și mai ales, competiția alienantă cu *timpul*. Semnalată repetat printr-un simulacru de gest cu ochii la ceas și prin înțetirea cazonă a ritmului sonor și kinezic. Imaginile iau, pe alocuri, aspect voit grotesc, de șarjă. Intimitatea e confiscată de ritmuri mașinale, isterizante, insinuate sonor. Invazia ritmică lasă impresia depozitării eului de sine. Timpul “nu mai are răbdare”. Ritmica – eterogenă – surprinde trecerea de la timpul somnolent al lungilor perioade germinative, geologice și biologice, la timpul evenimential, alert al istoriei sociale. Din desenul kinezic, nu lipsesc figuri ale angoasei, alienării, prăbușirii. *Homo faber* – cu lumea lui – e secătuit, agonizant. Finalul evocă soluția neverosimilă din teatrul antic, *Deus ex machina*. Figura stranie, androgină de la sfârșit seamănă cu orice și cu nimic. Pare epifania unui fel de zeu/ principiu/ geniu al vieții. Îmbrățișează istoria – îi asistă nașterea și (pe)trecerea –, dar o transcende. Așa cum în *Veacul de singurătate* al lui García-Márquez, natura își recapătă vorace vechile teritorii, biruind, într-un târziu, societatea și civilizația. În *Extended spaces*, la final, muzica și imaginile kinezice induc sugestii acvatice, de regresie către un mediu originar – al lumii sau al eului: ape cosmogonice sau amniotice.

Postmodernism și compoziție live

Cvartet pentru o lavalieră – după un concept de Vava Ștefănescu, avându-i drept coautori pe Carmen Coțofană, Mihaela Dancs și Julien Trambouze. Ca interpreți – în varianta *Dans contemporain*, Bacău 2008 – Carmen Coțofană, Mihaela Dancs și Florin Fieroiu. E – precizează Vava Ștefănescu – o “compoziție în timp real”, vizând niște “ritualuri de percepție” și dezvoltată ca un “du-te-vino între ficțiune și realitate”. Tema (într-o anumită măsură), situația, tripticul personajelor seamănă cu cele dintr-o piesă de Sartre, *Cu ușile închise*. Cea din care s-a desprins replica “Infernul sunt ceilalți”. Sau – cum spune Inès a lui Sartre – “călău este fiecare dintre noi pentru ceilalți doi”. Un text despre fatalitatea de a rămâne “cu ușile închise” și “cu ochii deschiși. Pentru eternitate”. În varianta de la Bacău (2008) a *Cvartetului*, Florin Fieroiu forțează ieșirea și soluția lui Iona: sparge cabina. Ceea ce nu exclude – nici nu încurajează numaidecât – continuarea speculației, în sensul și cu vorbele lui Sartre: “Afară! Dincolo de aceste ziduri. / “E un culoar.”/ “Și la capătul acestui culoar?”/ “Sunt alte odăi și alte culoare și alte trepte.”/ “Și după aceea?”/ “Asta-i tot.” *Cvartetul* – confirmă Vava Ștefănescu – e o variațiune pe tema “claustrării, a lipsei de distanță, a relației cu celălalt”.

Coregrafie pe o idee clasică: “suntem ostaticii propriei noastre existențe”.

Coregrafia e *live*; se “scrie” pe măsură ce e interpretată. În *Cvartet*, coabitează corpuri și bucăți de viață amestecate în promiscuitatea cotidianului. Fragmente laolaltă, nu neapărat împreună. Frământare oarbă, confuză, pulsională. O intimitate fără rest, sufocantă, care cheamă – sau e totuna cu – înstrăinarea. Un fel de infraexistență. Nu o dată, cele trei corpuri se împletesc într-o masă somatică instabilă, ca o colonie bizară de organisme aflate într-o simbioză inevitabilă și stânjenitoare. Și – garanția sau consolarea de a fi “autentic” – mereu “în situație”, cum zice Sartre. Într-un astfel de experiment – în timp real – sala e, la rândul ei, un spectacol. Din cutia lor de sticlă, aveam senzația că interpreții (și Vava Ștefănescu, undeva prin public) ne observă ca pe niște vizitatori de vivariu. Iar noi, privitorii – roată în jurul cabinei –, ne ofeream reciproc spectacolul reacției la spectacol. Amuzantă și deplin relevantă pentru tipul de experiment a fost întârzierea aplauzelor la final. În primul rând, pentru că lipsea certitudinea sfârșitului de spectacol, deși coloana sonoră se oprise deja. Realul și ficțiunea se amestecaseră. Granițele erau – singurul lucru clar – nesigure: între *ei* și *noi*, între ipostaza lor de interpreți și cea de actori ieșiți din rol. Sala se descentrase, pentru că nu mai știam (până) unde îi este scena. Spectacolul era – sau putea fi – peste tot.

În spectacolul clasic – după alte rigori – totul (sau aproape) a fost gândit, spus, stabilit înainte și independent de situația concretă de reprezentare din sală. Accidentul – improvizația, adaptarea de conținut la condițiile de joc – este excepția. Actorul/ dansatorul știe exact ce are de făcut: ceea ce i-a prescris minuțios regizorul sau coregraful. Relația lui fundamentală e aceea cu un rol bine definit în prealabil și, în general, fixat prin repetiții. Dacă publicul cascadează, fluieră, bate din palme sau, nemulțumit, din picioare, spectacolul merge înainte, pe făgașul dinainte hotărât. Actorul/ dansatorul e aservit rolului. E un fel de medium prin care trece voința oraculară a coregrafului/ regizorului/ scenaristului etc. Corpul lui se împrumută altuia – rolului – de (in)consistența ficțiunii. Într-un anume sens, un astfel de spectacol e încheiat înainte de a începe. Pentru că e numai *re(-)prezentare*, întemeiată pe convenția disimulării. Însă performând “în timp real”, interpretul – care devine astfel coautor – e nevoit să-și construiască *prezentarea* în funcție de situația interacțională concretă. E obligat – altfel nu există ca *performer* – să prindă din zbor reacția publicului, a partenerilor de scenă și să dea un răspuns “în timp real” acestei stimulări multiple. Să găsească un răspuns valid – coerent în logica ansamblului – *împreună cu* ceilalți. A face să se lege într-un întreg toate aceste trasee de percepție individuală, care alimentează energia, electricitatea spectacolului. E ceea ce a reușit *Cvartetul*.

(Un fel de) concluzii

Premisa avangardei și a postmodernilor e că spectatorii trebuie “treziți”, “dezvrăjiți” de prestanța carismatică a ideii de Artă. Marea artă, monopol al bunului gust și al valorii exemplare, ar fi – spun partizanii “corectitudinii politice”, ca alternativă postmodernă la judecata estetică – un clișeu moștenit din elitismul veacului al XIX-lea și de la începutul celui următor. Pentru postmoderni și, în prima jumătate a secolului XX, pentru adepții dansului modern, expresia – ca Isadora

Duncan, fără poante, *tutu blanc* și convențiile academismului – nu mai poate fi decât liberă. Ceea ce înseamnă o șansă și un risc asumat. Cultura *pop* a democratizat arta; *norma* estetică s-a pulverizat. “Gândirea slabă” postmodernă refuză autoritatea canonului. Contracultura legitimează modalități artistice specifice. Societatea de consum încurajează o artă de consum, în nuanțe *kitsch*. “*Așa e, dacă vi se pare...*” – enunțul pirandellian – e în măsură să descrie (și) relativizarea modelului estetic. Boileau ar face, astăzi, figură de Don Quijote într-un Parnas anarhic. Ceea ce e poate un rău necesar: o nouă paradigmă se întemeiază pe ruinele sau – ca intertextul postmodern – pe amintirea celei vechi. Perimarea normei lasă cale liberă unor creatori care să-și urmeze intuițiile și simțul autenticității. Ei au – sau așa se spune – aproape totul de (re)făcut, inclusiv gramatica dansului. Spectatorii înșiși ar avea a se adapta la exigențele noului rol de public, pe care urmează să-l experimenteze. Totuși, genuri în vogă precum *work in progress* înseamnă prea multă băjbăială în/ cu public. Ceea ce aduce, pentru unii spectatori, frustrarea de a nu asista la dezvelirea monumentului, ci numai a șantierului din jurul lui. Pentru alții, o indiscreție satisfăcătoare. În alte cazuri, nu chiar puține, bruscarea unor obișnuințe de privitor și dificultatea/ posibilitatea de a înțelege ce este și ce vrea – de la noi și de la el însuși – dansul contemporan.

1 Cf. Jean-Claude Schmitt, *Războiul gesturilor în Occidentul medieval*, traducere de Doina Marian, București, Meridiane, 1998, p. 111.

2 Cf. Marguerite Yourcenar, “Carnetele de note” la *Memoriile lui Hadrian*, traducere din franceză de Mihai Gramatopol, ediția a IV-a, București, Humanitas, 2005, p. 253.

3 *Ibid.*, p. 271.

4 *Ibid.*, p. 263.

5 Tot la începutul secolului, în epoca filmului mut, Rudolf Valentino înregistrează un mare succes cu *Fiul șeicului*. La rândul lor, Baletetele Ruse au exploatat destul de mult filonul oriental: în primii ani ai secolului XX, Nijinski apare în *Zobeide*, *Schéhérazade*, *Les Orientales*. Pavlova dansează în *La Bayadère*, *Bacchanale*, *Oriental Dance*, *Syrian Dance*, *The Egyptian Mummy*.

6 Cf. Peter Brook, *The Empty Space*, 1968, în rom. *Spațiul gol*, traducere de Marian Popescu, prefată de George Banu, București, UNITEXT, 1997, pp. 55 – 56.

7 *Ibid.*

8 *Ibid.*

9 Prezentat la Festivalul internațional de dans contemporan de la Sibiu, din 17 – 31 august 2007: la Muzeul „Astra” din Dumbrava Sibiului și, apoi, în Piața Mare a orașului.

10 Cf. Rudolf Laban, *La Maîtrise du mouvement*, Actes Sud, 1994, p. 123.

11 Spectacol prezentat pe 30 martie 2007, în cadrul programului de rezidență *ArtistNe(s)t*, derulat de Centrul Cultural Internațional “George Apostu” din Bacău, în parteneriat cu ProHelvetia/SDC (*Swiss Cultural Programme South-East Europe and Ukraine*).

12 Între care Festivalul internațional de dans contemporan de la Sibiu, din august 2007, și în luna octombrie, programul “Dans contemporan – Bacău 2007”.

13 Cf. Daniel Sibony, *ap.* George Banu, „Omul spațiului gol”, în Peter Brook, *op. cit.*, p. 10.

14 Cf. Peter Brook, *op. cit.*, p. 49.

15 *Ibid.*, p. 47.

16 Supralicitate de postmodernism, procedeele deconstructiviste sunt, în realitate, mai vechi. Ceva mai înainte, le întâlnim, de pildă, la suprarealiști.

17 28 iunie 2007: două spectacole realizate de artiștii selecționați în cadrul programului de rezidență *Artistne(s)t*, derulat la Centrul Internațional de Cultură și Artă “George Apostu” din Bacău, cu sprijinul Fundației ProHelveția.

BIBLIOGRAFIE SELECTIVĂ

- Brook, Peter, *The Empty Space*, 1968, în rom. *Spațiul gol*, trad. de Marian Popescu, prefață de George Banu, București, UNITEXT, 1997
- Călinescu, Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*. Ediția a II-a, revăzută și adăugită. Traducere din engleză de Tatiana Pătruleasa și Radu Țurcanu. Traducerea textelor din „Addenda” (2005) de Mona Antohi. Postfață de Mircea Martin, Iași, Polirom, 2005
- Gadamer, Hans-Georg, “Jocul ca fir călăuzitor al explicitării hermeneutice”, 86 - 110. In Gadamer, *Adevăr și metodă*, traducere de Gabriel Cercel și Larisa Dumitru, Gabriel Kohn, Călin Petcana, București, Teora, 2001
- Hutcheon, Linda, *Politica postmodernismului*, trad. de Mircea Deac, București, Univers, 1997
- Laban, Rudolf, *La Maîtrise du mouvement*, Actes Sud, 1994
- Popa-Blanariu, Nicoleta, *Când gestul rupe tăcerea. Dansul și paradigmele comunicării*, Iași, Fides, 2008
- Popa-Blanariu, Nicoleta, “Câteva aspecte ale limbajului coregrafic (o perspectivă semio-lingvistică)”, în *Supliment al “Analelor științifice ale Universității ‘Al.I. Cuza’ Iași”*, secțiunile Lingvistică și Limbi străine, 2005, pp. 275 – 287
- Popa-Blanariu, Nicoleta, “*ArtistNest* la final. Show must go on”, în *Vitraliu* (Revista Centrului Cultural Internațional “George Apostu”, Bacău), anul XVII, nr. 1– 2 (32), iunie 2009, pp. 38 – 41
- Popa-Blanariu, Nicoleta, “Umbra lui Parsifal”, în *Vitraliu* (Revista Centrului Cultural Internațional “George Apostu”, Bacău), anul XVI, nr. 3– 4 (31), septembrie 2008, pp. 44 – 45
- Popa-Blanariu, Nicoleta, “Fețele Terpsichorei: deconstrucția limbajului și nostalgia elementarului”, în *Vitraliu* (Revista Centrului Cultural Internațional “George Apostu”, Bacău), anul XV, nr. 5 – 6 (29), noiembrie 2007, pp. 44 - 45
- Popa-Blanariu, Nicoleta, “Fiesta postmodernă: dansul și dublul său”, în *Vitraliu* (Revista Centrului Cultural Internațional “George Apostu”, Bacău), anul XV, nr. 3 – 4(28), octombrie 2007, p. 18
- Popa-Blanariu, Nicoleta, “O poetică a metamorfozei”, în *Vitraliu* (Revista Centrului Cultural Internațional “George Apostu”, Bacău), no. 1-2 (27), aprilie 2007, p. 41
- Schmitt, Jean-Claude, *Rățiunea gesturilor în Occidentul medieval*, trad. de Doina Marian, București, Meridiane, 1998
- Șerbănescu, Gina, *Dansul contemporan – sensuri ale corpului*, București, Fundația Culturală “Camil Petrescu”, Revista *Teatrul azi*, 2007
- Troc, Gabriel, *Postmodernismul în antropologia culturală*, Iași, Polirom, 2006
- Yourcenar, Marguerite, “Carnetele de note” la *Memoriile lui Hadrian*, trad. din franceză de Mihai Gramatopol, ediția a IV-a, București, Humanitas, 2005

**DOUĂ INTERVIURI
DESPRE POSTMODERNISM CU
CONSTANTIN VIRGIL NEGOIȚĂ**

CINE-I ȚINE MINTE PE DEMOLATORI? NOI PĂSTRĂM ÎN MEMORIE CONSTRUCTORII...

Interviu realizat de Mircea A. DIACONU,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Domnule Constantin Virgil Negoiaș, nu știu dacă aveți răbdare să ascultați acum o poveste. Scheletul ei ar suna astfel: 1. În 1968, Basarab Nicolescu tipărea Ion Barbu. Cosmologia «Jocului secund». (La drept vorbind, un capitol întreg e dedicat Umanismul-lui barbian. Peste ani, în 1994, același Basarab Nicolescu avea să publice Théorèmes poétiques; capitolul al X-lea tratează despre Terțiul tainic inclus; următoarele despre Dumnezeu, Viață-moarte, Eu.) 2. În 1969, Nichita Stănescu publica, în „Luceafărul”, Logica ideilor vagi. (Dintre cele douăzeci și șapte de postulate, unul afirmă: „Cele două tipuri de idei – ideile coerente și ideile vagi – se suprapun în mod simultan, contradicția dintre cele două logici este o contradicție în mișcare; tendința spre sferă”. Ultimul este o teză: „Estetica este expresia de vârf a conștiinței”.) 3. În 1970, Constantin Virgil Negoiaș, adică Dvs., publicați o teză de doctorat care avea să stea la baza primei monografii dedicate mulțimilor vagi. Cărțile Dvs. despre sistemele fuzzy circulă în întreaga lume și, cu aplicații în cibernetică și în domenii de industrie fină, schimbă ceva din fizionomia sfârșitului de mileniu. Mărturișiți undeva că lucrul acesta este posibil pentru că veneați dintr-o țară în care infinitul era important. Membru în Academia de Științe din New-York, scrieți romane algebrice – pentru că ideea în care credeți și etica pe care o preconizați ar putea fi mai ușor captate/transmise prin literatură decât prin știință. E drumul lui Ion Barbu, care se numea „spirit mai degrabă religios”, parcurs invers. Așa încât, să ne întoarcem în 1966, la Cina cea de Taină, numită conjunctural și strict identificativ, 11 elegii. Ce e cu această atmosferă culturală de la sfârșitul deceniului șapte? L-ați cunoscut pe Nichita Stănescu?! Știați de Basarab Nicolescu?

Deceniul șapte a fost special. A dat impresia că România poate intra în normalitate. După cele două decenii anterioare, cumplite, am avut impresia că putem învia. Ca și sămânța după stingerea focului din pădure. În ordinea firească a lucrurilor. Așa a apărut Nichita Stănescu, pe care, sigur că da, l-am cunoscut. Era timpul când susținusem o teză de doctorat, și pronunțam cuvinte pe care nimeni nu le mai pronunțase vreodată, și ne bucuram că le putem pronunța. Basarab Nicolescu era mai tânăr, și nu mi-l aduc aminte, poate pentru că, aflu acum, plecase, undeva la Paris, într-o lume la care nu aveam nici un fel de acces, despre care nu știam mare

lucru, cu toate că ceva tot știam. Știam că acolo e balaurul, ale cărui flăcări din nări pustiiseră lumea, gata să ne dea gata, pe mine și pe ai mei.

Mai târziu a fost și mai greu. În America ajung foarte puține vești bune din Franța. Pentru americani, Franța nu e interesantă decât pentru bucătărie, fantastică, și postmodernism. În ultimii ani, americanul religios, asuprit de modernii care își bat joc de religia lui, s-a aliat cu antimodernii. Așa a ajuns la Lyotard și la Derrida. Și la alții plictisiți de troțkism, cei care chestionează iluminismul și speranțele lui. Numai ei sunt traduși. Americanul știe că restaurantele franțuzești reprezintă o culme a culturii europene, care nu poate fi contestată, și că, în ultima sută de ani, Franța, ocupată cu construcția socialismului, a încetat să mai inoveze. Așa că, pragmatic, nu se mai uită la Franța, spre dispararea noastră, a celor care am fi vrut altceva.

Ce-i drept, povestea inventată de mine ar putea fi dublată de alta, petrecută în 1982, când, în „Viața Studențească”, cineva, poet, dacă nu mă înșel, observa că „un psihiatru, un filosof și un cibernetician”...

În 1974, publicasem prima monografie dedicată mulțimilor vagi, pe care le recomandam ca instrumente utile teoriei sistemelor. Recunoșteam că nu putem descrie precis nici un fel de sistem complicat. Precizia și semnificația se dovediseră incompatibile. În 1978, la un congres la Amsterdam, prezentasem rezultatele noastre, folosind conceptul de „pullback”. Ca să vezi întregul, spuneam noi, te retragi, te dai înapoi. Pierzi din detalii, dar câștigi în cuprins. În 1981, îmi apăruse o carte în Anglia în care discutam pe larg această problemă. Am arătat-o celor interesați, și așa a apărut o pagină în această revistă, mai destupată, cu oameni tineri, mai puțin inhibați. Ei au comparat cartea mea cu o carte scrisă de Noica, pe care-l cunoscusem cu câțiva ani înainte. În 1982, toamna, ne-am despărțit, și nu am mai intrat în detalii.

Astăzi, după... 20 de ani și mai bine, sunteți altul? Simțiți altfel? Ce mai păstrați din vârsta totală, și mai îndepărtată, a copilăriei?!

Copilăria se uită greu. Eu o invoc de câte ori am nevoie. În ultimele două decenii, am invocat-o de multe ori. În *Vag*, cartea publicată anul trecut, mă uit la ea cu atenție. Copilăria mea a fost plină. Am avut noroc să mă mișc într-un spațiu interesant. De când sunt aici, în America, privindu-l de la distanță, mi se pare și mai interesant.

Fiecare nouă carte pe care o scrieți le include (și le înghite) într-un fel sau altul pe celelalte. Ultima e scrisă în românește. E, de altfel, prima scrisă în românește. Să deducem că limba română cuprinde acum, în sine, toate experiențele dvs. din limba engleză?! Ce e cu această întoarcere acasă, în limba română?! Scriind în altă limbă, v-ați simțit străin?! În fond, pentru cine scrieți dvs., d-le Constantin Virgil Negoită?!

Scriu pentru toată lumea. Am scris, cum era firesc, pentru studenții mei de aici, care vorbesc englezește. Când am fost îndemnat să-mi traduc cărțile, am recurs la traducători. A fost o experiență șocantă. Nu m-am recunoscut în traduceri. Nu știu câți scriitori își traduc cărțile în limbi pe care le

stăpânesc. Traducerea mutilează. Ritmul frazei face parte din scriitură. Anularea brutală a muzicii textului, poate duce la desfigurări jenante. Așa m-am decis să scriu și în limba română. Ca să nu mai am nevoie de traducători.

Ce sens acordați exilului, căci mi se pare limpede că aveți nostalgia totului? Sunteți la New-York în exil? Orice sistematizare e un construct abstract, dar, așa, făcând câțiva pași înapoi și privind de la mare distanță, ce se întâmplă cu ceilalți scriitori români din New-York și din America?!

Eu n-am cunoscut mulți scriitori exilați, care, plecând, și-au salvat viața sau scrisul. Nu spun că n-ar fi existat. Spun numai că nu m-am ciocnit de ei. Eu nu n-am considerat exilat. Nimeni nu mi-a spus *Pleacă!* Este adevărat că după ce am plecat, mi s-a spus să nu mai vin înapoi, că n-am unde. Mi se confiscase apartamentul. Nici atunci n-am țipat. Știe Dumnezeu mai bine ca mine, mi-am zis, hotărât, cu răbdare, să-mi văd de treabă. Așa am scris despre furt și despre mentalitatea celor care se simt bine când fură. Una din problemele mari ale lumii, dacă nu cea mai mare. Așa zic eu, acum, după ce am făcut inventarul problemelor mari.

Ne spuneți în câteva din cărțile dvs. propria poveste, chit că, la rândul-i, aceasta nu-i decât un nivel al altei povești, al cărei personaj e logica fuzzy. De altfel, un roman – unul din cele pe care eu am declarat că le-aș lua pe insulă – poartă numele acestui personaj straniu. Este vorba de Fuzzy Sets. Publicat în 2000, romanul s-a tradus în românește sub titlul Vag. Acesta e și personajul principal al romanului, soluție pentru depășirea iadului terțului exclus și... a modernității. Tatăl dvs., Athanasie Negoiaș, a fost profesor de ebraică la teologia bucureșteană. Care este povestea lui? V-a transferat-o? Care sunt rădăcinile adânci ale acestui personaj, Vag?!

Tata a fost copil de țărani care nu știau să citească. Până la cincisprezece ani, a păscut oile. Inspirat, a fugit și s-a dus la școală. Apoi și-a dat un doctorat, s-a dus la Berlin, la Atena și la Ierusalim și s-a dedicat arheologiei Vechiului Testament. Pentru că învățase limba ebraică, a rămas asistent la catedra lui Gala Galaction. Nu s-a ocupat de dogmatică. De la el am învățat disciplina săpăturii în adâncime. Nu a avut timp să mă dădăcească. Mi-a spus doar să fiu cu băgare de seamă. „Cum îți așterni, așa o să dormi. Dacă eu, care n-am avut ce mânca, am putut, tu trebuie să poți și mai mult.” Nu puteam să-l dezamăgesc. M-a sfătuit să fac matematică. Am făcut. Trăiam vremuri cumplite, trebuia să mă fac muncitor, și ingineria era singura șansă. Nu regret. Așa am ajuns, în anii 70, în ingineria sistemelor sociale. Toată lumea credea, după exemplul american, că dacă putem construi un televizor mai bun, am putea construi și o societate mai bună. Totul s-ar fi redus la găsirea unui model matematic și la aplicarea teoriei controlului optimal, bine pusă la punct pentru trageri la țintă. Atunci am descoperit complexitatea sistemului social. Atunci am renunțat la descrierea matematică, imposibil de elaborat, și m-am îndreptat spre descrierea vagă, în limbaj natural, ușor de manipulat. Atunci m-am apropiat de literatură.

Ne spunei mereu că sistemele (și faptele, sau... Faptele?!) sunt concentrice. Unul îl include pe celălalt pentru ca, la rândul-i, să fie inclus. Până unde trebuie să ne retragem, d-le Constantin Virgil Negoiță, pentru a putea fi fericiți?! Întreb pentru că pullback, un concept algebric care dă titlul uneia din cărțile dvs., este în relație cu o etică a fericirii (nu a frustrării, nu a resentimentului, nu a urii și nicidecum a răului, ci a fericirii) care constituie miza scrisului și a existenței dvs. De fapt, ce am putea înțelege prin fericire? Care să fie miza existenței noastre, sensul și logica ei?!

Omul se găsește între animal și dumnezeire. Făcut să se miște mereu. Liber să-și aleagă direcția. Dacă te rătăcești, ești pierdut. Hedonistul neavizat se îndreaptă spre animal. Călugărul este tot hedonist. Numai că el caută fericirea în cealaltă parte.

Aveți acasă, în locuința din New-York, un perete acoperit cu icoane. Fiecare are istoria ei, nu-i așa?! N-ați mers în centrul lumii ca să faceți avere, ci să serviți o cauză, să transmiteți un mesaj. Când ați avut revelația ei?! Sau n-a fost o revelație? Sunteți un om bogat pentru că sunteți slujitorul acestei cauze? De asta sunteți și fericit? Și-apoi, la 68 de ani, sunteți foarte tânăr... Cum vă explicați că toate aceste icoane, din colțuri diferite ale lumii, se află azi pe perețele dinspre răsărit al casei dvs.?

Mesajul l-am știut de copil. Nu pentru că m-ar fi instruit cineva. Trăiam în casa unui om dăruit unei cauze, și mi se părea că așa e cu toată lumea. Mai târziu am văzut că numai cei puternici slujeau unei cauze. Cauza dă putere. Am verificat asta aici, în țara puternică și bogată, unde oamenii importanți se duc la biserică. Toți cei care au uitat acest obicei sănătos au mai puțină putere. Icoanele sunt frumoase. Alții colecționează timbre sau cutii de chibrituri. Eu strâng icoane, și ele mă strâng pe mine. La piept, de pe stradă, de prin gunoaie. Calvin are dreptate: dacă Dumnezeu te iubește, îți merge bine.

Vorbiți despre pendulul istoriei..., nu despre spiritul ei. Sunteți un antihegelian? În realitate, dvs. citiți în cartea istoriei semnele aflate la mare distanță, identificați desene care trasează traiecte nebănuite. Nu credeți că desenul acesta e construcția dumneavoastră sau a limbajului? Și printre aceste traiecte, printre frânturile abia întrezărite, provocați melancolia ca metodă sau mijloc de cunoaștere. Să fie istoria întruchiparea Sfântului Duh?! Atunci, ce rost are misterul?

Să nu amestecăm Duhul Sfânt cu spiritul domnului Hegel. Orice mister poate fi dezlegat. Pentru acest motiv avem minte. Orice descriere, deci și cea a trecutului, pe care o numești generos istorie, e o construcție. Mai mult sau mai puțin evidentă. Trecutul e vag pentru că nu-l putem măsura. Îl percepem. Percepția, vagă, este un instrument foarte fin. Norocul nostru este că putem descrie universuri oricât de complexe cu foarte puține percepții. Ar trebui să-i mulțumim creatorului că ne-a făcut această favoare.

Vorbiți într-un loc despre o fotografie reprezentându-i pe Eliade, Cioran și Ionesco. Vă întrebați chiar ce vor fi vorbind ei, templierii, cum îi numiți dvs. În

ultima carte, dați și un răspuns, ținând cont de faptul că întâlnirea lor se petrece pe coperta unei cărți amendabile. Cum ați răspunde acum privindu-i pe cei trei, dar nu pe coperta acelei cărți? De ce să nu-i vedem conspirând, chiar dacă nu cibernetic... Credeți că-n Franța se gândeau ei la vreo conspirație?!

Sigur că da. Nu cred că există cineva care să nu conspire. Mai ales intelectualii de calitate Ei asta fac mai tot timpul. Sunt în respirație comună. Elaborează construcții probabile ale viitorurilor posibile. Sunt convinși că cei trei respirau cam la fel. Erau făcuți din aceeași plămadă. Așa cam cum suntem noi doi.

În 1921, Blaga publica în „Gândirea” un eseu numit Revolta fondului nostru nelatin. Raționalismul ar fi aparținut latinilor... E un articol de care Blaga nu s-a dezis public, dar nu l-a republicat în nici una din cărțile sale... Iar afirmațiile de-atunci, teribiliste, s-au topit într-un sistem...

Dacă e chiar așa, atunci acest fond nelatin ar trebui studiat mai atent. Rațiunea nu e neapărat apanajul latinilor. Bună pentru construcții de poduri, motoare și calculatoare, ea poate duce la nenorocire când e aruncată acolo unde nu are ce căuta. Orice sistem de alarmă care a putut să împiedice saltul în gol nu a putut decât să fie bine venit.

Propuneți o teorie despre postmodernism care nu răspunde aproape deloc așteptărilor de pe teren românesc. Oricum, în felul acesta postmodernismul e mult mai aproape de tradiționalismul interbelic – un tradiționalism metafizic – decât de avangardism. Nihilismului modern i se contrapune ideea unei soluții religioase. Nu e prea larg oare acest concept pentru a fi operațional?

Nu știu ce așteaptă românii. Știu ce așteaptă dușmanii lor. Conform definiției mele, bazată pe logică, nihilismul modern e un alt fel de luptă de clasă. Poate chiar o ură de rasă. Un alt nume dat principiului excluderii terțului. O altă mască pe fața lui Belzebut. Postmodernismul nu e avangardism. E altceva. Nu are nimic de a face cu lupta de clasă. Crede în coincidența contrariilor. La fel ca premodernii religioși. Religia nu e irațională. Lucrează cu o logică diferită de cea a fizicii clasice, mai aproape de fizica cuantică a mărimilor foarte mici și de matematica mărimilor foarte mari. Modernii aplică omului (infini) logica pietrei (finite), pentru că nu se au bine cu infinitul, nici mare, nici mic. Nu-l înțeleg. Probabil pentru că infinitul nu este fenomen. Nu poți să pui mâna pe el, să-l atingi. Azi toată lumea recunoaște că nihilismul modernilor duce la faliment. Tradiționalismul interbelic venea din altă direcție, generat de instinctul sănătos al țaranului, conservator, premodern, imposibil de păcălit, fără acces la otrava dulce a literaturii modernilor. Eu nu m-am ocupat vreodată de metafizică. Ca și Noica, cred că științele i-au luat locul. Simplul fapt că au vorbit mai bine despre conceptele ei privilegiate a depozitat-o de ele.

La noi, fenomenul restaurator, întemeiat pe fundament conservator, are rădăcini serioase. Nu e ciudat că, prin Maiorescu și prin marii scriitori ai celei de-a doua jumătăți a secolului al XIX-lea, cultura română s-a maturizat și a devenit conștientă de sine cu adevărat într-un moment al restaurării? I. P. Culianu era

surprins de faptul că, cu câteva excepții, scriitorii români au programe retrograde, refuzând impactul civilizației și al occidentalismului. Credeți că românii au așa o apetență specială pentru postmodernism?! Oricum, Maiorescu, incluzându-se mișcării europene de restaurare, a impus la noi spiritul critic. Or, dvs. îl abandonați, îl ignorați, asumând o toleranță care trebuie explicată.

Nu cred că ai dreptate. Când am definit postmodernul luând drept criteriu tipul de logică folosită, am făcut-o în spirit critic. Am reclamat impactul civilizației. Nu uita că acum eu reprezint occidentul. Eu sunt reprezentantul civilizației. Eu discut arhitectura calculatoarelor, care definesc lumea contemporană. Ce vrei mai mult? Nu am abandonat nimic. Valorific. Sunt retrograzi cei ce vorbesc de postmodernism, fără să ofere o definiție. Nihilismul e tipic modernilor, ocupați cu distrugerea. E foarte ușor să distrugi. Mai ales când îți face plăcere. Și ai pentru ce. Nu abandonez spiritul critic. Îl aplic la nivelul mileniului trei. Nu știu de ce scriitorii români ar fi retrograzi. Au instinct formidabil.

Nu este poezia un fenomen prin excelență de dreapta?! Nu este ea o alternativă la soluția aristotelică, a logicii cu două valori?! Cred c-o și spuneți într-o carte mai veche, pare-mi-se în Conspirația cibernetică. În cazul acesta, toată teoria despre postmodernism intră în disoluție..., din moment ce arta e prin excelență un teritoriu al postmodernismului, al restaurării vagului. Chit că există scriitori care fac din literatură altceva...

Sigur că da. Poezia e antimodernă. Nu e un secret că modernilor nu le-a plăcut poezia. Buharin spunea că nu mai e nevoie de ea, și s-a grăbit s-o substituie cu lozinci socialist realiste. Și azi, mulți versificatori, aici la New York, practică urlatul. Îmi aduc aminte că și la noi, mai de mult, se urla tot așa. În ariergardă, în avangardă, pe unde se găsea un loc gol. Cred că tot proletarii urlă și-acum. Nici un modern nu e interesat serios de metaforă. Încă un argument pentru definiția mea. Acum câțiva ani, înainte ca pendulul istoriei s-o ia spre dreapta, un excelent prozator din New York făcea observația că noi, acolo după cortina de fier, făceam poezie pentru că nu aveam încotro, nu puteam vorbi liber, și numai așa puteam păcăli cenzura. Aici, spunea el, nu e (ne)voie să fii poet. Poeții au fost primii care au vorbit de postmodernism, pentru că poezia e premodernă.

Cum vedeți relația dintre literatură și Dumnezeu? Un scriitor de geniu poate să scrie orice? Ce înseamnă responsabilitate pentru un scriitor mare?

Sigur că scriitorul poate să scrie ce vrea. Numai că nu tot ce scrie rămâne. Un scriitor este mare dacă rămâne într-o memorie, cum ar fi cea a cititorilor ce i-au sorbit opera pentru că aveau nevoie de ea. Nihilismul modern este o formă de furt, cu F mare. Furi când iei, și furi când distrugi. Cât poți să distrugi? Mult. Foarte mult. Cine are nevoie de demolare? Cine-i ține minte pe demolatori? Noi păstrăm în memorie constructorii și construcția lor. Dacă literatorii vor să rămână atunci trebuie să se ocupe de adevăr. Nu văd cum altfel decât detașându-te, situându-te cu curaj pe poziția pe care stă Dumnezeu, singura platformă serioasă.

Spuneți într-un loc că „nu există experiență directă a realității fără interpretare”. Dar experiență directă a Adevărului (permiteți-mi să scriu acest cuvânt cu inițială majusculă)? Credeți că scriitorul are acces la adevăr și savantul nu?

Să începem cu adevărul scris cu a mic. Când ajungem în fața judecătorului, și jurăm să respectăm adevărul, promitem o descriere a celor văzute. Martorul trebuie să spună ce știe și oferă ce poate, adevărul lui parțial. Ca să afle tot adevărul, judecătorul cheamă alți martori. Ei au văzut altceva, în alte momente, din alte unghiuri. Ca să priceapă despre ce a fost vorba, sau, în limbaj mai evoluat, ca să perceapă realitatea, judecătorul assemblează adevărurile tuturor martorilor. Cum martorii sunt puțini, adevărul final este și el parțial. Deci, ce ar fi adevărul? Un acord, o potrivire a realității cu descrierea ei, după o regulă care pune în evidență o concordanță. Cam cum ar fi imaginea din oglindă sau fotografia. Matematicienii numesc această regulă funcție. Un concept vital în știința contemporană, despre care specialiștii în științe oculte știu prea puțin.

Să ne uităm acum la adevărul scris cu A mare. Să considerăm că în fața judecătorului e adus un creștin. Cum ar putea fi acuzat? Cu martori? Ce fel de martori, și câți? Cum știm că nu putem aduce toți martorii, și că descrierea, ca și realitatea, este foarte complexă, trebuie găsit un alt mod de evaluare. Noul Testament recomandă un mecanism avansat, pe care matematicienii de limbă engleză îl numesc "pullback". Raționamentul lor este simplu. Când nu poți face singur ceva, te detașezi, te retragi, te apropii de cel ce poate. Să presupunem că ar exista un judecător atotștiutor, numit Dumnezeu. Atunci, du-te și discută cu el. Orice creștin se gândește la Dumnezeu. Și această asociere este o funcție. Ce a făcut Dumnezeu când a văzut impasul omului? A întins degetul, l-a arătat și a zis *Fiul meu*. Cu alte cuvinte, acolo e adevărul. Nu mai încerca altceva. Semenii cu el, ești creștin. Simplu. Nu mai e nevoie de martori, de teorie, de hegelieni, de marxiști sau de mai știu eu ce. Nu-ți mai pierde timpul cu ei. Mai bine du-te să vezi filmul făcut de Mel.

Bun. Acum vine partea interesantă. Mulțimea creștinilor declarați, câți or fi, este definită și ea de o funcție, numită caracteristică, cu care tuturor oamenilor existenți, o mulțime, li se atașează o etichetă cu două valori, nu sau da, fals sau adevărat, păgân sau creștin, rău sau bun, zero sau unu, modern sau premodern, sau altfel. Corespondența dintre submulțimea creștinilor și funcția ei caracteristică poate fi descrisă perfect de diagrama numită "pullback" Submulțimea creștinilor este determinată mișcând (pulling back) degetul Tatălui de-a lungul funcției de apartenență. Cu alte cuvinte, dacă te asociezi cu Fiul, ți-a pus Dumnezeu mâna în cap, ai aflat adevărul cu litere mari, nu mai e nevoie să assemblezi, totul e asamblat. Cu alte cuvinte, dacă te uiți la Fiu, vizibil, îl înțelegi pe Tatăl, care, altfel, e inaccesibil. Toate astea stau scrise în cărțile mele vechi, cele pe care nimeni nu le-a tradus.

Și pentru scriitor, și pentru savant, singura șansă de a afla adevărul este să assembleze cât mai multe descrieri. Scriitorul, din instinct, asta face. Împletește mai multe povești. Savantul, fascinat de rigoare, fără poezie de dreapta, rămâne la o unică descriere. Este adevărat că în timp o modifică, concentric, bazat pe experiment și, deci, și el, în timp, se îndreaptă tot acolo, spre același adevăr în mișcare. Călugărul

merge pe o potecă mai scurtă. El se uită la Fiul. Asta ar putea fi cheia de boltă a postmodernismului. Adevărul este conformitate. Cineva arată cu degetul și spune, ăsta e. Matematicienii care se ocupă de logică vorbesc de o funcție care, în categoria mulțimilor, face ca un obiect terminal să fie în corespondență cu un obiect de clasificare. În logica bivalentă, de toate zilele, terminalul este mulțimea vidă, în care nu e nimic, pentru că Tatăl nu poate fi pipăit. Vidul întinde mâna spre mulțimea de clasificare, care are două elemente, adevăratul și falsul. Elementul atins este adevăratul. Când spunem „adevărul, calea și viața”, folosim terminologia teoriei categoriilor, pusă la punct la Chicago, recent, după aproape două milenii de la momentul coborârii Duhului Sfânt deasupra Iordanului. Cum să înțeleagă Pilat din Pont, care n-a studiat în viața lui matematică, și nici nu a fost la Chicago, că Tatăl întinde un deget spre Fiul, pentru ca el, Pilat, să poată și el avea o experiență directă, ca Adam, cel din Capela Sixtină?

Ce credeți despre procesul comunismului? Îl credeți necesar? Îl mai credeți posibil? Deși nu exclude ironia amară sau sarcasmul, perspectiva dvs. este a toleranței... Să se explice lucrul acesta prin desituarea care face să nu vă mai intereseze detaliile, fie ele și atât de nefaste?!

Procesul e important și inevitabil. Și pentru că e important, trebuie pregătit cu atenție. În fiecare zi apar și se adaugă documente elaborate cu grijă de postmoderni. În fiecare zi funia e mai aproape de par. Ce facem noi acum face parte tot din acest cortegiu de pregătiri. În ciuda încercărilor disperate, făcute de nihilisți, de a compromite postmodernismul, transformându-l în circ.

Vorbiți de veacul modern, care e al frânturilor, al lui Belzebut raționalistul. Perspectiva e, aici, cronologică. Totuși, în definirea posmodernismului, criteriul tipologic pare și mai puternic. Fiecare epocă, cu civilizațiile ei raționaliste și cu cele vagi. Există chiar sugestii pentru o perspectivă geografică. Orientalii din Balcani și americanii, foarte ciudat, se întâlnesc. Iar Europa vestică e frântura care unește. În cazul acesta, soluția ieșirii din impasul modern, așa cum o întrezăriți, mi se pare numai o iluzie...

Cronologic, tipologic și geografic, simultan și total. Fără nici un fel de respect pentru legea excluderii terțului. Eu nu spun că purific lumea cu cărțile mele. Nu-mi fac iluzii. Ieșirea din impasul modern este o treabă a individului, nu a societăților corectate cu biciul de iluminăți moderni. Altfel, la sfârșitul veacurilor, Judecătorul Suprem nu ar mai avea ce să facă.

Filmul lui Mel Gibson este nu chiar miezul, dar în miezul romanului dvs. scris în românește, Împotriva lui Mango (Paralela 45, 2004) Unii dintre cei care l-au văzut spun că prezintă faptele neorealistic, cu o violență care depășește (sau nu se include în) limitele artei... Nici o problemă în legătură cu adevărul concret. Dar în artă adevărul este expresie, sinteză, sens, condensare...

Mel spune că a făcut un film violent pentru că realitatea a fost scârboasă. Așa a crezut el că e bine. Așa a exprimat, sintetizat, condensat el.

Aud că multora le-a plăcut. Așa că Mel, încurajat, o să mai facă și alte filme. Cine ar mai putea să-l oprească?

Ce e mai important pentru dvs.: mesajul pe care îl slujiți sau intensitatea neliniștii pe care o provocați cu acele „scurte propoziții lungi” borghesiene? Ori distincția e inacceptabilă?! Artistul e un om senin? Sunteți un hedonist?

Mesajul este accentuat de neliniște și neliniștea depinde direct de mesaj. Din acest motiv, nu sunt tot timpul senin. Câteodată mi-e frică. Totuși, trebuie să încerc să fiu liber. Chiar dacă nu e foarte ușor.

Ce loc acordați hazardului în destinele noastre individuale? Puneți mai presus de ele destinul neamului?! Există o poveste în care un personaj se întâlnește cu dublul său, un sine de care s-a rupt la un moment dat, și care se află acum la antipod... E ca într-un text: dacă de la un moment dat (ca eretic...), aleg alte cuvinte decât cele deja folosite, fraza mea poate afirma opusul celor deja spuse? Credeți că e posibil să spunem despre ceva că ar fi putut să fie?!

Nu există hazard decât la nivelul particulei subatomice. Grupurile de particule se comportă determinist. Dacă echivalăm particula cu individul, destinul neamului ar începe să aibă sens. Eu am avut mii de studenți. Din toată lumea. Nu erau doi la fel și totuși puteam să ghicesc, cu oarecare precizie, de unde vin și încotro se îndreaptă.

Ciudat contrastul dintre scrisul dvs. – fragmentar, frânt, subteran – și mesajul care intră în miezul lucrurilor. Ține această contradicție tot de postmodernism?

De ce altceva? De gene?. Sigur că am început să scriu într-o altă limbă decât cea în care am fost educat. Sigur că am început cu monografii, unde claritatea e determinantă. Sigur că da. Ele mi-au șlefuit scriitura. Muzica ei, ca amprente, mă ajută să nu mă pierd.

În fine, care e etica scriitorului, savantului și omului Constantin Virgil Nemoiș?

Am încercat și eu, ca toată lumea, să înțeleg ce e rău. Sunt de acord cu hedonistul care spune că e important să fii fericit, și cu raționalistul care spune că e important să fii rațional. Cred că cei vechi au făcut bine când au combinat rațiunea cu fericirea. Mai cred că scolasticiii evului mediu aveau dreptate să ia în considerare voința lui Dumnezeu. Împreună cu Hobbes, Bentham sau John Stuart Mill, cred că binele societății primează asupra binelui individului. În fine, împreună cu Kant, spun că conștiința e pentru etică ceea ce inteligența e pentru logică. După cum vezi, aplic principiul "și-și". Inventez definiții numai dacă nu mă mulțumesc cele vechi.

INTERVIU (DISCUȚIE NON-VIRTUALĂ) CU CONSTANTIN VIRGIL NEGOIȚĂ

Gorun MANOLESCU



Gorun Manolescu.: Îmi pare bine, domnule Negoita, că, după atâta timp, putem sta de vorbă, în liniște, cumpănind fiecare răspuns și întrebare. Pentru că acest interviu se desfășoară interactiv, prin email-uri. Deoarece, de câte ori ai revenit prin țară, deși ne-am întâlnit, timpul te presa. Și n-am putut reface clipele de liniște, plăcut tensionate, ale discuțiilor pe care le aveam. La institutul de cercetări la care lucram amândoi și, mai ales, în seminariile pe care le țineai. Cu acea "logică" a "vagului" care era și obiectul seminariilor, dar și modul atractiv al expunerilor dumitale.

Pentru cititori, trebuie să spun că prin anii 1974, fiind în țară, ai publicat, împreună cu matematicianul Dan Ralescu, prima monografie de *Mulțimi Fuzzy (vagi)*. Care a fost, ulterior, tradusă în mai multe limbi de circulație internațională.

Apoi, în anul 1982, ai plecat (puțin) la un congres și... nu te-ai mai întors, stabilindu-te în America, la N.Y.. Iar cariera dumitale științifică și universitară și-a găsit împlinirea și recunoașterea comunității științifice internaționale.

Deși unele ecouri despre succesele carierei dumitale, de care vorbeam, ajungeau, pe ocolite, și în țară, într-o emisiune de la "Europa Liberă", aflu, cu surprindere, că ai publicat primul dumitale roman (algebric): *Pullback*. Cum s-a întâmplat această balansare spectaculoasă? Și ce semnificație avea titlul acela neobișnuit? Iar, dacă nu mă întrerupi, o să tot continui cu întrebările și vom rămâne fără răspunsuri.

C. V. Negoita: Interesul meu pentru studiul logicii infinitului s-a cristalizat în 1965, când am intrat într-un program de doctorat în ingineria

cunoașterii, convins că o descriere exactă a oricărei situații fizice este imposibilă, că asta este o situație care trebuie acceptată, căreia trebuie să-i facem față, și că inexactitatea descrierii nu este un dezavantaj, ci, mai degrabă, un ajutor. Cu alte cuvinte, vagul limbajului natural este un dar de la Dumnezeu, pentru că omul, cu numai câteva mii de cuvinte, să poată descrie un întreg univers, oricât ar fi de complex.

Convins că vagul asigură eficiența, în 1970 am publicat o teză de doctorat, care, în 1972, mi-a adus o invitație la Atlas Computer Laboratory în Anglia, unde am intrat în legătură cu Congresul de Cibernetică organizat de Dr. J. Rose. Așa am început, în 1973, în București, un seminar dedicat sistemelor vagi.

În 1974, am publicat prima monografie a domeniului, împreună cu Dan Ralescu, acum profesor la Universitatea din Cincinnati. Versiunea engleză a fost publicată simultan la Basel și la New York, iar traduceri în japoneză și chineză au urmat relativ ușor, în 1978 și 1982, probabil pentru că, și în tradiția din Pacific, pentru a pătrunde spre niveluri mai înalte de realitate e folosit paradoxul.

Așa cum conspirația “Ilumiștilor” a născut o epocă a modernilor, și epoca postmodernă a fost grăbită de conspiratori, descriși discret în *Cybernetic Conspiracy*, o carte a mea tradusă în limba română la editura Dacia în anul 2003, cu titlul *Vizitator*.

Seminarul din București era cunoscut.

Scoteam o revistă la Amsterdam, numită *Fuzzy Sets and Systems*, publicată de Elsevier.

Primeam vizite.

Conduceam un laborator de modele, la Institutul de Informatică. Cu mine erau Mircea Sularia și Paul Flondor, acum profesori în catedra de matematică la Universitatea Politehnică din București. Foarte recent, Gabriel Burstein, acum un expert în piețe financiare, în Wall Street, mi-a confirmat că și el își aduce aminte de vizita lui Henri Prade de la Universitatea Toulouse, pe atunci doctorand, cu o teză despre logica vagului.

Primirea unui vizitator din străinătate urma un protocol riguros, sub supraveghere. Vizita nu putea fi imaginată în afara unui acord cultural, oficial, între țări. Henri Prade venise pe contul lui. Se suise în tren și venise la București să vadă ce facem noi. Toată lumea s-a speriat pentru că nimeni nu a înțeles de ce eram, sau puteam fi, atât de interesanți. Nu a fost nevoie să-i spun ce cred despre modernul cel arogant și asupritor. Îl simțise pe pielea lui, când îndrăznise să aleagă un subiect de teză de doctorat, care stârnise un hohot de râs. Târziu, când a ajuns editor al revistei înființată de mine, i-am adus aminte de conspirația Bucureștiului. Un fenomen postmodern, i-am spus eu, asta e cuvântul la modă, cu care vei putea dialoga cu intelectualii Parisului.

Dar iată despre ce este vorba.

În 1972 am început studiul serios al logicii vagului sub pretextul benefic al modelelor matematice necesare planificării. Pentru prima oară în Europa de Est se vorbea de grade de adevăr. Chris Carlsson, din Finlanda, și un matematician din Ungaria, Dombi, de data aceasta în cadrul unor acorduri

oficiale, au venit să stea în laboratorul nostru ca să înțeleagă ce facem. Carlsson, care nu știa decât limba germană, a venit cu un dicționar româno-german, ca să poată înțelege toate textele noastre, și cele în limba română. Fără mult zgomot, sub scutul infailibil al informaticii, acceptată de toată lumea, am afirmat că nu există experiență directă a realității fără interpretare, și orice interpretare este coruptă de prejudecățile interpretatorului. Ori atunci când o astfel de interpretare rămâne înțepenită între un „da” și un „nu” categorice, specifice unei logici binare, nenuanțate, plecând din antichitatea greacă dar ajunsă la apogeu în iluminismul modern, lucrurile devin extrem de grave.

Nimeni nu se gândea că abordările postmoderne vor putea declanșa dialogul de mâine între religie, artă, și știință, cu care să poată fi explicat fenomenul cultural interbelic, de rezistență, la noi în țară, împotriva terorii modernilor.

G.M.: Au existat și alți postmoderni în afara poezilor și literaturilor, în general?

N: Nu voi vorbi de fiziceni, fără de care discuțiile despre legăturile teologiei cu știința ar fi fost amânate.

Un gânditor postmodern, în sensul cel mai bun al cuvântului, a fost Nicholas Georgescu Roegen, profesor în domeniul economicului la Universitatea Vanderbilt, din Tennessee, unde a ajuns fugind, după ce, ca membru al comisiei de armistițiu, imediat după terminarea războiului mondial, sesizase furturi masive din România.

El și-a dat seama de importanța limbii în formarea metateoriei. În viziunea lui, conceptele nu pot fi aritmomorfe, adică reprezentate prin numere. Într-o carte celebră, *The Entropy Law and the Economic Process* [Harvard University Press, Cambridge, 1971] el observa că numerele nu se pot suprapune, fiecare fiind distinct în relație cu celelalte, în timp ce concepte ca „bun” sau „adevărat”, nu au granițe, fiind inconjurate de o penumbra cu care se suprapun peste celelalte. Într-un anumit moment istoric, spune el, o națiune poate fi și democrație și dictatură, așa cum un om poate fi tânăr și bătrân, simultan. Categoriei conceptelor nu i se poate aplica legea excluderii terțului, așa cum cerea logica erei moderne. Cu toate că au accelerat avansarea cunoașterii în domeniul materiei inerte, nici un proces de schimbare nu poate fi explicat cu concepte exprimate numai prin numere. Vehiculele principale ale schimbării economice sunt slăbiciunile omenești. Concluzia lui este că dacă economia vrea să fie o știință, nu numai a cantităților observabile ci și a omului, trebuie să se bazeze pe raționamente aproximative, lingvistice.

G.M.: Știu că Nicholas Georgescu Roegen a jucat un important rol în viața dumitale.

N: Georgescu Roegen știa ce fac eu.

Ne-am întâlnit la București cu ocazia Congresului al III-lea de Cibernetică și Sisteme, în 1975. M-a ascultat cu atenție. Nu pot să-i uit privirea dură, gândirea limpede, forța unui intelect perfect șlefuit. N-am vorbit despre era modernă. Nu știam de cine eram ascultați. Eu îi așteptam aprobarea, o bătaie

pe umăr, încurajarea unui mare profesor american. Ne-am despărțit fără ele. Foarte târziu, peste ani, când eram sigur că mă uitase, m-a sunat la numărul de telefon de acasă.

Primul gând mi-a fost gând de spaimă. O convorbire cu America în 1982 trebuia raportată și explicată. Și el știa. O voce limpede, rece, m-a întrebat, scurt, dacă pot vorbi englezește. Atât. Dacă pot să vorbesc despre cercetările mele. I-am răspuns că tocmai plecam în Mexic, invitat de Doctorul Rosenbluth, ministrul învățământului, nepotul celui care, împreună cu Norbert Wiener, introduseseră conceptul de cibernetică. Urma să țin un seminar privind sistemele vagi, o noutate care începea să intereseze. Era momentul când Japonia introdusese logica vagului în dispozitivele electronice căutate, cum ar fi aparatele fotografice, construite să se comporte inteligent.

Asa am ajuns în America. Din Mexic. Invitat de Universitatea Vanderbilt. Cu o invitație transmisă prin ambasada americană din Mexico City. La recomandarea profesorului Georgescu Roegen. Așa am continuat discuția începută la București, curios, convins că acum voi afla ce crede despre cercetările mele.

O cauză, mi-a spus el, capătă greutate numai dacă este luată în brațe de o universitate americană. Știu că vei rămâne aici. Încearcă-ți norocul. Dar să știi că nu e ușor. Lumea modernă se apără atacând. Trebuie să-ți găsești aliați. Nu mi-aduc aminte să fi spus "postmoderni". Nici eu, și nici el nu știam nimic despre ei.

Este adevărat că, înainte de a ajunge la Nashville, m-am oprit pentru câteva zile în Bloomington, la Universitatea din Indiana, unde Dan Ralescu își dădea un doctorat în statistică matematică. Erau acolo Matei Călinescu, Ciprian Foiaș, și alți câțiva profesori români. După un prânz, am ajuns și în bibliotecă, una din cele mai mari din lume, conectată cu toate celelalte biblioteci din America. Curios să-mi vadă reacția, cineva mi-a arătat sistemul de regăsire a informației. Pui un nume de autor, mi s-a spus, și afli unde sunt cărțile. Așa am constatat, nu fără oarecare surpriză, că eram prezent în sute de locuri. Cărțile mele, scrise în România, și cele în limba română și cele în limba engleză, veniseră în America cu mult înaintea mea.

Au fost comandate de cei care au crezut că au nevoie de ele, mi s-a răspuns. Probabil că erai postmodern, a adăugat cineva, în glumă, amuzat că nu auzisem încă de noii mei aliați.

Sosisem într-un moment special al istoriei și eram hotărât să-l folosesc pe cât pot. Nu mi-a fost greu să-mi dau seama că am nevoie de o tactică nouă. Astfel am încercat romanul scurt, postmodern, convins de libertatea literaturii, care se putea împleti perfect cu rigorile științei. Nu era numai gând. Era datorie. Era aerul care trebuia respirat. În 1982, America m-a primit în brațele ei vânjoase cu o generozitate născută din dorința sănătoasă de vindecare. O potrivire făcută în cer. Ca și mine, America se pregătea să scape de tot ce era prea modern, demodat, inutil.

G.M.: Acum am înțeles cum ți-ai început cariera literară. Și am mai observat ceva. Faptul că, atunci când te referi la preocupările dumitale multiple, folosești calificativul *postmodern* și nu pe cel de *postmodernist*. Faci vreo distincție între ele?

N: Dacă am făcut-o, atunci a fost intuitiv. Observația dumitale mi se pare extrem de interesantă.

G. M.: Hai să discutăm cu altă ocazie asta. Deocamdată aș vrea să te referi la romanul dumitale *algebric*: „Pullback”. Și de ce tocmai acest titlu.

N: Ar trebui amintit, aici, un moment anterior, din țară, extrem de important.

Miercuri 13 ianuarie 1982, revista *Viața Studențească*, în pagina intitulată *Paradigme*, anunța într-un paragraf scurt că: „În metodologia de cercetare a sistemelor teleologice a fost introdus de curând un termen nou. *Pullback* înseamnă retragere orientată pe niveluri superioare de percepție. Acest fel de mișcare este tipic pentru sistemele umane și face acum obiect de studiu în cibernetică. Un psihiatru (D.S. Ogodescu), un filosof (C. Noica), și un cibernetician (C.V. Negoită) s-au ocupat de mișcări orientate și în această pagină sunt comentate trei cărți pe care le-au publicat în anul 1981. Cu toate că autorii aparțin unor domenii diferite, concluziile lor par foarte apropiate. Pentru studiul sistemelor umane conceptul de retragere este fundamental. Aplicațiile practice pot fi importante.”

În *Devenirea întru Ființă*, Constantin Noica spunea așa: „Că i s-a luat tot filosofiei este limpede. Simplul fapt că științele au vorbit mai bine despre conceptele ei privilegiate a depozat-o de ele”. Și mai departe se întreabă: „Mișcarea continuă a ființelor și lucrurilor a devenit funcția (experiența) cheie, demiurgul fără chip și fără armură al omenirii actuale. În această situație suntem oare înarmați cu concepte și metode pentru a surprinde și exprima dinamica totală, integrală, a diverselor sectoare ale realității?”

La această întrebare a încercat să răspundă Ogodescu în *Persoana și Lumea*. A sosit momentul, spune el, ca cibernetica să-și emancipeze principiile sale fundamentale prin despărțirea de ordinea binară, care surprinde doar aproximativ complexitatea realului. Unitatea realității nu poate fi gândită decât în raport cu procesualitatea de retragere spre „ceva”. Fiecare ciclu de tip pullback sporește mulțimea de determinații concrete într-o structură care cuprinde toate determinațiile posibile, astfel încât concepte cu conținut tot mai dens exprimă înlăturarea din gândire a tot ce este neesențial, și confundarea ei progresivă în obiect (sau, în limbajul lui Noica, în *ființa din lucru*). Or, capacitatea sporită de pătrundere în ființa lucrului constituită de puterea științei actuale de a reface, la sfârșitul secolului XX, unitatea de conținut a realității. Dacă ontologia tradițională își centra aria preocupărilor pe aspectele statice ale realității, ontologia postmodernă studiază transformări ale realității, astfel încât acum „devine” înseamnă „este”. Ontologia revine în atenția omului de știință care nu se mai ocupă numai de „existența-ca-existență”, ci și de „existența-ca-proces”. Când Ogodescu se întreabă cum își dobândește referențialul autonomia în contextul interșanjabilității, constată că el se poate îndepărta de ceilalți poli, adică se poate desitua.

Desituarea este un termen împrumutat de la M. Șora (*Sarea Pământului*, Ed. Cartea Românească, București, 1978), și cred că reprezintă una din traduceri posibile ale termenului *pullback*. Putem afirma fără exagerare, spune Ogodescu, că pe muchia acestui concept se joacă însăși soarta cunoașterii. Fără acest mecanism, actul cunoașterii s-ar reduce la o simplă reflectare a lumii lipsită de concomitența dobândire a conștiinței lui.

În *Fuzzy Systems*, o carte terminată în 1977, care și-a făcut drum mai încet, prezentând conceptul de *pullback*, așa cum va ajunge la Congresul Internațional de Cibernetică și Sisteme de la Amsterdam, în 1978; scriam că acesta s-a dovedit fertil pentru modelarea unei clase largi de sisteme, cum este cazul celor descrise în teoria deciziilor, sau a celor descrise în teoria conceptualizării, ambele fundamentale în domeniul inteligenței artificiale, cea simulată de un calculator. Teoria sistemelor vagi se bazează pe ideea de grade de adevăr.

Conceptul central în jurul căruia se învârtă conflictul dintre modern și postmodern este acela de adevăr. Toți criticii epocii moderne, indiferent de unde pleacă, ajung, inevitabil, la el.

Modernii pretind că adevărul poate fi cunoscut repede și în întregime. Postmodernii sunt de părere că așa ceva nu se poate. Neînțelegerea provine din reprezentarea poziției observatorului față de realitate. Pentru modern, realul este ceva plan. Postmodernul vede realul asemenea unui diamant căruia i s-au șlefuit multe fețe. El recunoaște că nu poate privi toate fețele, diamantul fiind foarte mare. În această situație, se desituează, adică se retrage, pe o poziție din care vede și alte fețe. El recunoaște că numai din infinit se poate vedea tot, fără nevoie de nici o mișcare.

Postmodernul recurge din nou la conceptul de infinit. Modernul crede că nu este nevoie de el. Pictori cu reputație au încercat, cu o intuiție identică cu cea a savantului, și cu rezultate surprinzătoare, să pună câteva fețe ale diamantului într-un singur plan. Rezultatul a fost o reprezentare diformă. Pictorul modern a crezut că are voie să deformeze. Ideologii moderni, în încercările lor de inginerie socială, au crezut că și ei au voie să se joace. Rezultatele se cunosc.

Postmodernismul, în câteva tatonări specifice începutului, a pretins că extinde modernul fără să-i schimbe logica. S-a crezut că se poate vorbi de modern-postmodern.

Orice tip de postmodern bazat pe logica cu două valori este o simplă extensie a modernului.

G.M.: Deși ți-am propus, și ai fost de acord, să vorbim cu altă ocazie și pe larg despre postmodern versus postmodernism, mă gândesc acum că e bine să punctăm, pentru o dezvoltare ulterioară, faptul că un astfel de „postmodern” bazat pe o logică bivalentă este, de fapt, pur și simplu un postmodernism. Cu toate consecințele de rigoare. Inclusiv care presupun o mișcare plană și care evită infinitul.

N: Absolut de acord. Revin cu precizări. Pentru mine, postmodernul este mai mult decât această extensie. Pentru mine el se dovedește a fi o restaurație a premodernului, la un nivel superior, pe helix. Prin simpla extensie, modernul își păstrează logica și năravurile. Logica modernului-postmodern rămâne binară. Restauratia premodernului, însă, ne conduce obligatoriu la logica dogmelor.

Restaurația logicii nebinare, a dogmelor, nu este un act arbitrar ci o necesitate dictată de nevoile teoriei mulțimilor infinite și ale fizicii cuantice. Lucrul acesta a fost observat pentru prima oară de Lucian Blaga. În 1931, în *Eonul Dogmatic*, el spune așa: „Scormonind în cenușa istoriei, constatăm căa teologia (cea creștină, căci despre ea este vorba în primul rând) a dat naștere la o seamă de formule, care, privite mai deaproape, alcătuiesc un tip aparte de cunoaștere: dogmele... Dogma, în afară de faptul de a fi formulă metafizică, mai ascunde și un sens metodologic, care – lucru destul de curios – până acum nu a fost remarcat nici de filosofi, nici de teologi. După ce ne vom fi achitat de această sarcină, vom ajunge în chip firesc să ne punem unele întrebări, care ar putea să fie pline de consecințe. Nu cumva s-ar putea deschide undeva noi perspective filosofiei prin transplantarea în ea a metodei dogmatice, întrebuintate, până acum, aproape exclusiv numai în domeniul celălalt, asupra căruia gândirea filosofică s-a străduit să arunce tot discreditul?... Matematica mai nouă cunoaște unele construcții, cum sunt acelea ale transfinitelor (simbolul alef al lui Cantor) prin care, fără să se știe, se fac unele concesii atât de importante gândirii dogmatice, încât ar putea să fie numite, fără înconjur, echivalente matematice ale dogmaticului. Simbolul „alef” denumește o mărime transfinită care rămâne identică cu sine, orice mărime finită s-ar scădea din ea. Reamintind formula dogmatică a lui Filon, potrivit căreia substanța primară nu suferă nici o scădere prin emanațiile ce se desprind din ea, între a pune în evidență simbolul „alef” și formula filonică e o perfectă asemănare structurală (cu deosebirea doar că dogma vorbește despre esențe și procese cosmologice, pe când aleful e pur matematic). Cantor (și alături de el și alții) a ajuns, prin înlănțuiri logice de calcule și considerații, să stabilească diversele antinomii ale transfinitelor. Chestiunea principală ce se pune în această ordine e însă nu cum matematicienii au ajuns la aceste antinomii, ci cum vor să le rezolve.”

Existența postmodernilor religioși dovedește falimentul timpurilor moderne, care au respins religia, adică legătura cu infinitul (ce nu se supune logicii cu două valori). Omul modern nu a avut nevoie de infinit. Omul postmodern are, dovedindu-se mai prudent. El spune că adevărul, la fel ca frumosul, se află în ochiul observatorului, și acceptă grade de adevăr. Acest punct de vedere pleacă de la presupunerea simplă ca adevărul nu poate fi perceput dintr-o dată, că „realul”, prea mare, poate fi consumat pe bucăți, pe felii, pe niveluri, care, evident, urmează a fi asamblate.

În concluzie, putem afirma că nu postmodernul, care readuce interesul pentru logica dogmelor, contribuie la eroziunea autorității religiei, așa cum acuza Jane Lafrensen. Eroziunea autorității religiei a fost și rămâne sarcina primară a modernului, sensul existenței lui, atunci, acum, și oricând, ilustrat atât de bine

de forma lui cea mai evoluată (sau involuată), marxismul, care nu are nevoie de infinit și nici de logica lui. Un postmodern care își bate joc de eroi și martiri este un modern deghizat, călit în lupta de clasă, un eufemism care se substituie principiului terțului exclus. Când Jane Lafrensen spune că un adevărat postmodernist este liber să facă ce vrea, se referă la cel care crede că poate compromite restaurația. O metodă folosită curent de moderni, atunci când profită de lipsa unor definiții inteligibile.

G.M.: În acest sens cred că au dreptate cei care afirmă că, de fapt, postmoderniștii sunt, pur și simplu, marxiști care și-au pierdut obiectul muncii: lupta de clasă. Dar nu vor cu nici un chip să renunțe a susține în continuare lipsa oricărei necesități de a apela la infinit și, în ultimă instanță, indirect, la Divinitate.

N: Nu ai făcut decât să accentuezi ceea ce am vrut și eu să spun. Așa că nu pot decât să te aprob.

G.M.: Există niște asemănări dar și deosebiri fundamentale între ce spui dumneata și ce spune alt român, plecat de mult în Franța, Basarab Nicolescu.

„[Există] diferite niveluri de percepție care se găsesc într-o corespondență biunivocă cu nivelurile de Realitate” (Basarab Nicolescu, *Transdisciplinaritatea – Manifest*, Polirom, 1999)

„.....adevărul nu poate fi perceput dintr-odată... Realul prea mare, poate fi consumat pe bucăți, pe felii, pe niveluri.” (C.V. Negoită)

Amândoi, prin urmare, asertați existența: (a) mai multor niveluri ale Realității și (b) diferite niveluri ale percepției umane corespondente fiecărui nivel în parte. Percepții care uneori depășesc pe cea obișnuită empirică (sensibilă) tributară simțurilor comune.

„Două niveluri adiacente sunt legate prin logica terțului inclus, în sensul că starea T prezintă la un anumit nivel este legată de un cuplu de contradictorii (A, non-A) al nivelului imediat învecinat. Starea T operează unificarea contrariilor A și non-A, însă această unificare se produce la un nivel diferit de acela unde se situează A și non-A.” (B. Nicolescu, *op. cit.*)

„Pullback înseamnă retragere orientată pe niveluri superioare de percepție.

Postmodernul vede realul asemenea unui diamant căruia i s-au șlefuit multe fețe. El recunoaște că nu poate privi toate fețele, diamantul fiind foarte mare. În această situație, se desituează, adică se retrage, pe o poziție din care vede și alte fețe. El recunoaște că numai din infinit se poate vedea tot...” (C.V. Negoită)

La amândoi apare astfel un „pullback”. Numai că aici intervine diferența fundamentală între semnificațiile acordate de B. Nicolescu și, respectiv, de dumneata acestui „pullback”.

Astfel, în timp ce dumneata, prin intermediul unui „terț inclus” care reprezintă diverse grade de adevăr acorzi „desituării” (pullbackului) un caracter „dinamic”, heraclitean, B. Nicolescu îl vede ca fiind „static”, asemănător cu ceva din lumea ideilor platoniciene, imuabile, date o dată pentru totdeauna.

Mai precis, „pullback-ul” dumatile oferă atât celui care încearcă să descrie la un moment bine precizat ce a perceput (să-i spunem, printr-un „simț interior”, diferit de cele cinci simțuri comune când e vorba de depășirea empiricului), cât și receptorului de-scrierii, posibilitatea sur-prinderii unui moment instantaneu din curgerea heracliteană a Realității (indiferent de nivelul realității în care are loc percepția). Cum, tot așa, este posibil ca la alt moment, atât „cititorul” cât și chiar autorul trecut pe post de receptor, pot percepe, prin „desituare”, cu totul altceva decât în momentul primei citiri sau în actul de-scrierii. În acest fel, textul „obiectualizându-se”, devine el însuși „dinamic”, schimbător, heraclitic ca orice lucru care face parte din oricare nivel al Realității.

Altfel spus, modul în care utilizează B. Nicolescu „terțul exclus” se dorește a fi „universal”. În schimb dumneata, fără a fi „nominalist” pur care, la limită, devine „solipsist”, reușești să „individualizezi” specificitatea absolută a modului în care „cunoaște” fiecare subiect uman, precum și faptul că unul și aparent același subiect poate „percepe” și „cunoaște” în mod cu totul diferit unul și, iar aparent, același lucru. Și aceasta deoarece atât lucrul („obiectul”) cât și subiectul se schimbă instantaneu în fiecare moment.

Cred că în acest fel trebuie „citite” și textele dumatile literare. Și ai recurs la beletristică deoarece ai simțit imperios nevoia omului postmodern de a reuși să comunice cât mai larg cu ceilalți, literatura fiind mult mai accesibilă unui număr sporit de cititori comparativ cu disciplinele științifice și chiar umaniste strict specializate. De unde această nevoie imperioasă de „comunicare”? Probabil din faptul că realitatea „postmodernă” (și nu „postmodernistă” – despre această diferență, așa cum am propus, vom vorbi altă dată pe larg) în care am ajuns să trăim a devenit, pe toate planurile, inclusiv cel empiric, atât de deconcertant imprevizibilă, încât dacă nu reușim să ne adaptăm la ea riscăm să nu mai existăm. Ori a ajuta și pe alții să înțeleagă acest lucru devine, pentru cei care l-au înțeles, o datorie vitală. Orice vis (fantezist acum) al unei „universalități” iluminist-moderniste (chiar și cu „terț inclus” de genul celui al lui B. Nicolescu) prin intermediul căruia omul ajunge să stăpânească ceea ce putem numi „Natură” (în sensul cel mai larg posibil, incluzându-ne în ea și pe noi cu tradițiile noastre), măcar și „conceptual” dacă nu mai poate acum altfel, **a apus**.

După această distincție între puntele de vedere proprii dumatile și, respectiv, lui B. Nicolescu, pe care am încercat s-o schițez, cred că este deosebit de interesant, pentru cititori, să afle cum au fost receptate textele dumatile literare în România. Mai ales că, în ultimul timp, au apărut, la noi, atât traduceri din engleză ale unora dintre ele sau chiar altele pe care le-ai redactat direct în limba română.

N: Dă-mi voie să largesc puțin cadrul și să nu mă refer numai la cei din România. Și, în același timp, să mai fac și unele precizări suplimentare.

G.M.: Dacă e așa, atunci, pentru că ai pomenit în treacăt de Jane Lafrensen, te-aș ruga să vii cu precizări suplimentare. Pentru că, din nefericire, punctul ei de vedere a devenit un loc comun al celor care se ocupă, de pe

marginile, de postmodernism. Fără să-l înțeleagă. Și cu atât mai mult când e vorba de postmodern. Între cele două nefăcând nici un fel de diferență. Deci, în ce context și-a expus părerea?

N: În Comunicările celui de al Șaselea Simpozion al Academiei Oamenilor de Știință din România, Filiala Americană, la care am participat, Jane Lafrensen, de la American Institute for Writing Research, are o notă, intitulată *Postmodernism*, în care afirmă că „în centrele unde se studiază literatura, postmodernismul este considerat ca emanând din exces de liberalism în gândire, din mișcarea New Age, și din eroziunea autorității deținută odată de morală și religie. O mișcare foarte diversă, postmodernismul a pătruns în multe domenii. Un adevărat postmodernist crede că este liber să se disocieze de etică, să adopte propriile sale reguli de acțiune sau de gândire, să-și bată joc de eroi și martiri, să conteste orice autoritate, să accepte numai propriile legi... Cititorul este îndemnat să compare postmodernismul cu dadaismul (în care o realitate superioară este presupusă a fi captată eliberând mintea de logică și control rațional) sau cu eupheismul (stilul contorsionat din Anglia secolului 16, bogat în aliterații, antiteze elaborate, și comparații extinse degeaba). Nici o lucrare majoră nu a apărut sub auspicii postmodern(e/iste).”

Remarc aici, încă o dată, confuzia care poate apărea între „postmodernism” și ceea ce înțeleg eu, evitând (cum ai spus, poate instinctiv) termenul acesta și utilizând, în schimb, pe cel de „postmodern”.

Mai precis: majoritatea promotorilor postmodernismului, atât în Franța cât și în America, sunt, în mare majoritate, foști marxisti (așa cum ai remarcat și dumneata anterior), însă sunt intelectuali cu o serioasă cultură, care, observând, primii, incapacitatea modernului, au căutat să se salveze în altceva. Furnizând o critică a pozitivismului și a macroteoriei, ei pledează pentru o multiplicitate a punctelor de vedere, ocupându-se de relația individ-fenomen, renunțând la plasarea lor împreună într-o schemă mai largă. Postmoderniștii, oriunde s-ar găsi ei, accentuează nevoia de microteorie. Din acest punct de vedere, materialismul filosofic marxist pare a fi separat de gândirea modernă.

Multe variante ale postmodernismului sunt încercări de salvare, renunțări mai mult sau mai puțin declarate, făcute de marxiști care nu se pot despărți ușor de marxism. Ei ajung la exagerări, care o fac pe Jane Lafrensen să confunde denigrarea valorilor naționale cu atitudinea resemnată în fața ideii de adevăr parțial, și globalizarea predicată de comunism (proletari ai lumii uniți-vă) cu eliminarea granițelor impuse de aplicarea unei logici binare (proprie unei realități finite) acolo unde nu este cazul.

G.M.: Ceea ce ai spus m-a lămurit, cel puțin pe mine, de eroarea căreia i-a căzut pradă Lafrensen și alții ca ea.

Mulți români tineri, o dată cu deschiderea granițelor după '89, au avut și au posibilitatea să execute stagii de pregătire în America. Iar printre aceștia, unii sunt de formație umanistă. Și, din nefericire, se reîntorc în țară cu idei de genul celor emise de Lafrensen. Cum se explică acest lucru?

N: În România, acest tip de postmodernism, mai ales în mediul universitar și academic de tip „umanist” (incluzând însă și sociologia), a fost importat în ultimul timp din America, tocmai de tinerii de care vorbeai. Dar și de mai puțin „tinerii” care mai prezintă și o nocivă autoritate academică, fiind așa ziși „formatori de opinie”; și care, la rândul lor, au beneficiat de contacte sponsorizate de Stat, prin diverse aranjamente, cu mediul universitar american. Iar aici, în America, cei menționați au nimerit la catedre de (pseudo)științe sociale, inventate în grabă în ultima jumătate de secol, cât și la catedrele care se ocupau de limbă și literatură, care au fost, până nu de mult, și aproape în totalitate, marxiste. Vizitatorii români, care au petrecut un timp relativ scurt în universități relativ izolate, nu au putut să-și dea seama de imensitatea presiunii ideologice, mai ales când nu știau despre ce este vorba, Marxismul în România fiind abandonat înainte de formarea lor intelectuală. Sau, mai rău, unii dintre ei, se formaseră chiar într-un mediu marxis deformat, complet subjugat cultului personalității „conducătorului”. Nimeni nu se aștepta la Marxism, veritabil și vehement, în America, mai ales când terminologia folosită era evoluată.

Un număr impresionant de intelectuali troțkyști, protejați de democrația americană, și-au adaptat strategiile și limbajul în funcție de momentul istoric. Vizitatorii, impresionați de autoritatea universității americane, au crezut că tot ce zboară acolo se și manâncă. Ei nu și-au dat seama că această autoritate este dată exclusiv de catedrele de științe și tehnologie, imense uzine de cercetare, prea puțin afectate de macroteorii. Există și cazuri de oportunism, atunci când predicarea postmodernismului pare avantajoasă. Este cazul unor cercetători tineri, aflați în universitățile infectate, forțați să publice, pentru a putea fi promovați.

G.M.: În 2002, cu ocazia unei vizite în țară, ai participat la o ședință a Grupului de Cercetări Interdisciplinare al Academiei Române. Cu acea ocazie ți-ai prezentat unele idei în acord cu cele pe care le-ai spus anterior. Deși membrii Grupului respectiv erau intelectuali cu o solidă pregătire și, majoritatea, posedau ceea ce se numește o „minte deschisă”, comunicarea dumitale a fost întâmpinată cu unele rezerve. Atunci ți-am solicitat un text pentru publicația anuală *Noema* (care apare sub egida Academiei Române și al cărui redactor șef sunt), în care să-ți expui ideile.

N: Într-adevăr, într-un text publicat în *Noema*, volumul din 2002, spuneam că definițiile hazardate ale postmodernismului din mediile umaniste de stânga nu rezistă unei analize atente. Vorbind despre astfel de definiții, atrăgeam atenția că logica finitului nu este tot una cu logica infinitului. Pentru cei interesați în această deosebire, recomandăm detalii ce puteau fi găsite departe. Acum, la aproape patru ani de la publicarea acelui volum, toate aceste detalii sunt mult mai aproape, la îndemână, atât în mintea mea cât și între copertile unei cărți, intitulată *Vag*, apărută în România, și în unele comentarii generate de ea [Irod, Diaconu, Săvulescu, Comoroșan].

G.M.: Cred că a venit, totuși, timpul să ne spui câte ceva și despre cărțile duminicale. Nu despre cele științifice (astea-i interesează pe specialiști), ci despre cele cu caracter literar.

N: În toate cărțile mele cu caracter literar, cum zici dumneata, mai ales cele publicate în limba română, la editura P45, am vorbit despre activitatea profesorului, și cum a înțeles el să predea cursuri de teoria cunoașterii.

În *Împotriva lui Mango*, o carte intitulată roman postmodern, unde cunoașterea rezultă din conexiunea dintre mai mulți neuroni, pentru că impusurile trimise de un neuron ating alți neuroni și îi activează, studenții află despre grade de conexiune.

Profesorul afirmă că învățarea este ajustarea acestor grade. Studenții știu că, de obicei, urmează și altceva. Un comentariu. Profesorul le spune că și iubirea unește. La fel cum comunicarea pretinde mai mulți neuroni, și iubirea presupune mai multe persoane, una care iubește și altele care primesc această iubire. Cel care primește iubirea e conștient de cel ce iubește. Niciodată iubirea nu confundă persoanele, căci confundarea ar pune capăt iubirii. Plenitudinea existenței, de care depinde fericirea deplină, nu poate fi trăită de unul singur. Bucuria de unul singur nu e deplină. Bucuria deplină este o cuprindere reciprocă.

Studenții sunt sfătuiți să cerceteze scrierile savanților premoderni. Li se recomandă *Maxim*, care scrie că noi am fost crescuți la început într-o unitate a firii, dar diavolul a despărțit firea în mai multe închipuiri, folosindu-se de voința noastră.

Ce este o societate, întreabă profesorul.

O rețea neurală, răspunde corul studenților.

Profesorul mai recomandă un savant premodern, de la Nyssa, pe numele său *Grigore*, care în cartea sa *Impotriva lui Eunomium*, scrie că Tatăl a născut un alt Sine, neieșit din Sine, dar arătându-se în Acela întreg.

Deci, cine să fie Fiul, întreabă profesorul, și studenții răspund, tot în cor: Infinitul.

Dumnezeu este unul. Atunci, de unde cele trei persoane ale Treimeii? Profesorul invocă alt savant premodern. *Dionisie* definește esența ființei divine spunând că bunătatea, ca și iubirea, înseamnă o raportare. Nici unitatea nu poate fi fărâmată în favoarea relației, nici relația anulată ca să salvăm unitatea. Printr-un Fiul întrupat se intră în comuniune filială cu Tatăl.

În fine, profesorul este întrebat dacă sunt și alte teorii despre Fiul și răspunde că da, cea modernă, elaborată de răzvrătiți, și promite, ca, în viitoarele lui prelegeri, să se ocupe de răzvrătirea lor, așa cum apare în biblioteci, cele moderne.

Anul 2006 m-a adus încă odată în România pentru un roman, *Concert la Carnegie Hall*, publicat de editura Paralela 45, o culegere de *Ecouri și Dialoguri*, publicată de editura Ideea Europeană, și un volum de articole publicate în ultimii 5 ani în revista româno-americană *Origini*.

Romanul este axat pe un personaj incomod, care încearcă să facă proces comunismului. O astfel de carte nu s-a scris de scriitorii anilor șaptezeci, care știau despre ce este vorba, dar nu aveau voie, și nici de scriitorii anilor douămii, care nu știau încă despre ce este vorba.

Ecourile și dialogurile, numai cele în limba română, au fost culese de Eugen Diaconescu, profesor la Universitatea Piteștiului, pentru a aniversa douăzeci și patru de ani, de când am plecat în America.

Culegerea de articole din *Origini*, vrea să fie o recunoaștere a tenacității unei reviste scoase de scriitorii români din America, cei grupați în societatea Literart XXI, activi permanent de un deceniu și jumătate, mai ales în New York, așa cum s-a văzut și anul acesta, când și-au lansat cărțile și revista în București.

Începutul l-a făcut profesorul Th. Damian, care la sfârșitul lunii august și-a lansat un volum de poeme publicat de editura Paralela 45. La lansare au vorbit Mircea Săndulescu, scriitor trăitor în New York, autorul volumului *Escapes and Ashes*, Mihaela Albu, redactor șef al revistei *Gracious Light*, Aurel Sasu, profesorul din Cluj responsabil de existența marilor dicționare ale scriitorimii române, și Vasile Andru, un atent cunsocător al enclavelor românești din America, Canada, și mai departe.

După numai o săptămână, au urmat cele trei volume semnate de mine, prezentate tot de Vasile Andru, ajutat de Ioan Buduca, unul din rarii critici înclinați spre reflecție filozofică, și Bedros Horansagian, a cărei plecare precipitată de la conducerea Centrului Cultural Român din New York, a surprins multă lume.

În prima jumătate a lunii septembrie, am asistat la lansarea volumului intitulat *Timpul, Rana Sângerândă, Poeți Români în Lumea Nouă*, o antologie semnată de Ștefan Stoenescu și Gabriel Stănescu, doi româno-americani atenți la destinul poetic românesc, 1944-2004, în Statele Unite și Canada.

Am mai asistat și la lansarea unei alte antologii, alcătuită de poeții Carmen Firan și Paul Doru Mugur, cu ajutorul unor traducători americani, prezenți la lansare, și aplaudați.

La scurtă vreme, Dumitru Radu Popa, și-a lansat cu cești de ceai, la librăria Cărturești, volumul *Lady V*, publicat de Editura Curtea Veche. Atât de importantă a fost lansarea încât directorul editurii, a preferat să fie alturi de noi, lipsind de la ședința alegerii sale ca președinte al asociației editorilor.

Iată ca româno-americanii, activi, sunt din ce în ce mai bine bine primiți acasă, oferind o varietate largă de cărți făcute să atragă atenția asupra literaturii române care, acum, începe să crească și pe continentul american.

În cărțile lansate de mine discut postmodernul religios.

Nu numai pentru că America este probabil una dintre cele mai religioase țări din lume. Nu numai pentru că, fascinat de vederea stereoscopică a premodernilor, postmodernul Americii religioase, în ultimile două decenii, a împins pendulul istoriei în altă direcție. Ci și pentru că iluminismul american nu a copiat iluminismul din Franța, modernii americani nu au suferit de boala suficienței, limitată la Europa de vest. Se știe că, altădată, vița de vie americană nu a fost distrusă de boală și a fost exportată în Europa unde distrugerea a fost aproape totală. S-ar părea că așa ceva se va întâmpla și acum în cultură.

Cele trei cărți lansate de mine anul acesta încearcă să ilustreze migrarea postmodernului religios folosind modelul insulei „legate” prin pod. La

insulă nu se poate ajunge decât cu barca traducerii. Numai accesul pe pod face posibilă comunicarea directă, rapidă, organică. O întrebare firească a fost următoarea: dacă toata lumea vorbește acum despre Shakespeare, chiar și când nimeni nu-l mai citește, s-ar putea să vorbeasca vreodată, la fel, despre Blaga, când se va dovedi că a fost cel mai important postmodern al Europei bătrâne? Probabil că da, dacă sugestia va veni din partea universităților mari, americane.

E bine să fie tradus într-o limbă de circulație. Este și mai bine ca traducerea să fie cerută. Cheia rămâne în mâna celui care citește interesat, căutând aliați, ajutor, confirmare. El va construi podul.

Astăzi, cititorul american locuiește în campusurile unor universități uriașe, răspândite pe un continent uriaș, conectate prin legături electronice uriașe. Chiar atunci când ajunge în orașele mari, mai mult sau mai puțin uriașe, altădată intoxicate de aburii stângii europene, el nu mai vrea să fie modern, în sens trotchist, și, satul, se vrea neoconservator. Postmodernii neoconservatori, nu mai cred în modern și derivatele lui, cunoscute sub numele de avangardă, experimentalism sau contracultură. Ei propun altceva, ajungând la concluzia sănătoasă că modernul a fost boală, și că vindecarea înseamnă întoarcere la starea de sănătate de dinainte de boală.

Această viziune simplă, ușor de comunicat, stă la baza propunerii mele de definiție riguroasă a stării de sănătate. Foarte aproape de cea a lui Chesterton, englezul lucid, care în urmă cu o sută de ani, a observat că numai ortodoxia salvează, pentru că oferă o vedere stereoscopică, cu un ochi pentru finitul vizibil și celălalt ochi pentru un infinit nevăzut, neatins, nesfârșit de concepte.

Postmodernii americani recunosc că premodernii au înțeles logica infinitului.

Azi, America culturală, fascinată de fenomenul religios, cu o logică de tip și-și, continuă să creadă, cu superbă încăpățănare, la fel ca în Europa de Est, că în Christ s-ar afla, în mod imposibil de desfăcut, și Dumnezeu și Omul.

O astfel de judecată nu este acceptabilă la Paris.

Cum logica infinitului a devenit interesantă și pentru informatica avansată, un domeniu de cercetare în care mă aflu de mai bine de treizeci de ani, am simțit nevoia să atrag atenția Americii culturale ca în România, prost văzută de modernii europeni, aroganți și miopi, această logică a fost studiată cu multă atenție, de două milenii, și că rezultatele studiului ar putea să ajute la construcția unor poduri spre cultura universală.

Dacă tot am ajuns în buricul pământului, pe ușa din față, a calculatorului electronic, necontestat ca fiind metafizic, retrograd, reacționar, antipartinic și dușmănos, ia să vedem cum putem să dăm o mână de ajutor celor ce până mai ieri, ca și mine, erau disprețuiți pentru că își făceau rugăciunea, intrând în contact cu o forță din spatele universului, foarte reală, pe un nivel înalt al realității, în ciuda protestelor celor aleși de istorie să-l stârpească.

Despre așa ceva este vorba în roman și în cele două culegeri de texte lansate pe Calea Victoriei, în sala oglizilor, care nu au clipit când au auzit de logica infinitului, atât de interesantă, și nici de protestul împotriva superstițiilor vehiculate de domnul Paler, care, mai deunăzi, pe ecranul unor televizoare, inventate tot de

americani, spre stupoarea privitorilor avizați, susținea că toți americanii ar fi inculți, și deci incapabili de francofonie (între timp a murit; despre morți numai bine; mai ales după ce, înainte de a muri a publicat, într-un cotidian de largă circulație, inegalabilul „Interviu cu Dumnezeu” iar, altă dată, la o emisiune TV afirmase: „Nu mă tem de Dumnezeu; mă tem, doar, că el nu ar putea exista”).

Acum când Europele își deschid reciproc brațele, este posibil ca România să-și valorifice unele din tezaure, dând o mână de ajutor fraților lor din America care nu și-au găsit încă benzile favorabile comunicării mesajului postmodern autentic spre Franco-Germania care, când aude de americani, își astupă urechile.

Citind o carte scrisă de profesorul Mincu (*Experimentalismul poetic românesc*) am văzut că în România există și curaj și talent, care să ne poată convinge că postmodernul european-românesc e altceva decât postmodernismul lansat de domnii Lyotard, Derrida, Deleuze, Baudrillard, etc. și chiar și de postmodernismul americanului Rorty care se raliază celor anterior citați (pădure fără uscături nu există).

Am mai văzut și cronici ale criticilor români foarte tineri.

Dilematica din iulie vorbea de postmodernism „autentic”. *Observatorul cultural* din august vorbea de românul devenit obiect științific, și *Ziua*, vorbea în septembrie de un altfel de reprezentare în text, bazată pe grade de adevăr.

Dacă privim dinspre științe, postmodernul poate fi explicat simplu ca o întoarcere la logica premodernilor, așa cum observa Blaga pentru prima dată în 1931, în *Eonul Dogmatic*, așa cum am mai amintit. Despre așa ceva am vorbit pe larg în dialogurile purtate cu alte ocazii și publicate în volumele remarcabilei doamne Iolanda, cărora literele românești au ce să le datoreze.

Dar dacă privim dinspre literatură? De acolo ce se mai vede?

Tot o întoarcere?

Sigur că da.

O întoarcere la perioada superbă, neviciată de diavolul separării – legea excluderii terțului – care strecurată în logica lui Aristotel îi va poseda două secole pe modernii, mai ales europeni, făcându-i să separe poezia de proză, un gest caraghios, împotriva crezului din Niceea.

Am fost fericit să văd că Ioan Es Pop, scriind în *Dilema*, afirma că *Irozii*, o carte a mea de anul trecut, este numai aparent un roman, în pelerina căruia s-a înfășurat un vast poem, pentru a înșela vigilența paznicilor unei piețe în care poezia nu mai este îngăduită.

Am fost fericit să văd că N. Prelipceanu, în *România Liberă* spunea și el, tot în anul trecut: „Greu de spus dacă *Irozii* este roman... Cartea e, în fond, un poem, a cărui logică o depășește pe cea obișnuită”.

Poeții, atunci când sunt remarcabili, pot recunoaște cu ușurință natura dublă a literaturii, la fel ca DeLillo, prozatorul american, și el remarcabil, care a constituit, pentru mine, o influență determinată, depășindu-i pe ceilalți, înaintașii, și ei fascinanți, chiar când ajung numai până la magic.

Care ar fi avantajul unui astfel de punct de vedere?

Unul neașteptat și teribil de important.

Perioada dintre cele două războaie absurde din secolul precedent, unul din cele mai mizerabile, poate căpăta o explicație nouă. Intelectualii care și-au sacrificat tinerețea, pentru a fi puși la zid, infierați ca antimoderni, par a fi apostolii postmodernului autentic. Modernii europeni, care și-au făcut apariția pe scena istoriei în mod violent, nu au vrut să se lase și s-au apărât violent, prin exterminarea celor ce nu mai credeau în modernul insuficient, în vederea cu un ochi singur, ochiul golemului. Aruncarea unor valuri de praf în ochii și urechile cititorilor cu privire stereoscopică s-a dovedit a fi criminală...

Cred că se va face lumină, ca să se poată vedea precursorii, și că reacția va fi o nouă descărcare de energie, care ar merita urmarită.

G.M.: Cred că a venit timpul să încheiem. Fără a uita promisiunea că, mai devreme sau mai târziu, vom încerca, în cadrul unei discuții separate, și cât ne va sta în putință, să facem unele distincții între postmodern și postmodernism. Mai ales că astfel de distincții implicite (contextuale), uneori doar sub forma unor sugestii, abundă în textul de față.

Nu-mi rămâne decât să mulțumesc domnului Constantin Virgil Negoită pentru interviul acordat.

II. EXEGEZĂ

NICOLAE GANE: NUVELA FANTASTICĂ ȘI PSIHOLOGICĂ – CÂNELE BALAN

Geta MOROȘAN,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

Résumé: L'œuvre de N. Gane, écrivain presque inconnu du Cénacle «Junimea» est un mélange de néoclassicisme (par la fonction moralisante), réalisme (par les thèmes sociaux – milieu moral – et par l'intérêt pour la psychologie des personnages) et romantisme (par l'intérêt pour le folklore, le fabuleux et le fantastique). Le thème du temps est étudié dans le cadre du réalisme (temps linéaire, irréversible où les événements sont uniques), mais aussi dans le cadre du fantastique (temps circulaire et temps discontinu). Le thème du rêve rapproche N. Gane de la littérature fantastique, puisque le romancier insiste sur l'ambiguïté des expériences oniriques.

Mots-clés: N. Gane, Junimea, réalisme, romantisme, néoclassicisme

Componenta fantastică a nuvelisticii lui N. Gane este, fără îndoială, o manifestare a laturii romantice a unui scriitor apreciat de majoritatea criticilor drept „o natură clasică”¹. În studiul său *Contribuții*, doar Ilie Dan îl prezintă pe „unul dintre cei mai interesați junimiști” drept o personalitate complexă și armonioasă, „romantic și clasic” (1978, p. 52), realizând o operă de sinteză, cu o poziție singulară în istoria literaturii române. Această bipolaritate a aprecierilor privind personalitatea povestitorului o întâlnim și la prietenii săi de la *Junimea*. De cele mai multe ori era acuzat că este prea „liric”, prea „sentimental” (de altfel, era și părerea lui N. Gane despre sine). Paradoxal însă, de aceiași prieteni (mai ales Vasile Pogor) este poreclit „Drăgănescu” pentru firea sa cumpătată, chiar prozaică (este cunoscut că cei mai mulți dintre membrii *Junimii* erau „botezați” cu câte o poreclă).

În contextul unei asemenea personalități, în care influența romantică este considerată superficială, un joc de lumini derizorii pe o senină și dominantă structură clasică, este cu atât mai surprinzătoare „aplecarea scriitorului nostru către povestirea fantastică” (T. Vianu), pe care n-o putem considera doar un conformism la moda literară a vremii. După cum se cunoaște, fantasticul, care este într-adevăr, „una dintre modalitățile literare produse în creuzetul practicii romantice”², „reclamă o altă dimensiune a sufletului” (M. Schneider), o specială „categorie a sensibilității” (I. Biberi), sensibilitate care presupune conștiința vulnerabilității condiției omenești, intuirea unei atmosfere crepusculare de precaritate și amenințare.

În virtutea afirmării tendințelor complementare ale personalității sale, pline de farmec – cum recunosc cei care l-au cunoscut – același N. Gane, numit la *Junimea* președintele „celor nouă” care refuzau să accepte și să se chinuie să înțeleagă

„elucubrațiile” unui Samson Bodnărescu, divagațiile lui Eminescu sau teoriile prea absconse ale lui Maiorescu, a fost tocmai cel care a oferit continuatorilor săi „cheia fantasticului”, cu acel specific „joc al ambiguității”. Precizarea îi aparține lui Sergiu Pavel Dan care înscrie tentativele de fantastic ale povestitorului într-o „acțiune de pionierat – chiar dacă timid și obscur” ai cărui urmași „perfecționând procedeul... vor fi ignorat contribuția lui Nicu Gane, animați fiind de spiritul de emulație față de marile modele străine” (*Proza...*, p.183).

De aceeași părere este și I. Vultur, care, studiind dintr-o perspectivă evolutivă fenomenul fantasticului (a cărui apariție însemna „impunerea unei noi situații de comunicare deci a unui nou contract și a unei strategii literare”), îl situează pe N. Gane la începuturile genului, în „faza incipientă” a acestuia, cu elementele ei anticipative, într-o grupare de avangardă a genului, alături de Wieland în Germania, de Florian în Franța³.

Tocmai datorită acestui statut special, de inițiator al unei tradiții și în acest domeniu, scrierile povestitorului merită un popas analitic mai lung decât i s-a acordat până acum. Aceasta pentru că, pe de-o parte, așa cum a fost remarcat, el „a pus în circulație teme, cadre, formule curente, într-un cuvânt o recuzită «bonjuristă» de primă luare de contact”⁴, și, pe de altă parte, pentru că, făcând apel la sursele primitive, rudimentare ale fantasticului, la „gândirea fantastică embrionară”⁵, N. Gane se afirmă ca un continuator al mentalității folclorice românești în această direcție și ca întemeietor al unei filiații specifice în manifestarea acestui gen în literatura română (Cezar Petrescu, Al. Philippide), prin formula de fantastic pe care o schițează.

Introducând în literatură universul vieții țărănești (stilizat, idilic), scrierile sale aduc în prim plan, în chipul cel mai firesc, personaje care cred în superstiții, în semne tainice trimise de sus, în puterea blestemului, în consecințele nefaste ale încălcării jurământului, în vise premonitorii, oameni care se tem de „ceasul rău”, de ghinion, de locurile necurate, de stafii, de omul urât, cu înfățișare demonică, de piaza-rea. Cam acestea ar fi temele scrierilor de nuanță „fantastică” de început ale lui N. Gane, dar ecourile lor le întâlnim și în unele de mai târziu, după ce demersul său fantastic înregistrează și ipostaze mai reușite, mai evolute, performanțele artistice ale scriitorului nebucurându-se de o ascensiune lineară, ci sinuoasă și inegală.

În nuvela *Cănele Bălan* și dimensiunea psihologică și cea fantastică sunt conturate cu mai multă coerență și mai aproape de poetica genului poate și pentru că autorul povestește la persoana întâi (povestire autodiegetică), identificându-se cu protagonistul și implicând mai mult cititorul într-o atitudine participativă la trăirile personajului. Este una din scrierile cele mai laudate ale povestitorului. I. Vlad o reține ca o „pagină de autentică frumusețe, sesizând universul copilăriei, cu umbre covârșitoare și cu imaginație enormă”, dovedind „o bună cunoaștere a psihologiei”, și nelipsindu-i „dimensiunea fantasticului”⁶. Florin Faifer o apreciază, de asemenea, ca „nuvelă de analiză psihologică, insistând asupra sentimentului fricii” și în care se face sesizabilă și „o penetrație a fantasticului.... prin vedeniile nocturne ale copilului înfricoșat”⁷.

Aprecierea acestei nuvele, când ca un text „de analiză psihologică”, când ca „povestire fantastică” (chiar de același autor) cere o clarificare. Nuvela este structurată pe două planuri (nivele), autorul folosind (ca și în alte dăți) tehnica povestirii în

povestire. În povestirea-cadru protagonistul se confesează, mărturisindu-și sentimentele și reflecțiile asupra acestora, într-o gradare ingenios motivată, pentru a justifica efectul puternic produs de a doua povestire. În interiorul acestei prime narațiuni – cea psihologică –, este introdusă a doua povestire, cea a bătrânei Axinia, și abia în acest al doilea plan se cristalizează dimensiunea fantastică. Interesant de remarcat ar fi faptul că fantasticul celei de-a doua povestiri nu are nici o legătură cu personajul principal, ci există în sine, ca întâmplare misterioasă și neliniștitoare de care acesta ia cunoștință în calitatea sa de „cititor implicit”, fiind puternic marcat, pentru un timp, de impresiile provocate de această „lectură”. Aceasta este și justificarea particularității sesizate și de I. Vlad: „o dublă istorisire se produce în planuri exact combinate ori disociate la momentul oportun” (*op. cit.*; p 64).

Folosindu-se și aici de motivul călătoriei, povestirea-cadru prezintă „peripețiile” emoționale ale eroului său, aflat la pragul dintre copilărie și adolescență, în drumul (scurt, de două zile) către casa părintească, la un început de vacanță și introduce cititorul (cel real, exterior) în lumea lăuntrică a personajului. Astfel, după scurta secvență introductivă, într-o notă ușor nostalgică („Ce poate fi mai vesel decât un școlar în vacanțe. Îmi aduc aminte ca acum...”), evocarea fixează momentul inițial, de echilibru, de stare de bine a adolescentului, care află că îl așteaptă „două luni de vacanțe, două luni mari, nesfârșite, pline de desfătări”. Ușor, bucuria inițială se transformă în frenezie, școlarul e plin de neastâmpăr, îl năucește pe vizitiul Constantin cu potop de întrebări despre cei de acasă și își proiectează propria veselie pe chipul lumii înconjurătoare. Totul era frumos și unic: nasul cel mare, cu „negel pe vârful” al vizitiului, trăsura în care avea să călătorească, caii „cei suri” ai tatălui său, colegii de școală de care tocmai se despărțea.... Relația eroului cu lumea reală se situează deja într-un derizoriu nesesizat, rezultat al unei percepții alterate de euforia cu care, deocamdată, el era cel care copleșea realitatea. Dar, mai presus de toate, era încântarea de sine, mândria secretă că era îndrăgostit și mai ales că avea, în sfârșit, dreptul să fie: „Ei! Avem și eu dragostele mele, căci doar îmi răsărise musteața și eram acum om în tot locul”.

Orgoliul adolescentului care se visa deja bărbat, „om în tot locul”, avea să fie însă repede sancționat, umilit, la vestea (adusă de vizitiu) că Măriuca lui moș Merinte „s-a măritat după dascălul Gheorghie de la strana dreaptă din sat”. Urmează un răstimp de zbucium sufletesc, evocat cu naturalețe plină de farmec, în care îndrăgostitul, într-o dispoziție complet schimbată față de lumea înconjurătoare, se declară „cel mai nenorocit om din lume”. Alternând confesiunea (care implică cititorul ca interlocutor pasiv) cu vorbirea directă, indirect liberă și monologul interior, povestitorul reușește să transmită, în pofida patetismului și a notelor declamatorii, impresia de adevăr sufletesc autentic, atât de specific vârstei personajului, modului de a se raporta la realitate și de a-și asuma viața sentimentală: „Va să zică Măriuca cea oacheșă și subțirică, a cărei glas îl auzeam în toate sunetele, a cărei chip îl vedeam pretutindene, și pe tablele de aritmetică, și-n dicționare, și-n gramatici, și mai cu samă, în inima mea, Măriuca, cea care suspina când plecam de-acasă, s-a măritat!... prin urmare, ea nu... da! da! desigur ea nu m-a iubit.

Atunci simțeam în pieptu-mi o durere atât de sfâșietoare... văzându-mă desprețuit de dânsa [...]. În zadar îmi cântau ciocârliile [...], în zadar Bălan care pricepuse și el, [...], durerea mea căuta [...] chip de mângâiere, în zadar se așterneau

dinaintea mea fânașele înflorate [...], în zadar îmi curgeau pâraiele limpezi de-a curmezișul drumului chemându-mă [...] eram nesimțitor la toate”.

În această stare de spirit, de consternare și umilință are loc incidentul cu țiganul care reușește să-l înfurie cu insistența și obraznicia cu care pretindea un preț exagerat pentru anteriorul zdrențăros rupt de tot de câinele Bălan. Harța dintre cei doi împicinați, cu voiciunea, hazul și recursul la efectele oralității, amintește de episodul din iarmaroc, cu vânzarea pupezei, din *Amintirile* lui Creangă, colegul său de la Junimea. Lovit atât de grav în amorul propriu de trădarea Măriucăi, tânărul chiar vrea să-și dovedească (sieiși și altora), bărbăția, într-o împrejurare în care onoarea sa de „om în tot locul” era în joc, și e gata să-și măsoare puterile într-o bătaie cu țiganul. Din fericire, intervenția vizitiului care îl amenință pe țigan cu un pistol rezolvă diferendul în „folosul ambelor părți”, țiganul primind „cu prisosință” prețul anteriorului, iar adolescentul furios uitând pentru moment „o bună parte din durerea sa”. De fapt cea mai mare durere, recunoaște eroul, nu-i era provocată de gândul că Măriuca îl uitase sau că nu-l iubise, ci de presupunerea că l-ar fi luat în râs și l-ar fi considerat doar un copil. Nici în închipuire nu putea îndura privirea celeilalte Măriuca („cea măritată”) în care s-ar fi putut citi: „nici dragoste, nici... supărare, nici... căință, ci, o Doamne!... [...] luare în râs. Parcă-mi zicea: «Copilule, ce te-ai aprins așa de iute?». Auzi!... Să-mi zică copil, mie, care știu merge călare, știu vâna, mie care sunt om în tot locul; aceasta era cea mai mare lovire ce mi se putea face”. Cu „viermele durerii” în suflet, șubrezindu-i ceea ce până atunci făcuse puterea lui, anume încrederea că era un bărbat adevărat, și „împresurat de felurite gânduri”, călătorul și însoțitorul său au trecut fără să bage de seamă de curtea boierului Talpan, unde urmau să fie găzduiți, și se pomeniră „cu noaptea în cap”. Este prima precizare semnificativă pe care povestitorul-personaj o face în legătură cu timpul; până în acest moment, fie că era în culmea fericirii, fie în cea a supărării, timpul n-a avut nici o importanță pentru foarte tânărul îndrăgostit.

Popasul la „curtea lui Talpan” (pentru care se întoarce din drum, încălcând superstiția de care-l avertizează vizitiul), înseamnă pentru eroul nostru întâlnirea cu Timpul, în ipostaza lui malefică, distructivă, dușman al vieții și al frumuseții, Timpul ajuns la capătul lui, Timpul vechi, îmbătrânit, cu „miros de mormânt”. Casa lui Talpan, izolată, ferită de privirile trecătorilor, este zidită „după moda veche”, cu „ferestre mici cu acoperământul de șindrila”, iar femeia care veni să-l slujească era atât de bătrână încât „nu numai mâna, ci și nasul și barba și toate cămurile de pe dânsa tremurau întocmai ca niște răcitură. S-ar fi zis că-i e frig de anii ce-i purta în spate”. Pentru copilul abia adolescent, această confruntare neașteptată cu vechiul, cu bătrânețea și urâtul, a fost un șoc deosebit de puternic, o experiență brutală care-i puse în primejdie cumpăna sufletului și așa mult clătinată de frământările aduse de veștile despre Măriuca și de întâmplările zilei. Privind fascinat la „ochii stinși, pe jumătate închiși” ai bătrânei, la nasul ei „coroiet întors spre gură ca pliscul unei cucuveice”, la „gura-i fără dinți”, care „abia se mai zărea dintre nas și bărbie”, tânărul mărturisește: „Întipărirea ce-mi făcu baba nu era bună, căci bătrânețile adânci, văzute prea de aproape, ne aduc fiori și un oarecare miros de mormânt”.

Odaia în care urma să-și petreacă noaptea avea aceeași înfățișare stranie, semănând mai mult a muzeu sau a biserică: „Toate erau vechi împrejurul meu. Scaunele erau de nuc, cu spătare nalte și cu răzămători pentru mâni, sămănând mai

mult a străni decât a scaune; crivatul asemenea era așa de nalt, încât un copil nu s-ar fi putut sui în el; un ceasornic cu cuc care băteau jumătățile și șferturile era aninat deasupra unui scrin asemenea vechi, iar pe scrin ardeau două lumânări așezate în niște sfeșnice de argint de-o formă cum numai pe la biserici se văd”. Într-un asemenea spațiu, prizonier neputincios al unui Timp înghețat, granița dintre real și neverosimil nu mai există; funcția percepției realului este anulată, și pentru străinul care poposește aici este posibilă o singură stare de conștiință: confuzia.

În odaia tânărului musafir se află și un portret, tot „vechi”, firește, „care înfățișa o cucoană bătrână”, a cărei îmbrăcăminte, în loc să-i sublinieze bogăția și eleganța, îi împrumuta o înfățișare terifiantă: avea niște „horbote împrejurul gâtului așa de mari, încât capul ei părea așezat pe o tîpsie”. Și, ceea ce era și mai ciudat, „dacă i-ai fi scos zulfii, moțocul și horbotele, ai fi zis că-i bucățică ruptă, baba care tremura pe scaun” în fața lui. „Asemănarea era așa de mare”, încât tânărul „era cât pe ce” să-i ceară iertare bătrânei Axinia că o confundase cu o slujnică. Este momentul în care se insinuează **echivocul** cu privire la tot ce urmează să se întâmple de acum încolo în acest spațiu. Se pare că, în privința aceasta, trebuie să fim de acord cu Sergiu Pavel Dan care declară: „Cu toate limitele și stângăciile, aceste blajine povestiri au inițiat în epica românească tehnica echivocului insolit, modalitate ce descoperă în N. Gane un narator conștient de conceptul modern de fantastic”⁸.

Întrebarea pe care i-o adresează musafirul bătrânei slujnice (care se laudă că e „mai mult decât o slugă în casă”) cu privire la identitatea bătrânei din portret prilejuiește introducerea celei de-a doua povestiri, cea fantastică, pe care o relatează bătrâna. Ea pare să garanteze autenticitatea celor povestite cu afirmarea statutului ei de personaj care a avut un rol important în desfășurarea acțiunii din povestire, de la începutul până la sfârșitul ei.

Prima parte a povestirii bătrânei Axinia urmează încă planul verosimilului, iar **echivocul** este mai mult un joc de-a ghicitul, a cărei rezolvare este de altfel destul de transparentă. Totul se întâmplă după logica realului, chiar dacă sunt prezentate ca fapte neobișnuite: la curtea boierului Miron Talpan, două femei, o slujnică țigancă, „frumoasă pe vremea ei” și soția boierului, „stăpâna casei”, nasc cam în același timp, câte o fată. Pe fata țigăncii o botezaseră Axinia, iar pe cea a stăpânei, Safta. Fetele semănau perfect, ca „două surori gemene”. În privința mamelor nu era, firește, nici o îndoială, dar în ce-l privește pe tată „era la mijloc o cimilitură; tatăl fetei cucoanei Ana Talpan se știa cine-i; era, să nu spun minciuni cuconul Miron Talpan, soțul doamnei; iar tatăl meu, nu se știa cine-i, și nici nu era voie să se știe”. Cu cât creșteau, fetele se făceau tot mai frumoase și semănau ca „două picături de apă” încât, dacă n-ar fi fost hainele, le-ar fi putut confunda oricine. Tatăl lor, boierul Miron Talpan le iubea deopotrivă, „ca pe fiicele sale”, iar fratele Saftai, despre care aflăm că s-a născut mai târziu cu treisprezece ani și o lună decât Safta, „le iubea pe amândouă deopotrivă ca pe surorile d-sale”. Se pare că tocmai această iubire pe care trebuia s-o împartă cu fata țigăncii, Axinia, pe lângă faptul că era la fel de frumoasă ca și ea, o făcu pe Safta să crească cu ura în inimă față de cea pe care o privea ca pe o impotoare; era tot o „ură din copilărie”, hrănită neclintit de-a lungul unei vieți întregi, însă cu motivații clare aici, chiar dacă sunt doar sugerate. După ce părinții au murit și au rămas numai cele două femei și fratele cel mai mic, Grigore, Safta, profitând de o zi în care fratele

lipsea, îi „găsi pricină de te mieri ce” Axiniei, și o biciui „cu ură de soră – și peste cap și peste piept, și peste săle, până ce biciul îi căzu din mână de osteneală”; și tot ar mai fi bătut-o „de-ar fi avut putere, dar nu mai avea”. Axinia a zăcut „două luni [...] bolnavă de moarte” dar a scăpat.

Până în acest punct, desfășurarea faptelor se înscrie în planul normalului. O singură ciudățenie adevărată, manifestă în modul de a vorbi al bătrânei, o transformă într-o prezență deconcertantă: este vorba despre relația bătrânei cu timpul. Excesul de precizie, minuțiozitatea cu care fixează fiecare eveniment în Timp (nașterea ei, acum șaptezeci și unu de ani, nașterea duduicăi Safta, la trei zile după ea, nașterea fratelui lor Grigore la „cu treisprezece ani și o lună mai târziu”), stârnește nedumeriri, contrariază cititorul. Semnificația acestei raportări obsesive a bătrânei la Timp este sugerată în conținutul ultimei părți din povestirea Axiniei, care cuprinde și evenimentul fantastic propriu-zis, semnalizat și susținut de o manifestare surprinzătoare, stranie a Timpului. Până în acest moment, când faptele povestite se desfășoară în planul realului verosimil, evenimentele sunt prezentate ca unice, ele se petrec o singură dată și sunt înregistrate (și fixate) în curgerea lineară a unui Timp ireversibil, al normalului.

Evenimentul care constituie pedepsirea Safta, pentru ura și silnicia la care și-a supus sora vitregă (Axinia), nu se mai înscrie însă în linearitatea normală a Timpului, pentru că nu se mai petrece o singură dată, ci de mai multe ori, (de fapt, de un număr exact de ori), cu regularitate și precizie, el fiind reiterat printr-o mișcare nefirească, defectuoasă a unui Timp oprit în mod misterios și silit să se învârtă în cerc, până la împlinirea unui anumit scop. Aflăm astfel că, exact la un an după ce o biciuise pe Axinia, „punct la anul,” în aceeași zi („Miercuri”), „pe la miezul nopții”, o singură noapte pe an, dar în fiecare an, exact după „unsprezece luni și douăzeci și nouă de zile”, timp de cinci ani la rând, duduca Safta se vedea biciuită de propria sa stafie, care apărea dintr-un „sicriu care intra singur în odaie”, deși ușa era întotdeauna încuiată.

Evenimentul în sine și modul cum se manifestă ni se dezvăluie ca invazie „a faptului inadmisibil, absurd, monstruos”⁹ în planul cotidianului. Confuzia personajelor și a cititorului cu privire la explicabilitatea fenomenului persistă: „e oare o criză de conștiință sau efectul unei stări maladive procesul declanșat în viața personajului?”¹⁰. Sau poate ar trebui să punem o a treia întrebare și să căutăm răspunsul tot la baba Axinia și la posibilul său amestec vrăjitoresc în coșmarul halucinant al duduicăi Safta? Deși are grijă să precizeze că, în ce-o privește, ea, „păcătoasă, de mult” a „iertat-o”, Axinia era totuși fiica unei țigănci care îi va fi încredințat câteva din tainele ei vrăjitorești...

Oricum, întâmplarea relatată a mai putut tulbura (sau mai degrabă alunga), chiar și ca poveste, somnul cuiva, mai ales că spunerea (destăinuirea) ei a însemnat o încălcare a unei alte superstiții (cu privire la lucruri despre care nu se vorbește la lăsarea nopții), provocată de gestul mereu teribilist al adolescentului. Nu știm dacă povestirea bătrânei a mai continuat cu relatarea altor fapte extraordinare, pentru că ascultătorul ei nu mai era atent. Ecoul întâmplării cu detaliile ei sinistre s-a strecurat în sufletul lui lesne impresionabil, aruncându-l într-o nouă înfruntare eroică cu propriile emoții. Cu o fină intuiție, povestitorul face ca planul fantastic să intersecteze încă o dată planul psihologic, sau mai bine-zis să se topească în acesta din urmă, deplasând astfel interesul cititorului spre subiectul povestirii-cadru:

înregistrarea vieții sufletești a personajului, invadată acum de un sentiment nou și extrem de agresiv, spaima. Cu o bună cunoaștere a psihologiei infantile, povestitorul reia firul aventurii interioare (întrerupt pentru inserarea povestirii bătrânei Axinia) a eroului său, înfățișându-l într-o nouă încercare „bărbătească”, luptând de data aceasta cu demonii spaimei. Instalarea acestei stări-limită este prezentată gradat, de la fiorul de neliniște, la gesturile, gândurile comandate de panică până la manifestările spaimei în faza ei paroxistică.

Rămas singur în odaia duducai Safta, al cărei portret „afumat” atârna pe peretele din fața patului său, băiatul încuie ușa de două ori, luptă cu insomnia și cu vedeniile înspăimântătoare provocate de cele întâmplare și auzite în timpul zilei, făcându-și curaj și luând măsuri: cheamă amintirile ființelor dragi, ca să le alunge pe cele înspăimântătoare. Încercarea îi este zădărnicită de ceasul cu cuc care anunță ora unsprezece. Aproximarea de miezul nopții este ignorată „cu înțreită putere de voință”, dar nu-i folosește prea mult pentru că o amintire din „copilăria” sa (cu un vitez care a „murit de frică” într-o „casă pustie”) i-o spulberă într-o clipă: „...ideea pustiului, care este mai înfricoșătoare decât toate”, îl cuprinse, în ciuda argumentelor rațiunii la care nu renunță să apeleze. Asistăm la o înfruntare dramatică între rațional și irațional („jocurile închipuirii”) și, ca în basme, izbânda pare a fi când de partea unuia, când a celuilalt.

Tensiunea emoțională, gândurile care vin străpungând barierele voinței, reacțiile psihice, dar și cele fizice, simptomatice pentru instalarea fricii, halucinațiile provocate de alterarea percepției vizuale sunt notate cu un simț al observației, al autenticului, care dezvăluie un interes deosebit al povestitorului pentru această experiență a psihicului omenesc. După o scurtă victorie a voinței și a rațiunii asupra nălucilor spaimei, acestea îl copleșesc cu totul, paralizându-l pe măsură ce se apropie miezul nopții: „...din nefericire, ochii mi se pironiră fără voie, pe portretul cel afumat [...] Și... Dumnezeule, ce văzui!... m-apucă și acum grozile morții când gândesc...văzui cu ochii mei, treaz fiind ca ziua, văzui capul duducai Safta tremurând în privazul de lemn, parcă era capul viu a babei Axinia; [...]. părul mi se ridică măciucă în vârful capului și sudori răci, îmi cuprinseseră tot trupul. Acum nu mai era de șagă; simțeam, de groază, că-mi venea sufletul la gură. Să mă răpăd asupra portretului ca să-l pipăi, să mă încredințez de-i adevărat ce vedeam, nu puteam, fiindcă picioarele-mi erau paralizate”. Spaima eroului atinge paroxismul când ceasul cu cuc „cântă de douăsprezece ori” și jocul coincidențelor e gata să-i ia mințile: „Era tocmai oara când sicriul intrase în odaia duducai Saftei, și eu, vai! Mă aflu chiar în casa ei în aniversarea morții ei, și dinaintea portretului ei, care prin farmec neînțeles, tremura precum a trebuit să tremure când a văzut ușa deschizându-se singură... Atunci!.... o grozăvenie!... auzii o bătaie la ușa: una, două, trei...”.

Însă, ca prin miracol, tensiunea paroxistică, care ne-am fi așteptat să-l împingă la nebunie, îi eliberă chiar puterea de a reacționa: „În acest moment suprem picioarele mi se dezmoțiră, sângele, care până atunci fusese închegat în vinele mele, începu să circule cu strășinicie, ars sării drept în mijlocul odăii, căci în primejdia mare vine și bărbăția mare, și cu-n curaj desperat deschisei ușa... Era cânele Bălan care, scărpînându-se la ureche, lovea cu cotul piciorului în ușă. Dumnezeule, ce limbă omenească ar putea să spuie bucuria ce simții...”.

Apariția salvatoare a câinelui, venit să fie mai aproape de stăpânul lui, îi alungă toate nălucirile spaimei și dormi „dus până se făcu ziua mare”. De fapt, încercarea aceasta peste care trebuia să treacă eroul a fost cu primejdie mare și suspans-ul sugerat prin prezența punctelor aruncă o umbră de îndoială asupra statutului său de învingător: chiar a învins sau doar a scăpat, „ca prin urechile acului”, datorită intervenției unui personaj adjuvant, ca-n basme? E posibil ca titlul, *Cânele Bălan*, să fie purtătorul discret al acestui adevăr neconvenabil de recunoscut pentru personajul-povestitor. Nesiguranța este mărturisită și de concluzia eroului: „A doua zi, când mă deșteptai și-mi adusei aminte de cele petrecute, simții în mine foarte zdruciunată credința că **sunt om în tot locul**” (s.n.). Așadar, aventura interioară a eroului, cu înălțările, căderile, cutremurul provocat de spaime a avut o finalitate autocognitivă, prilejuindu-i o mai justă **apreciere a imaginii de sine**.

Secvența nu poate fi considerată o analiză psihologică, identitatea între povestitor și personaj nepermițând acea distanțare și „*răceală*” cu care ar fi examinată manifestarea fenomenului spaimei, ci mai mult o reproducere fidelă a trăirii unor stări sufletești excepționale. Evocarea comportamentului psihic și fizic atât de specific vârstei copilăriei într-o asemenea situație-limită, realizată în nota „*realismului psihologic*”, nu fără implicarea afectivă totală a povestitorului, ca și modul în care construiește deznodământul conferă ultimei părți a povestirii-cadru o sugestie a poeticului, departe de a o lăsa să alunece în naturalism. Dimpotrivă, în pofida dramatismului evocării reacțiilor copilului în fața spaimei, se simte în subtext o voioșie, o voiciune a povestirii, sugerând bucuria și mulțumirea că primejdia a trecut, reținându-se doar spectaculosul manifestării ei. Și mai mult decât atât, de la distanța maturității, personajul povestitor formulează, ca și Slavici, una din sentințele sale de largă generalitate, din care aflăm că „*nici un rău în lume nu-i fără partea sa cea bună*”, de vreme ce spaima prin care a trecut l-a ajutat să uite pe Măriuca.

Concluzia asupra celor întâmplare tânărului în noaptea de popas la curtea lui Talpan povestitorul i-o atribuie bătrânului vizitiu, Constantin, singurul care nu s-a îndoit niciodată de temeinicia superstiției de care-și avertizase tovarășul de drum: „– Spusu-v-am eu că nu-i bine să se întoarcă cineva din drum!”.

¹ Vezi: Florin Faifer, Ibrăileanu, I. Siadbei.

² I. Vultur, *Narațiune și imaginar. Preliminarii la o teorie a fantasticului*, București, Editura Minerva, 1987, p. 105.

³ I. Vultur, *op. cit.* p. 108.

⁴ Sergiu Pavel, Dan, *op. cit.* p. 181.

⁵ Sergiu Pavel, Dan, *op. cit.* p.23.

⁶ I. Vlad, *Povestirea – Destinul unei structuri epice*, București, Ed. Minerva, 1972, p. 63.

⁷ Florin, Faifer, *op. cit.* p. 337.

⁸ Sergiu Pavel, Dan, *op. cit.* p. 182.

⁹ A. Marino, *Dicționar de idei literare*, București, Ed. Eminescu, 1973, p. 664.

¹⁰ Ion Vlad, *Povestirea – Destinul unei structuri epice*, p. 288.

TAHAR BEN JELLOUN
CETTE AVEUGLANTE ABSENCE DE LUMIÈRE

Loredana SVEICA-MITITIUC,
Universitatea „Ștefan cel Mare”, Suceava

*«Tu vois combien est puissante la ténèbre
de cette lumière. Étends ta main devant toi,
tu ne la distingueras même pas.»
(La sourate de la lumière, extrait du Coran)*

Abstract: After the failure of the putsch organised against King Hassan II of Morocco, the regime of the latest king invented, as a supreme form of oppression and terror, an underground secret prison in Tazmamart, where 58 militaries experimented life pushed to the limit of death and physical and psychic horror. Of all tortures, the lack of light proved to be the most excruciating pain.

Key-words: Literature of Morocco, putsch, darkness.

C'est lors de la publication du livre *Notre ami le Roi* par le journaliste Gilles Perrault en 1990 qu'on a mis au jour officiellement le sujet de la prison secrète de Tazmamart ou encore Tazmamert, dans le désert marocain, destinée, aux prisonniers politiques et que celui-ci a atteint enfin un niveau politique. Et cela, après dix ans de négation véhémente de son existence par les autorités.

Durant les années 80, des groupes internationaux de défense des Droits de l'Homme, ainsi que certains gouvernements étrangers, ont organisé une pression permanente pour l'enfermement de cette place de la terreur et le relâchement de ses derniers détenus. Ils ont obtenu une victoire sur Hassan II du Maroc et son régime en 1991, l'année où la prison fut complètement anéantie et remplacée par une petite forêt de vieux chênes qui, selon des survivants, «s'est déplacée et a recouvert la grande fosse».

Pratiquement, la prison située au sud-est du Maroc dans l'Atlas, devenue un symbole d'oppression dans l'histoire politique du Maroc contemporain, fut mise en fonction à la suite de l'échec du putsh organisé contre le roi. Cinquante-huit officiers et sous-officiers, fantassins ou aviateurs, ont été enfermés dans ce bagne situé en plein désert pour avoir été impliqués, à leur corps défendant, dans les deux tentatives de coup d'État de juillet 1971 (Skhirat) et août 1972 (attaque contre l'avion du roi).

Le dévoilement des horreurs que cette place a cachées pendant les environ vingt ans de fonctionnement a choqué l'opinion publique. Son rôle d'instrument parfait de la terreur instaurée par l'État s'est manifesté premièrement par son existence proprement-dite et deuxièmement par les rumeurs effrayantes autour de l'existence d'un tel instrument de détention.

Certainement, ce qui a produit la réprobation du régime politique marocain de cette époque-là ont été les témoignages émouvants des anciens détenus qui ont survécu aux supplices de la détention et des associations de droits de l'homme sur les conditions effroyables de vie à Tazmamart. Selon ceux-là, les prisonniers ont été enfermés pendant 18 ans dans des cellules souterraines étroites d'une seule personne 24 heures sur 24. Et tout ce temps-là, sans contacts humains, sans aucune source de lumière, sans protection contre la chaleur de l'été ou le froid de l'hiver, sans traitement contre les dommages causés par la torture ou les diverses maladies, avec des rations de nourriture minimale.

À la fin de cet «expériment», si on peut le nommer de la sorte, fait sur les limites humaines de survie physique et psychique, plus de la moitié des personnes incarcérées là étaient décédées.

Bien que dissuadés d'aborder publiquement leurs expériences passées à Tazmamart, certains des anciens détenus du bagne ont effectué des marches de la mémoire vers la prison, voire ont écrit des livres sur leur calvaire: Ahmed Marzouki avec son «Tazmamart cellule 10» (avec un gros succès d'édition au Maroc), Ali Bourequat avec «Dans les jardins secrets du Roi du Maroc». En 2004, Salah et Aïda Hachad ont rédigé leurs mémoires dans l'ouvrage intitulé «Kabazal, les Emmurés de Tazmamart: Mémoires de Salah et Aïda Hachad». On voit que les écrivains marocains ne sont pas restés muets face à cet épisode obscur de leur histoire nationale car Liliane Dayot publie en 1999 «Maroc Amnésie Internationale», suivie par Tahar Ben Jelloun (2001) avec «Cette aveuglante absence de lumière» et Christine Daure-Serfaty (2002), «Tazmamart».

La parution du roman de Ben Jelloun n'a pas été elle aussi manquée de nombreux scandales de presse et de publicité négative. Dans l'une de ses interviews, l'écrivain tient à se justifier de la calomnie qui a accompagné la publication de ce livre. Il dit: «J'écrivais «Cette aveuglante absence de lumière» sur le bagne de Tazmamart. Pour empêcher que le livre paraisse, on m'a accusé de maltraitance envers une femme marocaine en séjour chez moi. La rumeur s'est installée. J'ai été blanchi. Mais la volonté de me nuire continue à me faire mal»¹.

En 1981, les premiers témoignages sur le bagne de Tazmamart sont révélés par Christine Daure-Serfaty qui avait été au Maroc enseignante et collègue de Ben Jelloun. Bien que devenu entre-temps collaborateur du journal *Le Monde*, celui-ci omet de signaler dans sa bibliographie le nom d'Abraham Serfaty, aucun autre que le préfacier de son recueil de poèmes «Hommes sous linceul de silence», emprisonné alors par le régime politique marocain dans une de ses geôles.

Cela explique l'attitude de certains cercles des défenseurs des prisonniers politiques marocains qui ont accusé l'écrivain de ne pas se faire l'écho de ces premières nouvelles de l'enfer et l'accueil houleux fait à son livre.

On a reproché à l'écrivain de n'avoir jamais dénoncé les horreurs du régime monarchique des années soixante-dix et quatre-vingt et d'écrire sur Tazmamart neuf ans après la fermeture du bagne.

La «timidité» politique de Ben Jelloun pendant les années de plomb du Maroc, son silence et même l'intérêt matériel (dont ses détracteurs² l'ont accusé) dans l'exploitation de ce sujet douloureux ont été défendus d'une manière intéressante par le romancier anglophone Jamal Mahjoub, dans son article du 17 août 2001, paru dans le *Times Literary Supplement*. Il réussit à démonter toutes ces accusations en offrant quelques explications simples: les derniers livres du lauréat marocain du prix Goncourt ont enregistré tous des succès d'édition dans tout le monde (il s'agit de *l'Auberge des pauvres* et *le Racisme expliqué à ma fille*) d'où l'hypothèse de la primauté de la fiction; en plus, il reprend la déclaration sincère de l'auteur de 1981, à cette époque-là, «comme tout le monde», il avait peur.³ Il s'explique aussi dans *le Nouvel Observateur*, le 11 janvier 2001: «Je ne voulais pas m'exiler, je ne voulais pas perdre le contact avec ma mère, mon pays. En revanche, mes livres parlent pour moi. J'ai écrit un livre sur la corruption en 1994, j'ai écrit des tribunes dans *Libération* et dans le *Monde* pour la libération de Abdellatif Laâbi et Abraham Serfaty [...]. Je ne pense pas avoir manqué à mon devoir d'écrivain.»⁴

Dans son analyse de la nature humaine, le roman *Cette aveuglante absence de lumière* (Seuil, 2001) ressemble à *Moha le fou, Moha le sage*, au sein de l'oeuvre de Ben Jelloun – qui a reçu en 2003 le prix Impac à Dublin pour cet ouvrage – celui-ci faisant «figure à part, car il se fonde sur des réalités contemporaines».⁵ Rappelons que Tahar Ben Jelloun est le plus médiatisé et connu écrivain maghrébin dans le monde francophone avec une production romanesque impressionnante: *La Nuit sacrée* (1987 – le prix Goncourt), *L'Enfant de sable* (1985), *La Prière de l'absent* (1981), *Les Yeux baissés* (1991), *La Nuit de l'erreur* (1997), *L'Auberge des pauvres* (1999), *Labyrinthe des sentiments* (1999), *Le dernier ami* (2004).

Poussé par un ami, Ben Jelloun se fait par ce livre le porte-voix du drame vécu par un proche du premier, Aziz Binebine et ses camarades de bagne, histoire vraie et effrayante à la fois.

Comme on l'a déjà remarqué, l'oeuvre est une fiction, inspirée de faits réels: pour s'être laissé entraîner dans le putsh échoué de 1972, un jeune élève officier marocain, Sidna (on apprend son nom seulement dans les dernières pages du roman) est condamné à croupir dans la forteresse souterraine de Tazmamart. La «cellule» n'est autre chose qu'une tombe où il va passer dix-huit années de sa vie.

Ainsi commence la mésaventure de 23 militaires marocains, transformés en détenus de la section B de la prison, victimes sûres de la mort. Étiquetés comme «traîtres de la patrie», ils sont condamnés après un court procès à une disparition lente et douloureuse dans des cellules souterraines: «trois mètres de long sur un mètre et demi de large, un mètre cinquante de hauteur»⁶, sans avoir la possibilité de se mettre debout et surtout sans lumière. La nuit «sera notre compagne, notre territoire, notre monde et notre cimetière». La survie, les tortures, l'agonie seront inscrites dès ce moment sur la voie de la nuit et la lenteur devient leur principal ennemi.

Devenus nocturnes définitivement, les corps des détenus seront

maintenus loin de la vie et tout près de la mort, dans un tombeau aménagé de telle sorte qu'ils subissent toutes les souffrances imaginables, endurées avec la plus lente des lenteurs. Le supplice de la lenteur semble très bien étudié: 5 litres d'eau par jour – pleine d'impuretés visqueuses, toujours les mêmes féculents sans goût, deux couvertures grises, aucune possibilité de se faire l'hygiène, la permanente odeur des résidus humains et de la mort. Dans de telles conditions de vie, la mort survient régulièrement, mais elle est toujours digne.

Le paradoxe est que la lumière devient conditionnée par la mort et la dernière devient occasion de bonheur. Lors des enterrements de ses compagnons morts, Sidna trouve des repères pour pouvoir situer en espace le lieu de son supplice: le bâtiment était situé en plein désert, entouré de remparts épais haut d'au moins quatre mètres. Tout autour du camp, il y avait des montagnes grises, une caserne au loin; deux petites baraques pour les gardes ; en reste, le néant, le vide. Une conclusion tragique et désarmante: une fois entré dans ce tombeau, la vie est restée de l'autre côté de la double muraille qui entoure le camp. Cela va développer toute une philosophie de la résistance. La seule possibilité d'y résister: aucun ressentiment, aucun regret, la renonciation aux gestes simples et quotidiens. «Le souvenir, c'est mourir.»⁷ Consentir à tout perdre et à ne rien attendre. Le détachement de son propre corps par des exercices spirituels de lévitation. Oubli de sa propre existence, évadation de son corps et lutte par l'esprit.

Il semble que seule la quête spirituelle est à même de transcender les ténèbres. Rompre avec l'espoir du futur et vivre le présent immuable et immobile. Voilà la recette de la lutte contre la dégradation de l'être auquel est soumis le personnage-narrateur. Car à la fin du roman il se trouvera parmi les cinq survivants qui ont vaincu la mort. Et encore deux présences permanentes qui vont sévir fantomatiquement le trajet des mémoires du «numéro 7»: sa mère, sa force de résister et un père impassible et égoïste qui l'abandonne sans remords mais qui lui lègue une mémoire phénoménale.

Dans cet enfer, ce qui sauve les cinq survivants et prolonge la vie des autres est l'organisation du temps: les prières, les discussions, le compte des heures et des jours, les récitation des fragments du Coran, les récits de films ou de romans, les divers jeux de cartes imaginaires, le temps de la méditation personnelle. Si la dureté du régime imposé frôle le surnaturel, l'incroyable ingéniosité avec laquelle les prisonniers ont tenté d'améliorer leur condition constitue l'une des seules lueurs d'espoir de ce bouleversant témoignage.

Le programme de la journée mis au point collectivement par les bagnards pour mieux tenir le coup est déroulé par l'écrivain presque heure par heure et jour par jour par un souci constant du détail. Chaque détenu joue son rôle dans la lutte commune pour la survie:

- le numéro 15, Karim, est désigné pour être le gardien du temps (on l'appelait le calendrier ou l'horloge parlante);
- le numéro 20, Lhoucine, découvre le moyen de fabriquer une lame-rasoir, puis cinq aiguilles pour raser la barbe;

- le numéro 21, le brave Wakrine, enseigne aux autres les procédés de lutte contre les scorpions;
- le numéro 13, Bourras, distribue des cartes de jeu imaginaires, le numéro 8, un excellent joueur;
- le numéro 10, Gharbi, a la mission de réciter à voix haute le Coran en certaines circonstances surnommé aussi l'Ustad ou le Maître;
- le numéro 7, Sidna, devenu conteur, fait revivre pour ses compagnons d'infortune les personnages de la pièce *Un tramway nommé désir* de Tennessee Williams ou récite *L'Étranger* de Camus.

*«Ici nous sommes organisés. Il faut que je te dise comment nous passons le temps. Le matin, nous apprenons le Coran, en alternance avec des contes. Un jour par semaine, Omar raconte Paris... L'après-midi est consacrée à des discussions en groupe. Depuis un mois, nous débattons de la colonisation. Libre à toi de participer à ces activités. Ce qui est primordial, c'est la trêve de la nuit. Après le dîner, il faut observer le silence, parce qu'il faut se reposer. Oui, même ici, on a besoin de repos.»*⁸

Bien que certains détenus meurent de faim, de maladie, rongés par la vermine, c'est surtout la folie qui guette ces hommes. «Si je réussis à mettre de l'ordre dans ma bibliothèque mentale, je suis sauvé.»⁹

Le silence devient un chemin, une voie pour revenir à soi-même. Le narrateur découvre qu'il a différentes formes:

- «- celui de la nuit. Il nous était nécessaire,
- celui du compagnon qui nous quittait lentement,
- celui qu'on observait en signe de deuil,
- celui du sang qui circule au ralenti,
- celui qui nous renseignait sur la marche des scorpions,
- celui des images qu'on passait et repassait dans la tête,
- celui des gardes qui traduisait lassitude et routine,
- celui de l'ombre des souvenirs brûlés,
- celui du ciel plombé dont presque aucun signe ne nous parvenait,
- celui de l'absence, l'aveuglante absence de la vie

*Le silence le plus dur, le plus insupportable, était celui de la lumière.*¹⁰»

Les maladies, le manque d'hygiène, les relations parfois difficiles entre les détenus (Ben Jelloun livre une série de portraits: ceux des gardiens, bons et mauvais, ceux des détenus qui ne sont jamais revenus), les petits arrangements avec les gardiens, tout prouve la volonté de témoigner pour l'Histoire l'horreur de ces années-là.

La terreur ne prend jamais de visage dans le bagne. Elle reste présente mais invisible dans la personne du Kmandar. On ne le voit jamais mais on le sent toujours. Il ne met jamais les pieds dans le bagne mais il sait avec précision tout ce qui s'y passe. Le grotesque de la terreur exercée par celui-ci atteint son comble dans l'épisode du chien emprisonné pour avoir mordu un officier supérieur. À la fin du roman, Sidna découvre en Kmandar un de ses anciens collègues d'Académie.

Dans la galerie négative de toute prison ou de tout camp de travail forcé s'imposent toujours trois portraits: celui de l'enquêteur, celui du tortionnaire et enfin, mais pas le dernier, celui du gardien; mais il convient de préciser que de même qu'on peut parler d'un exécutant proprement-dit de la torture (appelé tortionnaire), cette fonction peut être exercée aussi par l'enquêteur ou par le gardien (et parfois même par des individus situés sur une haute échelle hiérarchique, tel l'officier politique ou le directeur de la prison, du camp ou du bagne).

Pour le détenu politique, le gardien, l'enquêteur ou le commandant de la prison sont étudiés, quelquefois, comme des «cobayes», avec la même curiosité que le gardien et la série hiérarchique suivante étudient le détenu.

On comprend de l'expérience des autres que les gardiens «normaux» étaient sanctionnés lorsque la torture ou la brutalité n'était pas appliquée avec originalité et enthousiasme diabolique. Il y a donc aussi une terreur de ceux qui terrorisent, facile à être comprise pour un système de répression qui devait produire de l'effroi. La recherche roumaine sur la littérature concentrationnelle¹¹ va classer les gardiens, selon l'excès de zèle de certains tortionnaires, en assidus et modérés, cruels-inventifs et humains, soulignant pourtant que l'existence des gardiens modérés ne prouve pas la normalité de tout régime de terreur. Par contre, parce que les modérés sont des exceptions, le Bien peut être réalisé seulement par hasard, en usant de subterfuge et illégalement, non-conformément aux principes. Ion Ioanid atteste l'existence des gardiens aimables qui facilitent la vie des détenus politiques et cela non pas pour plaider en faveur des bourreaux, mais pour respecter une des lois spécifiques de Alecsandr Soljenițan, celle qui demande de présenter les méchants d'une manière équitable. Chez Ben Jelloun, le chef des gardiens M'Fadel, mais cela grâce à sa corruption, change brusquement de comportement et devient plus humain.

Dans *Cette aveuglante absence de lumière* la torture a plusieurs visages:

- la torture par l'obscurité;
- la torture par la faim: du pain et des féculents – toujours insuffisants;
- la torture par cachot, par l'isolation, par la privation de sommeil;
- la torture par la misère, par l'odeur fétide;
- la torture par la position recroquevillée;
- la torture par le froid et par la chaleur;
- la torture par des maladies, des eczémas;
- la tortures par des cafards, des scorpions;
- la torture par l'absence de toute assistance médicale;
- la torture par l'absence de toute liaison avec la famille.

Un espace restreint sur le plan physique, mais très large en ce qui concerne la possibilité de l'auteur de suivre des destinées, d'écrire des faits, de suggérer l'abrutissement des consciences. Et comme un prolongement de toute cette souffrance, on a la réplique de la mère du personnage qui déclare: «Dis-moi, il paraît que Tazmamart n'a jamais existé?»¹²

Dans un style simple et un ton juste, Tahar Ben Jelloun livre une véritable leçon d'humanité et de survie, un excellent hommage littéraire aux survivants de Tazmamart.

«La pierre noire, le coeur de l'univers, la mémoire de la grâce, la splendeur de la foi, le désintéressement absolu, tels étaient les signes qui me guidaient. Je devrais ajouter la présence intermittente des anges gardiens, de Tebebt, et hélas aussi de la chouette annonciatrice du malheur imminent»¹³.

¹ www.Bladi.net.

² Ces accusations sont: polémique autour du roman, par Mouna Hachim, *MarocHebdo*, janvier 2001; polémique à propos du livre par Stephen Smith et Jean-Pierre Tuquoi, *le Monde*, 10 janvier 2001; polémique par Florence Aubenas et José Garçon, *Libération-France*, 15 janvier 2001.

³ Extrait tiré du site www.BiblioMonde.com.

⁴ Extrait tiré du site www.BiblioMonde.com.

⁵ Steiciuc Elena-Brândușa, *Horizons et identités francophones*, Editura Universității din Suceava, p. 116.

⁶ Ben Jelloun, Tahar, *Cette aveuglante absence de lumière*, Seuil, 2001, p. 12.

⁷ Ben Jelloun, Tahar, *op. cit.*, p. 27.

⁸ Ben Jelloun, Tahar, *op. cit.*, p. 143.

⁹ *Idem*, p. 136.

¹⁰ *Idem*, p. 68-69.

¹¹ Voir Oana Orlea, Ion Ioanid etc.

¹² *Idem*, p. 229.

¹³ *Idem*, p. 190.

BIBLIOGRAPHIE

Ben Jelloun, Tahar, *Cette aveuglante absence de lumière*, Seuil, 2001

Salim, Jay, *Dictionnaire des écrivains marocains*, EDDIF, Paris

Steiciuc, Elena-Brândușa, *Horizons et identités francophones*, Editura Universității din Suceava, 2006

www.Wikipedia.com

www.Bladi.net

www.EXPRESS.FR

www.BiblioMonde.com

www.Memoria.ro

MILAN KUNDERA SAU CALVARUL IDENTITĂȚII

Hergyán TIBOR,
Universitatea ELTE, Budapesta

Abstract: Having written, in 1990, a work on poetics, *The Art of the Novel*, Milan Kundera publishes, in 1999, a novel whose theme is stated by the title: *Identity*. The omniscient narrator recounts the story of a couple of lovers from a psychological perspective (he has access to their unconscious) and a social one. As author of the fiction, Milan Kundera defines *identity* from an ontological, anthropological, sociological, and psychological point of view, by the relationship between love and freedom, and the pattern of motifs throws light on the meaning of the themes.

Key-words: Kundera, identity, love

În romanul lui Milan Kundera, scris în limba franceză și apărut în 1997 (în traducere românească în 2005, la Humanitas), *Identitatea*, un roman al iubirii și pe planuri secundare al unor teme - prietenie, neînțelegere, existență de periferie etc. - care servesc toate la circumscrierea și surprinderea identității și a iubirii, problema pe care atât autorul cât și naratorul și-o formulează explicit este granița dintre real și ireal. Dar putem merge mai departe și să înțelegem problema ca o întrebare: ce se poate surprinde în granița îngustă dintre trezie și vis, vis și trezie? Am putea risca să afirmăm că statutul acestui tărâm incert este unul privilegiat, de grație, pentru că este necontaminat de exterior sau de conștient. Pentru cercetarea acestor zone ce aparțin subconștientului, Milan Kundera trebuia să ducă până la limită competența naratorului omniscient și să pătrundă nu doar în conștiința personajelor - aici Chantal și Jean-Marc -, dar și să le vadă visele. Sau să vorbească în numele lor.

Cu toată poetica radicală ce eliberează romanul de vechile convenții și cu construcția sa de mozaic, romanul în discuție pare, față de cele scrise mai înainte, destul de simplu și urmărind chiar o linearitate ce amintește de romanele tradiționale deoarece ni se povestește, foarte simplu spus, o etapă, adevărat nedefinită în timp, din iubirea cuplului Chantal - Jean-Marc. Cele cincizeci și una de capitole urmăresc această „evoluție”, însă specificul tehnic al romanului se definește în interiorul acestor capitole înseriate ca niște mozaicuri în care revin teme și motive, am spune, obsesionale, plasate în contextul a noi și noi scene; motive cum ar fi: *saliva, sunetele ciocanului, culoarea roșie*, la care se mai pot adăuga, desigur, și altele cu caracter mai general: promiscuitatea, indistinctul, oroarea de convențiile sociale etc. Structura romanului produce impresia de precipitare dar capitolele o anumită staticitate și circularitate care

însă adâncesc și contribuie la dinamica textului. (Romanul începe cu o plimbare cam indiferentă dar lucidă a lui Chantal într-un orașel normand și accelerează cu o călătorie cu trenul ce trece prin tunel, culminând în coșmarul din final al cuplului.) Nu lipsit de ambiguități și incertitudini, romanul este drumul curajos al cuplului spre unica iubire, spre numai iubire și spre scoaterea treptată a acesteia din toate constrângerile exterioare posibile. O opțiune extrem de periculoasă, pe care cuplul o plătește scump, necruțând lumea dimprejur și necruțându-se nici ei pe ei înșiși. Idealul radical susținut de amândoi este iubirea absolută într-o libertate absolută; ideal la care în faza incipientă nu se putea ajunge decât eliminând prin „analize” tot ce este inutil și susceptibil, drum la al cărui capăt amândoi puteau să rămână, însă, mai singuri decât erau înainte. Modalitățile examinării lumii și a celuilalt nu cunosc aici scrupule, am putea vorbi chiar de o anumită cruditate în felul cum personajele „dezbracă” de zgura convențiilor tot ce poate periclita aceste două categorii: libertatea și iubirea, categorii aici nu întotdeauna armonizabile. Încă în primul capitol se prevestesc extremele între care trăiește, sentimental și rațional, Chantal, care vroia în orașelul normand doar „să petreacă o noapte *singură, fără Jean-Marc*” (s. n.), dorință de libertate ce va culmina mai târziu în conflict, produs, fatal, de *neînțelegere* și nelămurită din cauza vizitei inoportune a fostei cumnate. Tot în acest capitol inițial îi dă fiori lui Chantal emisiunea de la televizor intitulată *Disparut fără urmă*, despre care vorbesc cele două chelnerițe în restaurantul hotelului și care îi trezesc spaima posibilității de a-l pierde pe Jean-Marc. Ca să obțină libertatea absolută în care iubirea să fie posibilă, Chantal renunță aproape la toate valorile și categoriile consacrate ale societății: familie, copil, soț (Jean-Marc va renunța mai târziu la valoarea prieteniei). În elanul nonconformist, Chantal acceptă o singură categorie, în loc de soț pe cea de iubit. Radicalismul lui Chantal, iluminarea ei înspre lichidarea categoriilor uzate se datorează, totuși, unui accident tragic: moartea copilului ei din prima căsătorie și amintirile legate de vechea sa familie, cu rudele cu tot. În momentele sale de meditație asupra acestui eveniment tragic, Chantal își exprimă oroarea de felul nedemn în care societatea (în cazul ei reprezentată de primul soț) recomandă „vindecarea”, remedierea: „Trebuie să avem alt copil, repede. După aceea o să uiți”. Tot în acest context, vizitând mormântul copilului - scena este de o rară umanitate și magistral intuită de Kundera deoarece cu aceste ocazii lunare Chantal „îi vorbește” copilului, i se adresează direct - întâmpinăm interpretarea a două idei esențiale. Chantal îi mărturisește copilașului mort că „tocmai pentru că te-am iubit n-aș fi putut deveni aceea care sunt, dacă tu rămâneai aici”. Adică Chantal, fie că involuntar, „scapă” de obligația participării conformiste la o viață în colectiv printr-un eveniment tragic (trebuie să ne exprimăm aici, totuși, o poate justificabilă neîncredere psihologică, sau o întrebare: dacă o femeie trecută printr-o asemenea traumă greu de depășit să dispună apoi, fie și „eliberată”, de atâta forță și radicalitate?) O singură dată Chantal e surprinsă totuși într-un ușor conformism - acceptă un serviciu la o firmă de publicitate nu din convingere sau vocație, ci pentru salariul mai mare de acolo -, însă aici conformismul ei poate fi „iertat” deoarece e supus principiului superior al libertății.

În voința ei de a se lepăda de convenționalismele societății contemporane, Chantal nu cruță nici instituția familiei. În fraza „bărbații nu vor mai întoarce capul după mine”, repetată și față de Jean-Marc, se presupune un suport erotic, însă sensul

ei este mai mult o critică la adresa denaturării bărbaților produsă în viața de familie. Realul e schematic, socialul convenționalizat: „Chantal văzu aceeași *schemă* în diferite variante” (s. n.), sau: „Chantal își spuse: bărbații s-au „tăticizat”. Se pune deci sub lupă categoria de bărbat - bărbații parcă s-au infantilizat. Nu lipsa atenției lor față de Chantal se regretă aici, ci transformarea lor lamentabilă în „tăticuți”. În capitolul în care cumnata lui Chantal le face o vizită cu copiii ce-i invadează spațiul intim, raportul negativ față de familie devine excesiv prin „întâmplarea” că scena coincide cu supărarea lui Chantal pentru scrisorile anonime pe care i le trimite Jean-Marc, producând astfel un climat „favorabil” *neînțelegerii*, primului blocaj în comunicarea dintre cei doi îndrăgostiți, după care Chantal pleacă la Londra.

Asemenea atitudini față de societatea contemporană rămân totuși pe planul secundar în roman și reprezintă câte un prilej de a se debarasa de tot ce nu poate sau mai bine spus nu trebuie să reprezinte adevărata *identitate* a personajelor. Pentru Jean-Marc *prietenia* devine o categorie perimată, depășită și gratuită care nu mai servește decât la a sprijini „buna funcționare a memoriei”. O „oglină” refuzată a trecutului, căci atât Chantal cât și Jean-Marc vor să trăiască, exclusiv, prezentul iubirii. Plecând de la spitalul unde prietenul din tinerețe „F” zăcea bolnav, Jean-Marc, deloc mișcat - cum ar scăpa de trecut și ar ajunge în prezent - „simți o dorință irezistibilă de a fi cu Chantal”. Se poate vorbi în egală măsură la cei doi îndrăgostiți de primatul absolut al prezentului, de înstrăinarea față de trecut (singur copilașul mort nu e uitat): Chantal nu-și mai recunoaște rudele, nici nu le mai suportă, iar Jean-Marc renunță definitiv și la ideea prieteniei. Se mai observă o aproape invizibilă diferență între atitudinea celor doi: refuzul societății de către Chantal e mai radical în planul practic, până când Jean-Marc e mai radical în cel teoretic, încât uneori amândoi se miră de propriile lor opinii: „Nu era sigură de reacția lui, se temea să n-o creadă un monstru”. Faptul că Jean-Marc e dependent, economic vorbind, de Chantal - ce idee străină de spiritul romanului, și totuși formulată (!), femeia câștigând de cinci ori mai mult decât iubitul ei și în plus și apartamentul îi aparține - îl face mai liber în planul ideilor, Chantal însă se stăpânește tocmai pentru a menține echilibrul. Radicalitatea teoretică a lui Jean-Marc sălășluiește pașnic în libertatea nemărginită din căminul lui Chantal.

Încercând să iasă amândoi din socialul convenționalizat și să rămână doar în măsura în care e posibil în mod autentic (Chantal acceptă totuși un serviciu în care se simte obligată să-și mascheze lipsa de angajament), societatea și manifestările ei sunt puse mereu în discuție, analizate la nesfârșit. Conștienți sau inconștienți, Chantal și Jean-Marc sunt convinși de posibilitatea iubirii numai în cazul în care *identitatea* - cealaltă temă centrală a romanului - poate fi definită, fiind înțeleasă ca o condiție esențială. Instrumentele cu care cele două personaje operează nu sunt desigur științifice, căci asta ar însemna să aplice împotriva societății tocmai metode împrumutate din zona respinsă. Investigația se face cu metode personale, incerte, închise în individualitate, sau și mai incerte, închise în *eu*: Chantal și Jean-Marc visează, imaginează, „cred” (tot un sinonimă a virtualului), vor să surprindă identitatea în termenii ei cei mai siguri, iar la începutul acestei tentative nici nu-și dau seama de calvarul prin care vor trece și de finalul în care identitatea va deveni una eterică până la dispariție. Chipul identității dorite apare în aceste planuri incerte - vis,

imaginiție - și se confruntă cu cel moștenit din realitate, străin și nedorit. Realul produce mereu înșelăciuni: „Acum văzând-o din profil, Jean-Marc își dă seama că ceea ce crezuse că este cocul lui Chantal e de fapt o eșarfă legată în jurul capului”. Scena ne amintește de senzația ratată a naratorului lui Blecher din *extraordinarele Întâmplări în irealitatea imediată*: „Văzui deodată pe o etajeră un buchet mare de flori într-un vas. Asta mă salvă (...) Mă ridicai și mă repezii la etajeră. Aruncată pe o grămadă de cărți zăcea o eșarfă roșie”. Într-un caz nu coc, ci eșarfă, în celălalt caz nu flori, ci eșarfă. (O diferență esențială există între identitatea concepută de Kundera și cea de Blecher: la primul ea este anevoie de definit, la Blecher e certitudine, adevărat, dureroasă: identitatea există, dar reprezintă o insuficiență ontologică, fiind egală cu prizonieratul în sinele eului.)

În cazurile în care personajele romanului trăiesc sentimentul de pierdere a identității celui alt, sau al iluziei de pierdere, sau al desfigurării, sau doar al ideii de pierdere, apare frica, spaima, angoasa, exasperarea - în funcție de intensitatea senzației, iar când identitatea se recompune, apare liniștea: „Chantal se simte salvată: vocea lui Jean-Marc este vocea iubirii”. Uneori identitatea se pierde în real - „Să confunde aparența fizică a iubitei cu cea a unei străine: a mai trăit senzația asta, o, de câte ori !” -, alteori se câștigă în vis: „în vis, nu avea nici o îndoială cu privire la identitatea ei”. Alteori se întâmplă invers, visul sau imaginația produc alterarea: „își imaginează trupul ei lovit, o vede întinsă pe nisip, plină de sânge”, sau: „Jean-Marc a avut un vis: se teme pentru Chantal... (...) Repetă de parcă ar vrea să-i redea acelui chip schimbat vechea înfățișare, identitatea pierdută”. În asemenea cazuri, realul restabilește, chiar dacă provizoriu, identitatea: „sub impresia visului, Jean-Marc simți nevoia s-o vadă imediat”.

Pierderea repetată a identității, cel puțin în prima fază a romanului, e pusă pe seama societății; se încearcă astfel o îndepărtare vizibilă de la socialul încărcat cu convenții ce desfigurează identitatea, iar prin diferite soiuri de investigații și interogații sau verificări ale senzațiilor, socialul se subțiază și se ajunge, sau mai precis se râvnește la statutul ideal: individualitatea absolută. Rămâne nepusă o întrebare: dacă identitatea individuală nu e marcată oare, totuși, de social; dacă vulnerabilitatea și relativitatea noțiunii nu se datorează tocmai elementelor exterioare; dacă identitatea poate fi formulată exclusiv din interior.

Identitatea, tema superioară a romanului, ca și cea a iubirii, e purtată prin contexte pe cât de „reale”, pe atât de ireale, iar instrumentele tentativelor de definire sunt motivele obsesive care vor să elucideze, prin contrast, sensul temelor. Și aici se cuvine să deschidem o mică paranteză. Kundera și-a formulat, de obicei în scris, concepțiile sale despre genul romanesc, mai sintetic în *Arta romanului* (1990), iar ocazional în diferite interviuri sau în prefețele edițiilor traduse ale romanelor sale. Pe baza opiniilor expuse cu asemenea prilejuri, nu ni se pare absolut străină opinia ca romanul *Identitatea*, deși apărut mai târziu decât *Arta romanului* și conceput de romancier ca o trecere la o nouă etapă a scrisului său, să fie înțeles ca un roman-teză, sigur nu mai mult decât, de pildă, *Patul lui Procust* ca lansarea unei „noi structuri” de către Camil Petrescu în contextul romanului românesc interbelic. *Identitatea* ilustrează unele convingeri ale teoreticianului, cu mult anterioare apariției romanului,

convingeri reformulate, nuanțate dar niciodată abandonate sau modificate esențial. Una dintre ideile verificabile în roman este tehnica condensării textului, eliberarea romanului de verbalism, justificată cu imperativul „limitei antropologice” reprezentată de „limita memoriei”. Altfel spus, un roman nu trebuie să depășească dimensiunile pe care memoria nu le mai poate reconstitui. O altă convingere, iarăși exemplificată de romanul în discuție, provine poate din trecutul de muzician al autorului și din asumarea concepției muzicale a lui Leos Janacek, apreciat de către Kundera, conform căreia au dreptul să existe „numai acele note muzicale care comunică ceva esențial” (ideea ne trimite la concentrarea romanului la teme și motive). O a treia convingere, valabilă pentru întreaga creație kunderaniană ar fi: „Visul nu este decât modelul aceluia soi de imaginație pe care îl consider cea mai mare cucerire a artei moderne”. Este o distincție esențială deoarece opera lui Kundera a fost considerată nu de puțini interpreți ca artă onirică. Vedem însă că se optează nu pentru onirism, ci pentru imaginație, pentru „o tehnică a imaginației caracteristică visului”. Problema lui Kundera tocmai asta este: „cum poate fi construită în roman *imaginația necontrolabilă*?” Tot în *Arta romanului*, Kundera vorbește despre cele două planuri ale construcției, al acțiunii și al dezvoltării temelor, *prin acțiune*. Tot aici se definește noțiunea temei, a motivului, și considerăm necesar a-l cita pe autor: „Deosebim *motivul* de temă : motivul este acel element al temei sau al povestirii care revine de mai multe ori pe parcursul romanului, întotdeauna în alt și alt context”. Tema este, mai concisă, „interogația existențială”, iar interogația: „analiza cuvintelor-teme”, astfel, cuvintele devin „categorii ale existenței”. Am considerat utilă această incursiune în concepțiile despre roman ale scriitorului deoarece, mai târziu, după apariția *Identității*, într-un interviu acordat lui Guy Scarpetta, Kundera nu mai ține să despartă atât de clar temele de motive. Hotarul dintre aceste două elemente de bază ale romanelor sale se pare că este tot atât de incert ca și hotarul dintre real și ireal. Astfel romancierul, împreună cu autorul interviului, stabilesc următoarele teme și motive, recunoscând superioritatea iubirii: *identitatea, culoarea roșie, sunetul ciocanului, saliva, prietenia, suferința, neînțelegerea, amăgirea, kitsch-ul, existența periferică*. Și, statistic vorbind, dar nu numai, am putea completa seria cu motivele (dacă nu cu temele): oroarea de supraveghere, promiscuitatea sau indistinctul, *capcana, roșeața* - aceasta din urmă nu se suprapune decât parțial cu culoarea roșie care poate fi înțeleasă ca o metaforă a erosului, iar roșeața ca sentimentul erotic *surprins*. Tot în acest interviu Kundera își mărturisește o veche problemă tehnică, valabilă și pentru *Identitatea*: „cum se poate realiza insesizabil trecerea din real în vis?”. Întrebarea romancierului reprezintă pentru cititorul nedumerit și ușor a fi dezorientat un posibil răspuns, și anume că ne aflăm în dimensiunea realului și a irealului în aceeași măsură, încât e posibilă, cel puțin în proporții relative, înțelegerea romanului ca o ficțiune care ne lămurește, în viziunea autorului, asupra unor probleme reprezentative ale societății noastre contemporane, cu toate maladiile sale atât de sugestiv revelate de temele și motivele romanului.

După repetate lecturi ni se pare că nu riscăm dacă definim romanul ca unul ce își propune examinarea posibilității și șansele iubirii în timpul nostru, în care identitatea însăși - o condiție esențială a iubirii - este încercată mereu până la extreme,

până la limita anulării, până la pericolul pierderii ei. Traducând în termeni formali, am putea afirma că *tema* superioară - iubirea - cunoaște în acest roman calvarul trecerii ei prin *motivele* ce roiesc în jurul ei ca niște amenințări. Altfel spus, criza sentimentală, *reală*, a cuplului Chantal - Jean-Marc se poate înțelege ca o criză a noțiunii de iubire, *abstractă*. De ar fi să urmărim granița dintre real și vis - aici tremenii includ însă și ceva din celălalt termen -, ar trebui să stabilim în primul rând dimensiunea realului, dar mai lesne de urmărit se dovedește intensificarea impresiei de ireal și vis, deoarece până în capitolul al 15-lea putem vorbi de un fel de introducere (primul capitol, de pildă, ni se pare de o obiectivitate obișnuită: aici facem cunoștință cu personajele ce alcătuiesc cuplul, cunoaștem apoi, în cele ce urmează, puțin din viața lor, contextul cotidian, ceva din trecutul lor) dar și în această parte se pune sub semnul întrebării realitatea celor povestite: „A avut loc *aieva* această întâlnire...?”, se întreabă naratorul (s. n.). Formula cea mai frecventă în roman - Chantal „și imaginează” - ne trimite iarăși la o inflație a realului. În loc să acționeze, să gândească sau să-și amintească, personajele avansează în domeniul virtualului, completând la nesfârșit realul căruia i-au întors spatele, sărăcindu-l. Partea de „graniță” a romanului, dacă forțăm stabilirea ei, o surprindem începând de la capitolul al 15-lea până la al 36-lea, adică în partea de mijloc cu complicațiile provocate de scrisorile anonime primite de Chantal, iar domeniul visului și al coșmarului începe cu plecarea cuplului la Londra, cu coborârea trenului „în infern”. Evoluția schițată este desigur forțată, dar e vizibilă intenția cuplului de a uita de trecut (excepție face amintirea vie a copilășului) și a se instala în prezent. Și chiar visul este nedorit, pentru că activează memoria cu timpurile sale amestecate - o altă formă de *promiscuitate*. Se formulează însă unanim opțiunea și grija pentru prezent: „Chantal ține enorm la prezentul ei”. Visul este oglinda realului în măsura în care amestecă timpurile, lipsindu-i igiena, precum îi lipsește realului. Jean-Marc merge și mai departe și, renunțând la ideea de prietenie, nu-i mai funcționează nici memoria. Chiar și imaginația, dominantă în roman, se datorează imaginilor aduse din trecut, însinuirii timpului revolut în conștiința actuală. Cuplul încearcă să iasă din acest timp impur și să pătrundă în unul curat, necontaminat. Motivele „malefice” - deoarece recunoaștem și altele „benefice” sau privite cu loialitate (*roșeața*) - sunt, parțial, împrumuturi din trecut. Amintirea familiei ce o lega pe Chantal de primul soț echivalează cu promiscuitatea vieții în colectiv, cu sentimentul de capcană, cu starea de a fi mereu supravegheată în cele mai intime momente, cu convențiile ce o scandalizează etc.; toate acestea produc în conștiința eroinei oroarea de viața de familie și negarea ei și o împing, irevocabil, spre individualism. Este contestat deci tocmai cel mai important nucleu social: familia.

Dificultățile ce provin din opțiunea lui Chantal nu se împuținează nici după părăsirea soțului, nici după alegerea unui nou serviciu. Ea își caută o nouă identitate, esențializată, purificată de elemente considerate de ea străine, însă într-o societate care a rămas aceeași și pe care Chantal încearcă să o pună în paranteză, nebăgând-o în seamă: „ea privește lumea din jur cu puțin interes”. Societatea pentru Chantal rămâne ceva de care trebuie scăpat, iar într-un moment de revoltă ea nu vede altă metodă de apărare decât „focul crematoriului”, ca „singura soluție să nu ne lăsăm trupul la cheremul *lor*” (s. n.). Delimitarea de lume apare aici expresiv prin acest „lor”. „Identitatea” pe care o

asigurase societatea cu instrumentele sale proprii trebuie redobândită sau reformulată în afara ei, iubirea nefiind posibilă sau autentică fără „renașterea” prin desocializare a iubiților. De fapt în acest moment începe calvarul deoarece în lipsă de context, sau în unul denunțat, termenii de definire a identității rămân în cercul închis al cuplului; de aici impresia că definirea se realizează tot mai puțin în plan spiritual și tot mai mult în cel al senzațiilor: „Să confunde aparența fizică a iubitei cu cea a unei străine: a mai trăit *senzația* asta, o, de câte ori!” (s. n.) Se verifică mereu de către Jean-Marc dacă imaginea lui Chantal, identitatea ei „arhetipală” - cea din ziua în care a sărutat-o prima oară - este aceeași. Oricare altă imagine îl neliniștește și reprezintă un germen de angoasă sau de coșmar. Identitatea fiind lăsată în seama senzațiilor, confirmarea ei nu e posibilă decât suportând perioada de familiarizare a senzațiilor cu „obiectul” lor: „abia *după o vreme* ea redeveni pentru el Chantal”, sau: „între momentul revederii și momentul când recunoaște în ea ființa iubită, *trebuie să treacă o vreme*” (s. n.). Timpul familiarizării este aici încă doar timpul neliniștii. Criteriile sau însemnele identificării și ale identității vor trece de la imagine, dovedindu-se de multe ori înșelătoare, spre alte domenii. Un astfel de organ identificatoriu este ochiul (imaginea există și cu ochii închiși), „punctul în care se concentrează identitatea unui individ”, sau vocea: „Chantal se simte salvată: vocea lui Jean-Marc este vocea iubirii”. Am putea vorbi în cazul celor doi îndrăgostiți de o fixație în prima lor senzație, de voința de a conserva nealterată imaginea-standard despre celălalt, adică imaginea inițială. Un alt aspect al identificării se observă în funcție de distanța fizică și de contextul în care celălalt apare: în apropierea fizică identitatea este de la sine înțeleasă, nemeditată, neverificată; în schimb, la distanță sau când celălalt este surprins în context străin, apare panica identificării, ceea ce ne demonstrează atât vulnerabilitatea cât și provizoriul identității, dependența noțiunii de prezența fizică a celui alt. Când Chantal e văzută în cercul colegilor ei de serviciu în tren, Jean-Marc „îi privea gesturile, de o vioiciune pe care nu i-o cunoscuse. Nu-i auzea vorbele, dar îi vedea mâna care tăia energic aerul: o mână pe care-i fu imposibil s-o recunoască; era mâna unei străine”. Iar în coșmarul final, când Chantal este numită „Anne” de către septuagenar, identitatea pare că se pierde iremediabil. De n-ar fi iubirea...

Impresia pe care romanul tulburător al lui Kundera o lasă parcă ascunde o idee sau o concluzie: atât identitatea cât și iubirea este posibilă doar dacă e cucerită și *pentru a doua oară*, iar identitatea își pierde sensul sau se topește numai într-o iubire deja trecută prin proba unui purgatoriu. În această carte iubirea poate fi înțeleasă ca prezență fizică a ființei iubite; presupunerea poate fi argumentată cel puțin prin două momente. Când Chantal și Jean-Marc sunt împreună, motivele pe care le-am numit artificial „malefice” (saliva, ciocanul, capcana etc) nu își pot realiza efectul distructiv, pur și simplu iubirea se dovedește un antidot eficient împotriva lor. În iubire, adică în prezența celui alt, realul agresant se neutralizează, devine circumstanță paralizată, iar libertatea se dezlănțuie nelimitată încât orice subiect poate fi tratat fără reticențe: „Chantal și Jean-Marc iau prânzul la restaurant și vorbesc amuzați despre moarte”, sau: „Jean-Marc și Chantal discută despre moarte, despre plictiseală, beau vin roșu, râd, se distrează, sunt fericiți”. Chantal și Jean-Marc depășesc împreună și o altă maladie a societății contemporane, cea a plictisului: „transform tot ce se petrece în jurul meu în materie pentru discuțiile noastre”, afirmă undeva Jean-Marc. În caz

contrar, în golul produs de absența celui alt, forțele malefice își recâștigă locul în conștiința iubitorilor și chiar motivul „benefic” (roșeața) sau metafora „parfumului de trandafir”, „promiscuitatea suavă” își schimbă sensul în negativ: (Chantal) „Se gândește la metafora trandafirului ce trece din bărbat în bărbat și își spune că a trăit într-o temniță a iubirii, dar că *acum* e pregătită să accepte mitul trandafirului, să fie una cu parfumul lui îmbătător” (s. n.). Motivul periferiei, apărut la început ca o virtualitate inofensivă în conștiința lui Jean-Marc - „toate trenurile au plecat”, sau cerșetorul „este alter-ego-ul meu!” - se transformă în tristă iluminare: „de fapt asta sunt, un ratat, un cerșetor, un boschetar”.

Capitolele premergătoare celui final, cele dedicate identificării autorului scrisorilor anonime sunt interesante mai puțin prin aspectele detectiviste pe care le conțin, cât prin faptul că din cauza incertitudinii ele lansează în conștiința lui Chantal nenumărate versiuni ale posibilului și astfel partea de mijloc a romanului, granița dintre cele două dimensiuni, devine un pământ al nimănui și al tuturor, unde realul se transformă în cuvinte și cuvintele în real. În scrisorile pe care le primește Chantal apar *cuvintele* „perle roșii” și „cămașa de noapte roșie”, iar Chantal - după ce citește scrisorile - își cumpără *lucrurile*: perle roșii și cămașă de noapte roșie. În același fel, dar în sens invers, persoane „reale” - cerșetorul, omul din bar - apar în imaginație, devin nume. „Ce diabolic se leagă totul!”, exclamă undeva Chantal. Tot în această parte a romanului se amplifică un alt motiv kunderanian, *neînțelegerea*, motiv pentru care dimensiunea incertului se dovedește extrem de fertilă. Fatalitatea acestui motiv ce declanșează criza de încredere și de comunicare dintre cei doi iubitori pare cu atât mai surprinzătoare cu cât pornește dintr-un joc - un fel de joc de a ne ascunde -; tocmai jocul, element atât de propriu iubirii! Și totuși, jocul acesta, inițiat de Jean-Marc și acceptat de Chantal, va fi sancționat deoarece conține câte un element infim, însă nesincer - anonimitatea lui Jean-Marc și ascunderea scrisorilor de către Chantal -; elemente străine iubirii căci afectează *tocmai* voința esențială a iubitorilor: identificarea și „conservarea” celui alt într-un tipar *sigur*. Sancțiunea va lua formă în călătoria la Londra, capitol în care se amestecă insesizabil realul cu visul și în care toate motivele „malefice”, chiar și tema principală, identitatea, câștigându-și profunzimea prin apariția lor repetată în capitolele anterioare, apar simultan, concentrându-și și intensificându-și efectele într-un coșmar de rară apariție psihologică și expresivitate artistică. Intervenția lui Jean-Marc în penultimul capitol: „Trezește-te! E doar un coșmar!” își are ironia ei dureros-umană, precum intervenția naratorului ieșit din spatele culisei, ironia ei poetică - „Iar eu mă întreb: cine a visat? Cine a visat această poveste?”. Întrebându-se asupra hotarului dintre realitate și vis, naratorul dă de gândit cititorului și nu exclude nici posibilitatea unei lecturi în care *textul întreg* până la capitolul 50, deci până la „trezire”, să fie interpretat ca vis. În acest caz însă individualitatea celor treziți (Chantal și/sau Jean-Marc) nu poate fi identificată cu alter-ego-urile din vis. Adică tocmai când și-ar recâștiga identitatea, o pierd: rămân nume fără poveste. Pe scurt, nu doar stabilirea noțiunii de identitate, ci și identificarea textului *Identității* se dovedește o încercare dificilă pentru cititor în această carte despre prețul scump al iubirii.

**„KEINER DIESER ORTE IST ZU FINDEN“ –
ZUR GRENZAUFLÖSUNG UND LITERARISCHEN
PROJEKTION AUF DEN OSTEUROPÄISCHEN RAUM
BEI INGEORG BACHMANN¹**

Ramona TRUFIN,
Universität Konstanz/Universitatea „Alexandru Ioan Cuza“ Iași

*„Es wurde wieder eine Heimat an der
Grenze: zwischen Ost und West, zwischen einer
großen Vergangenheit und einer dunklen Zukunft.“
(Ingeborg Bachmann)*

Abstract: The present article will focus on Ingeborg Bachmann's cultural and literary manner of transposing her interest for the East-European region into her fictional works, taking into consideration a series of biographical elements, Bachmann's poetic correspondence with Paul Celan, as well as some of the most relevant academic contributions in this field.

Key-words: East-European, borders, identity, real and imaginary, language

Ingeborg Bachmanns Begegnung mit Paul Celan in Wien (1948) gilt als Referenzpunkt der literarisch-kritischen Debatten und ist eine reale Herausforderung für die Forschung, die Fragen nach den literarischen und persönlichen Korrespondenzen zwischen zwei der wichtigsten deutschsprachigen Dichter der Nachkriegszeit aufwirft, welche sie dann mittels elaborierten literaturwissenschaftlichen Methoden zu beantworten versucht². Das Forschungsinteresse an der Beziehung zwischen Bachmann und Celan wird immer lebendiger, teilweise auch weil das so gut bewahrte „Geheimnis der Begegnung“³, trotz veröffentlichtem Briefwechsel⁴, sich jeglicher totalen Aufhellung entzieht.

Auf Grund biographischer Informationen über Bachmanns Leben, ihrer poetischen und poetologischen Schriften und wichtiger Forschungsbeiträge zu ihrem poetischen Dialog mit Paul Celan, wird der vorliegende Beitrag einige Koordinaten der kulturellen und literarischen Projektion auf den osteuropäischen Raum bei Ingeborg Bachmann markieren. Gleichzeitig werden die Korrespondenzen zwischen dem biographischen Interesse der österreichischen Autorin an südöstlich liegenden Landschaften und den inneren, literarisierten (Sprach)Landschaften in ihrem Werk untersucht.

In einem Interview erwähnte der deutsche Komponist und Freund der Autorin, Hans Werner Henze, einen Scherz, den Bachmann auf der Zugfahrt machte, wenn sie nach ihrem Reiseziel gefragt wurde: „...wenn jemand fragte: 'Und Sie, liebes Fräulein, was tun Sie? Wohin reisen Sie?' 'Ja, ich bin Angestellte bei Siemens und fahre nach Budapest', dabei fuhr sie eigentlich nach Wien oder München, oder in eine sonstig entgegengesetzte Richtung“⁵. Die Anekdote beweist die bitter-ironische Haltung der Autorin gegenüber dem allgemeinen Desinteresse der „Asphalt-Kultur“ (Henze) an der osteuropäischen Landschaft aus einer primär geographischen Perspektive. Der Blick Bachmanns auf südöstlich liegende Orte - innerhalb oder außerhalb Europas - lässt sich anfangs mit ihrer Biographie in Zusammenhang bringen und erklären.

Sie wurde 1926 in der österreichischen südöstlichsten Landeshauptstadt, in Klagenfurt, geboren. Ihre Mutter, Olga Bachmann, kam aus dem östlichsten Bundesland, das an „Böhmen“ und Ungarn grenzte; ihr Vater, Matthias Bachmann, stammte aus Oberveßlach bei Hermagor im Gailtal, im Dreiländereck Österreich-Italien-Slowenien. Die Heimat der Autorin konstituierte sich von vornherein an der Grenze, wie sie in der Prosaschrift „*Biographisches*“ versicherte: „Ich habe meine Jugend in Kärnten verbracht, im Süden, an der Grenze, in einem Tal, das zwei Namen hat - einen deutschen und einen slowenischen“⁶. Aus dem ganzen Werk Bachmanns lässt sich feststellen, das Land ihrer realen Geburt und Kindheit sei nicht mit dem Land der imaginären Geburt oder Wiedergeburt der Dichterin verwechselbar, trotz der aufschlagenden biographischen Parallelität. Der Ort in dem Gedicht „*Prag Jänner 64*“, „wo zwischen der Moldau, der Donau/ und meinem Kindheitsfluss/ alles einen Begriff von mir hat“ oder „das erstgeborene Land“, wo die Dichterin zum Sehen erwacht wird: „Da fiel mir Leben zu“, sind nichts anders als imaginäre Orte. Utopische Elemente ziehen ihre Existenz durch, die auf eine neue, befreiende dichterische Sprache hinziehen: „Unter den berstenden Blöcken/ meines, auch meines Flusses/ kam das befreite Wasser hervor.// Zu hören bis zum Ural“ („*Prag Jänner 64*“). Die literarische Projizierung auf ein geographisches Dreieck zwischen Prag-Wien-Kärnten (metonymisch ersetzt durch die Flüsse Moldau, Donau und Kindheitsfluss) und auf ein kulturelles „Dreispracheneck“ zwischen Böhmisch-Deutsch-Slowenisch, deren Befreiung aus den Ketten der Differenziertheit als Voraussetzung für die wahre Sprache der Dichtung angestrebt wird, durchquert den ganzen europäischen geographischen Raum nach Osten, indem sie sich bis zum Ural über die Grenzen hinausstreckt. Sigrid Weigel spricht über „die Akzentuierung einer nach Süden und Osten orientierten europäischen Topographie“⁷ bei Bachmann, erstens in der frühen Lyrik der zwei Gedichtbände („*Die gestundete Zeit*“ und „*Anrufung des Großen Bären*“) und später in den „*Todesarten*“-Prosaschriften. Bachmanns Landschaften sind kodiert, chiffriert, sie lassen sich einmal als innere Landschaften, ein anderes Mal als geschichtliche oder als literarisierte Sprachlandschaften erkennen. Ein paar Beispiele dafür:

In dem unvollendeten Roman „*Der Fall Franza*“ sagt die Autorin in der Vorrede: „Die Schauplätze sind Wien, das Dorf Galicien und Kärnten, die Wüste, die arabische, lybische, die sudanische. Die wirklichen Schauplätze, die

inwendigen, von den äußeren mühsam überdeckt, finden woanders statt (sic!)“⁸. Und sie führt diesen Gedanken im ersten Kapitel dann fort: „Und da sich beweisen lässt, dass es Wien gibt, man es aber mit einem Wort nicht treffen kann, weil Wien hier auf dem Papier ist und die Stadt Wien immerzu woanders, nämlich 48° 14' 54'' nördlicher Breite und 16° 21' 42'' östlicher Länge, und Wien hier also nicht Wien sein kann, weil hier nur Worte sind, die anspielen und insistieren auf etwas, das es gibt, und auf anderes, das es nicht gibt...“⁹. Das am Meer gelegene Böhmen im Gedicht „*Böhmen liegt am Meer*“ findet als fiktiver Ort auch keine Entsprechung in der Realität und trotzdem beansprucht Realität. Wenn man dem am Meer gelegenen Böhmen sein Recht zuerkennt, dann löst sich die Trennungslinie zwischen Wirklichkeit und Imagination einfach ab, indem sie flüssig wird. Die Titelgestalt aus der Erzählung „*Undine geht*“, „keine Frau, auch kein Lebewesen“¹⁰, trägt die Grenzen zwischen zwei Welten - Wasser und Erde - in ihr, ohne ein Zwischenwesen zu sein, sondern, laut Renate Böschstein, „das fließende Ich“¹¹. Die Auflösung der Grenze findet - paradoxerweise - in ihrem Wesen statt, es ist „die nasse Grenze zwischen mir und mir“¹². Entgegengesetzte Pole werden vereinigt und versöhnt, indem sie nicht mehr als Gegensätze gespürt werden. Die realgeographischen Räume werden von Bachmann in Erfahrungsräumen aufgespalten. Laut Marion Schmaus, „subjektive Erinnerungs- und Wahrnehmungsspuren überschreiben den konkreten Ort, lassen ihn zu einer ‚inneren Landschaft‘ oder ‚imaginären Topographie‘ werden“¹³. Um die Möglichkeit einer auf solche Art und Weise konstruierten imaginären Topographie klar zu machen, führte Sigrid Weigel den Begriff der „*télescopage*“ ein, als „Figur einer Verschachtelung“ der Orte auf der geographischen Landkarte, indem „verschiedene Schauplätze ineinandergeschoben oder übereinander geblendet werden“, wie „die Überblendung von Wüste und Berlin, Galizien und Kindheitslandschaft, Wien und Ungargassenland“¹⁴ in Bachmanns „*Todesarten*“-Projektteilen „*Ein Ort für Zufälle*“, „*Der Fall Franza*“ und „*Malina*“.

Die Verwischung der Trennungslinien zwischen Innen- und Außenwelt, Innen- und Außenraum wird in dem Roman „*Malina*“ (1971), dem ersten und einzigen vollendeten Roman Bachmanns, und in dessen Verfilmung von Werner Schroeter (1991) sichtbar. Die Straße in dem „Ungargassenland“ bildet sich als imaginärer Ort, „weil sie nur in mir ihren Bogen macht“, sagt das weibliche Ich am Anfang. Gerade in dieser Topographie gehen die äußere und innere Welt, die reale und imaginäre Landschaft ineinander. Die Ungargasse war in der Vergangenheit „die alte Hungargasse, in der die aus Ungarn einreisenden Kaufleute, Pferde-, Ochsen- und Heuhändler hier ihre Herbergen hatten, ihre Einkehrwirthshäuser“¹⁵. Ivan, in den sich das weibliche Ich verliebt, wurde in Pécs/Ungarn geboren, hatte zwei Kinder - Belá und András - und wohnte in der Ungargasse, Nummer 9. Malina, der sogenannte männliche „Doppelgänger“ der weiblichen Figur, wurde von ihr ursprünglich „Eugenius“ genannt, er kam von der jugoslawischen Grenze, genau so wie das Ich und beide redeten manchmal auf Slowenisch oder Windisch. Sie bewohnten die gleiche Wohnung in der Ungargasse, Nummer 6. Es handelt sich um eine Projektion auf den

osteuropäischen Raum, in dem die (scheinbar) gegensätzlichen Charaktere sich zusammentreffen. *De facto* ist das Ich ein ganz zentraler Punkt, von dem andere Gestalten osteuropäischer Abstammung - Malina, Ivan - sich dissipieren, defragmentieren und durch den Bezug auf das weibliche Ich, lokalisiert in Wien, wieder vereinigen lassen. Ellen Summerfield sprach von der „Auflösung der Figur“¹⁶ im Roman, was das Verschwinden des Ich erklärt. Es geht hier aber nicht nur um die Auflösung der Figur, sondern auch um die Auflösung der Grenze zwischen Innen und Außen, Diesseits und Jenseits, Vergangenheit und Gegenwart, Ost und West, die im Mittelpunkt Europas stattfindet: in Wien.

Nach Wien, wo die Grenze ursprünglich nicht aufgehört hatte, spürbar zu sein, kam Bachmann 1945: „Es wurde wieder eine Heimat an der Grenze: zwischen Ost und West, zwischen einer großen Vergangenheit und einer dunklen Zukunft“¹⁷. In diesen frühen Wiener Jahren lernte die junge Philosophiestudentin Bachmann in dem Atelier des surrealistischen Malers Edgar Jené, den aus Czernowitz vertriebenen Dichter Paul Celan kennen, der auf seiner Durchreise von Rumänien (Bukarest) über Ungarn nach Frankreich (Paris), Station in Wien machte. Von Hans Werner Richter zur 10. Tagung der literarischen Gruppe 47 eingeladen (1952), trat sie gemeinsam mit Paul Celan auf. Für die Autorin wurde Celan zu einem sehr geschätzten und speziellen Freund für mehr als fünfzehn Jahre. Seine Einreise von Rumänien über die ungarischen Steppen nach Paris, bedeutete für sie, so Lütz in seinem Aufsatz „Über den Celan-Bachmann Diskurs“, eine Orts-Chiffre seiner Herkunft, die sie später, vor allem in der Legende der Prinzessin von Kagran aus dem Roman „*Malina*“, in der Figur des Fremden - „Die Prinzessin und der Fremde begannen zu reden, wie von alters her, und wenn einer redete, lächelte der andere. Sie sagten sich Helles und Dunkles“¹⁸ - und der ursprünglich grenzenlosen osteuropäischen Landschaft verarbeitet: „...das Land, in dem sie waren, an der Donau, war immer in Gefahr, und Grenzen gab es noch keine, wo später Raetien, Markomannien, Noricum, Moesien, Dacien, Illyrien und Pannonien waren. Es gab auch noch kein Cis- und Transleithanien, denn es war immer Völkerwanderung.“¹⁹ Eine wesentliche Rolle bei dem Prozess des Sich-Verbunden-Fühlens der zwei Autoren spielte auch die gemeinsame „österreichisch-ungarische Sprachherkunft und Geistes-tradition“²⁰. Die Sprache, in der sie schrieben, war dieselbe, aber nicht die gleiche. Für Celan war die deutsche Sprache seit der Ermordung der Eltern (1942, im KZ Michailowka, östlich des Bugs) nicht mehr die geliebte Muttersprache, sondern die „Sprache der Mörder“²¹. Für Bachmann ist sie Ausgangspunkt für das „Treiben“ durch die Gesamtheit der Sprachen: „Ich mit der deutschen Sprache/ dieser Wolke um mich/ die ich halte als Haus/ treibe durch alle Sprachen“ („*Exil*“), damit sie sich für das weibliche Ich am Ende als „Strafe“ definieren lässt: „...die Sprache ist die Strafe. In sie müssen alle Dinge eingehen und in ihr müssen sie wieder vergehen nach ihrer Schuld und dem Ausmaß ihrer Schuld“²².

Mittels der Verwendung von Fremdwörtern und Sätzen aus osteuropäischen Sprachen (Ausrufe und Flüche auf Ungarisch, Sätze auf Slowenisch), von dazugehörigen Assoziationen mit den „fremden“ Landschaften

Osteuropas (Ungarn - Pécs, Budapest, Jugoslawien - Belgrad, Polen - Galizien, Serbien, Bukowina - Czernowitz, Rumänien - der Ort „vor dem Schwarzen Meer“ wo die Donau durch eine Delta einmündet, Bulgarien - Sofia, Russland - die Eremitage), Menschentypen- und Typologien (Ivan, Fanny Wischnewski, Marek, Lajos, Dr. Krawanja, Herr Bardos, Herr Sedlacek, Frau Senta Novak, Elfi Nemec) gelingt es Bachmann - erstens rein formal und dann auch inhaltlich - die anfangs erwähnte Grenze des „Dreiländerecks“, die Grenze „zwischen Ost und West“ und damit auch „die Grenze der Sprache“ zu überschreiten, um an einen Begegnungsort zu gelangen, der sich trotz aller Bemühungen nicht lokalisieren und fixieren lässt. In welcher Art der Ort in Bachmanns Werk mit der reinen historischen Realität des als Kind erlebten Zweiten Weltkriegs und des Anschlusses Österreichs am Nazi-Deutschland korrespondiert, war eine von den meist thematisierten Problemkonstanten der Bachmann-Forschung²³. Wichtig scheint bei der österreichischen Dichterin die Suche nach dem Ort zu sein, der ausschließlich weder in einer belegbaren Realität noch in einer Irrealität oder Fiktion zu verorten ist, der nicht aus räumlichen und zeitlichen Dichotomien entsteht („Die Zeit fällt mit dem Ort zusammen“ in „*Malina*“), sondern diese Dichotomien durchquert und einen anderen Ort sucht, wo die Liebe zur Poesie und die Poesie der Liebe sich gegenseitig durchdringen und ineinander auflösen. Diesen Ort findet man nicht, wie es sich auch aus der Sicht Undines ergibt: „Die Welt ist schon finster, und ich kann die Muschelkette nicht anlegen. Keine Lichtung wird sein“²⁴.

Wenn wir zur Suche Celans nach dem Ort seiner eigenen Herkunft und der absoluten Dichtung zurückkehren, mündet dieser Ort auch in Finsternis, wie es in der „*Meridian*“- Rede formuliert wurde: „Keiner dieser Orte ist zu finden“. Nur dass Celan selbst, so wie Bachmann, nicht aufhört, zu suchen und sogar „etwas - wie die Sprache - Immaterielles, aber Irdisches, Terrestrisches, etwas Kreisförmiges, über die beiden Pole in sich Zurückkehrendes und dabei - heiterer weise - sogar die Tropen Durchkreuzendes -: (...) einen Meridian²⁵“ zu finden. Die Sprache ist hier nicht nur als Vermittelndes, sondern zugleich als Vermitteltes zu verstehen, eine Sprache, die über die Sprache spricht, eine Metapoesie. Jedes einzelne Wort weist auf sich selbst hin, die Sprache ist rückbezüglich, reflexiv. Die Dichtung thematisiert sich selbst und führt zu einem neuen, höheren, symbolisch-abstrakteren Realitätsbezug, weshalb man bei Celan nicht von einem direkt zeigbaren Ort in der „Kartographie“ seiner Dichtung oder vom Gedicht als konkreten Ort des Geschehens, der Einlösung und Auflösung der Gegensätze sprechen kann, sondern vom Gedicht als „Ort, wo alle Tropen und Metaphern ad absurdum geführt werden wollen“, von „Toposforschung (...) im Lichte der U-topie“²⁶.

Für Ingeborg Bachmann bedeutet die dichterische Sprache eine Grenzüberschreitung zu einem weitentfernten Ort, zu einem Ort genau so wenig direkt definierbar wie bei Celan. Es ist der Ort der Dichtung, der sich bei Celan als „eine Art Heimkehr“ ohne konkreten Ort ergibt und bei Bachmann das „Ungetrennte“ und doch „Nichtvereinte“ ist.

-
- ¹ Dieser Beitrag ist die überarbeitete Fassung des Vortrags „Paul Celan-Ingeborg Bachmann“, 9. Juni 2005, Universität Konstanz.
- ² Nennenswerte Beiträge aus dem letzten Jahrzehnt zur Entschlüsselung der „poetischen Korrespondenzen“ zwischen Bachmann und Celan leisteten u.a. Gudrun Kohn-Waechter: *Das Verschwinden in der Wand. Destruktive Moderne und Widerspruch eines weiblichen Ich in Ingeborg Bachmanns Malina*, Stuttgart 1992; Bernhard Böschstein / Sigrid Weigel (Hrsg.): *Ingeborg Bachmann und Paul Celan. Poetische Korrespondenzen*, Frankfurt/Main 1997; Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999; Hans Höllers Monographie *Ingeborg Bachmann*, Reinbek bei Hamburg 1999.
- ³ Paul Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Gedichte III/Reden/Essays*, Frankfurt/Main 1983. S. 198.
- ⁴ Ingeborg Bachmann / Paul Celan (2008): *Herzzeit. Briefwechsel*. Frankfurt a. Main.
- ⁵ Interview von Leslie Morris mit Hans Werner Henze. In: Monika Albrecht / Dirk Götsche (Hrsg.): *Über die Zeit schreiben 2. Literatur- und Kulturwissenschaftliche Essays zum Werk Ingeborg Bachmanns*, Würzburg 2000. S. 143.
- ⁶ Ingeborg Bachmann: *Werke 4*, München 1993. S. 301.
- ⁷ Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann. Hinterlassenschaften unter Wahrung des Briefgeheimnisses*, Wien 1999. S. 354.
- ⁸ Ingeborg Bachmann: *Werke 3*, München 1993. S. 342.
- ⁹ Ebd. S. 345.
- ¹⁰ Ingeborg Bachmann: *Wir müssen wahre Sätze finden*, München 1983. S. 46.
- ¹¹ Renate Böschstein: *Undine oder das fließende Ich*. In: *Sehnsucht und Sirene. Vierzehn Abhandlungen zu Wasserphantasien*, Pfaffenweiler 1992. S. 101.
- ¹² Ingeborg Bachmann: *Werke 2*, München 1993. S. 254.
- ¹³ Marion Schmaus: *Eine Poetologie des Selbstmordes*. In: Monika Albrecht / Dirk Götsche (Hrsg.): *Über die Zeit schreiben*, Würzburg 1998. S. 95f.
- ¹⁴ Sigrid Weigel: *Ingeborg Bachmann*, Wien 1999. S. 358-60.
- ¹⁵ Ingeborg Bachmann: *Werke 3*, München 1993. S. 15.
- ¹⁶ Ellen Summerfield: *Ingeborg Bachmann. Die Auflösung der Figur in ihrem Roman „Malina“*, Bonn 1976.
- ¹⁷ Ingeborg Bachmann: *Werke 4*, München 1993. S. 301.
- ¹⁸ Ingeborg Bachmann: *Werke 3*, München 1993. S. 63.
- ¹⁹ Ebd.
- ²⁰ Axel Gellhaus / Andreas Lohr (Hrsg.): *Lesarten. Beiträge zum Werk Paul Celans*, Köln 1996. S. 62.
- ²¹ Vgl. Theo Buck: *Muttersprache, Mördersprache*, Celan-Studien I, Aachen 1993.
- ²² Ingeborg Bachmann: *Werke 3*, München 1993. S. 97.
- ²³ Wichtige Beiträge von Kurt Bartsch (Hrsg.): *„Frühe Dunkelhaft“ und Revolte. Zu geschichtlicher Erfahrung und utopischen Grenzüberschreitungen in erzählender Prosa von Ingeborg Bachmann*, Graz 1982; Hans Gehle: *NS-Zeit und literarische Gegenwart bei Ingeborg Bachmann*, Leverkusen 1995; Kirsten Krick-Aigner: *Ingeborg Bachmanns Telling Stories: Fairy Tale Beginnings and Holocaust Endings*, Riverside 2002 usw.
- ²⁴ Ingeborg Bachmann: *Werke 2*, München 1993. S. 262.
- ²⁵ Paul Celan: *Gesammelte Werke in fünf Bänden. Gedichte III/Reden/Essays*, Frankfurt/Main 1983. S. 202.
- ²⁶ Ebd. S. 199.

III. RECENZII

**Dan C. Mihăilescu, *Despre omul din scrisori Mihai Eminescu*,
Editura Humanitas, București, 2009, 170 p.**

În volumul *Despre omul din scrisori Mihai Eminescu* Dan C. Mihăilescu resuscită în linie călinesciană biografia romanțată, care amestecă seducător subiectivitatea simpatetică și hermeneutica serios documentată pentru ca tânăra generație să se apropie de marile valori literare și umane ale culturii noastre și să aibă apetit pentru lectură și exegeză adecvată. În același timp, el își propune să îmbogățească și să actualizeze cercetarea asupra literaturii epistolare a scriitorilor români a lui Al. Săndulescu. Suntem părtași așadar nu doar la întoarcerea autorului în abordarea critică, ci și la recucerirea *omului din autor* care redimensionează exegeza.

Textul de față reproduce în mare parte *Sublimul pe pământ*, cronica serială apărută în revista 22 în anul 2000, la publicarea celor 93 de scrisori inedite ale lui Eminescu și Veronica Micle, în ediția Christinei Zarifopol – Illias la Editura Polirom, sub titlul *Dulcea mea Doamnă*. Acestea i se adaugă alte capitole, dar și cunoașterea profundă a lui Eminescu, despre care Dan C. Mihăilescu a scris în 1982 o carte premiată de Uniunea Scriitorilor, *Perspective eminesciene*.

Aventura scrisorilor și stilul anecdotic și detectivistic în care ne-o prezintă creează deliciul lecturii și al spectacolului critic al cărui patron spiritual este nenea Iancu: „când ... a explodat pe piață marea descoperire, apoi, vorba lui Crăcănel, **inima a început să-mi bată cu putere**.” Umorul și strategia ludică de prezentare a seriosului apar peste tot, de la subtitlurile textului *Ce frumoasă amăgire!*, *O familie cu multe sertare*, *O suită de palme*, *Capra Caragiale*, *șpanga și romanul geloziei* etc., până la comentariile mucalite asupra surprizelor istoriei literare: „Să se mai spună că nu-i drac să nu-și afle îngerul! Tocmai numele de Zarifopol-patron în postumitate al cinismelor și sarcasmelor caragialiene-să patroneze acum așa mândrețe eminesciane!” (p. 29)

Autorul își argumentează preferința pentru cercetarea unei specii desuete într-un stil provocator și jucăuș, vestejind răsufllarea precipitată a postmodernității din emailurile „*trepidante, reci și sleite, cu pulsație falsă, de păpușă gonflabilă*”. Opoziția aceasta e mai mult un pretext pentru lecția empatică, subtilă și neostentativă despre obiectul cercetării sale decât realitate pusă în practică. Dan C. Mihăilescu își mărturisește nostalgic și autoironic străvechea manie epistolară care reprezintă pentru el un spațiu de manifestare a libertății și de multiplicare a propriei identități, iar în textul nostru un prilej de clasificare a acestui fel de compunere în funcție de stil, personaj, mesaj și destinatar, a căror amintire îl face să exclame nostalgic: *În câte roluri nu jucasem ori le citisem cu fervoare la alții!*

Indiferent că e sau nu compusă spre a fi publicată, scrisoarea este o Arcadie a autenticității pentru că izvorăște dintr-o nevoie confesivă și de comuniune, pune în mișcare un întreg arsenal fantasmatic și are forță persuasivă prin transmiterea „*căldurii intime, a idealismului, curăției armonioase și energitismului firesc, altruist formativ*”, având în vedere destinatarul. Când e vorba însă de mari scriitori precum Eminescu, pentru Dan C. Mihăilescu „*textul în sine reprezintă intrarea oaspeților, iar jurnalul și memoriile sunt fie intrarea servitorilor, fie trapele, pivnița, subteranele casei, corespondența poate fi asemuită*

cu intrarea dinspre grădină”, adică „o deghizare mai credibilă, mai – instinctiv - sinceră a eului decât celelalte două”, făcând „buna medie(re) între oglindirea necruțătoare, crudă și nudă, a jurnalului și travestiul oficial al operei publice. Este un interstițiu, un limb, spațiu filtrant al extremelor, care estompează, dar nu falsifică”. (p. 14)

În ciuda aparentei supărări pe actualitatea relativizantă care înlocuiește ființa de hârtie cu cea virtuală, autorul recurge în argumentația sa la metafora arhitectonică postmodernă a reprezentării operei și eului creator eminescian. Acestea nu se refuză noii sensibilității ci, dimpotrivă, o provoacă printr-o nouă fâșnire, la fel de incitantă ca și revelația poeziilor postume.

Relevarea biograficului și a firii omului în scrisul făptuit pentru *celălalt* arată fețele diferite ale unei personalități multiple: „*unul este Eminescu în scrisorile către Maiorescu și Iacob Negruzzi, cu totul altul – alții! – în corespondența cu Veronica Micle, după cum într-un fel (sumbru) se îmbracă în epistolele către familie și mult altfel (antipodic) atunci când le scrie lui Caragiale și Ronetti Roman*” (p. 15). Aceste multiple fațete apar și în romanul epistolar de dragoste cu Veronica Micle și observarea lor e făptuită cu jubația surprizei gazetarului care consemnează emoționat cel mai însemnat eveniment editorial din România post '89.

Ce aduce nou acest demers? Salvarea textului de interpretările clișeistice și de lectura politizată ori a firescului biografiei de artificialitatea idolului de partid, recuperarea nucleului viu al eminescianității amenințat de excesul de sociologism, fenomenologie și structuralism.

Scrisorile din alte două ediții anterioare sunt comparate cu cele din ediția discutată, iar concluzia despre aceasta din urmă este că în intervalul reflectat ne aflăm „în miezul biografiei și înaintea căderii” eminesciene, când „marea însumare de contrarii produce răsturnări bruște, amețitoare pentru lectorul de azi” (p. 58).

Muncă de redacție, iubire și singurătate, planuri matrimoniale, indiscrețiile Veronicăi, geloziiile, mărturiile prietenilor, sentimentul responsabilității, chei erotice caragialiene, matrițe mentale și tipare estetice ale secolului al XIX-lea – iată provocările aruncate jucăuș de Dan C. Mihăilescu, în al cărui text tragicul și comicul, Eminescu și Caragiale, Veronica și Veta, Eminemul și Chiriac, nopți furtunoase și scrisori pierdute se produc în registre tematico-stilistice consonante propuse ca piste de decolare pentru o nouă înțelegere a clasicilor noștri.

Pasionalitatea lor și sinceritatea eului ieșind din sine în retorici potrivite de omul Eminescu, în toate ipostazele sale- caligrafică, administrativă, auctorială, polemică ori ludico-erotică sunt argumentate de Dan C. Mihăilescu prin citatul bine ales, care, în finalul volumului, ține și loc de *morală a fabulei*, cum îi place autorului să își imagineze jocul succesivelor travestiri ale discursului eminescian.

În loc de concluzie, el preferă să arunce o întrebare: *Ce ar mai fi de spus?* Poate doar atât: cartea de față face parte dintr-un proiect mai vast asupra literaturii epistolare, care ar trebui să descopere cum arată **omul din scrisori la români**, de la Eminescu la I.D. Sîrbu.

Sabina FÎNARU

Burkina Faso, Littérature émergente et création artistique, avril 2007,
Pretoria, Tydskrif Vir letterkunde, 358p.

Ce numéro de la revue sud africaine Tydskrif, issu d'un contact entre les Universités de Prétoria et de Ouagadougou, comprend treize articles qui rendent compte de la situation de la littérature et des arts au Burkina Faso et se termine avec la critique de neuf œuvres. Il est coordonné par les professeurs Bissiri et Sanou Salaka de l'Université de Ouagadougou et le prof Hein Willemse de l'université de Pretoria

Salaka Sanou fait une présentation liminaire *Burkina Faso : littérature émergente et création artistique - l'identité culturelle par la littérature et les arts* qui situe le pays, les langues et la composante ethnique. Il campe aussi les structures culturelles qui animent le pays: le Festival international du théâtre pour le développement (FITD), le festival international de théâtre et des marionnettes de Ouagadougou (FITMO), les Récréales, les nuits atypiques de Koudougou (NAK) et rend compte des manifestations qui mettent en avant la littérature (prix littéraires) et aide à sa promotion (bibliothèques) via les programmes d'enseignement et les structures de recherche.

Georges Sawadogo cerne dans *Poésie et identité culturelle chez F. T. Pacéré: de l'affirmation identitaire à l'humanisme universel* les caractéristiques socio-culturelles de la poésie pacéréenne tout en définissant son rôle dans la structuration esthétique et sémantique des textes. Il montre ainsi que c'est une poésie dialogique et dialectique caractérisée par l'enracinement et l'ouverture.

Pascal Somé montre dans *Ecriture romanesque burkinabè: une écriture hétérogène, des textes entre écrit et oral* que les transitions temporelles sont les manifestations de potentialités inhérentes au système temporel du français. Il y a deux postures énonciatives du narrateur (diégétisation liée, diégétisation autonome) qui peuvent être interprétées comme une oscillation du narrateur entre une narration écrite et une narration orale.

Alain Sissao étudiant *L'intégration des formes et techniques de création orales à travers Pouvoir de plume de Fidèle Rouamba* montre comment les formes relevant de l'oralité sont fortement exploitées par Rouamba dans son processus de création romanesque.

Jean Ki Célestin dans *A propos des arts plastiques à la semaine nationale de la culture* s'attache au rôle valorisant et promotionnel de la Semaine Nationale de la Culture (SNC) et fait des propositions pour l'envol des arts plastiques à partir de la SNC. Il y a cependant une confusion entre art traditionnel et art contemporain.

Rémy Rousseau étudiant *L'émergence de l'artiste au Burkina Faso* montre que l'art africain ne trouve d'acteurs au Burkina Faso que depuis une vingtaine d'années grâce à l'action du gouvernement révolutionnaire avec les manifestations comme la Semaine Nationale de la Culture (SNC), le Festival Panafricain du Cinéma de Ouagadougou (FESPACO) et le Salon International de l'Artisanat de Ouagadougou (SIAO). Dans les années 90, avec l'innovation artistique et la liberté d'expression de nouveaux événements, ont vu le jour – Symposium de sculpture sur granit de Laongo, PIAMET et Ouag'Art – qui ont permis aux créateurs burkinabè de se confronter aux techniques de leur collègue d'Afrique et du reste du monde. Cependant, aucun espace n'a depuis lors été dédié à la formation et à l'exposition des artistes burkinabè,

exception faite de la fondation Olorun. Ce manque pose des problèmes aux créateurs qui risquent de s'inscrire dans un circuit où les impératifs commerciaux semblent trop souvent dominer la recherche plastique.

Kam Alain Sié dans *Une nouvelle approche classificatoire des textes oraux africains* montre que la classification des textes africains en des genres bien déterminés a toujours préoccupé bon nombre de chercheurs en littérature orale. Ces recherches diverses ont abouti à une classification classique basée sur le contenu du texte oral, sa forme (structure) ses personnages, sa fonction, la présence ou non de la musique, etc... Cependant il y a d'autres éléments qui s'ajoutent en littérature orale comme le temps, le lieu, la circonstance, etc. et des différences existent dans les dénominations de certains genres qui ne recouvrent pas les mêmes conceptions en milieu africain, comme le conte par exemple. Toutes ces raisons ont conduit à un nouvel examen des différents genres oraux dans le cadre africain et à la proposition de diviser de ces textes en cinq grandes catégories.

Albert Ouédraogo dans *Le renouveau des contes du Lagl Naaba à la Télévision Nationale du Burkina* montre que grâce à l'action du Lagl naab Abga, les soirées de contes au village ont pu trouver, depuis les années 60, une nouvelle jeunesse sur les ondes de la radiodiffusion nationale du Burkina. Son petit fils, le Lag naab a Tigre, en collaboration avec Henriette Ilboudo (animatrice en langue moore à la Télévision Nationale du Burkina) a initié les soirées de contes sur le petit écran. L'introduction du conte à la télévision s'inscrit dans la volonté politique de valorisation du patrimoine culturel national et d'intégration nationale. La forte diaspora burkinabè et moréphone qui continue à garder des attaches avec le Burkina est à l'écoute de ces produits culturels nationaux. Mais ce nouvel espace de production du conte entraîne la violation de certains tabous (temps de narration, durée de la performance et espace de la télévision) et la présence d'objets de la modernité, les emprunts lexicaux au français y sont proscrits. La soirée en *moore* est une école où l'on fait l'apologie des valeurs morales tout en fustigeant les comportements déviants afin de construire une société de paix et de justice.

Sanou Salaka dans *Littérature et masque: une étude comparée de leur fonctionnement comme institution* aborde ce sujet à travers une approche théorique de deux phénomènes pour ensuite mettre en parallèle leur fonctionnement. Cela a permis aux différents théoriciens de définir l'institution et de montrer l'autonomie du champ littéraire producteur de valeurs qui sont transmises selon des codes. Quant au masque en Afrique, il est une réalité culturelle et culturelle au-delà de sa dimension artistique et constitue dans les sociétés où il existe, une référence sociale, un régulateur de la vie sociale. C'est en particulier le cas chez les Bobo du Burkina Faso où il est, par excellence, l'élément qui structure la socialisation de l'individu. Il en conclut que le masque est une institution comme la littérature et à ce titre, qu'il peut faire l'objet d'une étude sous cet angle.

Louis Millogo étudiant *Le langage des masques burkinabè: un discours ésotérique?* montre que les masques burkinabè ont un double aspect. Premièrement les masques ont un volet réservé à une élite qui y accède uniquement par un enseignement secret (ésotérisme) et qui détient les mythes explicatifs et les techniques de fabrication. Deuxièmement, les masques ont une fonction socio-religieuse qui est communautaire et populaire ouverte à la connaissance de tous (exotérisme): ils expriment les croyances fondamentales, les prières d'expiation, de demande de prospérité et de paix de toute la communauté. Beaucoup de signes utilisés dans les manifestations des masques appartiennent à un code symbolique lisible par tous – les formes animales ou imaginaires des masques, leurs espaces d'évolution, leurs gestes, leurs danses, les dispositions du public.

Cet ouvrage apparaît donc comme un outil de première main pour celui qui veut découvrir la littérature et les arts du Burkina Faso, leur dynamisme, leur esthétique et évolution.

Alain Joseph SISSAO

D'un conte à l'autre, D'une génération à l'autre, Études réunies par Catherine d'Humières, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2008, 336 p.

Catherine d'Humières dans l'ouvrage *D'un conte à l'autre, D'une génération à l'autre* réunit des textes et des communications des chercheurs, spécialistes en Littératures et Sociopoétique autour de la thématique conte et relations intergénérationnelles.

Le volume est divisé en quatre grandes parties: *Nouvelles réalités familiales et réécritures de contes, D'hier à aujourd'hui, (ré) écritures et (r) évolutions, Interprétations personnelles et créations littéraires, Réceptions et transmissions d'une génération à l'autre* visant la manière dont chaque chercheur conçoit son étude.

L'*Avant - propos* rédigé par Catherine d'Humières commence par la formule caractéristique du début des contes «Il était une fois...» et présente l'impact que cette formule a sur le lecteur par la lecture et la relecture des contes, l'accent tombant sur le renouvellement des générations et sur les rapports familiaux.

La première partie du volume s'intéresse plutôt à la question du traitement des nouvelles réalités familiales et réécritures modernes des contes chez des auteurs comme Renaud Hétier ou Bernard Ferrier.

L'évolution de la famille avec sa recomposition familiale – qui n'est pas un phénomène nouveau – impose implicitement l'évolution des contes par la rupture du stéréotype intergénérationnel, le nouveau symbole du merveilleux n'étant plus *Blanche-Neige* mais *Harry Potter*. Les nouveaux récits qui se confrontent à la question de la composition familiale sont fondés sur les contes traditionnels.

Dans la deuxième partie de l'ouvrage sont réunies les études de Dorothee Catoen (Université d'Artois), de Vicenta Hernandez Alvarez (Université de Salamanque, Espagne), de Marie-Agnès Thirard (Université de Lille III), de Catherine d'Humières (Université de Cergy-Pontoise), de Christiane Connan-Pintado (IUFM d'Aquitaine), de Mathilde Brissonnet (Université de Poitiers), de Marie Bernanoce (Université Stendhal-Grenoble III), d'Esther Laso y Léon (Université d'Alcala, Espagne), études dans lesquelles est analysée l'évolution de la (r) écriture des contes et même les (r) évolutions que le bouleversement des liens intergénérationnels dans ces (ré) écritures produisent.

Dorothee Catoen met l'accent dans son étude, *Le bouleversement des liens intergénérationnelles dans les réécritures de conte: l'exemple de Grégoire Solotareff et de Boris Moissard*, sur l'importance de l'adaptation de l'histoire au public récepteur (l'âge, la culture, etc.), la réécriture des contes engageant en même temps le caractère fixe du récit et le renouvellement du genre.

Vicenta Hernandez Alvarez considère que la discontinuité sociale peut être signalée par l'utilisation des contes à des fins pédagogiques concrètes.

Marie-Agnès Thirard étudie l'évolution du *Petit Poucet*, insistant sur le conte de Perrault, qu'elle considère «une sorte d'hypotexte incontournable».

Catherine d'Humières, dans l'étude *De l'oncle d'Ondine à la grand-mère de «La Petite Sirène»*. *L'intergénération dans les récits de La Motte-Fouqué, Andersen et autre...*, en partant de l'analyse du conte «La petite Sirène» de Hans Christian Andersen, qu'elle considère «une histoire plus adaptée à un jeune public», fait référence à *l'Ondine* (1811) de Frédéric de La Motte-Fouqué.

Christiane Connan-Pintado étudie *La triade féminine du Petit Chaperon rouge*. *Evolution des rôles dans les réécritures de la littérature de jeunesse contemporaine*, précisant que le passage du conte source au conte détourné est le témoignage de l'histoire de la littérature de jeunesse qui sert un nouveau propos.

Mathilde Brissonnet est d'avis que le regard porté sur les relations entre générations s'inscrit d'une façon peu explicite dans les réécritures du *Petit Chaperon rouge*, insistant sur le fait que le phénomène moderne de la réécriture entraîne indiscutablement la modification des relations entre générations.

En partant de la question: *La réécriture des contes dans le théâtre contemporain pour les jeunes: un nouveau regard sur les relations familiales ?* Marie Bernanoce parle des deux paradoxes qui donnent au théâtre et au conte de la complexité esthétique, c'est-à-dire de l'inventivité des écrivains qui entremêlent l'ancien et la tradition des contes, leur donnant une nouvelle forme théâtrale.

Partagent la même opinion que Marie Bernanoce, Esther Laso y Léon dévoile un nouveau regard sur les réécritures.

La troisième partie du volume est consacrée aux interprétations personnelles faites par Arlette Bouloumié (Université d'Angers), Muguraș Constantinescu (Université Ștefan cel Mare, Suceava, Roumanie), Anne Chassagnol (Université de Paris X-Nanterre), Nadege Vultaggio-Grenglet (INRP), Èva Pich Ponce (Université de Valence, Espagne), Nausicaa Dewez (Université Catholique de Louvain-la-Neuve, Belgique), Anaïs Bonnier (Université de Paris III-Sorbonne Nouvelle), Mercedes Montoro Araque (Université de Grenade, Espagne).

L'article d'Arlette Bouloumié insiste sur les changements de mentalités dans la littérature qui annoncent une évolution des mœurs dans le temps. La réécriture des contes traditionnels, plus qu'une simple adaptation, constitue une interprétation originale qui vise surtout l'écart entre le passé et le présent, mettant en évidence le changement majeur visant les rapports entre générations, soulignant l'inversion des rôles dans les relations familiales.

Les deux réécritures représentent une transposition moderne des *Contes* de Charles Perrault.

L'article de Muguraș Constantinescu, *Les contes de Pascal Bruckner, réécriture d'un genre, écriture de la problématique intergénérationnelle*, met l'accent sur le conte merveilleux de Pascal Bruckner comme «écriture de la problématique intergénérationnelle». Dans le premier volume de contes de Bruckner, *Les Ogres anonymes*, l'accent tombe sur la difficulté de communiquer. L'ogre «moderne» de Pascal Bruckner est un type de réécriture ayant comme motif traditionnel les «contes d'ogres et de fées» de Charles Perrault. Les contes de Bruckner sont des contes philosophiques, «des contes d'enfants pour adultes», une réécriture des motifs des contes merveilleux ayant un regard ironique sur les relations intergénérationnelles d'aujourd'hui.

Anne Chassagnol bâtit son discours sur la réécriture des contes dans *The Secret Garden* (1911) de F.H.Burnett. Dans ce cas, la réécriture est un phénomène qui résume les différentes histoires de famille, les modalités de la réécriture et la richesse de l'intertexte.

Se dirigeant vers le même auteur, Nadege Vultaggio-Grenglet propose une réflexion (un regard caustique sur les relations familiales actuelles et leurs répercussions) sur

«*Le malaise de Cendrillon*» de Claude Bourgeyx dont les réécritures des contes (parodies, pastiches, transpositions) déterminent une analyse profonde de cette notion visant le rôle des adaptations et des manipulations qui offrent aux auteurs une vaste liberté d'imagination.

Èva Pich Ponce examine chez Marie-Claire Blais la réécriture (les motifs des contes de fées) de *Cendrillon* dans *La Belle Bête*.

L'écrivain communique à son lecteur les caractéristiques des relations familiales traditionnelles (la rivalité de la beauté et de la laideur, la distance des parents, etc.).

Nausicaa Dewez envisage le concept de parallélisme entre le texte *Mercur* d'Amélie Nothomb et l'univers des contes.

Anaïs Bonnier approche *Le cas Blanche-Neige* (comment le savoir vient aux jeunes filles) d'Howard Barker, à l'aune de *Blanche-Neige* des frères Grimm.

Mercedes Montoro Araque invite le lecteur, à partir des réécritures des contes d'aujourd'hui: Léa Silhol ou le ré-enchantement générationnel, à découvrir comment les légendes, les contes et les mythes s'entremêlent.

La dernière partie du volume conclut l'étude par des réflexions sur les réceptions et transmissions d'une génération à l'autre.

Cyrille Francois propose une méthode de lecture contemporaine pour les livres du passé dans l'étude *Génération et survivance de la parole de Schéhérazade*, affirmant que la parole fait «vivre ses contes», car «Raconter pour survivre, telle est donc la première forme de survivance».

Clement Effoh Ehora souligne le rôle de la rencontre des civilisations occidentale et africaine dans la «dé/re-composition de la société africaine», les rapports familiaux et intergénérationnels étant bouleversés.

L'article de Dominique J.M. Soulas de Russel présente et analyse le conte «Les Fées» de Perrault comme il a été reçu par Selima Hapa. Les reformulations de ce conte franco-africain s'adaptent aux changements de la situation de la famille, étant une parfaite symbiose entre le conte intergénérationnel et interculturel.

En guise de conclusion, les études réunies par Catherine d'Humières, tout en valorisant une bibliographie riche, représentent des analyses pertinentes, intéressantes et bien argumentées sur les (ré) écritures des contes. Le volume constitue une nouveauté dans l'analyse du renouvellement des contes et de la problématique intergénérationnelle.

Emilia COLESCU

**Mihail Sebastian, *Ce vârstă dați acestor texte?...
Editura Hasefer, București, 2007, 358 p.***

Cu ocazia sărbătoririi a o sută de ani de la nașterea scriitorului Mihail Sebastian (1907- 2007), Editura Hasefer a publicat patru cărți care să ne amintească de dramaturgul, publicistul, romancierul, eseistul, criticul literar și omul de cultură, plecat prematur și absurd dintre noi, în 1945, la numai 38 de ani. Una dintre aceste frumoase și utile cărți poartă un titlu incitant, invitând la dialog, peste timp, cu textele publicistice ale lui Mihail Sebastian: *Ce vârstă dați acestor texte?...* Răspunsul vine imediat, după oricare text citit: aceste texte sunt *actuale*, iar Mihail Sebastian este, fără îndoială,

contemporanul nostru. Frapant este faptul că mare parte dintre aceste texte sunt scrise în jurul vârstei de 20 de ani, aparținând perioadei de început a activității publicistice, desfășurate la „Cuvântul”, ziar patronat de mentorul său, Nae Ionescu. Întrezărim, peste timp, un publicist cu o intuiție extraordinară, un spirit lucid, alimentat de o cultură solidă, o inteligență fină și filtrat printr-o sensibilitate aparte.

Cele 26 de texte, foarte diverse din punct de vedere tematic, sunt însoțite de tot atâtea interpretări, realizate atât de personalități active ale vieții noastre culturale (Radu Beligan, Mariana Nicolesco, Ion Pop, Alex Ștefănescu, Dorel Dorian, Matei Vișniec, pentru a da doar câteva nume), cât și de reprezentanți ai culturii evreiești- Leon Volovici, Nico Nitai. Aportul acestor interpretări este important nu doar în clarificarea unor aspecte avute în vedere de articolele lui Mihail Sebastian, dar și în îmbogățirea sensurilor acestora prin trimiteri, analogii, analize, exemplificări, mențiuni importante ale experienței acestora.

Sunt selectate articole referitoare la *viața teatrală* a vremii sale, lăsându-ne să ghicim opțiunile teoretice ale dramaturgului de mai târziu, articole ce evocă *personalități literare* ale vremii, opțiuni literare, demonstrând, de această dată, condeiul fin al criticului literar și ochiul de romancier, articole vibrând de sensibilitate legate de locurile natale (Brăila, Dunărea), articole ocazionale, referitoare la televiziune, gazetărie sau istorie literară. Toate acestea ne îndeamnă să vedem și laturi ascunse ale personalității scriitorului: un bun *teoretician*, dincolo de cunoscutul dramaturg, un bun *critic literar*, dincolo de subtilul romancier și un *istoric literar* fără *Istorie*...

„*Teatrul se cheamă desfășurarea unui sentiment într-o strânsă logică și motivată acțiune*”, definește Mihail Sebastian teatrul, la 20 de ani, optând pentru *deliteraturizarea* teatrului, în favoarea *spectacolului* („De la dramă la spectacol”, 1927), decretând, în același timp, categoric moartea dramei. Fiind vorba de o perioadă în care se impunea reînnoirea teatrului, dramaturgul în nuce caută soluții pentru re poziționarea lui, ținând cont și de *publicul* care gustă *atmosfera*. „*Teatrul este o disciplină de ansamblu*”, spune cel care nu vede un pericol în apropierea muzicii, plasticii sau a altor arte de scenă, idei îndrăznețe atunci, însă de actualitate, dată fiind și poziția actuală a teatrului. Reluând considerațiile despre teatru, în 1935 Mihail Sebastian afirmă în spiritul lui Rebreanu: „*O artă nu este niciodată mare dacă ferestrele ei nu sunt direct deschise spre viață*”, într-un articol în care susține respingerea *ideii*, *tezei* din teatru, preferând în schimbul lor *viața* ce animă personajele, teatrul de pasiune („Teatrul de idei”, 1935). Nu respinge însă doar *teatrul de idei*, ci și prejudecata conform căreia *farsa* ar fi un gen facil- „*farsa e un joc și inteligența tot un joc este*”. Propune răspicat reabilitarea esteticii farsei, deși opera sa dramatică nu adoptă teoria farsei în stare pură, așa cum nici Caragiale nu rămâne un simplu „*scriitor de farse*”(„Farsa, gen superior de artă”, 1931). Nu de puține ori Mihail Sebastian critică oportunismul și superficialitatea în teatru, îndemnând la căutarea valorii, indignat fiind că un Caragiale se joacă mai rar decât alte piese de valoare îndoielnică. Vorbele sale și-ar putea găsi ecou și peste vreme, când situația teatrului nu e mult schimbată...

Dintre personalitățile evocate, cel mai bine prinde contur figura lui Vasile Alecsandri, încadrat în tabăra spiritelor *latine* ale vieții noastre culturale, la doar 21 de ani, Mihail Sebastian deosebind cu mare profunzime: „*Deosebesc în sufletul românesc două trăsături de opusă sensibilitate, descinzând una din claritatea ușoară și spumoasă a latinului, cealaltă din frământarea nedumerită și profundă a unei tristeți de slav creștin. (...) Deoparte arcul Eminescu- Arghezi în poezie, Luchian în pictură, Enescu în muzică, arc sub curbura căruia se grupează atâtea alte creații de mai mică potență. De cealaltă parte ghirlande fericite, trecând prin culoarea lui Grigorescu, păstrează la un capăt chipul de fericire domestică a lui Vasile Alecsandri și la celălalt pe cel de*

suculentă dispoziție al lui Mihail Sadoveanu ". Deși poezia lui Alecsandri nu-i spunea mare lucru (mai ales când ia ca reper poezia *Steluța...*), iar observațiile făcute nu au suferit schimbări până în zilele noastre, momentul cultural reprezentat de acesta a avut mare importanță în evoluția literaturii noastre. „*Vasile Alecsandri a fost de la o clipă o instituție națională* ", având ca echivalent în istoria modernă chipul lui Nicolae Iorga (comparație voit exagerată). Ion Pop remarcă în articolul dedicat marelui Alecsandri *autenticitatea* notațiilor lui Mihail Sebastian, realizate cu o mână sigură de prozator (nu întâmplător incursiunea sa poartă titlul sugestiv: „*Portret de bard pe fundal epic*”). Mai mult decât atât, ne atrage atenția, la rândul-i, asupra atașamentului de valorile culturale românești de care dă dovadă acest „*om de la Dunăre*”, evreu- român.

Cartea de suflet, „primită” printr-un emoționant articol în anul apariției, 1933, este *Maitreyi*: „*un poem poate, o legendă, un mit*”; nu-și permite precizări critice, ci doar mărturisiri personale: „*Se întâmplă și în viață- lucruri pe care le păstrezi exclusiv pentru tine și peste care arunci o lespede interioară...(...) Cartea aceasta îmi deschide atâtea porți intime, încât a vorbi despre ea mi se pare un act de proprie devastare. Nu e o lectură pe care să o judec. Este un ceas de viață proprie...*”

Poate cel mai interesant articol reținut în paginile cărții este cel legat de *specificul național* („Cuvinte despre specificul național”, temă propusă la Conferința ținută la Institutul Francez din București în martie 1935). Marile întrebări pe care acest evreu cu suflet de român și le adresează sunt legate de apartenența sa spirituală și socială: „...*acest specific național e impenetrabil? Este inasimilabil?* ”. Întrebările vin firesc după ce cartea sa, publicată în 1934- *De două mii de ani*- și mai ales prefata semnată de Nae Ionescu- stârnesc un scandal nedorit, fiind considerat prea evreu de naționaliștii români și prea român de naționaliștii evrei- „*Oamenii de dreapta și cei de stânga, marxiștii și fasciștii, evreii naționali și antisemiții, toată lumea s-a considerat atacată printr-o carte care avusese curajul, naivitatea sau imprudența de a afirma că a fi român și evreu nu sunt două lucruri incompatibile*”. Nae Ionescu, prin intermediul acelei nefericite prefete, mută datele problemei pe teritoriul alunecos al teologiei, concluzionând dur că „*Juda trebuie să sufere*”, Iosef Hechter trebuie să sufere pentru că este evreu. Sebastian revine asupra acestei discuții în cadrul Conferinței din dorința de a așeza lucrurile, la rece, pe făgașul lor firesc, incluzându-le în problema mai complexă a specificului național.

Extraordinară intuiție și o mare finețe în disocieri dovedește atunci când scrie câteva reflexii referitoare la antologiile de texte literare și la istoriile literare (cu prilejul apariției *Antologiei poezilor de azi* realizată de Ion Pillat și Perpessicius, dar și a *Evoluției prozei literare* a lui Eugen Lovinescu), într-un articol apărut în 1928 (Mihail Sebastian avea atunci doar 21 de ani), luând în calcul nu doar eterna mișcare a valurilor literare, dar și problema caldă a receptării: „*Niciodată categoriile stabilite de o istorie literară sau distincțiile făcute de o antologie nu vor mulțumi probabil pe lector. Rezervele îi vor fi multe: anumite preferințe i-au fost ignorate, dimpotrivă, menținându-se lucruri pe care el nu le prețuiește. Dar tocmai în această contradicție, în această deosebire, de care cetitorul își dă abia atunci seama, stă valoarea activă a faptului și întru atât de operantă lucrarea, întru cât ea știe să creeze, în raport cu ea, noi puncte de vedere, unghiuri inedite de considerare.*” Mihail Sebastian remarcă lucid dinamica fenomenului literar, permanenta schimbare a ierarhiilor și necesitatea revizuirilor peste timp.

În loc de concluzie, voi reda cuvintele lui Alex. Ștefănescu ce vin să răspundă prompt întrebării din titlu: „*De undeva, din trecut, de la o distanță în timp de aproape optzeci de ani, Mihail Sebastian îmi vorbește într-un limbaj pe care îl înțeleg*

perfect. El mi se pare a fi în mai mare măsură un om al timpului nostru decât mulți dintre autorii de azi.”

Emanuela DRAGOTĂ

**Muguraș Constantinescu, *Lire et traduire la littérature de jeunesse*,
Éditions de l'Université de Suceava, 2008, 300 p.**

Livre représentatif des mutations en cours dans le domaine de la recherche en matière de littérature de jeunesse, *Lire et traduire la littérature de jeunesse* de Muguraș Constantinescu est à l'avant-garde des échanges qui se développent dans le cadre de la mondialisation. Résultat d'une longue réflexion sur les écritures dédiées aux enfants et aux jeunes, ce livre paru aux Éditions de l'Université de Suceava (2008, 300 pages), avec une préface de Jean Perrot, offre au lecteur une invitation à la recherche d'un type de littérature qui n'a jamais cessé de préoccuper le monde adulte.

L'auteure, professeur de littérature française et de la traduction littéraire à l'Université «Ștefan cel Mare» Suceava, est rédactrice en chef de la revue *Atelier de traduction*, directrice du Centre de Recherches *Inter Litteras*, coordonatrice du master Théorie et pratique de la traduction et d'études doctorales. Ses préoccupations dans le domaine du conte lui ont apporté des importants prix littéraires en Roumanie et en France. Muguraș Constantinescu a publié notamment les volumes: *Pratique de la traduction*, *La traduction entre pratique et théorie*, *Les contes de Perrault en palimpseste*, ainsi que des ouvrages traduits de Charles Perrault, Raymond Jean, Pascal Bruckner, Jean Burgos, Jean-Jacques Wunenburger.

La première partie de l'ouvrage *Lire et traduire la littérature de jeunesse*, réservée à l'exploration de ce type de littérature «Lire et relire les livres d'enfants» (p.15-171) semble être destinée aux enfants, mais elle est lue, savourée, interprétée, analysée, revisitée également par les adultes, pendant que la deuxième partie surprend l'activité de «Traduire et retraduire la littérature de jeunesse» (p.171- 289), un jeu sérieux et séducteur qui exige beaucoup de temps et d'investissement. L'entretien avec le professeur Jean Perrot, directeur fondateur de l'Institut International Charles Perrault sur le thème de la littérature de jeunesse entre héritage et culture de masse, ferme la porte de ce volume, dans une manière circulaire, car Jean Perrot est l'auteur du texte préfacial.

Une simple lecture de ces quinze sections, qui donnent harmonie au volume, montre que des concepts comme lecture, relecture, traduction, retraduction, écriture, réécriture ont été les repères qui ont guidé l'auteure dans sa démarche attentive, surtout à cette part de renouvellement, de reprise, de fraîcheur, mais aussi de subjectivité et de sentiment personnel. Ce livre de Muguraș Constantinescu a réuni des articles qui, pour la plupart, ont été présentés lors des colloques organisés par l'Institut International Charles Perrault, par l'Université Blaise Pascal de Clermont-Ferrand, par la Bibliothèque Nationale de France, par l'Université de Hanoi, de Suceava, de Cluj et celle de Târgoviște, par le réseau AUF/LDF ou ont été publiés dans des périodiques de spécialité. Tous les articles ont été revus et révisés en vue de l'harmonisation de l'ensemble.

Le chapitre «Du jeu, de l'espièglerie des contes de Perrault et de leurs palimpsestes» parle du jeu de Perrault avec le conte traditionnel. Pour Muguraș Constantinescu cette attitude, l'espièglerie, se manifeste au niveau narratif, symbolique et lexical. Elle propose aussi un tour d'horizon sur la postérité de Perrault comme point de départ pour de nombreuses adaptations et réécritures.

Une des thématiques privilégiées dans la littérature pour enfants, se développant entre stéréotypie et diversité foisonnante - le personnage de la fillette - est analysée dans trois chapitres de la première partie. L'auteure caractérise ce personnage à l'aide de trois perspectives différentes qui sont le résultat d'un projet AUF/LDE, déroulé entre 2005-2006 avec les trois volets: l'exploration du monde et la rencontre avec le féérique (p.36), l'initiation de la fillette au monde, à autrui et à la différence (p.48) et son rapport à l'imagination, au livre, à la lecture et à l'écriture (p.75).

L'espace roumain est illustré en deux chapitres, le premier en traitant une épopée ludique pour enfants, *Papuciada* - une épopée ludique pour enfants et le deuxième portant sur les éditions roumaines pour la jeunesse au carrefour des tendances. Selon Muguraș Constantinescu, «Papuciada est une épopée ludique et parodique dans la tradition des épopées héroï-comiques, antiques, des épopées burlesques italiennes et françaises du XVII^e siècle, de l'épopée roumaine *Tziganiada* du XVIII^e siècle mais qui renouvelle et modernise les traits du genre et, de plus, s'adapte et s'intègre dans la littérature pour les enfants et sur les enfants» (p.121). L'auteure considère que *Papuciada* a un but didactique (de sensibiliser les jeunes au genre antique de l'épopée, leur faire apprendre et comprendre le langage poétique) et un autre pédagogique, d'éduquer les enfants dans l'esprit de la tolérance et de la solidarité.

Après la tombée communiste, les Éditions pour la jeunesse connaissent une véritable explosion en Roumanie. Muguraș Constantinescu remarque un premier phénomène - la disparition du monopole sur la littérature de jeunesse, détenu par la maison Ion Creangă et l'apparition de nouvelles maisons d'édition pour enfants comme Aramis, Corint, Garamont, Sigma, Niculescu. On observe une tendance des éditions de jeunesse vers une culture de masse très accessible à un public nouveau, séduit par le cinéma, la télévision, l'ordinateur et qui cherche une lecture facile.

L'auteure s'est arrêtée à quelques ouvrages remarquables (*Encyclopédie des zméous* écrit par Mircea Cărtărescu, *Réalité impossible* par Brândușa Luciana Grosu, *Fairia-un monde lointain* par Radu Pavel Gheo, *L'ours la bête magnifique* publié par Nicolae Romulus Dărmăuș et *La Fillette et la Tortue* écrit par Doina Cernica) pour montrer que les éditions roumaines pour enfants se trouvent au carrefour des recherches et tâtonnements, des expériences et innovations, suivant des tendances variées, modernes et actuelles.

La deuxième partie de l'ouvrage est une réflexion sur la traduction de grands titres qui illustrent ce type de littérature, activité qui exige quelques principes à connaître et à observer: traduire du simple et plus difficile que traduire du compliqué car il s'agit, en fait, d'une trompeuse simplicité. Puis, il ne faut pas infantiliser un texte déjà écrit pour les enfants, on doit veiller à la préservation de l'identité culturelle de l'œuvre traduite, à la préservation de la différence de l'Autre, de son altérité, veiller au respect de la création, de la littérature, de la charge connotative que le texte pour enfants traduit représente.

Muguraș Constantinescu partage au lecteur son expérience quand elle parle de «Traduire pour les enfants des contes moose et inuits» (p.228) en affirmant que «traduire pour les enfants est un acte, à la fois, culturel, ludique, pédagogique, didactique et surtout, hautement moral». La traduction pour enfants, qu'elle soit conte,

roman, bande dessinée ou poésie, respectueuse de l'original et du public destinataire qui mérite «le meilleur», est loin d'être un jeu d'enfant.

Le chapitre réservé aux difficultés de traduction d'un texte ludique pour les enfants («Jaffabules» signé par l'auteur belge Pierre Coran) montre que le travail du traducteur est sans fin, car il doit toujours reprendre, améliorer, viser l'idée de plaisir de lecture et récitation et rendre l'effet ludique dans la mesure du possible par le texte traduit.

La dernière partie de cet ouvrage surprend l'entretien avec Jean Perrot sur la littérature et la culture de jeunesse, une occasion merveilleuse d'acquérir des informations primordiales sur la littérature des jeunes et ses caractéristiques actuelles. Selon Jean Perrot, «le livre va résister, perdurer et sera aidé par de nouvelles formes de lecture, c'est-à-dire par l'intervention de CD-ROM, de l'ordinateur» (p.299).

Pour conclure, je considère que le livre *Lire et traduire la littérature de jeunesse* nous invite à une lecture incitante, bien organisée, à une étude très détaillée des procédures et dilemmes de la traduction, présentée de manière rigoureuse mais agréable.

Annemarie PENTELEICIUC

**Irina Mavrodin, *Despre traducere – literal și în toate sensurile*,
Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2006, 180 p.**

Irina Mavrodin (née le 12 juin 1929) est professeur de littérature française (au début à l'Université de Bucarest et puis professeur-consultant à l'Université de Craiova), poète, essayiste et traductrice très connue.

Parmi les volumes de vers d'Irina Mavrodin, on mentionne: *Poeme* (1970), *Reci limpezi cuvinte* (1971), *Copac înflorit* (1978), *Picătura de ploaie* (1987), etc. Elle a écrit également des essais critiques: *Spațiul continuu* (1972), *Modernii, precursorii clasicilor* (1981), *Poietica și poetica* (1998), *Mâna care scrie: Spre o poietică a hazardului* (1994), *Cvadratura cercului* (2001). Elle a traduit des ouvrages des auteurs très connus: Madame de Sévigné, Albert Camus, André Gide, Gerard Genette, Flaubert, Stendhal et, surtout, le cycle romanesque de Proust, *À la recherche du temps perdu*.

Du roumain, elle a traduit en français des ouvrages de Mircea Eliade et d'Emil Cioran (elle est présidente de l'Association «Les amis d'Emil Cioran»).

Elle est couronnée de beaucoup de prix et de distinctions littéraires nationales et internationales. Il faut dire également qu'elle est directrice de la collection «Lettres roumaines» aux éditions Actes Sud de France.

Le volume *Despre traducere-literal și în toate sensurile*, paru aux Éditions de la Fondation Scrisul Românesc de Craiova, en 2006 (180 pages; ISBN (10) 973-87973-3-0; ISBN (13) 978-973-87973-3-8) réunit pour la première fois les articles et les essais écrits par Irina Mavrodin au cours des années.

Dans l'introduction *Argument (Visez să scriu o altfel de carte despre traducere...)*, Irina Mavrodin révèle la problématique principale de l'ouvrage: les sens de la traduction (le sens littéral et tous les autres sens) et le statut du traducteur.

Dans l'article qui ouvre le volume, *Despre rostul traducerii în viața de zi cu zi a scriitorului*, l'auteure affirme qu'il y a une grande distance entre un traducteur qui

est aussi écrivain (il est l'auteur de quelques ouvrages «originaux») et un traducteur qui traduit seulement les ouvrages des autres écrivains.

L'écrivain se prépare pour la traduction, il joue avec les mots de sa propre langue; il comprend profondément le texte lu; la traduction représente pour lui un moyen de maintenir le contact avec les personnalités de la littérature universelle.

Pour le traducteur (qu'Irina Mavrodin appelle «nonscriitor», «non écrivain»), la traduction littéraire reste l'unique motivation et l'unique but. Par la traduction, il devient «écrivain», «créateur».

L'article suivant *A trăi jocul* vise un jeu créateur et théorique qui suppose cependant des règles (les règles ne doivent pas supprimer la créativité, mais la stimuler). Il s'agit en fait d'un processus de prise de conscience artistique, relativement contrôlée par l'écrivain, par le critique et par le traducteur.

Dans l'article suivant, *Dileme ale traducătorului-autor*, on pose le problème du choix du traducteur entre une traduction *ad litteram* (parfois une telle traduction est nécessaire, car une «interprétation» quelconque falsifierait la poéticité originale du texte traduit) et une traduction qui suppose de la créativité, de l'invention, de la liberté de choix (le traducteur devient auteur). La liberté de choix doit être cependant limitée; le traducteur doit identifier «les mots-clé» sans lesquels la traduction ne serait pas réussie.

Malgré la conception classique qui oppose la métaphore et le concept (la métaphore est liée au discours poétique, tandis que le concept se rapporte au discours scientifique). Irina Mavrodin met en relation les deux termes dans l'article *Incertitudinile drumului dintre metaforă și concept*. L'auteure affirme que le lien entre les deux termes est visible dans l'essai, qui recourt au discours poétique, mais également au discours scientifique.

Dans l'article *Lectură plurală, ambiguitate*, l'auteure souligne que la traduction ne sera jamais le résultat d'une application mécanique de la théorie, mais le résultat d'une série d'options, de solutions particulières, de choix. À son avis, la traduction est une sorte de pratico-théorie. On y retrouve également le concept de «lecture plurielle». La lecture plurielle est possible si le texte de la traduction contient des termes à plusieurs connotations, donc si le texte garde son ambiguïté originale (une ambiguïté poétique, bien sûr).

L'article *Retragerea dreptului de semnătură* pose le problème important du statut du traducteur. De nos jours, le rôle du traducteur est injustement minimalisé, son nom n'apparaît pas sur la couverture d'un livre traduit, mais il est caché parmi d'autres noms. Il s'agit soit de beaucoup d'ignorance de l'éditeur, qui considère la traduction un simple processus mécanique, soit d'une conception «commerciale» de l'éditeur, qui, en cachant le nom du traducteur, pense mettre en évidence le nom de l'auteur, pour que le livre soit mieux vendu.

Dans l'essai suivant, *Familiaritate vs. depeizare: un test pentru traducătorul de literatură*, l'auteure identifie deux options du traducteur: apporter le texte traduit près du lecteur ou apporter le lecteur près du texte traduit. D'une part, le lecteur ne doit pas se sentir «dépaycé» en lisant un texte qui décrit un espace culturel différent du sien; dans ce cas-là le traducteur doit utiliser un registre de langue plus «roumain», plus familier. D'autre part, le traducteur veut maintenir le «dépaysement» du lecteur et une certaine étrangeté du texte.

L'article appelé *Traducându-l pe Stendhal* représente une occasion pour Irina Mavrodin d'énoncer deux idées ou, mieux encore, deux leçons apprises à l'occasion de la traduction du roman *Le Rouge et Le Noir* de Stendhal.

La première idée évoquée est que la traduction n'est pas définitive, parce que la langue évolue et la traduction doit être en accord avec cette évolution. On doit donc retraduire un ouvrage pour le nouveau public, pour le public d'aujourd'hui.

La deuxième idée vise «l'embellissement» de la traduction qui est une preuve d'«inculture et de manque de goût» (p. 30).

Un thème très intéressant se retrouve dans l'article *Autorul și traducătorul său: o relație imposibilă?* qui vise la relation entre l'auteur d'un ouvrage et le traducteur du même ouvrage. Il faut dire que l'opinion d'Irina Mavrodin est qu'une bonne collaboration de l'écrivain avec son traducteur est impossible si le traducteur n'accepte pas un compromis, s'il n'accepte pas que la traduction ne peut pas être une image en miroir de son propre texte.

L'essai *Rochia și catedrala* décrit minutieusement le devoir du traducteur de corriger le texte traduit. C'est un devoir très difficile, parce qu'il suppose la relecture du texte traduit et l'identification des erreurs possibles.

L'autotraduction est le thème central de l'article *Autotraducerea: realitate sau simulacru?* L'auteure établit les différences entre la traduction et l'autotraduction. La traduction représente «un simulacre», une illusion (par rapport au texte original qui représente la réalité) qui fonctionne quelque temps, mais c'est une illusion qu'on doit remplacer par une nouvelle illusion (une nouvelle traduction). C'est pourquoi la traduction est «périssable, caduque» (p. 38).

Irina Mavrodin pense que, par contre, l'autotraduction n'est plus un simulacre, une illusion, mais «un texte réalité» (p. 39) qui est durable et affronte le temps aussi bien que le texte original.

Dans l'article suivant, *O ipoteză: dinamica unei figuri triumfiulare sau obsedanta limbă română*, l'auteure évoque l'expérience d'Emil Cioran, considéré «traducteur absolu, total» (p. 42), d'écrire dans une langue autre que la sienne. Irina Mavrodin parle du triangle: langue roumaine, langue française, «traduction», dont le deuxième terme s'appuie sur le premier sur le troisième terme de la triade.

Cartea esențială, singura carte adevărată est le titre de l'article où l'auteure essaie de nous faire comprendre la phrase de Proust visant le livre essentiel qui se trouve à l'intérieur de chaque personne et qu'un écrivain a le devoir de traduire.

L'idée de l'article suivant, *Traducerea și complexul centru / margine (periferie)*, est que le *complexe centre, bord, valeur* (les termes sont soulignés dans le texte) représentent le contexte commun des cultures qui ont une «réputation oscillante» (p. 49) et qui parlent une langue peu connue dans le monde (de circulation très restreinte). Il s'agit des cultures (la culture roumaine y compris) qui ne peuvent pas respecter les conditions permettant aux traductions de fonctionner comme modalité de connaissance réciproque (la publication et la bonne diffusion dans l'espace culturel d'accueil).

Irina Mavrodin révèle dans l'article *Capcane și alte (false) dileme* une situation problématique pour un traducteur: comment réagir quand un mot garde sa forme mais il change radicalement son contenu, son sens? L'auteure donne l'exemple du mot «culture» qui signifie à l'origine «la culture générale» (les connaissances de domaines différents) que les gens possèdent, et qui désigne actuellement «la totalité des phénomènes socio-religieux, moraux, esthétiques, scientifiques, techniques» (p. 50) d'une communauté.

L'essai suivant, *Traducătorul și «oul lui Columb»*, pose le problème de la traduction des textes écrits dans une langue régionale, dans un dialecte de la langue standard. Une bonne solution serait l'emploi d'une langue «neutre», contenant cependant quelques marques régionales.

Un article très intéressant est celui qui fait une courte analyse de la traduction des poèmes d'Eminescu, traduction réalisée par Miron Kiropol (*Eminescu tradus de Miron Kiropol*). Il faut retenir que le traducteur de poésie ne doit pas prêter attention seulement aux éléments prosodiques, mais il doit saisir également le sens du texte poétique, ses ambiguïtés, sa «couleur» (p. 57) lexicale.

Irina Mavrodin présente dans l'article *Strădania de a pune în contact* les raisons qui ont déterminé la traduction en roumain du livre d'Alexandra Laignel-Lavastine *Cioran, Eliade, Ionesco: Uitarea fascismului*. Le livre a été traduit pour que le public roumain prenne contact avec un livre sur des écrivains emblématiques de la culture roumaine.

Albert Cohen (și alte aventuri elvețiene) est le titre d'un article où l'auteure évoque une partie du discours prononcé en Suisse, visant la réception de l'œuvre d'Albert Cohen en Roumanie (il s'agit des ouvrages *Cartea mamei* et *Frumoasa domnului* «Belle du Seigneur», traduits par Irina Mavrodin).

Dans l'article *Parcul englezesc și grădina clasică franceză*, l'auteure reprend et analyse quelques idées de Cioran sur la traduction. On y souligne que le traducteur doit tenir compte de l'incompatibilité structurelle de deux langues et qu'il doit accepter que la traduction est toujours, pour cette raison, «infidèle» (p. 68).

Les belles étrangères (de l'article au même titre) désignent une action culturelle annuelle qui se déroule à Sète, en France. À cette occasion on publie douze traductions en français de la littérature d'un peuple, pour promouvoir cette littérature-là. Irina Mavrodin rappelle qu'en 2005 la Roumanie a été le pays «en vedette».

Au centre de l'article suivant, *Editorul (iubitor de traduceri) și dublul său*, se trouve l'idée qu'un manuscrit peut devenir un livre à l'aide d'un éditeur. Par la publication des traductions d'une littérature étrangère, l'éditeur enrichit la littérature réceptrice, dans ce cas-ci la littérature française.

L'article qui a le titre *A traduce «Du côté de chez Swan»* dévoile quelque chose de l'expérience d'Irina Mavrodin de traduire l'œuvre de Proust. L'auteure fait une analyse de la phrase proustienne; elle présente quelques aspects de la réception de l'œuvre de Proust en France, mais également de la réception de cette œuvre en Roumanie.

C'est toujours la traduction de l'œuvre de Proust qui fait l'objet de l'essai *Șansa traducătorului față cu publicul său*. L'auteure parle du verdict du public qui lit une traduction et du rôle de ce lecteur dans le maintien ou le changement d'une «méthode» (p. 86) de traduction.

L'article suivant, *Schimbarea limbii*, révèle d'abord qu'il y a des écrivains roumains (Eminescu, Caragiale, Blaga, etc.) inconnus à l'étranger, même s'ils représentent des symboles nationaux. On souligne ensuite que Cioran et Ionesco sont des auteurs appartenant au patrimoine culturel européen parce qu'ils ont écrit en français, une langue de circulation internationale. La chance des auteurs mentionnés (Eminescu, Caragiale, Blaga) aurait été la traduction à temps de leurs ouvrages, le roumain étant, on l'a déjà dit, une langue de circulation très restreinte.

L'idée que les écrivains roumains restent inconnus, parce que leurs ouvrages ne sont pas traduits à temps et édités à l'étranger, est reprise dans les articles *«Inocența» pierdută* et *Cadavre deshumate*.

Irina Mavrodin fait une courte analyse de la patience artistique dans l'essai *Manifest pentru o poietică a răbdării*. L'auteure affirme que pendant le processus artistique, l'artiste (le traducteur y compris) doit garder à la fois sa patience de travailler et son impatience de finir une œuvre.

Un article très intéressant et instructif s'appelle *O practico-teorie a traducerii literare în zece fragmente*. L'auteure souligne d'abord qu'une bonne traduction littéraire n'est pas le résultat de l'application d'une théorie. S'appuyant sur la pratique, le traducteur doit énoncer sa propre théorie.

Irina Mavrodin propose ensuite une théorie de la traduction qui est fondée sur le concept de «lecture plurielle».

Dans le troisième fragment de l'article, on met en évidence la périssabilité de la traduction par rapport à l'ouvrage original.

Dans le fragment suivant, Irina Mavrodin conseille au traducteur d'employer la langue moderne (c'est-à-dire la langue utilisée au moment de la traduction) et d'éviter les archaïsmes. On y souligne que la traduction des archaïsmes prouve que le traducteur ne peut pas être fidèle au texte original, car il ne peut pas le transposer mécaniquement.

Un cas problématique est représenté par la traduction d'un texte écrit en dialecte. Le traducteur doit employer également la langue moderne avec peu de marques dialectales.

Si le texte contient des métaphores, des épithètes, le traducteur doit renouveler en quelque sorte la langue, il doit «explorer et actualiser les virtualités» (p. 96) de la langue.

Quand on a un texte contenant des erreurs grammaticales ou lexicales, le traducteur doit éviter ces erreurs et recourir, si besoin en est, aux notes en bas de page.

En ce qui concerne la prosodie des vers traduits, Irina Mavrodin propose comme la meilleure solution la traduction en vers libre. Finalement l'auteure plaide pour la traduction littérale de la poésie.

Dans l'essai suivant, *Îmi pun tot mai mult întrebarea...*, Irina Mavrodin se propose de trouver une réponse à la question visant l'utilité de la connaissance d'une théorie de la traduction. Sa conclusion est qu'une théorie de la traduction énoncée par un linguiste n'est pas utile au traducteur. L'auteure souligne encore une fois que c'est le traducteur même qui doit énoncer une théorie, en s'appuyant sur la pratique et sur les autres théories déjà énoncées.

On mentionne qu'on peut retrouver cet essai à la fin du volume, mais rédigé en français (*Le faire du traducteur de littérature ou pour une pratico-théorie auctoriale*).

L'article *Cucerirea «zonei interzise»* a comme sujet les mots vulgaires, pornographiques, qu'on lit dans certains ouvrages et qui nuisent à l'esthétique du texte.

Irina Mavrodin essaie ensuite, dans l'article *O lectură din interior, prin traducere, a operei lui Cioran*, de mettre en relation les concepts d'étonnement et d'ambiguïté qui caractérisent l'œuvre de Cioran. Elle nous fait connaître quelques particularités stylistiques de l'œuvre de Cioran et quelques devoirs que le traducteur a l'obligation d'accomplir pour traduire les ouvrages de cet auteur.

Dans l'article appelé *Uimire muzicală*, l'auteure fait l'éloge de la traduction en roumain de l'ouvrage *Les Rêveries du promeneur solitaire* de Rousseau, traduction donnée par Mihai Șora (*Visările unui hoinar singuratic*).

Une autre analyse d'une traduction est faite dans l'article *Traducând un poem de Tristan Tzara (sau când literaritatea coincide cu literalitatea)*. Cette fois-ci il s'agit d'un texte dominé par l'incohérence syntactique, un texte composé d'un amalgame de mots «sans tout repère logique et chronologique» (p. 122). La traduction doit être, selon Irina Mavrodin, littérale.

L'article *A inventa o nouă limbă* vise la traduction en français de quelques pièces de théâtre de Caragiale, la version française étant signée par Eugène Ionesco et Monica Lovinescu. Le livre (*Théâtre. Une nuit orageuse. M'sieu Léonida face à la réaction. Une lettre perdue*) semble écrit directement en français grâce aux deux traducteurs qui ont rédigé un texte apte à faire connaître le génie de Caragiale.

Dans l'article *Traducerea, o practico-teorie (obsesia continuă)*, Irina Mavrodin reprend les plus importantes idées qu'on a déjà énoncées: la théorie de la traduction, la lecture plurielle, la périssabilité de la traduction, la traduction et la littéralité.

À la fin du volume, on peut voir Irina Mavrodin dans une hypostase différente de celle de critique littéraire et de critique de la traduction, grâce aux interviews accordées à Dan C. Mihăilescu (*În mitologia copilăriei mele, Franța, o Franță ideală, era a doua mea patrie*), à Liana Cojocaru (*A fost un fel de relansare a lui Eliade*), et à Mădălin Roșioru (*Traducătorul are imensa libertate a oricărui autor și în același timp-ca și orice autor-se află într-o teribilă stare de prozonierat*).

On connaît alors quelque chose de la biographie d'Irina Mavrodin, de son enfance, de son métier de professeur universitaire, de son travail de traducteur, de son effort de promouvoir la littérature roumaine en France par la collaboration avec une maison d'édition (Actes Sud, qui veut publier des traductions en français de livres roumains, dans la collection «Lettres roumaines»). Elle y réaffirme également quelques opinions sur la traduction et le traducteur.

Le présent ouvrage réussit à nous faire connaître quelques opinions très intéressantes et originales, à mon avis, sur la traduction et sur le traducteur. Irina Mavrodin énonce d'une manière très directe (qui surprend) ses conceptions sur tout ce que la traduction peut signifier. Le nom d'Irina Mavrodin est une preuve suffisante de l'importance et de l'originalité de cet ouvrage.

Alina TARĂU

Mémoires et chemins vers le monde

Poète et professeur à l'Université de Nice où elle tient un séminaire sur la poésie, étant aussi responsable de l'axe de recherche *Poïema*, Béatrice Bonhomme dirige également la revue de poésie *Nu(e)*. Ayant comme objet de recherche l'œuvre de quelques poètes de la nouvelle génération (Yves Bonnefoy, Philippe Jaccottet, André du Bouchet, Bernard Vargaftig, Salah Stétié, Antoine Emaz, Jean-Claude Renard, Jacques Réda, Jude Stéfan, James Sacré, Bernard Noël), son récent livre, *Mémoires et chemins vers le monde* (Ed. Melis, 2008) est une étude d'une riche intertextualité, l'auteure y faisant preuve d'une vaste culture poétique. Ce livre traitant de la poésie se constitue lui-même en un ouvrage d'une grande poéticité et sensibilité, résultat de la vive passion de Béatrice Bonhomme pour cette «violence faite au langage» (Octavio Paz) qu'est la poésie.

Dès l'*Avant-propos*, l'auteure exprime son intention de rendre au lecteur un panorama de la poésie moderne dans la perspective de l'œuvre des poètes mentionnés ci-dessus, tout en mettant en évidence l'héritage poétique de ceux-ci, ainsi que leur originalité incontestable. C'est justement cette authenticité qui constitue la force de la poésie.

À une lecture attentive de l'ouvrage, à part les correspondances que l'auteure établit entre la modernité et les prédécesseurs, ainsi que le langage marqué par une grande expressivité poétique de celle-ci, on remarque aussi que les préoccupations et les thèmes préférés des poètes contemporains sont à peu près les mêmes: fuite du temps,

nostalgie du passé et de l'enfance, le désert (dans toutes ses acceptions), destruction et décomposition de la chair, l'écriture en tant que processus et acte créateur.

Dans les deux études consacrées à Philippe Jaccottet, la première intitulée *Mémoire de l'oubli*, on voit comment le passé peut interférer avec le présent grâce à la mémoire qui assure la permanence de l'être. Le temps qui fuit et qui provoque chez le poète une nostalgie de l'amour et de l'enfance, est pourtant un éternel retour, ayant une construction cyclique. Il y a pourtant, un ennemi plus redoutable encore que la fuite du temps: il s'agit de l'oubli. Seule l'écriture a le rôle d'assurer la permanence des choses et c'est le devoir du poète de tirer tout de l'oubli en reliant le passé au présent. L'auteure nous fait aussi remarquer chez Jaccottet le refus des genres, ce qui fait impossible d'opérer une distinction nette entre la poésie «qui donne le sens» et la prose «qui donne la forme».

Pour ce qui est d'Yves Bonnefoy, les deux chapitres suivants traitent de son œuvre qu'on peut rapprocher sur bien des aspects de la création nervalienne, ainsi que des toiles du paysagiste oriental Nasser Assar. Le poète Yves Bonnefoy avoue lui-même, dans ses essais, l'héritage nervalien de son œuvre, héritage qui est très bien mis en évidence par B. Bonhomme dans une présentation des images et des mythes communs aux deux poètes: le feu, élément dominateur de la poétique nervalienne et de celle de Bonnefoy et par lequel se réalise l'alchimie de la poésie, la salamandre (batracien qui traverse le feu sans risquer la mort), le mythe de Phénix, le mythe d'Isis (divinité centrale chez l'écrivain romantique), le voyage, le rêve, la projection affective de l'espace et la mémoire qui devient elle-même un espace intérieur. L'auteure nous avertit sur l'importance du mythe d'Isis qui fascine Bonnefoy grâce à ses riches symboles: femme éternelle, mère et épouse à la fois, femme perdue «qui impose son absence dans la présence».

Une étude à part est consacrée à trois autres poètes: Salah Stétié, Bernard Vargaftig et André du Bouchet. Pourquoi avoir réuni trois poètes dans le même article? La réponse est bien simple et elle consiste dans les ressemblances thématiques de leurs œuvres, que B. Bonhomme identifie avec précision: dramatisme, angularité, poésies construites sur le paradoxe, sur l'oxymoron, prédilection pour la détresse, l'exil, le désordre, la destruction de l'être et du monde.

A partir de l'essai de Salah Stétié, portant sur Arthur Rimbaud, intitulé *Rimbaud, le huitième dormant*, l'auteure de l'ouvrage procède à une analyse thématique, tout en retraçant les lignes directrices de l'œuvre rimbaldienne: le côté cosmique de la poésie, le vide rimbaldien, le sacré, le poète à la quête du sens. Cette analyse s'appuie aussi sur d'autres études ayant toujours au centre des préoccupations l'univers poétique et le phénomène littéraire et langagier qui fut Rimbaud. Mais Rimbaud n'est pas le seul dont l'œuvre établit d'étroits rapports avec celle de Stétié. Par la thématique du désert, notamment du «désert mystique», la poésie de Stétié se rapproche aussi de celle de Jouve, nous dit l'auteure. Le désert mystique, c'est le désert de l'espace intérieur du poète où celui-ci chemine pour se détourner du monde visible des apparences. Chez Jouve et Stétié, tout est désert et naît du désert qui devient la matrice de la création: aimer, c'est vivre l'expérience du désert, les livres sont aussi impénétrables que le désert, la parole elle-même naît dans le désert.

Le bref article dédié à Antoine Emaz souligne l'héritage verlainien de son œuvre, tout en insistant sur la négation qui s'installe à l'intérieur de sa création: «Ainsi la poésie d'Antoine Emaz, poésie "objective" à la Verlaine, relève d'une sorte de détachement lucide. Le poète apprend, lui aussi, la valeur du neutre, de la réserve, du silence, de la discrétion.» Avec le maximum de concision, Béatrice Bonhomme réussit à nous faire plonger à l'intérieur d'une œuvre d'une profonde originalité.

L'article réservé au poète Jean-Claude Renard, intitulé *Mémoire vivante: Nature, sensibilité et alchimie de l'écriture dans le Temps de la transmutation*, porte, comme le titre l'annonce déjà, sur les trois coordonnées de la poésie renardienne: fuite du temps, nostalgie de l'enfance et l'écriture comme seul moyen de sauvegarder le monde de l'oubli, de purifier l'être. Le poète, affirme l'auteure, a «le sentiment d'agir à contre-temps» et s'avère tributaire de l'espace méditerranéen, très présent dans son univers poétique et par lequel il rapproche, selon l'opinion du critique, des *Noces* d'Albert Camus.

Avec le onzième chapitre de l'ouvrage, Béatrice Bonhomme tente une mise en abyme, «faire rencontrer dans une sorte de poème second» deux textes poétiques sur la ville. Il s'agit de *La Liberté des rues* des Jacques Réda et de *Marches dans la ville* de Michel de Certeau, considéré plutôt comme un «texte conceptuel». Le poète-marcheur dans la ville devient un architecte de l'espace, avançant dans des «labyrinthes mobiles» et métaphoriques, étant à la fois le constructeur d'un nouveau langage, d'une nouvelle énonciation qu'il assume et dont il s'approprie les règles piétonnières. On assiste ainsi à une rhétorique de la marche qui devient semblable au processus de l'écriture (chez Jacques Réda) ou bien à celui du langage (chez M. de Certeau).

Le douzième chapitre, intitulé *Jude Stéfan ou l'invocation à la parque*, se penche sur un livre de Jude Stéfan comprenant neuf poèmes dédiés aux parques, femmes aimées et détestées à la fois, car elles tiennent dans leurs mains les fils du destin et le cours du temps. On y assiste à une désacralisation de la parque et, par la suite, du monde et du temps qui sont profondément bouleversés par la mort de la créature mythique. Pourquoi le texte de J. Stéfan est-il assis sous le signe de la parque? Parce que, nous explique l'auteure de l'étude, le texte est situé dès le début sous les auspices de la mythologie par le titre, la dédicace et les nombreuses allusions aux temps immémoriaux des mythes et aussi parce que ces créatures fantastiques symbolisent les diverses périodes du temps: le passé, temps des traditions, le présent et l'avenir, temps du renouveau. Dans une course folle contre le temps, le poète réussit à relier ces trois étapes par l'acte de l'écriture. Rassemblant citations, références, évocations des divers noms de la littérature, l'étude se veut aussi un témoignage historique imprégné d'une forte intertextualité. Le critique identifie de nombreux points communs entre les poèmes de J. Stéfan et ceux écrits par Pétrarque, Villon, Goethe, Ronsard et surtout *La Jeune parque* de Paul Valéry.

Avec James Sacré, on est invités à retourner dans l'univers de l'enfance par la force (re)créatrice du langage. B. Bonhomme remarque la fascination du poète pour les mots et pour le langage. Par l'écriture qui n'est que jeu en fin de compte, les mots «prennent corps et deviennent vivants». Le poète invente des mots, des mots nés de l'accouplement des autres mots et qui témoignent de l'imaginaire enfantin. Car qu'est-ce que l'enfance sinon le temps du jeu par excellence? Et si le jeu se fait en plus par la langue, le poète réussit pleinement à atteindre son but: se soustraire à la fragilité de l'instant. Le texte est ainsi mis, constate l'auteure, «sous la nostalgie de l'enfance» par l'évocation du monde minuscule des insectes et par la pratique du jeu avec la langue (calembours, jeu de mots, astuces verbales), ce qui fait que le monde entier soit vu par les yeux émerveillés de l'enfant.

Enfin, le dernier chapitre porte sur l'œuvre poétique de Bernard Noël, à savoir sur les «variations de la chair», car l'œuvre de ce poète se situe sous le signe matériel et sensuel du corps. On assiste à un dédoublement et à une dépossession du corps, on est marqués par la matérialité du monde et du langage ressentie par le poète.

L'ouvrage de Béatrice Bonhomme, avant d'être un aperçu d'une partie représentative du phénomène poétique français contemporain (à l'intérieur duquel on peut distinguer les coordonnées majeures qu'on vient de présenter), est le témoignage

de sa passion profonde pour la poésie qui parle d'elle-même par elle-même et par laquelle on refait le chemin tortueux de la mémoire.

Anca POPA

Mireille Calle-Gruber (éd.), *Michel Butor: Déménagements de la littérature*, Paris: Presses Sorbonne nouvelle, 2008, 310 p.



L'ouvrage «*Michel Butor: Déménagements de la littérature*» paru le 16 juin 2008, aux *Presses Sorbonne Nouvelle*, Paris, sous la direction de Mireille Calle Gruber, présente les contributions issues du colloque «*Michel Butor: Déménagements de la littérature*» qui s'est déroulé à la Bibliothèque nationale de France les 19, 20 et 21 octobre 2006, colloque organisé en l'honneur et en présence de Michel Butor.

LE VOLUME PAPIER. PREMIERE PARTIE. Le «*Liminaire*» de Mireille Calle Gruber est une introduction dans le thème central du colloque, la mobilité de l'œuvre littéraire. Michel Butor «*exige de la littérature qu'elle ne cesse de déménager, et ses lecteurs avec elle vers d'autres formes et registres que ceux qui lui sont conventionnellement assignés de représentation et d'édification. Vers des modes d'appréhension de l'intelligence sensible qui incitent à des factures nouvelles. À déconstruire les assurances du savoir.*» Madame Calle Gruber résume en quelques mots l'œuvre du grand écrivain, une œuvre polymorphe et constellaire d'une ampleur sans précédent. L'écrivain signe plus de 1500 titres «*pratiquant le roman comme recherche, la langue comme alchimie, la critique d'art comme dialogue, l'essai comme opéra, le livre comme la composition scénique des corps et des voix lettrés.*»

Le colloque a débuté par la lecture d'une «*Lettre de Jean Starobinski à Michel Butor*» évocation d'une rencontre il y a cinquante ans où Jean Starobinski souligne la grande ressemblance qui existe entre l'enseignement littéraire tel que l'a pratiqué Butor et sa pratique du croisement des œuvres.

Dans «*Plaque tournante*», Michel Deguy s'arrête longuement sur le poème *Plaque Tournante* donné à l'artiste Bertrand Dorny, en lisant des extraits, évoquant la cadence du texte, ses listes, ses anaphores litaniques, allant jusqu'à démontrer le caractère pédagogique de la poésie de Butor.

Yehuda Lancry, ancien ambassadeur d'Israël en France et aux Nations Unies propose ensuite une «*Échographie idéologico-politique en terre butorienne*». Après avoir rappelé la volonté de Michel Butor de transformer la société, l'ancien diplomate revient sur quelques «*dérives butoriennes*»: la «*dérive païenne*» matérialisée par le *Génie du lieu égyptien*, sanctionnant le désir d'ouverture et de dialogue entre les sociétés et les cultures et la «*dérive spatiale*» conditionnée par un perpétuel décentrement du sujet.

Le critique Jean Roudaut introduit sa communication avec le «*Salut / Solitude, récif, étoile*» - les trois étapes qu'impose l'artiste: d'abord la *solitude* induite par le temps;

puis *les récifs*, obstacles, dangers propres à la solitude et *l'étoile* représentant le procédé alchimique visant à «la pro-crédation du monde», inachevé comme l'œuvre.

L'étude intitulée «*Cantique de Michel Butor mendiant et hospitalier*» présentée par Mireille Calle-Gruber, analyse la «dimension (la matière) *cantabile*» de l'œuvre littéraire lorsqu'elle résulte de la rencontre du poète avec l'œuvre picturale aimée dans *Cantique de Matisse*, le titre du nouveau livre de M. Butor. M. Calle Gruber rappelle que M. Butor ne pose pas les questions, qu'il les «chemine», lui qui dit que la question est son élément, sa terre, le fruit de l'arbre. Elle souligne l'importance de «l'attelage avec peintres, photographes, cinéastes, musiciens...». Constante dans toute l'œuvre de Butor, qui avance d'expérience, «passe par l'épreuve du texte, forgé à l'enclume de l'autre œuvre», répondant, co-répondant à l'autre œuvre, répondant d'un corps de métier qui n'est pas le sien. Ce chant, qui «parle Matisse, [...] parle le Matisse», célèbre la relation d'amour entre les deux œuvres et fait simultanément du poète le *mendiant* et l'*hospitalier* de l'autre: l'autre peintre, l'autre voix, l'autre(du) lieu. Le montage du texte du *Cantique* en pièces découpées, comme empruntées à l'atelier de peinture, figure la *transmutation* poétique de la peinture.

À partir des textes *le Génie du lieu* Michel Collot s'intéresse à l'importance croissante des «récits d'espace» dans l'œuvre butorienne. Les lieux jouent un rôle très important dans l'œuvre de Michel Butor, dans ses romans. La promotion de l'espace dans la littérature prend les formes les plus diverses: récits de voyage, la spatialisation croissante de la poésie qui investit toutes les dimensions de la page du livre. On trouve déjà esquissées la théorie et les méthodes sous le nom d'itérologie, de géopoétique, «géographie littéraire» ou géocritique. Contre l'uniformisation de la mondialisation se déploie la diversité d'une planète composée de sites dont le génie propre agit fortement sur notre monde intérieur pour le révéler. Michel Collot signale que la «composante naturelle» domine les premiers textes consacrés au génie du lieu et s'oppose à l'«artialisation» «pour faire du paysage l'origine et la fin de l'œuvre d'art». Pour Michel Butor l'horizon aurait une fonction fondamentale d'ouverture du lieu sur les autres lieux («tout lieu est le foyer d'un horizon d'autres lieux» écrit-il dans «L'Espace du roman»). Dans le second *Génie du lieu* Michel Collot voit plutôt une *composition de lieux*, «une sorte de puzzle dont toutes les pièces paraissent interchangeable et permutable», quand dans les derniers textes le génie du lieu est devenu intertextuel, les sites édifiant une véritable bibliothèque et attestant le nomadisme de l'écriture.

GEOGRAPHIE LITTÉRAIRE. La seconde section de l'ouvrage, «*Géographie littéraire*», est constituée de sept poèmes en octosyllabes de Michel Butor: «Santé», «Je diminue», «Alibi», «Un train de sénateur», «Anniversaire», «Posthume» et «Projets d'avenir».

HOSPITALITE DE LA LITTÉRATURE - DEBORD DES ARTS (I). La troisième série de communications, «*Hospitalités de la littérature, Débords des arts I*», s'ouvre sur quelques «*Débords de la peinture*» étudiés par Serge Bourjea. Cette contribution est consacrée aux dialogues du poète Butor et du peintre Pierre Alechinsky et à leur collaboration pour le *Rêve de l'ammonite*.

Adelaide Russo s'arrête sur les «*Miroitements du livre*» dans les livres-collages ou livres-objets composés en collaboration par Michel Butor et Bertrand Dorny.

Jesús Camarero, dans «*Ut pictura poesis chez Michel Butor*», analyse la relation sémiotique de la peinture et de l'écriture dans *l'Embarquement de la Reine de Saba* (1989) de Michel Butor.

Midori Ogawa propose ensuite une lecture du *Dialogue avec 33 variations de Ludwig van Beethoven sur une valse de Diabelli* (1971) établissant le lien entre la variation musicale et le dialogue littéraire butorien.

Le cinéaste Pierre Coulibeuf évoque son court-métrage «*Divertissement à la Maison Balzac*» avec Michel Butor et Pierre Alechinsky.

MICHEL BUTOR MIS EN SCÈNE- POLYPHONIE DES COLLABORATIONS. La section «*Michel Butor mis en scène – Polyphonie des collaborations*» est inaugurée par le poète et critique Christian Skimao. Sa contribution, «L'heure des mots», revient sur la collaboration de Michel Butor et Patrice Pouperon pour l'exposition «Dix-millionième de seconde» présentée à Nîmes en 1997.

Henri Desoubreaux présente ensuite la considérable ressource que constitue le site internet *Dictionnaire Butor*, à l'élaboration duquel l'écrivain a lui-même collaboré.

Marie Minssieux-Chamonard, conservateur à la Réserve des livres rares de la Bibliothèque nationale de France et chargée des collections contemporaines, s'explique sur le choix des documents finalement retenus pour l'exposition «*Michel Butor, l'écriture nomade*» qui s'est tenue à la Bibliothèque nationale de France de juin à août 2006.

Lucien Giraud, dans «*Michel Butor et les œuvres d'art en collaboration*», étudie la «pratique majeure de l'invention» pour Butor qu'est la collaboration, un «système d'exploration de la création qui s'éloigne clairement des genres constitués».

VOIX DU POÈME. La «*Voix du poème*» en sa composition musicale, offerte par la pianiste et compositrice polonaise Alina Piechowska, sur onze poèmes de Michel Butor, et est présentée sur DVD.

HOSPITALITE DE LA LITTÉRATURE - DEBORD DES ARTS (II). La dernière section, «*Hospitalités de la littérature, Débords des arts 2*», débute par la communication de Lois Oppenheim, «*D'après-coup en après coup*», qui traite de la relation intersubjective entre l'artiste et son lecteur, spectateur ou auditeur.

Dans l'étude intitulée «*Le déni du lieu ou l'utopie baroque dans l'œuvre de Michel Butor*» Johan Faerber montre comment le voyage pour Butor impose l'ouverture à une logique du dépaysement.

Christof Weiland s'intéresse à la représentation de Ravenne chez Michel Butor et Yves Bonnefoy.

DVD - TERRITOIRES DE MICHEL BUTOR. Le DVD «*Territoires de Michel Butor*» propose des extraits du Colloque d'octobre 2006: «Michel Butor au cinéma»:- trois films réalisés par l'artiste et un film de Mireille Calle-Gruber et Eberhard Gruber.

«Les accents du texte»:- les poèmes dits par Butor, Michel Deguy, Vahé Godel, Bernard Noël, Yves Peyré et la composition musicale d'Alina Piechowska accompagnée de Veronika Kalubkiewicz sur des poèmes de Butor, avec pour récitants Michel Butor, Mireille Calle-Gruber et Alina Piechowska.

«Regards croisés»: - une sélection d'images des livres et livres-objets de Michel Butor. Le Colloque d'octobre 2006 et la publication «*Michel Butor: Déménagements de la littérature*» témoignent de la considérable ampleur de la création butorienne. Les études montrent les incessants «déménagements» de l'artiste d'un langage littéraire ou artistique à un autre, et les débordements réciproques des voix et des lettres des artistes en collaboration.

Relu COȚOFANĂ