UNIVERSITATEA DE STAT DIN MOLDOVA
FACULTATEA DE LITERE
DEPARTAMENTUL LITERATURĂ UNIVERSALĂ
ȘI COMPARATĂ

**Tatiana CIOCOI**

# POSTMODERNISMUL

## ANTOLOGIE DE TEXTE TEORETICE ȘI ANALIZE CRITICE LA DISCIPLINĂ

*Aprobat de*
*Consiliul Calității al USM*

CHIȘINĂU – 2020
CEP USM

CZU 821.02(075.8)
C 51

Recenzenți: ***Sergiu PAVLICENCO**, dr. hab., prof. univ.*
***Ludmila ZBANȚ**, dr. hab., prof. univ.*

**Descrierea CIP a Camerei Naționale a Cărții**

**Ciocoi, Tatiana.**

Postmodernismul: Antologie de texte teoretice şi analize critice la disciplină / Tatiana Ciocoi; Universitatea de Stat din Moldova, Facultatea de Litere, Departamentul Literatură Universală şi Comparată. – Chişinău: CEP USM, 2020. – 148 p.: tab.

Referinţe bibliogr.: p. 145-146. – 50 ex.

ISBN 978-9975-149-83-9.

821.02(075.8)

C 51

**ISBN 978-9975-149-83-9**

© T. CIOCOI, 2020
© USM, 2020

# INTRODUCERE

**Disciplina „Postmodernismul”** reprezintă un curs universitar destinat ciclului I, licență, al studiilor universitare în scopul formării unei viziuni sistemice și poliaspectuale asupra proceselor culturale și literare din Europa secolului al XX-lea.

Cursul explorează conceptele-cheie ale paradigmei literare din a doua jumătate a secolului al XX-lea: „postmodernism”, „poststructuralism”, „postistorie”, „textualism”, „feminism”, „postcolonialism”, „postcomunism”, „literatură de masă”, „hipertextualitate”, „reumanizare” etc. Cursul se concentrează pe studierea principalelor etape ale evoluției literaturii europene din a doua jumătate a secolului al XX-lea, acordând o atenție considerabilă confluențelor literaturii cu celelalte arte pentru a forma o imagine globală asupra culturii europene din secolul trecut.

Disciplina „Postmodernismul” are drept obiectiv principal formarea unor cunoștințe temeinice de teorie și istorie literară în vederea susținerii examenului de evaluare finală și a continuării studiilor la următoarea etapă semestrială. De asemenea, disciplina își propune să le formeze studenților competențe culturale, analitice și comunicaționale transdisciplinare și transversale, centrate pe dezvoltarea multilaterală a personalității studentului și pe eficientizarea capacităților lui performative în câmpul muncii.

# I. SUPORT CURRICULAR

## 1.1. Administrarea disciplinei

| Forma de învățământ | Codul disciplinei | Denumirea disciplinei | Responsabil de disciplină | Semestrul | Ore | | | | | Evaluarea | Nr. de credite |
|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | | | | În total | Inclusiv | | | | | |
| | | | | | | C | S | L | LI | | |
| cu frecvență la zi | **U.06.A.45** | **Postmodernismul** | **Ciocoi Tatiana** | **VI** | **120** | **30** | **30** | | **60** | **E** | **4** |
| cu frecvență redusă* | | | | | | | | | | | |

## 1.2. Tematica și repartizarea orientativă a orelor de curs și a lucrului individual

| **Nr. d/o** | **Unităţi de conţinut** | **Ore** | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| | | **Curs** | | **Seminar** | | **Lucrul individual** | |
| | | Zi | f/r* | Zi | f/r* | Zi | f/r* |
| 1. | Scopurile, obiectivele, bibliografia și modalitățile de lucru ale cursului | 2 | | | | | |
| 2. | Postmodernismul: excurs teoretic | 4 | | 4 | | | |
| 3. | Umberto Eco și postmodernismul european | 4 | | 4 | | | |
| 4. | Feminismul și postfeminismul. Elfriede Jelinek | 4 | | 4 | | | |
| 5. | Postcolonialismul. Salman Rushdie | 4 | | 4 | | | |
| | Testarea I | | | 2 | | | |
| 6. | Studiile postcomuniste. Herta Müller | **4** | | **4** | | | |

| | | | | | | | |
|---|---|---|---|---|---|---|---|
| 7. | Postcomunismul basarabean | **2** | | | | | |
| | Testarea II | | | **2** | | | |
| 8. | Ipostazierea societății contemporane: Michel Houellebecq | **4** | | **4** | | | |
| 9. | Romanul postmodernist. Sinteză | **2** | | | | | |
| 10. | Prezentarea lucrului individual | | | **2** | | | |
| | | **30** | | **30** | | | |

## 1.3. Competențele formate / dezvoltate la disciplină

**Competențe generale:**

- Comunicarea în cel puțin două limbi străine într-un cadru larg de situații profesionale și socioculturale;
- Utilizarea resurselor literare specifice în vorbire și scriere;
- Selectarea, analiza și utilizarea codurilor literare;
- Aplicarea adecvată a tehnicilor de lectură, interpretare și mediere a informației literare;
- Abilitatea de a folosi limbajul literar.

**Competențe specifice:**

- Generalizarea cunoștințelor din domeniul literar;
- Identificarea bazelor teoretice ale științei literare și a problemelor existente în acest domeniu;
- Interpretarea teoriilor literare;
- Demonstrarea capacității de utilizare adecvată a noțiunilor din sfera teoriei literare;
- Aplicarea teoriilor literare studiate la cercetarea unui fenomen particular;
- Utilizarea metodelor de analiză literară adecvate tipului de cercetare;
- Formularea legităților de funcționare a mecanismelor literare;
- Analiza fenomenelor literare din perspectivă diacronică, sincronică, socială;

- Implicarea în activități științifice prin realizarea unui studiu referitor la o problemă din domeniul științei literare.

## 1.4. Obiectivele generale ale disciplinei

***La nivel de cunoaștere și înțelegere:***

- să reproducă esența celor mai importante fenomene ale literaturii universale postmoderniste;
- să descrie operele reprezentative ale literaturii postmoderniste;
- să definească procedeele, formele și codurile semice ale literaturii postmoderniste;
- să identifice sfera ideatică și filosofică a unei opere sau a unui fenomen literar concret din literatura postmodernistă;
- să determine specificul literaturii postmoderniste;
- să interpreteze temele, ideile, concepțiile și motivele din textele literare studiate;
- să identifice formele de receptare a postmodernismului în spațiul literar românesc.

***La nivel de aplicare:***

- să analizeze texte literare concrete din literatura postmodernistă;
- să clasifice fenomenele literare studiate în funcție de diferite criterii (cronologic, tipologic, prozodic etc.);
- să argumenteze apartenența unei opere literare concrete la postmodernism;
- să compare opere sau fenomene literare studiate în vederea stabilirii unor izvoare, influențe, confluențe, convergențe etc.;
- să determine modele, coduri, limbaje artistice;
- să demonstreze valoarea estetică a unei opere literare postmoderniste.

***La nivel de integrare:***

- să proiecteze și să aplice strategii de comunicare interculturală conform finalităților;
- să implementeze valorile umanistice ale literaturii în sfera profesională și cea comunitară;
- să comunice eficient la nivel interpersonal și la nivel comunitar;
- să realizeze investigații aplicative privind problematica literară și culturală a societății;
- să dezvolte ideile, concepțiile, teoriile și legitățile etico - estetice ale literaturii în activitatea profesională de perspectivă.

# II. CONȚINUTUL ORELOR DE CURS

## 2.1. Postmodernismul: excurs teoretic (*partea I*)

**Obiective de referință:**

- să identifice principalele trăsături ale epocii postindustriale;
- să explice impactul puterii economicului asupra artelor în general și a literaturii în special;
- să explice noțiunea de civilizație de consum;
- să analizeze logica culturală a capitalismului târziu (Frederic Jameson);
- să estimeze rolul democratizării progresive a societății occidentale în formularea noilor politici culturale;
- să explice esența teoriei lui Arnold Toynbee despre ultima epocă din istoria Occidentului;
- să descrie tendințele înregistrate de evoluția teoriei literare după refluxul reveriilor scientiste ale metodologiilor de sorginte structuralistă;
- să estimeze rolul reflecțiilor filosofice în formularea esenței epistemologice a postmodernismului;
- să explice esența noțiunilor de „gândire tare” și „gândire slabă”;
- să explice semnificația următoarelor procedee postmoderniste: textualism, hipertext, intertext, reciclaj, transcodificare, autoreferențialitate, scriitură;
- să analizeze esența fenomenelor societății contemporane: raportul dintre producție și structurile economice, criza familiei, industria culturală, rolul intelectualului în societatea de masă, raportul dintre psihologie și autoritarism;
- să determine caracteristicile „Omului unidimensional” definite de Herbert Marcuse.

**Unități de conținut:**

- Arena ideologică a postmodernismului
- Sectorul economic: epoca postindustrială
- Sectorul politic: postcolonialismul, postcomunismul
- Sectorul istoric: post-istoria
- Sectorul teoretic: poststructuralism
- Sectorul filosofic: postpozitivism
- Gianni Vattimo: „Dincolo de interpretare”
- Neohermeneutica – o „teorie filosofică a înțelegerii” adevărului între „gândirea tare” (raționalism) și „gândirea slabă” (iraționalism)
- Neohermeneutica și procedeele artistice ale postmodernismului

## Arena ideologică a postmodernismului

Considerată o problemă tipic americană, postmodernismul, mai ales în faza sa incipientă, își găsește explicația în apunerea avangardei istorice occidentale, odată cu venirea la putere a lui Hitler și instituirea interdicțiilor drastice naziste, urmate de „sfârșitul ideologiei” pe la începutul anilor 50 și declanșarea războiului rece, când centrul inovațiilor artistice s-a mutat din Europa în Statele Unite. Și, întrucât tradiția culturală nu îndeplinea în America un rol atât de important în legitimarea dominației burgheze, cum se întâmplase în Europa, nici răzvrătirea iconoclastă împotriva moștenirii culturale burgheze nu a avut un sens artistic atât de pronunțat. Urmărind complicata evoluție a culturii din ultimele decenii, profesorul Dan Grigorescu identifica trei poziții distincte în polemicile suscitate de postmodernism în Statele Unite: „una dintre ele coincide cu respingerea globală a postmodernismului, declarat „fraudă intelectuală”, (...), o a doua poziție e aceea a celor care condamnă modernismul pentru că e elitist și își proclamă admirația nelimitată față de postmodernism și de populismul artei create de el, (...) a treia e o poziție proprie anilor 70, potrivit căreia „merge orice” versiune cinică, stabilită de scara de valori

a civilizației de consum" („De la Cucută la Coca-Cola"). Se înțelege de aici că punctele esențiale ale întregii discuții sunt fixate în funcție de ceea ce participanții înțeleg din eșalonarea coordonatelor veritabil imprevizibile ale artei. Dincolo de actele de acreditare sau respingere, survenite din partea unor „partide" teoretice, întrebarea de ce personalități atât de diferite între ele, cum sunt Frederic Jameson, Jean-François Lyotard, Jurgen Habermas, Malcolm Bradbury, John Barth, William Gass, Gianni Vattimo, Ihab Hassan, Hans Bertens ș.a., au definit variantele și constantele unui fenomen ajuns la cristalizare prin termenul de postmodernism rămâne, până în prezent, insuficient teoretizată.

Trecerea în revistă a perspectivelor, uneori diametral opuse, din care s-a fundamentat postmodernismul, pune în lumină divergențele de ordin teoretic privind apariția fenomenului (Jean-François Lyotard îl plasează în anul 1950, odată cu etapa postindustrială („Condiția postmodernă", 1979), iar Frederic Jameson îl asociază capitalismului târziu („Postmodernismul sau logica culturală a capitalismului târziu", 1984)), accepția lui filosofică (Gianni Vattimo îl recunoaște în paradoxal viguroasa „gândire slabă" („Sfârșitul modernității", 1987), iar Michel Foucault îl reperează printre complicațiile dintre discurs, cunoaștere și putere („Les Mots et les choses", 1966)), locul unde se inserează semnificația lui în artă (pentru Guy Scarpetta postmodernismul este semnul că epoca mișcărilor și a manifestelor este închisă („Impuritatea", 1985), iar în opinia lui Andreas Huyssen avangarda istorică deschide drumul pentru renegocierea relațiilor dintre diferitele forme de cultură, operată de postmodernism („După marea schismă", 1985)), precum și problema umanizării sau a dezumanizării artei (pentru Theodor Adorno, pretenția unui grad sporit de alegere este proporțională cu lichidarea individului („Arato și Gebhardt", 1978), iar Dominique Janicaud clădește din „Non Sens" un „Nou Sens" („La puissance du rationnel", 1985)). Eșuat în sfera confuziilor, în care totul este egal de adevărat și de important, postmodernismul se va

caracteriza, așa cum reiese din scurtul tablou al dezbaterilor ideologice prezentate anterior, printr-o programatică abolire a noțiunii de centru care, cândva, definea atât de clar corectitudinea și abaterea. Fără a mai crede orbește în a fi depozitarii adevărului, fiecare dintre acești apologeți ai noii ordini culturale poate fi considerat postmodern tocmai datorită unei atitudini centralizatoare puse în slujba unui atac masiv împotriva oricărei centralizări a discursului. În „Politica postmodernismului" (1997), Linda Hutcheon susține și argumentează rafinat o asemenea afirmație convertită în trăsătură distinctivă: „În linii generale, postmodernismul are aspectul unei afirmații conștiente, contradictorii și autosubminatoare. El seamănă cu gestul de a pune între ghilimele o afirmație în timp ce o faci. Efectul urmărit este acela de a sublinia sau „a sublinia" și de a discredita sau „a discredita", iar modul este, prin urmare, unul „conștient" ironic – sau chiar „ironic". Trăsătura distinctivă a postmodernismului constă în acest gen de dedublare sistematică și jucăușă sau duplicitate".

Domnia relativismului gândirii postmoderne, susținută de paradoxul mondializării democrației într-o lume de autorități independente și interconecte, este rezultatul renunțării la hegemonia valorilor generale, pe care îl analiza cu multă scrupulozitate Gianni Vattimo în „Sfârșitul modernității" (1987). Cele trei caracteristici ale gândirii postmoderne („o gândire a beneficierii", „o gândire a contaminării", „o gândire a lui Ge-Stell"), coagulate din contaminarea ontologiei lui Nietzsche și Heidegger, sunt subordonate cunoașterii locale, pronunțat inductive și de o fragmentaritate care face inutilă generalizarea în care stă „puterea cunoașterii teoretice". Conexiunea dintre Nietzsche și Heidegger, ca „primi filosofi ai postmodernității", ilustrează natura „stagnării" filosofice, formulată în termenii refuzului de integrare în logica de dezvoltare a modernității, pentru care noțiunea de depășire este determinată în cursul istoriei de progres, „când noul este identificat cu valoarea prin medierea unei recuperări și a unei apropieri de fundamentul original".

Dar stabilirea punctului inițial al istoriei modernității în nihilismul lui Nietzsche și în non-istoricitatea lumii tehnice a lui Heidegger, comună pentru Vattimo și pentru școala structuralismului francez, nu a fost împărtășită de toți filosofii „postmoderni". Pentru Jurgen Habermas, modernitatea e inaugurată mult mai devreme, odată cu cele mai bune tradiții ale iluminismului („Modernitatea – un proiect neterminat", 1983). În felul acesta, se va institui o altă polemică filosofică centrată asupra problemei retractării iluminismului, care, în epoca modernă, nu putea fi același cu raționalismul secolului al XVIII–lea. În viziunea lui Habermas, autonomia acțiunii și a cunoașterii individului față de orice autoritate, lipsa de prejudecăți, gândirea critică, toleranța, disponibilitatea pentru dialog, în caz de conflicte – prevalența argumentelor în fața violenței etc., reprezintă tocmai acele valori iluministe pe care Occidentul postindustrial și postmodern le propagă, însușindu-și pe deplin critica modernismului. Dar pentru că aceste valori nu stipulează ce forme să îmbrace cultura „națiunii europene" și ce să implice din diferitele culturi naționale, este vorba numai despre premisele care fac posibile dialogul, înțelegerea, apropierea culturală, despre acel numitor comun pe care și-l poate revendica umanitatea europeană.

În atare condiții, controversele iscate în jurul problemei postmodernismului nu apar deloc surprinzătoare, iar dificultatea definirii lui, așa cum nota Ihab Hassan, să-l folosim drept „lozincă pentru tendințele existente în film, teatru, muzică, artă și arhitectură, în literatură și critică, în filosofie, teologie, psihanaliză și istoriografie, în noile științe, tehnologii cibernetice și diferitele stiluri culturale de viață" („The Postmodern Turn", 1987).

Conceptele și practica artistică postmodernistă au fost influențate, deși neunitar, de impactul lumii contemporane, de la cultura drogurilor sau cultura hippie până la muzica rock și beat, de la vastele mișcări studențești la spectacolul politic pacifist care se opunea războiului din Vietnam, de la mișcările feministe și până la protestele publice ale homosexualilor, travestiților, ecologiștilor și a negrilor. În sfârșit, de

la invazia masivă a civilizației imaginii (panourile publicitare, afișele, firmele de neon, fotografia, televiziunea, calculatorul, internetul) și până la utopia teoretică a integrării „națiunii europene". Jacques Derrida identifica această cultură a comunicării de masă cu o moștenire a Babelului. „La început a fost Post", scrie Derrida în „Cartea poștală" (1980), folosind genialul calambur din „Veghea lui Finnegan" al lui Joyce, în care Shaun, cel – care – scrie, a devenit inseparabil de fratele său, Shem, cel – care – duce – scrisorile – la – adresă, sugerând că primul ar fi o creație a epocii moderne, iar cel de al doilea – o etichetă a postmodernismului. Confuzia dintre Shaun și Shem este metafora sincretismului postmodern înțeles, în primul rând, ca o ignorare a contrariilor.

Deloc simplă, sau măcar parțial rezolvată, problema identității ființei umane în această eră a palimpsestelor rigide ale media a condus la un atac direct împotriva culturii individualității, culminând prin abolirea conceptului de copyright de către mișcarea Neoistă a anilor 80 din Marea Britanie și Statele Unite. Reminiscențe ancestrale și proiecții futuriste în același timp, neoiștii s-au manifestat inițial în body–art, considerându-și suprafața corpului drept o pânză aptă să capteze imaginile scâbroase ale unei filosofii gastro-viscerale, trecând apoi la difuzarea pe calea poștei electronice a diverselor desene, poezii și povestiri. Mail–art se constituia ca un proiect de subversiune comunicativă în scopul de a da o lecție sistemului de informare care poate fi cu ușurință indus în eroare. Curgerea verbului prin Internet, unde nimeni nu vede fața nimănui, a devenit o nouă psihoză și un gropar al ultimului mit occidental, cel al individualității.

În lipsa unui manifest literar sau a unui program estetic veritabil, poetica postmodernismului se sintetizează din numeroasele studii, articole, dezbateri, polemici și istorii ale postmodernismului, întocmite de teoreticieni discutând în contradictoriu, astfel încât fenomenul pare a se defini mai ușor prin ceea ce nu este, decât prin ceea ce pare a fi, iar afluxul de producție literară postmodernistă, aducând cu fiecare

text în parte o proprie soluție a ieșirii din labirint, nu simplifică deloc ecuația.

## *Jean – François Lyotard, CONDIȚIA POSTMODERNĂ (1979)*

### *Metoda: jocurile de limbaj*

*Din cele de mai sus s-a văzut deja că, pentru a analiza această problemă în cadrul pe care l-am fixat, am preferat o anumită procedură, care constă în a pune accentul pe faptele de limbaj, iar în cadrul acestor fapte, pe accentul lor pragmatic. Pentru a ușura lucrul în continuare, este util să facem o scurtă trecere în revistă a ceea ce înțelegem prin acest termen.*

*Un enunț denotativ de tipul: „Universitatea este bolnavă", proferat în cadrul unei conversații sau al unei discuții, conferă destinatorului (cel care-l enunță), destinatarului (cel care-l receptează) și referentului său (faptul la care se referă enunțul) poziții specifice: destinatorul este plasat și prezentat prin acest enunț în poziție de „cunoscător" (el știe ce se întâmplă cu universitatea), destinatarul este pus în situația de a trebui să-și dea asentimentul sau să-l refuze, în timp ce referentul este raportat și el într-un mod anume la enunțurile denotative, drept ceva care cere să fie corect identificat și exprimat în enunțul care se referă la el.*

*Dacă se consideră o declarație de tipul: „Universitatea este deschisă", făcută de către un decan sau un rector în timpul ceremoniei de deschidere a anului universitar, se observă că specificațiile precedente dispar. Este necesar, în mod evident, ca semnificația enunțului să fie înțeleasă, dar aceasta este o condiție generală a comunicării, care nu permite să deosebești între ele enunțurile sau efectele lor specifice. Al doilea enunț, numit performativ, are particularitatea că efectul său asupra referentului coincide cu enunțarea sa: universitatea e deschisă datorită faptului că este declarată deschisă în aceste condiții. Acest lucru nu constituie deci un subiect de discuție și nici de verificare pen-*

*tru destinatar, care se vede plasat imediat în noul context astfel creat. În ceea ce privește destinatorul, el trebuie să fie investit cu autoritatea de a-l profera: dar se poate descrie această condiție și invers: el nu este decan sau rector, adică investit cu autoritatea de a profera acest gen de enunțuri, decât dacă, proferându-le, el obține efectul imediat pe care l-am amintit, atât asupra referentului său, Universitatea, cât și asupra destinatarului său, corpul profesoral.*

*Un caz diferit este cel al enunțurilor de tipul „Dați fonduri universității", care sunt prescripții. Acestea pot fi modulate în ordine, comandamente, instrucțiuni, recomandări, cereri, rugăminți, implorări etc. Se observă că destinatorul este plasat aici pe o poziție de autoritate, în sensul larg al termenului (incluzând și autoritatea pe care o deține păcătosul asupra unui zeu care se declară milostiv), adică el așteaptă de la destinatar efectuarea acțiunii cerute. Aceste două posturi suportă, la rândul lor, în pragmatica prescriptivă, efecte concomitente.*

*Alta este eficiența unei interogații, a unei promisiuni, a unei descrieri literare, a unei narațiuni etc. Nu intrăm acum în amănunte. Atunci când Wittgenstein, reluând de la zero studiul limbajului, își îndreaptă atenția asupra efectelor discursurilor, el numește diversele tipuri de enunțuri pe care le reperează astfel jocuri de limbaj (am enumerat câteva dintre acestea). El vrea să spună prin acest termen că fiecare din diferitele categorii de enunțuri trebuie să poată fi determinată cu ajutorul unor reguli care le specifică proprietățile și modul de întrebuințare, la fel cum jocul de șah se definește printr-un grup de reguli care determină proprietățile pieselor sau maniera convenabilă de a le deplasa.*

*Trei observații merită să fie făcute relativ la jocurile de limbaj. Prima este că regulile lor nu-și găsesc legitimarea în ele însele, ci fac obiectul unui contract explicit sau nu între jucători (ceea ce nu înseamnă nicidecum că ei le inventează). A doua este că în lipsa regulilor nu există joc, că o modificare chiar minoră a unei reguli modifică*

*natura jocului și că o „mutare" sau un enunț care nu satisface regulile nu aparține jocului definit de acestea. A treia remarcă tocmai a fost sugerată: orice enunț trebuie să fie considerat ca o „mutare" făcută într-un joc.*

*Această ultimă observație conduce la admiterea unui prim principiu care subîntinde întreaga noastră metodă, și anume că a vorbi înseamnă a lupta, în sensul de a juca, iar actele de limbaj țin de o agonistică generală. Asta nu înseamnă neapărat că se joacă pentru a câștiga. Se poate face o mutare pentru plăcerea de a inventa: căci ce altceva este munca de hărțuire a limbii pe care o realizează vorbirea populară sau literatura? Invenție continuă de construcții lingvistice, de cuvinte și de sensuri, invenție care, la nivelul vorbirii, face să evolueze limba și procură mari satisfacții. Dar fără îndoială că nici această plăcere nu este independentă de un sentiment al succesului, smuls de la un adversar cel puțin, dar de la unul de talie, cum este limba standard, conotația.*

*Această idee a unei agonistici lingvistice nu trebuie să oculteze un al doilea principiu, complementar primului și care guvernează analiza noastră, anume că legătura socială observabilă este constituită din „mutări" de limbaj.*

## *Matei Călinescu, CINCI FEȚE ALE MODERNITĂȚII (2005)*

### *Postmodernismul literar: formarea unui corpus*

*Cercetătorii fenomenului nu au izbutit să ajungă la un consens asupra unei definiții cuprinzătoare a postmodernismului în literatură și este de presupus că nu vor izbuti nici în viitor. Un anumit acord pare a se fi realizat însă, în legătură cu faptul că postmodernismul poate trece drept un posibil cadru de discuție pentru literatura contemporană. În acest sens, observăm cu oarecare satisfacție – deși nu este o regulă generală – că termenul se aplică astăzi mai puțin arbitrar decât ne-am fi așteptat, bazându-ne pe utilizarea lui inițială.*

*Odată cu trecerea anilor, s-a format un corpus de scrieri postmoderne (sau, mai corect spus, de scrieri receptate de obicei drept postmoderne). Aș adăuga totuși că acest corpus nu are nimic rigid sau fix și că, de fapt, el este larg deschis revizuirilor, excluderilor, includerilor și chiar unor contestări radicale. Cu alte cuvinte, acest corpus – în ciuda afirmațiilor unor promotori ai postmodernismului – nu se constituie într-un nou canon. Eu îl văd, pur și simplu, ca produs al unei perspective istorico-ipotetice, din care se pot pune anumite întrebări referitoare la natura scrisului contemporan. (...)*

*Așa cum s-a văzut, termenul „postmodernism" a intrat pentru prima oară în limbajul literar în Statele Unite, unde, spre sfârșitul anilor 40, un număr de poeți a recurs la el pentru a se delimita de modernismul de tip simbolist reprezentat de T.S. Eliot. Ca și primii postmoderni, majoritatea celor ce ulterior s-au alăturat reacției antimoderniste erau radicali într-ale esteticii și uneori, din punct de vedere intelectual, apropiați de spiritul contraculturii. Operele acestor scriitori constituie nucleul istoric al postmodernismului literar. În poezie, corpusul ar include grupul Black Mountain (Charles Olson, Robert Duncan, Robert Creeley), poeții beat (Allen Ginsberg, Jack Kerouac, Laurence Ferlinghetti, Gregory Corso), reprezentanții „Renașterii" de la San Francisco (Gary Snyder) și pe cei ai Școlii de la New York (John Ashbery, Kenneth Koch). În proză, numele cele mai frecvent citate sunt: John Barth, Thomas Pynchon, William Gaddis, Robert Coover, John Hawkes, Donald Barthelme și „suprafic ționiștii" Raymond Federman și Ronald Sukenick.*

*Este limpede că denumirea de postmodernism ar fi rămas numele obscur al unei mișcări sau poate al unei simple maniere literare dintr-o singură țară, dacă nu ar fi reușit să își dezvolte o semnificație mai amplă, având ramificații internaționale. Acest lucru a fost posibil prin eforturile postmodernilor americani (inclusiv ale criticii simpatizante cu ei), care au creat un cadru de referință mai cuprinzător, în care atitudinea lor de respingere a modernismului putea fi percepută în*

*mod favorabil. Desigur, majoritatea mișcărilor literare își atribuie o genealogie distinsă, de precursori ale căror inițiative pretind că le-au adus la nivelul maturității depline și al expresiei conștiente. Dar o astfel de pretenție nu este lipsită de primejdii. Precursorii sau maeștrii invocați de unii dintre postmodernii americani (artiști importanți precum Borges, Nabokov sau Beckett) au sfârșit prin a ocupa poziții centrale în corpusul lărgit al postmodernismului, din care inițiatorii înșiși ai noii mișcări au fost dați la o parte. În mod și mai semnificativ, căutarea de precursori a dus nu numai la o extindere rapidă, deopotrivă istorică și geografică, a termenului „postmodernism", ci și la o nouă înțelegere a modernismului.*

*Istoric vorbind, poetica postmodernistă a „indeterminării" sau „impreciziei" sensului a ajuns să se autoconsidere drept continuarea unei direcții dinăuntrul modernismului, direcție care punea la îndoială simbolismul predominant al poeticii moderniste. Această tendință antisimbolistă ar putea fi, într-adevăr, mai limpede separată de perspectiva anarhismului poetic al poeților postmoderni americani. Astfel, un critic al poeziei precum Marjorie Perloff, pornind de la interesul ei pentru postmoderni și mai ales pentru John Ashbery și David Antin, a scris o istorie bogat exemplificată a indeterminării poetice, începțnd cu succesorii imediați ai lui Baudelaire și ajungând în prezent. Perloff își formulează teza fără echivoc: „În timp ce Baudelaire și Mallarmé deschid drumul „marelui modernism" al lui Yeats și Eliot și Auden, al lui Steven și Frost și Crane și al urmașilor lor simboliști de mai târziu, cum ar fi Lowell și Berryman, cel care a creionat pentru prima oară acea imprecizie pe care o regăsim la Gertrude Stein, la Pound, la Williams, ca și în proza scurtă din ultimii ani ai lui Beckett, imprecizie devenită tot mai evidentă în poezia ultimelor decenii, a fost Rimbaud". (...)*

*Problematica impreciziei este mult mai acută, aș spune eu, în proză decât în poezie, iar consecințele ei merg mult mai departe. Un anumit grad de imprecizie a sensului (denumită sugestie, ambiguitate, polise-*

*mie sau obscuritate) a caracterizat dintotdeauna poezia. În proză însă, mai ales după afirmarea puternică a realismului social și psihologic în secolul al XIX-lea, a rămas prea puțin loc pentru o imprecizie de natură structurală (las la o parte inderterminarea potențial sugestivă la nivelul stilului). Iată de ce, după părerea mea, întrebările esențiale pe care le ridică literatura postmodernistă – de exemplu: poate fi literatura altfel decât autoreferențială, având în vedere epistemologia îndoielii radicale din zilele noastre și modurile în care această îndoială afectează statutul reprezentării? Se poate spune că literatura este o „reprezentare a realității", când realitatea însăși se dovedește a fi impregnată de ficțiune? În ce sens diferă construirea realității de construirea simplei posibilități? – se pun cu mai multă acuitate în cazul prozei decât în cazul cel al poeziei contemporane.*

*Interesant este faptul că problematica postmodernistă pare a fi beneficiat de cea mai clară și viguroasă tratare în operele a doi scriitori care nu au visat niciodată să își spună postmoderni și care se aflau în opoziție – și ideologică, și estetică – față de aproape tot ce propovăduiau primii postmoderni americani. Este vorba despre Jorge Luís Borges și Vladimir Nabokov. Diferențele dintre temperamentele literare ale celor doi autori sunt cât se poate de mari și nu este de mirare, de exemplu, că Nabokov avea o părere proastă despre Borges, căruia în „Ada" îi anagramează cu multă maliție numele în „Osberg", descriindu-l drept un „scriitor spaniol de basme pretențioase și anecdote mistico-alegorice". În ciuda acestor diferențe, Borges și Nabokov împărtășeau însă aceeași preocupare profundă în chestiunea reprezentării sau, mai degrabă, în interesul pentru întrebarea: ce reprezintă reprezentarea? Și pentru nenumăratele contradicții logice care survin atunci când se încearcă să i se dea un răspuns serios. Așa se explică, în operele amândurora, proliferarea imaginilor și acțiunilor legate în mod direct sau indirect de ideea reprezentării: oglinzi și copii, reflectări și reduplicări, paradoxurile neașteptate și întortocheate ale asemănării, disimulării, actoriei, interpretării sau mimării și nu-*

*meroasele dificultăți mentale pe care acestea le provoacă, sub formă de cercuri vicioase, de tergiversări ale problemei, de infinite regrese. Acestea sunt desigur abordate în moduri complet diferite: în succintele și cerebralele „Ficțiuni" ale lui Borges, ele funcționează înăuntrul a ceea ce aș numi o poetică a perplexității; în romanele mai extinse și fermecător de supracodificate ale lui Nabokov, ele fac parte dintr-o estetică formalistă a parodiei, autoparodiei și jocului.*

*Dat fiind că James Joyce a fost și el uneori clasificat printre precursorii postmodernismului (mai ales prin „Veghea lui Finnegan"), ar putea fi util să comparăm influența sa literară cu aceea a lui Borges. Într-un anume sens, așa cum a propus Christopher Butler, „uriașa supraorganizare din „Veghea lui Finnegan" este unul dintre polii dialecticii care guvernează perioada postmodernă. Pe de altă parte însă, modelul joycean este mai puțin important din punct de vedere structural decât stilistic (din cauza rolului extins al calamburului, paronomazei, jocului de cuvinte etimologic etc.). Joyce, arată Butler, „introduce un sentiment de țesătură lingvistică; dar Borges a fost primul care a adoptat anumite tipuri de tehnică narativă, care ne sunt acum atât de familiare. După cum subliniază Butler, viziunea lui Borges asupra lumii, ca un labirint de posibilități, de timpuri paralele și întrețesute, de epoci trecute și viitoare alternative, care toate au drepturi egale la prezentarea ficțională – viziune susținută într-un mod fascinant în povestirea „Grădina potecilor ce se bifurcă" – , a devenit una dintre premisele majore ale experimentalismului narativ postmodern.*

*Samuel Beckett este un alt mare scriitor care „problematizează" reprezentarea și care se înscrie în dezbaterea despre postmodernism, deși unii critici ai săi, totodată partizani ai postmodernismului (Alen Wilde, de exemplu), au protestat uneori împotriva includerii sale în corpusul scrierilor postmoderniste. Socotind că acest corpus este ipotetic, cred că analiza poeticii imposibilității la Beckett (jonglând cu imposibilitatea, cu impotența cuvântului, cu eșecul, această poetică afirmă că trebuie să scrii pentru că este imposibil să scrii) ar putea*

*extinde ipoteza postmodernă, arătând că „posibilismul" care o caracterizează include și negarea posibilității. De aceea, aș propune ca între „lumile posibile" ale postmodernismului să fie incluse și acelea riguros „imposibile", pe care le explorează Beckett.*

*Odată ce Borges, Nabokov și Beckett au fost propuși ca exemple credibile de literatură postmodernistă, drumul spre internaționalizarea conceptului s-a deschis în mod hotărât. Reputația universală a celor trei maeștri neamericani ai postmodernismului a dus la sporirea curiozității față de această etichetă și, cu timpul, la intensificarea circulației ei în afara Americii. Este poate la fel de adevărat că, la un nivel mai profund, conceptualizarea postmodernismului propusă de americani, oricât de nebuloasă, a ridicat în literatură probleme comune, în formulări diverse, întregii lumi occidentale. În orice caz, postmodernismul a oferit un cadru adecvat pentru descoperirea sau inventarea unor afinități mai mult sau mai puțin interesante între foarte mulți scriitori contemporani.*

*Astăzi, corpusul internațional de scrieri postmoderniste include, pe lângă numele deja menționate, scriitori precum: Julio Cortazár, García Márquez, Carlos Fuentes, Cabrera Infante și, poate, Manuel Puig – în America Latină; Thomas Bernhard, Peter Handke și Botho Strauss – în Germania și Austria; Italo Calvino și Umberto Eco – în Italia; Alasdair Gray și Christine Brooke-Rose, dar și Iris Murdoch, John Fowles, Tom Stoppard și D.M. Thomas – în Marea Britanie; Michel Butor, Alain Robbe-Grillet și Claude Simon – în Franța; și scriitori remarcabili „experimentaliști", precum Milan Kundera. Ceea ce trebuie remarcat în legătură cu această listă incompletă este faptul că ea grupează autori care arareori se aseamănă unul cu altul; stările lor de spirit, viziunile asupra lumii, politica (inclusiv antipolitica) și stilurile lor caracteristice pot fi foarte diferite, așa cum diferită le este și receptarea, unii fiind extrem de dificili, de ezoterici și de obscuri, în timp ce alții scriu într-o manieră directă, pentru un public cât se poate de obișnuit. (...) Pentru a ajunge la un model rezonabil al postmoder-*

*nismului literar, trebuie să acceptăm drept ipoteză de lucru ideea că textele postmoderniste se folosesc în mod clar de anumite convenții, tehnici și procedee structurale și stilistice recurente, chiar dacă, luate separat, intențiile, implicațiile și rezultatele lor estetice pot fi foarte diferite.*

## 2.2. Postmodernismul: excurs teoretic (*partea II*)

**Obiective de referință:**

- să determine axa cronologică a postmodernismului;
- să descrie factorii de ordin politic, social, economic și antropologic ce au determinat „marea despărțire a apelor”;
- să explice valențele prefixului „post”;
- să analizeze esența „condiției postmoderne”: sfârșitul marilor povestiri de legitimare, reabilitarea diferenței, jocul structurii în detrimentul logocentrismului, gândirea slabă în locul gândirii tari, revolta față de abuzul de sens istoric;
- să numească cei mai importanți teoreticieni ai postmodernismului;
- să explice relația postmodernismului cu modernismul și cu modernitatea;
- să argumenteze esența principalelor ideologii postmoderniste;
- să explice esența principalelor tendințe ale teoriei literare poststructuraliste;
- să determine rolul deconstrucției lui Derrida în constituirea gândirii postmoderne;
- să explice semnificația următoarelor construcții conceptuale deconstructiviste: polisemantismul cuvintelor, arbitrarietatea semnului, distanța dintre cuvinte și lucruri, explozia incontrolabilă a sensului, diferanța;

**Unități de conținut**:

- Postmodernitate, postmodernism, modernism (după Linda Hutcheon)
- Postmodernitatea și criza umanismului (după Gianni Vattimo)
- Evoluția teoriei literare de după criza structuralismului semiotic de orientare formalistă
- Tendințele de bază ale teoriei literare: deconstrucția, neohermeneutica, neoistoricismul, studiile culturale și de gender, filologia informatică, istoria ideilor
- Deconstrucția: Jacques Derrida

## *Linda Hutcheon, POLITICA POSTMODERNISMULUI (1997)*

### *Postmodernitate, postmodernism, modernism*

*Mare parte din confuzia creată în jurul folosirii termenului de postmodernism se datorează asocierii noțiunii culturale de postmodernism (și a relației sale interne cu modernismul) cu cea de postmodernitate ca desemnare a unei perioade sau „condiții" sociale și filosofice. Ultimul termen a fost definit în diverse feluri, pornind de la relația dintre discursul oficial și cel intelectual, ca o condiție determinată de cinismul universal, difuz, de o presimțire plină de panică a hiperrealului și a simulacrului. Contradicția vizibilă în care intră unele dintre aceste desemnări ale postmodernismului nu-l va surprinde pe amatorul de generalizări referitoare la epoca prezentă. Și totuși, pentru mulți, postmodernitatea implică o critică a umanismului și a pozitivismului, dar și o investigație a relației dintre cele două și noțiunile noastre de subiectivitate.*

*În mediile filosofice, termenul de postmodernitate a fost folosit pentru a situa poziții teoretice aparent diverse, cum ar fi: provocarea lui Derrida la adresa metafizicii occidentale a prezenței; investigațiile*

*lui Foucault privind complicitățile dintre discurs, cunoaștere și putere; paradoxal viguroasa gândire slabă a lui Vattimo și ancheta desfășurată de Lyotard asupra validității metanarațiunilor legitimării și ale emancipării. Într-o accepție mai largă, pentru toate aceste poziții teoretice, discursul reprezintă un element problematic, iar sistemele ordonatoare sunt suspecte (și elemente uman construite). Polemica asupra postmodernității – și confuzia cu postmodernismul – poate să fi început cu schimbul de idei dintre Jürgen Habermas și Jean-François Lyotard pe marginea subiectului modernității. Amândoi au căzut de acord că modernitatea nu poate fi separată de ideile de unitate și universalitate sau de ceea ce Lyotard a numit „metanarațiuni". Habermas a susținut că proiectul modernității, înrădăcinat în contextul raționalității iluminismului, este neterminat și că are nevoie de o completare; Lyotard a replicat că modernitatea a fost, de fapt, lichidată de istorie, o istorie a cărei tragică paradigmă a fost lagărul de concentrare nazist și a cărei ultimă forță de deligitimare a fost aceea a „tehnoștiinței" capitaliste, care a schimbat pentru totdeauna concepția noastră despre cunoaștere. Prin urmare, pentru Lyotard, postmodernitatea se caracterizează nu numai prin absența unei vaste narațiuni totalizatoare, ci și prin existența unor micronarațiuni multiple care nu urmăresc o stabilizare sau legitimare universalizantă. Fredric Jameson a remarcat că, în mod evident, Lyotard și Habermas lucrează cu diferite, deși la fel de puternice, „arhetipuri narative" legitimizatoare – una de inspirație franceză și revoluționară (1789), cealaltă germanică și hegeliană; una valorizând angajarea, cealaltă consensul. Richard Rorty a oferit o tranșantă critică a ambelor poziții, notând că ceea ce au ele în comun este o concepție exagerată asupra rolului filosofiei astăzi. Asumându-și un rol mai modest care, în ultimă instanță, este de factură postmodernă – acela al acceptării complicității cunoașterii cu putere –, neopragmatismul lui Rorty a fost considerat drept o curajoasă încercare de împăcare a celor două poziții aparent opuse.*

*Într-un sens foarte concret, totuși, asemenea opoziții nu pot fi împăcate atât de ușor. Dificultatea este, în parte, de natură istorică: se poate spune că modernitatea în Germania lui Habermas a fost întreruptă de către nazism și că, deci, ea este într-adevăr „incompletă". S-ar părea că din această cauză respinge Habermas ceea ce el consideră a fi istorismul postmodern: pentru el, „conștiința radicalizată a modernității" a reușit să se emancipeze de istorie și tocmai în aceasta a stat gloria și conținutul ei exploziv. În contextul specific german al perspectivei sale revoluționare asupra modernității, postmodernul ar putea foarte bine să pară neoconservator, așa cum a susținut Habermas. Dar mulți au obiectat la extinderea de către Habermas a criticii sale referitoare la forțele locale ale antimodernității în afara contextului specific german, până la a include toată postmodernitatea și postmodernismul.*

*Critica lui Lyotard la adresa definiției date de Habermas postmodernului a fost de asemenea supusă unei atente examinări. În remarcele sale introductive la traducerea engleză a cărții „Condiția postmodernă", Jameson face o încercare de a salva noțiunea de metanarațiune de sub atacul – inspirat de Habermas – al lui Lyotard, în parte și pentru că propria sa concepție asupra postmodernității este una metanarativă, bazată pe periodizarea culturală a lui Mandel: simplificând, capitalismul de piață a dat naștere realismului; capitalismul monopolist a dat naștere modernismului și, în consecință, capitalismul multinațional a dat naștere postmodernismului. Alunecarea de la postmodernitate la postmodernism este constantă și deliberată în lucrarea lui Jameson: pentru el postmodernismul este „logica culturală a capitalismului târziu". El multiplică, întărește și intensifică efectele socioeconomice „deplorabile și reprobabile" ale postmodernității. Poate. Dar ceea ce vreau eu să arăt este că postmodernismul critică totodată aceste efecte, cu toate că nu pretinde niciodată că ar fi capabil să opereze în afara lor.*

*Alunecarea de la postmodernitate către postmodernism este reluată în chiar titlul influentului articol al lui Jameson din 1984, „Postmo-*

*dernismul sau logica culturală a capitalismului târziu". Totuşi, ceea ce provoacă confuzii este faptul că Jameson utilizează cuvântul „postmodernism" atât pentru periodizarea socioeconomică, cât şi pentru desemnarea culturală. În lucrările sale mai recente, el persistă în a defini postmodernismul atât ca „set de trăsături şi procedee estetice şi culturale", cât şi ca însăşi „organizarea socioeconomică a societăţii noastre, numită în mod obişnuit capitalismul târziu". Deşi cele două noţiuni sunt, fără îndoială, legate inextricabil, sunt de părere că ele trebuie disociate în contextul discursului. Similaritatea verbală a termenilor de postmodernitate şi postmodernism semnalează îndeajuns de explicit relaţia lor, fără să provoace confuzii prin folosirea unui singur cuvânt pentru amândouă şi fără să ocolească problema prin contopirea celor două elemente într-un fel de cauzalitate transparentă. Relaţia dintre ele trebuie demonstrată, nu asumată printr-o oarecare scamatorie verbală. Îndemnul meu de a menţine separarea dintre cele două izvorăşte din dorinţa de a arăta că, în reacţia postmodernismului cultural la realităţile filosofice şi socioeconomice ale postmodernităţii, critica este la fel de importantă ca şi complicitatea: aici, postmodernismul nu este atât o formă sistemică de capitalism, aşa cum îl înţelege Jameson, cât, mai degrabă, numele dat acelor practici culturale care îşi recunosc inevitabila implicare în capitalism, fără să abandoneze puterea sau voinţa de a interveni critic asupra lui.*

*Habermas, Lyotard şi Jameson, din perspectivele lor extrem de diferite, au ridicat importanta problemă a fundamentării socioeconomice şi filosofice a postmodernismului în postmodernitate. Dar a presupune o relaţie de egalitate între cultură şi fundamentul ei, mai degrabă decât a admite cel puţin posibilitatea unei relaţii de contestare şi subversiune, înseamnă a uita lecţia complexei raportări a postmodernismului la modernism: păstrarea impulsurilor iniţiale de opoziţie ale modernismului – atât ideologice, cât şi estetice – şi respingerea, la fel de puternică, a ideii sale fundamentale de autonomie formală.(...)*

*Adepții unui model de ruptură între modernism și postmodernism recurg la argumente bazate pe un număr oricât de mare de diferențe fundamentale referitoare la organizarea socioeconomică; la poziția estetică și morală a artistului; la conceptul de cunoaștere și la relația sa cu puterea; la orientarea filosofică; la concepția asupra locului unde se inserează semnificația în artă; la relația dintre mesaj și emițător/receptor. Pentru unii critici, modernul și postmodernul pot fi opuse, într-adevăr, punct cu punct. Dar una dintre cele mai discutabile chestiuni pare să fie aceea a relației dintre cultura de masă și modernism/postmodernism. Atacurile marxiste la adresa postmodernului vizează adeseori amestecul dintre arta înaltă și cultura de masă, amestec respins cu fermitate de modernism. Exact această respingere este cea pe care Andreas Huyssen o analizează atât de convingător în cartea sa „After the Great Divide" („După marea schismă" (1986)), argumentând că modernismul s-a definit prin excluderea culturii de masă și a fost condus, de teama de a nu fi contaminat de cultura de consum aflată atunci în plină expansiune, la o perspectivă elitistă și exclusivistă asupra formalismului estetic și autonomiei artei. Este cert că avangarda istorică este cea care deschide drumul pentru renegocierea diferitelor relații posibile (de critică sau de complicitate) dintre formele de cultură înaltă și populară, renegociere pe care o operează postmodernismul. Huyssen depune un efort considerabil pentru a răsturna acea perspectivă asupra culturii de masă conform căreia, în cuvintele sale, ea este „fundalul sinistru și tern pe care realizările modernismului pot străluci în toată splendoarea lor". Nu este vorba de faptul că exclusivismul modernist nu ar fi fost justificat istoric în contextul, să spunem, al spectacolului fascist; Huyssen susține însă că el este acum „un protest depășit istoric" care trebuie regândit tocmai în contextul capitalismului târziu.*

## *Gianni Vattimo, SFÂRȘITUL MODERNITĂȚII. NIHILISM ȘI HERMENEUTICĂ ÎN CULTURA POSTMODERNĂ (1993)*

### *Criza umanismului*

*Parafrazând o glumă care circula acum câtva timp, s-ar putea începe acest excurs despre umanism recunoscând că, în lumea contemporană, „Dumnezeu e mort", dar nici omul n-o duce prea bine. E o vorbă de spirit, dar și ceva în plus, deoarece în fond surprinde și semnalează diferența ce opune ateismul contemporan celui clasic aparținând lui Feuerbach. Această diferență constă tocmai în faptul macroscopic că negarea lui Dumnezeu, sau conștientizarea în fapt a morții lui, nu poate da loc astăzi nici unei reapropriери din partea omului a vreunei esențe a lui alienate în fetișul divin. Mare parte din apologetică continuă să-și extragă chiar de aici, implicit sau explicit, unul dintre argumentele ei împotriva ateismului, acuzat de a prefața inevitabil o distrugere generală a umanului – după un soi de nemesis care l-ar târî, precum turnul din Babel, pe omul rebel către propria-i dependență metafizică constitutivă. Chiar dacă – așa cred – trebuie respinsă această grosolană apologetică de tip punitiv, e incontestabil că o conexiune între criza umanismului și moartea lui Dumnezeu rămâne valabilă. În primul rând, ea caracterizează într-un mod aparte ateismul contemporan, care nu mai poate fi un ateism reapropriativ. Însă, în al doilea rând și în înțeles mai profund, marchează în mod determinant însuși umanismul în criză, care se află în această condiție și pentru faptul că nu se mai poate soluționa printr-o apelare la un fundament transcendent. Din acest ultim punct de vedere, se poate chiar accepta teza că umanismul e în criză, deoarece Dumnezeu e mort: deci, că adevărata substanță a crizei umanismului ar fi moartea lui Dumnezeu, anunțată nu întâmplător de Nietzsche, care este și primul gânditor radical neumanist al epocii noastre.*

*Conexiunea dintre criza umanismului și moartea lui Dumnezeu, de altfel, poate părea paradoxală numai dacă se consiferă că umanismul*

*ar fi necesarmente o perspectivă care pune omul în centrul universului, făcând din el stăpânul existenței. Dar tocmai scrierea care inaugurează conștiința contemporană a crizei umanismului, scrisoarea lui Heidegger „Uber den Humanismus" (1946), descrie umanismul în cu totul alți termeni și îi evidențiază raportul foarte strâns cu ontoteologia ce caracterizează întreaga metafizică occidentală. În scrierea lui Heidegger, umanismul este de-a dreptul sinonim cu metafizica, întrucât numai în perspectiva unei metafizici ca teorie generală a ființei ființării, care gândește această ființă în termeni obiectivi, numai într-o atare perspectivă omul poate găsi o definiție, pe baza căreia se poate „construi", educa, dându-și o Bildung inclusiv în sensul acelor humanae litterae care definesc umanismul ca moment al istoriei culturii europene. Nu există umanism decât ca desfășurare a unei metafizici în care omul își determină un rol, care nu e neapărat centrul său exclusiv. Mai mult, cum demonstrează de altfel Heidegger în a sa mereu reluată reconstrucție a istoriei metafizicii, numai întrucât nu iese la iveală caracterul ei umanistic, în sensul de a reduce totul la om, metafizica poate supraviețui ca atare, când acest caracter reductiv al metafizicii devine explicit, cum se întâmplă, după Heidegger, în cazul lui Nietzsche (ființa ca voință de putere), metafizica este deja în amurgul ei și, odată cu ea, cum constatăm pe zi ce trece, asfințește și umanismul. De aceea, moartea lui Dumnezeu – moment culminant și totodată final al metafizicii – este, în mod inseparabil, și criza umanismului. Sau, în alți termeni: omul își menține poziția de centru al realității, aceea la care se referă concepția curentă de umanism, numai în virtutea unei raportări la un Grund care îl confirmă în acest rol. Teza augustiniană, potrivit căreia Dumnezeu îmi este mai intim decât îmi sunt eu mie însumi, nu a fost niciodată o adevărată amenințare la adresa umanismului, ba dimpotrivă, i-a servit, chiar istoricește, de suport. „Larvatus prodeo": acest motto familiar psihanalizei este și legea gândirii metafizice, care, în acest sens, este întotdeauna și ideologică. Subiectul își afirmă propria centralitate, în istoria gândirii numai mascându-se în*

*aparențele „imaginare" ale fundamentului. Ni e vorba de a propune o interpretare psihologică a metafizicii (în sensul pe care îl are acest termen pentru Heidegger), ci, cel mult, de a include problematica constituirii și maturizării eului într-un orizont ontologic, în funcție de linia inaugurată de Heidegger în „Sein und Zeit".*

*Mai precis, în ce sens conexiunea indicată de Heidegger între umanism și metafizică poate ajuta la înțelegerea mai adecvată a crizei umanismului? Mai ales, se pare, în sensul de a conferi o semnificație filosofică precisă unui ansamblu de idei adesea prea puțin limpede legate între ele, care compun conștiința crizei umanismului în cultura actuală. La Heidegger, într-adevăr, criza umanismului, întrucât e legată de punctul de vârf al metafizicii și de sfârșitul ei, are de a face în mod nu întâmplător cu tehnica modernă. Or, tocmai în legătură cu tehnica se vorbește, de obicei, astăzi, despre criza umanismului. Tehnica apare drept cauza unui proces general de dezumanizare, care cuprinde fie umbrirea idealurilor umaniste de cultură în favoarea unei formări a omului centrată pe științe și pe abilități productive rațional dirijate, fie, pe planul organizării sociale și politice, un proces de accentuată raționalizare care lasă să se întrevadă trăsăturile societății organizării totale descrise și criticate de Adorno. Tocmai privitor la această conexiune, obișnuită în mare parte a culturii zilelor noastre, între criza umanismului și triumful civilizației tehnice, Heidegger oferă indicații teoretice de o însemnătate decisivă. (...) În opera lui Spengler criza care se anunță e mai ales criză a europocentrismului (ne putem gândi, pe planul artelor figurative, la importanța cunoașterii artei africane pentru nașterea unor avangarde precum cubismul, ca și pentru impresionismul însuși) și a modelului 1 burghez" în sens larg, al Bildug-ului. Acestui ideal burghez, răsturnat de prăbușirea visului unei civilizații europene unitare produse de primul război mondial, Spengler și mai târziu Junger îi opun un fel de ideal „militar" al existenței: Spengler susține că în faza finală, de amurg, la care civilizația noastră a ajuns, activitățile adecvate nu mai sunt ace-*

*lea, tipic adolescentine și juvenile, ale creării de opere de artă sau de gândire, ci acelea de organizare tehnico-științifico-economică a lumii, care culminează însă prin stabilirea unei dominații în fond de tip militar. La Junger, exaltarea „războiului de materiale" ca prevalență a aspectelor „mecanice" ale realului prefigurează o nouă existență care își are maximul ideal, nu atât în viața soldatului, cât în viața lucrătorului din industrie, care nu mai e individ, ci moment al unui proces „organic" de producție.*

## Deconstrucția: Jacques Derrida

Dintr-o perspectivă radicală şi intolerantă faţă de adevărurile autorizate de textele filosofiei, Jacques Derrida (1930 – 2004) amplifică demersul foucaultian de elucidare a contradicţiilor logosului şi a abisurilor limbajului, numele său devenind „cvazisinonim al unei astfel de eroziuni a gândirii clasice, încât pare să se excludă din ea sau cel puţin să fie pentru totdeauna la distanţă de maşinăriile conceptuale". Derrida este creatorul unei metode de analiză intrinsecă, de natură fenomenologică, numită deconstrucţie, care constă, după propria sa mărturisire, în „a continua să-i citeşti într-o altă manieră pe aceeaşi filosofi". Deşi unii contemporani nu au văzut în deconstrucţie decât o „figură modernă a nihilismului", scrierile lui Derrida (*Despre gramatologie*, 1967, *Vocea şi fenomenul*, 1967, *Scriitura şi diferenţa*, 1967 ş.a.) au influenţat în mod ireversibil teoria, critica şi praxisul literar, mai ales în zona feminismului şi a post-colonialismului, care au găsit în metoda contestării capacităţii de semnificare univocă a limbajului un argument pentru a pune în discuţie adevărul reprezentărilor canonice ale culturii occidentale.

Convins că „ceea ce ne-a pierdut este adevărul", Derrida întreprinde o „muncă de zguduire şi de ruinare, de delimitare, de asemenea, de toate discursurile pline, purtătoare de sens, unde, de la ontoteologia clasică la vorbirea serioasă, de la actele de limbaj în

filosofia analitică se pretinde la validitate". Punctul de plecare este presupoziţia că întreaga cunoaştere umană se realizează în şi prin limbaj, fiind, deci, rezultatul unor conceptualizări ale realităţii ce nu pot pretinde la o autoritate absolută sau la un adevăr în ultimă instanţă. Categoria adevărului are o importanţă strategică pentru Derrida, dar numai în măsura în care i se constată inoperanţa, pentru că adevărul „e necesar" şi în acelaşi timp „e lipsă": „se înţelege de la sine că nu e vorba în niciun caz de a ţine un discurs împotriva adevărului sau împotriva ştiinţei (ar fi imposibil şi absurd ca orice tentativă la acest subiect). Voi repeta, deci, lăsând acestei propoziţii şi formei acestui verb întreaga lor putere diseminatoare: adevărul e necesar. E necesar celor care îşi imaginează că îl au cu uşurinţă pe vârful limbii sau la butonieră. Adevărul e legea. Parafrazându-l pe Freud, care zice despre penis că e prezent/absent (care e unul şi acelaşi lucru), trebuie să recunoaştem în adevăr prototipul normal al fetişului". A spune că adevărul e prezent/absent este un gest de ambiguizare a enunţului, o distincţie şi o opoziţie concomitentă, care erodează din interior conceptualizarea adevărului. Lucrurile devin ceva mai limpezi în *Adevărul în pictură* (1978), unde Derrida spune că „discursul filosofic a fost întotdeauna împotriva cadrului", altfel spus, discursul filosofic reprezintă o ierarhie ce opune esenţialul (opera în sine, conţinutul) şi accesoriul („cadrul" pentru un tablou sau tot ce serveşte drept cadru pentru un text: prefaţă, titlu, editor etc.). A se opune, precizează Derrida, înseamnă „a se distinge de", dar şi „a fi aproape de", chiar „foarte aproape." Prin atestarea ambiguităţii, el ruinează orice tentativă de a distinge între esenţial şi accesoriu, între profund şi superficial, între aparenţă şi realitate, opoziţii care sunt, de fapt, distincţii fondatoare ale discursului filosofic. Adevărul rămâne pentru Derrida cantonat în cuvinte, difuze, obscure, incerte, speculative, diseminate (*dissemence*), mai mult dispersate decât fecunde.

Evidenţiind polisemantismul cuvintelor, Derrida a radicalizat principiul de arbitrarietate a semnului, făcând şi mai evidentă distanţa din-

tre cuvinte şi realităţile pe care acestea le denumesc. Pentru Derrida, cuvintele nu sunt trambulinele sensului, ci nişte permanente obstacole în calea înţelegerii adevărului. Cea mai mare parte a istoriei filosofiei, în special cea pe care el o numeşte „metafizică", nu este decât o eternă repetiţie tragi-comică a unor cuvinte contrariate. Derrida nu propune o critică conceptuală şi nici o reformă sau o restaurare a metafizicii, utilitatea practică a deconstrucţiei sale fiind în mod esenţial verbală. El scoate în evidenţă obscuritatea intrinsecă a conceptelor (de fapt, a termenilor) fundamentale ale tradiţiei filosofice (de ex., *pharmakonul* lui Platon, *monadele* lui Leibniz sau *suplimentele* lui Rousseau), lansându-se într-o creare furibundă de neologisme proprii, fabricate artificial prin alăturarea a două sau mai multe cuvinte (de ex., *expiroză, fantomachie, electro-cardio-encephalo-LOGO-icono-cinemato-biogramă, circonfesiune, mondialatinizare, perverformativ, topolitologie* etc.), pentru a constata, sau a ne forţa să constatăm, fragilitatea construcţiilor conceptuale vehiculate în numele cunoaşterii filosofice. Într-o lucrare dedicată forţei legii (*Force de loi* (1994)), Derrida argumentează că ansamblul determinărilor care acompaniază postura metafizicii occidentale trebuie extins de la *phallogocentrism* la *carno-phallogocentrism*: posesorii de virilitate posedă raţiunea şi se hrănesc cu carne, la propriu şi la figurat. El găseşte o serie de afinităţi între „sacrificiul carnivor, care stă la baza întregii noastre culturi şi a legislaţiei, şi toate canibalismele, simbolice sau nu, ce structurează intersubiectivitatea umană în procesul alăptării, erosului, doliului, ca şi în toate celelalte aproprieri simbolice sau lingvistice". „Legea cărnii" e sedimentată în ontologie, care e o cunoaştere a cavernelor (urechi, timpane, ochi, gură, himen), tradusă într-un limbaj puternic sexuat. În economia libidinală a limbajului, categoriile lexicale se împart în active (verbul) şi pasive (substantivul), subiectul se leagă de un predicat, propoziţiile se subordonează unei regente, iar în economia textului producerea este pe verticală (având sens primar, masculin) şi lectura sau traducerea pe orizontală (ca sens secund, feminin, de trecere a unui plin într-un

gol). Cunoaşterea cavernală trădează, aproape în fiecare cuvânt, dubla mişcare de „aderare la" şi „separare de" realitatea semnificantă (de ex., cuvântul „poştă" (*poste*) are, la feminin, semnificaţia de livrare, transmitere, deschidere, iar masculinul „post" (*poste*) desemnează păstrarea, fixitatea, locul privilegiat). Anume această „polenizare" a sensurilor, această dispersare a seminţelor înţelesurilor îl conduce pe Derrida la refuzul categoriilor fixiste ale metafizicii.

Întreaga sa practică deconstructivă e sprijinită de două obiective majore: principiul *indecidabilităţii*, adică a imposibilităţii de a determina cu exactitate sensul enunţurilor, din cauza multiplelor lecturi posibile ale acestuia, şi principiul inventării unui mare număr de termeni compuşi (*termes composés*), pentru a amplifica efectul de ambiguitate a resurselor limbajului şi a înfrunta ambiţiile raţionalismului cartezian ale „clarului" şi „distinctului."

Termenul de „diferenţă" sau de „diferenţiere a sensului" este emblema filosofiei lui Derrida şi, fără îndoială, exemplul cel mai elocvent al manierei sale de a seduce şi a destabiliza. A diferenţia înseamnă, pentru Derrida, a refuza să creadă în „stăpânul-cuvânt" şi aici el se intersectează cu principiile post-structuraliste ale lui J. Lacan şi J. Kristeva cu privire la postulatul psihanalitic al naturii intangibile a dorinţei şi, deci, a sensului. Conceptele de semn şi de text, ca energie sau explozie incontrolabilă a sensului, îi sunt şi ele proprii lui Derrida. *Scriitura,* în opinia sa, are un caracter subordonat necesităţii oamenilor de a-şi difuza ideile în timp şi, în raport cu spontaneitatea comunicării orale, scriitura apare neautentică, întrucât e lipsită de un destinatar concret. Afirmând că orice comunicare se face *în absenţă*, Derrida nu face decât să adune roadele îmbelşugate ale psihanalizei, fenomenologiei şi literaturii din secolul al XX-lea: oamenii nu ştiu cu exactitate nici de ce vorbesc, nici cui i se adresează. Temă reiterată la nesfârşit în romanele lui Nathalie Sarraute (şi nu numai), existenţa fantasmatică a adresatului configurează una dintre maladiile fundamentale ale civilizaţiei moderne: cuvintele pe care le adresăm cuiva prezent din punct

de vedere fizic sunt departe de a fi percepute pentru că, în realitate, acel cineva există la fel de puţin pentru noi, ca şi pentru el însuşi. Teza preferată a lui Derrida, lipsa destinatarului, se concretizează într-un alt termen compus, *destineranţa* (sau *adestineranţa*), care este condiţia şi posibilitatea cărţilor de a fi lizibile. Cărţile nu sunt scrise pentru un destinatar precis. Ele seamănă cu nişte mesaje închise în sticle şi aruncate în mare, „pescuirea" şi interpretarea lor fiind arbitrară, la fel ca şi sensul, care depinde de capacitatea „pescarului" de a înţelege şi a difuza mesajul. Din acest punct de vedere, istoria filosofiei i se prezintă lui Derrida drept o suită de idei impuse predecesorilor de către succesori, şi nu invers.

În jocul *diferanţelor* (e vorba de o mică operaţie de corectare a ortografiei: *différence* e înlocuit cu *différance*, prin care se subînţelege aspectul dinamic al diferenţelor ce se instituie în procesul interpretării sensului) e concentrată întreaga fecunditate euristică, natura paradoxală şi uneori contradictorie a deconstructivismului derridian. Ce sunt, de fapt, investiţiile, dacă nu *diferanţele* de profit? Ce este educaţia, dacă nu *diferanţele* de judecăţi? Ce este moralitatea, dacă nu *diferanţele* de plăcere? Ce este Erosul, dacă nu *diferanţele* de Thanatos, viaţa, dacă nu *diferanţele* de moarte etc.? În *Marges de la philosophie* (1972), *diferanţele* derridiene se convertesc într-un punct de vedere semiologic şi ontologic asupra sensului dedublat al „păcatului originar". Pornind de la teoria antropologică a lui Pascal, care argumentează imposibilitatea omului de a-şi percepe originea divină şi, în acelaşi timp, animalică („înger" şi „bestie") prin sensul contrariat al naşterii („ascensiune" şi „şutare"), Derrida avansează ideea că umanitatea e obsedată de „căutarea vană a distincţiilor sau a opoziţiilor conceptuale „clare şi distincte"", pentru că refuză să accepte „diferanţele originare". Cultura occidentală este bazată pe opoziţii binare pentru că nu admite să înţeleagă „inteligibilul ca diferant de sensibil, ca un sensibil diferit; conceptul ca o intuiţie diferită – diferantă; cultura ca o natură diferită – diferantă". Conceptul de origine diferenţiată, sau de

„diferanţă originară", are o extraordinară valoare cognitivă în sensul că evidenţiază imposibilitatea sistemului filosofic, aşa cum s-a cristalizat el istoric în marile creaţii conceptuale, de a „guverna" sistemele pe care încă de la începuturi le-a ignorat.

A face critică înseamnă, pentru Derrida, a te ocupa de *diferanţe*, a căuta urmele unei subiectivităţi depotenţate ce se mai manifestă încă în afecţiunea „vocii", în psihicul său schimbător şi dornic de a se manifesta, în procesul traducerii pulsiunilor psiho-sociale, în semnele convenţionale ale scriiturii. Derrida a denunţat încărcătura negativă a „vocii" ca rezultat al îngropării ei sub „urmele scriiturii," sub „gramma", unde semnificatul e lipsă şi subiectul e absent. Nici „gramatică," şi nici „grafologie", *grammatologia* este ştiinţa urmelor scrise, concepută în opoziţie cu lingvistica lui Saussure, preocupată exclusiv de cuvinte. Fără a fi o critică frontală a lingvisticii saussuriene, *grammatologia* îi impută, totuşi, definirea conceptului de semn drept o asociere dintre semnificat (concept) şi semnificant (imaginea acustică), esenţializând, în acest fel, opoziţiile structurante ale metafizicii, în primul rând, diferenţele dintre inteligibil şi sensibil. Arbitrarietatea semnului (adică, ideea unei cezuri complete între semn şi realitatea pe care acesta o desemnează) conduce, din punctul de vedere al lui Derrida, la ierarhizarea civilizaţiilor în funcţie de proximitatea lor faţă de alfabet. Cea de a doua caracteristică fundamentală a semnului lingvistic, linearitatea semnificantului, este criticată din perspectiva analizelor heideggeriene ale conceptului de timp. Tot ce e linear e şi rigid, subordonat tiraniei ordonatoare a raţiunii şi doar revenirea ciclică degajă natura polifonică a diferenţelor incluse în sens.

Deconstrucţia nu a reuşit să-şi cucerească denumirea instituţională de „ştiinţă", dar efectele ei subversive au repercutat cu putere în gândirea contemporană. Cheia politică şi recuperatoare în care sunt elaborate studiile afro-americane, cele feministe, post-coloniale şi post-comuniste, manifestele gay şi cele lesbice, sunt dovada unei bune frecventări a teoriilor derridiene.

Din galeria de filosofi, critici literari, psihanalişti sau sociologi (G. Deleuze, J.-F. Lyotard, L. Irigaray, R. Barthes, J. Baudrillard, F. Guattari, J. Kristeva, J. Lacan etc.), care în totalitatea lor alcătuiesc şcoala post-structuralismului francez, M. Foucault şi J. Derrida sunt figurile cele mai pregnante ale acestei întreprinderi culturale de revizuire completă a culturii occidentale. Contemporane şi în mare măsură condiţionate de contextul politic, economic şi social din a doua jumătate a secolului al XX-lea, lucrările lui Foucaul şi Derrida au concurat la căderea în desuetudine a „marilor poveşti de legitimare" (Lyotard), lăsând să se insinueze, în spaţiul rămas gol prin dispariţia „marelui scop", o gamă variată de proiecte emancipatoare aduse de vântul de libertate din Mai 1968. Sensul şi bătaia lungă a contestărilor structurilor obsolete ale gândirii-putere s-au conturat într-o pluralitate de moduri de viaţă, de concepţii, de configuraţii, de forme identitare, de modele culturale, cercetarea empirică şi explicarea cărora converge în recunoaşterea crizei formelor anterioare. Nota fundamentală, aproape fără echivalent, a acelor deşteptări critice o constituie debuşeul sinelui feminin. Emanciparea politică a femeilor este dublată de emanciparea culturală, cucerind, totodată, câmpul cunoaşterii ştiinţifice prin impunerea problematicii şi a metodologiei cercetării diferenţelor şi a specificităţii femininului.

## 2.3. Umberto Eco și postmodernismul european

**Obiective de referință:**

- să determine principalele date din biografia umană și literară a lui Umberto Eco;
- să explice esența semioticii și tangențele ei cu postmodernismul;
- să explice principalele idei teoretice ale lui Umberto Eco: opera deschisă, lectorul model, limitele interpretării, cultura de masă;

- să reconstituie linia de subiect a romanului „Numele trandafirului”;
- să analizeze motivul Bibliotecii drept emblemă a culturii postmoderne;
- să analizeze procedeul „literaturii făcute din literatură”;
- să analizeze structura deschisă și multiplană a romanului;
- să explice noțiunea de déjà-lu în baza romanului „Numele trandafirului”;
- să analizeze procedeul manuscrisului pierdut și valențele lui narative;
- să analizeze cuplurile de personaje Guglielmo-Adso, Guglielmo-Jorge;
- să explice semnificația titlului;
- să depisteze procedeele literare postmoderniste existente în „Numele trandafirului”;

**Unități de conținut:**

- Umberto Eco. Profil biografic
- Este Umberto Eco un postmodernist?
- Știința semnelor
- „Opera deschisă”
- „Lector in fabula”
- „Limitele interpretării”
- „Numele trandafirului” – manual de poetică postmodernistă

## Este Umberto Eco un postmodernist?

Opera narativă a lui Umberto Eco este un caz simptomatic. Ca toți postmoderniștii, el este extrem de conștient că actul comunicării ludice presupune procedee specifice care să-i asigure eficacitatea. Umberto Eco uzează și chiar abuzează de ele, iar retorismul său exacerbat este peremptoriu pentru modul cum antiretorismul modernilor secretează, de

fapt, tot o retorică. Considerațiile pertinente dintr-o discuție mai veche purtată de Serafino Rosso cu Umberto Eco (A correspondence with Umberto Eco (1983)) aduc câteva precizări care ni se par că merg în sensul dicotomiei modern / postmodern pe care se întemeiază evoluția în diacronie a literaturii. Cazul cel mai edificator îl constituie lipsa de unitate categorială atribuită acestor termeni de către semioticianul italian, care s-a despărțit de trecut înlocuind claritatea „clasică" cu opacitatea și ambiguitatea sistematic provocată: „Îmi dau seama că folosesc termenii „modern" și „postmodern" cu totul altcumva decât ceilalți. Și totuși, tocmai aceasta e o atitudine cu adevărat postmoderrnă, nu găsiți?". Faptul că Eco a mărturisit în mai multe rânduri, direct sau indirect, apartenența sa la postmodernism nu reduce din relevanța teoretică a acestei întrebări. Primul său roman, „Numele trandafirului", apare în 1980, adică relativ concomitent cu publicarea cărții lui Lyotard „Condiția postmodernă" (1979), forțând atenția lumii întregi prin transformarea unui concept teoretic într-un focar de activitate spirituală, în afara căruia inițierea în problemele momentului e cu neputință. Ambientat în lumea monastcă medievală și printre diatribele teologico-ecleziastice ale părtașilor papei Ioan al XXII-lea și cei ai împăratului Ludovic de Bavaria, „Numele trandafirului" inaugurează un vast proiect imaginativ, compus din cele trei romane (respectiv, „Pendulul lui Foucault" (1988) și „Insula din ziua de ieri" (1994)), aparent distincte ca linie de subiect, dar subordonate în realitate unui singur scop, și anume – aceluia de a demonstra imposibilitatea de a găsi un model totalizator care ar rezolva contradicțiile postmoderne. De la abolirea oricărei iluzii metafizice și până la desacralizarea construcțiilor celor mai serioase, aceste romane edifică o poetică substanțial distructivă, înglobând întreg arsenalul teoretic al unei epoci eșuate în căutări și explicații totale. Eco este un scriitor al ironiei. Un fapt paradoxal doar dacă raportăm figura la statutul ei clasic, altfel ea încetează de a mai fi o insulă figurală cu caracter reprezentativ sau afectiv, devenind, alături de comicitate sau umorism și în colaborare activă cu pastișa la nivel micro- ori macro-context, un ele-

ment de construcție a unui referent intertextual. Atrăgând atenția prin polarizarea în jurul ironiei a topos-urilor postmoderniste, Eco nu-i acordă totuși un statut de semn specific al scriiturii postmoderne: „Romanul nu e acreditat postmodern datorită trăsăturilor sale stilistice, strategiilor sale narative sau felului în care autorul mânuiește formele generice moștenite. În această privință, romanul e mai curând tradițional și, neînsoțit de nemele autorului, ar putea să fie primit ca atare. Îi acordăm romanului statut postmodern numai pentru că știm bine că Eco își deapănă povestea în deplină conștiință a apartenenței sale la postmodernism. Dar nu se ajunge în acest fel să se ridice conștiința și intenția auctorială la rangul de argumente de postmodernitate? Ba da. Și totuși ce mai înseamnă eroare intențională pentru teoreticienii de azi, într-un univers al interrelațiilor și al intertextualității, al rețelei de texte, prin care scrisori, memorii, prefețe și reflecții sunt date publicității de autor?”. Pentru Umberto Eco, ca și pentru teoreticienii textului, orice enunț narativ este un intertext, el nu poate exista decât prin aderențele sale culturale, prin citarea și prelucrarea altor texte. Pentru a ființa, romanele lui Eco trebuie să-și amintească de toate straturile de texte acumulate până la ele. Dispare, citindu-i romanele, sentimentul de culpabilitate și cel de rușine ale cititorului care, orice ar face, nu poate aboli în el interesul pentru aventurile romanești, sau, așa cum scrie Eco, postmodernismul va reda romanului „capacitatea de a delecta fără să consoleze”. Ideea milenară a „literaturii făcute cu literatură” (A. Marino) îi inspiră lui Eco următoarea parabolă exemplificatoare a postmodernismului: „Îmi închipui atitudinea postmodernă ca pe aceea a unui bărbat îndrăgostit de o femeie foarte cultivată, căreia nu-i poate spune „te iubesc la nebunie”, deoarece el știe că ea știe (și că ea știe că el știe) că aceste cuvinte au fost deja scrise de Barbara Cartland. Există, totuși, o soluție. El îi poate spune: „așa cum spune Barbara Cartland, te iubesc la nebunie”. Astfel, reușind să evite falsa inocență, afirmând clar că nu mai este posibil să vorbești în mod inocent, i-a spus totuși femeii ceea ce dorea: că o iubește, dar o iubește într-o epocă a inocenței pierdute”. Cultura umană, văzută

ca o enciclopedie sau labirint, din care nu s-a găsit încă o ieșire salvatoare sau, cel puțin un fir al Ariadnei, e privită de Eco ca o formă de „diletto" care se naște din contemplarea spectacolului variat al „amestecului de parfumuri" din infinita grădină de idei a lumii. În „Marginalii și glosse la Numele Rozei", Eco medita la sensul reparator al scrierii romanelor, absolvit pe deplin de funebrele suspiciuni privind soarta ficțiunii, cu sârg întreținute pe tot parcursul secolului al XX-lea, când s-a scris despre „moartea romanului", „moartea autorului", „moartea personajului" sau moartea literaturii în general. Narațiunea postmodernistă este o formă de rezistență împotriva ignoranței și a izolării impuse prin politică. Cărțile se scriu, probabil, pentru a obține prin intermediul istoriilor povestite un anume răspuns din partea cititorului. Este un fel de Judecată, spune Eco, în care întrebările Cititorului sunt răspunsuri pentru Autor și invers. Oroarea moderniștilor de a crea o artă predestinată consumului maselor este rezolvată în chip ingenios prin introducerea narațiunii multiplane, în care fiecare cititor își poate alege nivelul privilegiat de lectură în funcție de gradul de elevație, cultură sau dexteritate interpretativă. În acest sens, să ne gândim numai la varietatea de posibilități de lectură ce le oferă „Numele trandafirului", mergând de la convențiile romanului polițist până la disputa teologică, structurat astfel pentru a submina „închiderea" și cauzalitatea narațiunii istorice și ficționale. Cultura postmodernă nu poate avea, și nu are, aceeași atitudine față de cultura de masă pe care au avut-o medievalii față de eretici. Eclectismul postmodern e reprezentat prin parabola bibliotecii din „Numele trandafirului": un labirint de științe universale, descris ca „Biblioteca din Babel" al lui J.L. Borges, cu toate defectele inerente unei biblioteci despre care Eco știe tot ce se poate ști, un Anopticon, adică o serie de hexagoane orientate spre centru ce permit celui ce se află în mijloc să vadă fără a fi văzut. În această Bibliotecă (putem citi: Cultură) e ascunsă falsa copie a tratatului aristotelic despre comic. Nu există nimic mai periculos pentru doctrina oficială decât comicitatea, ironia, parodia codurilor tradiționale. Jorge este „orbul", puritanul, habotnicul, „apocalipticul", „neintegratul" de

atunci și din toate timpurile, care distruge ceea ce nu poate accepta. Dintre toți teoreticienii postmodernismului, Eco este printre puținii care a oferit o imagine coerentă asupra modului în care s-a instaurat eclectismul în cultura contemporană. Într-o eră a interdisciplinarității și a sintezelor de tot felul, unica viziune plauzibilă a realității se întemeiază pe logica „lumilor posibile", care au încetat să mai fie privilegiul literaturii SF, intrând serios în câmpul de argumentație al semioticii, dar și al fizicii sau mecanicii cuantice. În „Tratatul de semiotică generală" (1975), Eco argumentează la modul semiotic lipsa unui punct privilegiat de vedere care ar putea fi aplicat realității: „Nu există reguli obiective de transformare a unei ideologii în altă ideologie. Incongruența spațiului semantic permite numai să vedem cum diverse unghiuri de vedere produc diverse organizări semantice. Nu există o teorie semiotică a ideologiei capabilă să-i verifice validitatea sau să-i permită o îmbunătățire. Există numai o tehnică de analiză semiotică ce permite punerea în criză a unei ideologii demonstrându-i relativitatea în opoziție cu o alta". Autor al unui șir de lucrări despre imperativele cunoașterii față în față cu instituirea noii democrații electronice, Umberto Eco va acredita în Italia ideea relativismului cunoașterii, deoarece existența nu poate să fie percepută niciodată în totalitatea ei. Expansiunea tehnologiilor telematice a redus la minim întreținerea unui singur punct de vedere, realitatea constituindu-se dintr-o sumă de variante ale realității, fără a pretinde vreo una dintre ele la dreptul deplin al adevărului în ultimă instanță. Cartezianul *dubito ergo sum*, care a îmbolnăvit gândirea postmodernă de o îndoială generală, l-a determinat pe Umberto Eco să ilustreze incapacitatea semioticii, ca ultimă pretenție metodică de a realiza un consens interdisciplinar, de a construi o viziune plauzibilă asupra lumii în „Numele trandafirului", precum și utopia instanței obiectiv-științifice a procedeelor matematice de a transcende condiția umană în „Pendulul lui Foucault". „Scopul textului creat este să întrețină intactă oscilația, o ambiguitate densă, (...) să încerce să pună în scenă convingerea profundă că nu există doar o soluție, ci, probail, două sau mai multe", va

afirma Umberto Eco în unul dintre spectaculoasele-i interviuri. Pe deplin convins că „postmodernismul i-a pregătit pe cititori pentru orice depravare metanarativă", Eco se comportă în scriitură asemeni filosofilor italieni renascentiști care concepeau lumea ca pe o inepuizabilă carte a cărților. Mergând de la pastișa directă la cea mascată și până la citare sau autocitare, cele trei romane ale filosofului beletrist realizează proiectul ambițios (și, indiscutabil, postmodernist) al substituirii lui Dumnezeu prin bibliotecă în „Numele trandafirului", prin creierul electronic în „Pendulul lui Foucault" sau prin memoria unor timpuri anistorice în „Insula din ziua de ieri".

## 2.4. Feminismul și postfeminismul: Elfriede Jelinek

**Obiective de referință:**

- să explice factorii de ordin politic, social și antropologic care au determinat apariția gândirii feministe;
- să descrie principalele etape ale constituirii practicii analitice și teoretice a feminismului;
- să explice esența termenului de feminism și a celui de gender;
- să analizeze coordonatele filosofice și literare ale „problemei feminine";
- să explice esența teoriilor egalitariste și a celor diferențialiste;
- să analizeze principiile scriiturii feminine: necesitatea diferențierii de limbajul masculin al culturii, relația corpului feminin cu experiențele naturii biologice (sarcina, nașterea, lactația, sângerarea etc.) și cu cele ale culturii (boala, tortura, violul, prostituția, misoginia, imaginile masculine ale corpului feminin etc.), anti-logocentrismul, subversiunea culturală;
- să analizeze principiile lecturii feminine: lectura împotriva textului, lectorul biologic determinat, noul comparatism;
- să definească principiile umanismului feminist.

**Unități de conținut:**

- Evoluția gândirii feministe
- „Problema feminină”
- Egalitatea și/sau diferența
- Principiile scriiturii feminine
- Principiile lecturii feminine
- Neoumanismul feminist

## Evoluția gândirii feministe

Demersul spre „problema feminină” se înscrie pe traiectorii multiple şi are motivaţii variate. O prospectare a principalelor tendinţe înregistrate de evoluţia gândirii feministe ne arată că această ramură a noii cunoaşteri este departe de a fi univocă. Multiplele probleme epistemologice pe care au trebuit să le înfrunte, din mers, cercetătoarele feministe, precum şi lipsa unei baze metodologice pe care s-ar fi sprijinit obiectivele cercetărilor, a condus la rezultate adesea contradictorii şi la o mare diversitate de opinii asupra „feminismului”. Linda Hutcheon preciza, cu ocazia analizei politicilor de reprezentare existente în postmodernism, că desemnarea fenomenului prin pluralul de „feminisme” indică faptul că „sunt aproape la fel de multe feminisme pe cât de multe feministe” şi că această accepţie trădează lipsa de „consens cultural clar în gândirea feministă despre reprezentare”. Putem distinge cel puţin două semnificaţii ale „feminismelor”, care pornesc de la scindarea acestora în „şcoala esenţialistă”, bazată pe valorificarea diferenţelor biologice responsabile de ierarhizarea regnului uman în dominatori şi dominate, şi în „şcoala egalitaristă,” care profesează noul umanism al egalităţii şi complementarităţii dintre cele două sexe. În comunicarea intitulată *Le Féminisme entre les Lumières et le postmodernism* (1995), cercetătoarea franceză Françoise Armengaud prezintă feminismul drept o suită de conflicte generate de două linii de inspiraţie: pe de o parte, gândirea Luminilor şi credinţa într-o emanci-

pare universală; pe de alta, postmodernismul şi disoluţia conceptului de subiect stabil, coerent şi raţional. Această dublă matrice conceptuală trasează o linie de demarcaţie între feminismul egalitarist şi feminismul esenţialist: „Moştenitor al proiectelor iluministe de emancipare universală, primul se concentrează cu prioritate asupra drepturilor umane ale fiecărui individ(e), diferenţele (de sex, rasă, clasă etc.) fiind estimate ca non-pertinente pentru libertatea oamenilor. Referitor la cel de al doilea feminism, acesta se află cantonat în exaltarea postmodernă a pluralismelor multidiferenţialiste, care este un argument în favoarea caracterului fundamental (esenţialist) al diferenţelor sexuale".

Când Suzanne Lilar prospecta dificultăţile celui de „al doilea sex" de a accede la egalitate într-un sistem care a fost făcut pentru a produce inegalitatea, referindu-se, de fapt, la receptarea cărţii lui Simone de Beauvoir (*Le Deuxième Sexe* (1949)), ea dădea o definiţie foarte exactă a dilemei insurmontabile în care se află femeile, care trebuie „fie să-şi accepte feminitatea, renegându-şi umanitatea, fie să-şi accepte umanitatea, renegându-şi feminitatea". Căutările de criterii, necesare pentru a depăşi acest impas epistemologic, au transformat actul investigaţional într-o suită de perspective mai mult sau mai puţin apropiate de opoziţia egalitarism *vs* esenţialism. Diferenţialismul, liberalismul, utilitarismul, culturalismul, constructivismul sau hiperconstructivismul sunt modalităţi simetrice şi contrare de a interpreta datele unui „organism" cultural deformat de concrescenţele reprezentărilor „canonice". Diversificarea se produce şi prin opţiunea teoreticienelor pentru anumite tipuri de metodologii, preluate din existenţialism, marxism, psihanaliză, structuralism, semiotică, deconstrucţie, medicină, genetică, bioetică sau ecologie.

Plasarea feminismului sub ordinea pluralului implică, desigur, aceste opinii moleculare reieşite din necesitatea de a delimita precis sfera noţională a realităţii cercetate, lăsând, totodată, să se întrevadă tensiunile din interiorul ansamblului investigaţional. Evaluarea raporturilor stabilite între „feminismul francez" şi „feminismul american"

ne arată că eforturile de scientizare a „problematicii feminine" se configurează polemic între aceste *scylle* şi *caribde* teoretice. Mult mai temperată, „şcoala franceză" nu a recurs, decât cu rare excepţii, la soluţii radicale, fiind prioritar centrată asupra integrării femininului în ordinea culturală a lumii prin mijloacele creaţiei (filosofice, ştiinţifice, artistice, literare, jurnalistice). În viziunea majorităţii teoreticienelor feministe din Franţa, promovarea universalismului umanist este o opţiune politică globală, diametral opusă separatismului diferenţialist. A pune semnul egalităţii între bărbaţi şi femei nu înseamnă a le transforma pe cele din urmă în nişte simple imitatoare ale valorilor masculine. Asemănarea este un „concept de pace", în timp ce diferenţialismul lasă uşile deschise ghetoizării, ierarhiilor şi excluderilor, implicând astfel un „concept de război". Totuşi, dincolo de mizele pacificatoare ale noului umanism se întrevăd, în ultima vreme, mai multe moduri de părăsire a acestor escapisme culturale, care stagnează accesul femeilor la independenţa totală în planul realităţii. Într-un articol relativ recent, Christine Delphy nuanţează inversările de poziţii survenite în cadrul feminismului francez: „Aceste două şcoli (americană şi franceză – *n.a.*), sau tendinţe, nu pot fi apreciate de aceeaşi manieră: una are drept scop analiza realităţii şi acţiunea pe termen lung asupra lumii reale; cealaltă are drept scop furnizarea miturilor securizante şi a imaginilor compensatorii imediate. Ele nu pot fi plasate pe unul şi acelaşi plan. Una are ambiţia de a compensa psihologic frustrările realităţii, alta vrea să schimbe realitatea. Acţiunea asupra realităţii este întotdeauna frustrantă: e nevoie de foarte multă energie pentru a schimba doar foarte puţin lucrurile. Dar faptul că realitatea se schimbă e de domeniul evidenţei".

Progresul reprezentat de feminismul american faţă de cel francez se datorează renunţării la proiectele individuale de „rezistenţă prin cultură", fiind o gigantică maşinărie combativă pusă în slujba transformărilor sociopolitice ale întregii colectivităţi umane. *Women Studies*, *Gender Studies*, *Gay & Lesbian Studies*, *Queer Studies*, *Cultural*

*Studies*, *Masculinities Studies*, *Black Studies*, *Postcolonial Studies*, *Postfeminism*, *Cyberfeminism* etc., sunt concepte care acoperă eterogenitatea praxisului feminismului american. Miza constantă pe intensificarea raporturilor dintre diferitele sectoare ale cercetării şi influenţa reciprocă a tendinţelor este cea care rupe, unele după altele, digurile ridicate de mai multe secole împotriva marginalizaţilor de orice categorie.

Temerara încercare de a zdruncina temeliile culturii androcentrice occidentale s-a soldat cu elaborarea unui mare număr de lucrări focalizate asupra elucidării posibilităţilor de a studia, în termeni de alternativă, reprezentările, viziunile şi formele artistice produse de autoarele femei. Instituţionalizarea acestui tip de teorie literară este cunoscută sub denumirea de *Women Studies*, creat în Statele Unite în rezultatul *boom*-ului editorial generat de creşterea exponenţială a publicaţiilor feministe şi de pătrunderea contribuţiilor ştiinţifice ale femeilor în universităţi. În cadrul argumentativ al studiilor feminine, specificul biologic al sexelor nu este privit drept o construcţie cultural-lingvistică, femininul căpătând o identitate pozitivă şi quasi-autonomă în demarcaţiile sale faţă de normele critice şi teoretice ale culturii patriarhale.

Extrapolarea categoriei gramaticale a genului (engl., *gender*: gen) asupra funcţiilor culturale rezervate bărbaţilor şi femeilor în societate, precum şi impulsurile date de ultimele descoperiri ştiinţifice în domeniul biologiei, medicinii şi post-structuralismului, au stat la baza disocierilor dintre „sex" (corpul biologic) şi „gen" (corpul cultural), dezvoltate în cadrul studiilor genuriale (*Gender Studies*). Cu începere din deceniul al optulea, *Gender Studies* cunosc o efervescenţă fără precedent, tinzând să elaboreze, în cheie politică şi polemică, o bază metodologică transdisciplinară pentru redefinirea masculinului şi femininului. Un număr impresionant de studii şi monografii (G. Lundemann, *The body of Gender Difference* (1993); L. Nicholson, *Interpreting Gender* (1995); I. Stephan, *Gender: Eine nützliche Kategorie für die Literaturwissenschaft* (1999); K. Baisch, *Gender Revisited.*

*Subjekt und Politikbegriffe in Kultur und Medien* (2002); S. Gamble, *Gender and Transgender Criticism* (2002), pentru a da doar câteva titluri dintre cele mai frecventate în bibliografia de specialitate) dezbate problema la nivel ştiinţific. Noţiunea de gender este conceptul-cheie al acestei paradigme analitice, care exclude determinismul biologic şi sabotează programatic logica binară a culturii occidentale. Mutarea centrului de greutate de pe diferenţele „naturale" dintre sexe pe asimetria de gen a făcut posibilă studierea mecanismelor de construire şi de reproducere a relaţiilor ierarhice ale sexelor (diferenţele, identităţile, rolurile, măştile, scenografiile, performanţele etc.), aşa cum se manifestă acestea în diferite zone ale culturii. Corpul şi dorinţele sale sunt gândite procesual drept un sistem de norme impuse prin capacitatea performativă a discursului. Se arată astfel că aparatul normativ al heterosexualităţii a dresat corpul şi senzaţiile sale conexe proiectând caracteristicile lui convenţionale în topologia „corpului în sine", a „corpului pentru sine" şi a „corpului pentru altul". În timp ce corpul masculin a fost disciplinat pentru îndeplinirea înclinaţiilor şi aptitudinilor fundamentale de a intra în jocurile favorizate ale societăţii, corpul feminin a fost codificat în obiect evaluabil şi interşanjabil, circulând în cadrul structurilor de rudenie cu titlul de monedă de schimb (pentru un tablou detaliat al distribuţiei activităţilor între cele două sexe: T. W. Laqueur, *The Making of the Modern Body: Sexuality and Society in the Nineteenth Century* (1987)). Studiile de gen nu s-au limitat la inventarierea motivelor ce au structurat identităţile şi rolurile lor sociale, sau cele sexuale implicate în acest joc, ci au demonstrat modul în care puterea a făcut uz de un limbaj învestit cu o extraordinară forţă persuasivă. Cultura neoficială a pus în circulaţie un imens arsenal de simboluri care suscită în subconştientul interpretanţilor imagini asociative contradictorii, dar interpretarea acestor simboluri în cadrul religiei, pedagogiei, ştiinţei, jurisprudenţei sau a politicii a normat interpretarea lor doctrinară. În numele necesităţii de a ieşi din discursul occidental, logocentric, ierarhizant, reglat de magistratura adevărului, obiectul

studiilor de gen îl constituie înseşi instituţiile (biserica, statul, şcoala, familia, media etc.) responsabile de controlul social al bunurilor materiale şi spirituale, al puterii şi al prestigiului, prin care se reproduce ordinea socială, iar odată cu ea şi diferenţele genuriale. Rodul acestor sforţări este elaborarea unui model sintetic unitar de cercetare, pasibil de a cuprinde şi de a explica toate caracteristicile determinante ale sociumului. Analizele datorate studiilor de gender au lărgit considerabil raza de aplicare a sociologiei, invadând câmpul de activitate al istoriei, economiei, geografiei, criticii literare şi chiar al ştiinţelor exacte.

Acuzarea feminismului „tradiţional" de ignorarea lesbianismului ca spaţiu de rezistenţă în confruntarea cu sistemul patriarhal a făcut posibilă apariţia unei noi nişe de cercetare cunoscută sub denumirea de *Gay & Lesbian Studies*, în ambianţa metodică a căreia homosexualitatea gay şi cea lesbică, bisexualitatea, transgenderismul şi transsexualismul sunt regândite, în interiorul unui subiectivism de matrice post-structuralistă, ca obiective politice produse de puterea ce influenţează constant cunoaşterea şi constituirea identităţii. Întâiul manifest politic şi teoretic al feminismului lesbic anglo-saxon, datorită căruia opţiunea lesbică a căpătat dreptul de „cetăţenie" în interiorul studiilor feministe, este *Heterosexualitatea obligatorie şi existenţa lesbică* (1980), de Adrienne Rich. Situate într-o bună măsură în descendenţa analizelor strategiilor istorice şi culturale de simbolizare a diferenţelor sexuale, efectuate de Michel Foucaul în *Histoire de la sexualité* (1976-84), *Gay & Lesbian Studies* demontează resorturile heterosexualităţii obligatorii, arătând că această matrice a culturii dominante este responsabilă atât de reducerea femeilor la funcţia lor reproductivă, cât şi de crearea unei vaste subculturi a homosexualităţii masculine. Prin conceptul de *coming aut*, studiile gay şi cele lesbice îşi exprimă politica de recunoaştere a homosexualităţii, iar odată cu ea – de eliberare a sinelui autentic al personalităţii umane. Cele mai multe manifestări radicale ale feminismului se datorează anume acestei paradigme de gândire, în conformitate cu care poziţia economică, politică sau

ideologică a femeilor nu poate căpăta un statut autonom atâta timp cât categoria „femeie" este corelativă faţă de categoria „bărbat" (teza lui Monique Wittig din *Les Guérillères* (1969)). Deşi potenţialul subversiv al acestei logici a fost adesea criticat, insinuarea criteriului de *lesbian continuum* în cercetare a oferit bogate posibilităţi de studiere a formelor de viaţă culturală şi societară specifice femeilor. Prin termenul „transgender" au fost definite diversele forme de transgresare a modelului heterosexual şi a rolurilor sexuale incluse de acesta (familiile monoparentale, căsătoriile gay, lesbice, cele bazate pe parteneriat sau contract juridic). În unele variante „futuriste", cum este cea expusă de Donna Jeanne Haraway în *Manifesto for Cyborgs* (1985), identificarea femeilor cu un organism cibernetic trimite, pe de o parte, la o concepţie a identităţii post-gender, survenite în rezultatul manipulărilor genetice şi digitale care vor şterge graniţele dintre sexe, iar, pe de altă parte, la figura hiperpopulară a vampei Cyborg, creată de mediile telematice pentru a satisface evoluarea gusturilor pornografice ale consumatorului de masă, ceea ce demonstrează că identitatea feminină a fost mereu un cobai de laborator pe care s-au experimentat cele mai bizare modele identitare. Privit din perspectiva dureroaselor conflicte între diversele culturi, rase, etnii, clase sociale şi preferinţe sexuale, conceptul subiectului-corp cyborg propus de Haraway este extrem de sugestiv pentru actuala societate multiculturală. Aducerea subiectului corporal în centrul discursului filosofic, politic şi literar nu poate evita confruntarea cu diversele realităţi ale subiecţilor distinşi din punct de vedere genurial (între bărbaţi şi femei sau chiar între femei şi femei), istoric, geografic, cultural, rasial şi, în acelaşi timp, în epoca postmodernă, între subiecţii migranţi, nomazi, *cross*-culturali. Hibridizarea tehnologiei şi a cărnii este o metaforă pentru noua identitate corporală virtuală, o noţiune care uneşte cultura şi natura dincolo de diferenţele sexuale şi genuriale, fiind reprezentativă pentru epoca înaltelor tehnologii, pentru care corpul post-tehnologic este inscindabil şi în continuă reelaborare. Această teoretizare trans-genderistă, situată

la graniţa dintre ştiinţă şi fantastic, este investită cu o extraordinară valoare cognitivă, întrucât ea ne reaminteşte că orice epistemologie implică o politică şi orice cunoaştere este produsă de un loc specific, de o relaţionare fluidă a poziţionărilor ştiinţifice. Alături de imaginea matematică a organismului-maşină, conceptul de „cunoaştere situată", propus de Haraway în paragraful dedicat relaţiei feminismului cu ştiinţa şi tehnica (*Saperi situati: la questione della scienza nel femminismo e il privilegio di una prospettiva parziale*), este susţinut de ipoteza că substituirea genului cercetătorului implică în mod obligatoriu schimbarea metodei, a transmiterii şi a obiectului cunoaşterii. Pornind de la confruntarea criticii feministe cu unele poziţii teoretice ale poststructuralismului, Haraway scoate în evidenţă multiplele configuraţii ale subiectului feminin, demonstrând că acestea nu reprezintă în mod iminent o opoziţie faţă de „nucleul dur" al subiectului identitar, ci mai curând un subiect multiplu, contradictoriu şi fluid, un loc al întreţeserii unei reţele complexe de categorii şi/sau diferenţe multiple în interiorul fiecărui subiect feminin în parte. „Subiectele situate," postcoloniale, excentrice, nomade, liminale sau cyborg reprezintă viziunile teoretice feministe cu privire la rescrierea corpului eliberat de idealurile subiectivităţii metafizice ale culturii patriarhale, care privea corpul ca pe un loc privilegiat al unei singure diferenţe, cea dintre bărbat şi femeie. În alte scenarii de natură futuristă, reasamblarea hiperconstructivistă a femininului este în grad de a-l avansa de pe poziţia secundă (Simone de Beauvoir, *Al doilea Sex* (1949)) pe una hegemonică (Helen Fischer, *Femeile: primul sex* (1999)). Pedalând pe relaţia de cauză şi efect, de care a făcut uz logica evoluţionistă pentru a argumenta supremaţia speciei mai puternice şi mai adaptate, Helen Fischer demonstrează cum pot fi răsturnate diferenţele sexuale în favoarea femeilor: „Milioane de ani, bărbaţii şi femeile au efectuat munci diferenţiate şi activităţi care le reclamau capacităţi de tip diferenţiat. Zilele deveneau secole şi selecţia naturală îi elimina pe cei mai puţin capabili, iar timpul sculpta diferenţe subtile în creierul bărbatului şi al femeii. […]

Femeile au multe capacităţi excepţionale care-şi au originea în istoria profundă: capacitatea de a vorbi, de a interpreta poziţiile, gesturile, expresiile faciale şi alte semne non-verbale, sensibilitatea emoţională, empatia, excelente capacităţi senzoriale, tactile, gustative, olfactive şi auditive, răbdare, capacitatea de a face şi a gândi concomitent lucruri diferite, o amplă viziune contextuală în orice domeniu, o înclinaţie pentru planificare pe termen lung, un talent natural pentru contactele informale şi pentru a purta tratative, impulsul de a nutri şi a educa, preferinţa pentru cooperare, capacitatea de a accepta acordurile mediatoare ale relaţiilor paritare de muncă". În conformitate cu această logică, biologia feminină, pe care cultura patriarhală a codificat-o în matricea sclaviei femeilor, devine un avantaj şi o condiţie de supravieţuire a sexului mai adaptat la evoluţia mediului ambiant: „Lucrurile se schimbă şi femeile devin primul sex, pentru că talentele lor sunt în mod prioritar reclamate de actualele tendinţe ale lumii afacerilor şi comunicaţiilor, ale jurisprudenţei şi medicinii, ale guvernării şi ale activităţilor non-guvernamentale, într-un cuvânt, de societatea civilă". Antropologia lui Helen Fischer îi construieşte femininului un viitor optimist şi reconfortant („viitorul este al femeilor"), demonstrând, totodată, că a gândi diferenţiat presupune cu necesitate diferenţierea, separarea şi „războiul sexelor", iar jocurile cu puterea logosului pot reordona cosmologiile milenare.

Începând cu anul 1990, *Gay & Lesbian Studies* capătă o turnură inedită, cunoscută sub denumirea de *Queer Theory.* Expresia este pusă în circulaţie de Teresa De Lauretis care, în timpul unui congres ţinut la Universitatea *Santa Cruz* din California, manifesta exigenţa de a găsi un termen ce ar reflecta ambele forme de homosexualitate, gay şi lesbică, cu diferenţele istorice, sociale şi simbolice respective, fără a le identifica însă doar prin opoziţie faţă de heterosexualitate. În articolul *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities* (*Differences. A Journal of Feminist Cultural Studies*, 3.2, 1991), De Lauretis explică faptul că a recurs la acest termen depreciativ (engl., *queer*: excentric, suspicios,

pervers) din necesitatea de a accentua criza conceptului de „sexualitate naturală", care a stat la baza teoriilor despre identitate ca „nucleu dur", şi de a scoate în evidenţă controversele corectitudinii politice (*political correctness*) cu privire la problema pornografiei, fetişismului şi sadomasochismului, controverse prin care aparatul normativ al heterosexualităţii asigură conspiraţia tăcerii în privinţa „dublului standard" al comportamentului erotic masculin. Una dintre trăsăturile cele mai interesante ale *Queer Studies* este, fără îndoială, decisa întoarcere către sexul biologic, înţeles şi el drept un construct cultural impus de capacitatea normativ-performativă a limbajului. Conceptele-cheie ale acestei analize, performanţa şi competenţa, sunt preluate din teoria lui N. Chomsky (*Aspecte ale teoriei sintaxei* (1967)) despre uzul unei limbi concrete în situaţii concrete şi posibilele deformări ale acesteia în rezultatul erorilor de memorie, de concentrare sau de bruiaj (performanţa) şi competenţa lingvistică a unui individ, altfel spus, cât ştie şi pentru ce ştie gramatica, vocabularul, registrele şi formele discursive ale unei limbi. Cartea care a dat lovitura de graţie, arătând cum norma heterosexuală poate fi marginalizată prin aceleaşi proceduri asertive care au impus-o drept normă, este *Bodies That Matter* (1993), de Judith Butler. Teoreticiana recunoaşte, în unison cu Lacan, că individul îşi asumă sexualitatea printr-un proces de identificare cu modelele anterioare. Discursul oficial promovează identificarea „normală" cu bărbatul şi femeia heterosexuală, figurile homosexualilor fiind expulzate după hotarele subiectului „normal": ei sunt identificări ale abjecţiei ce trebuie respinsă şi obstrucţionată de societate. Fiinţele abjecte (*queer*) constituie limita externă a subiectului, dar somaţia de repulsie pe care o inspiră guvernează „interiorul" subiectului normal. Această ambiguitate presupune posibilitatea de a fisura mecanismele normative, pentru că potenţele destabilizatoare sunt incluse în practica repetitivă a discursului şi e suficientă o mică deviere pentru ca performanţa lingvistică să producă resemantizări imprevizibile: „Legea poate fi nu doar refuzată, ci distrusă, indusă într-o rearticulare ce ar pune în discuţie forţa mono-

teistă a propriilor sale operaţiuni unilaterale. […] performanţa, apelul la legea care încearcă să producă un subiect legitim, generează o serie confuză de consecinţe ce depăşesc motivaţia şi intenţia disciplinantă a legii. Apelul la lege îşi pierde, astfel, statutul de simplă expresie performativă, de act al discursului învestit cu puterea de a crea ceea la ce se referă, creând mai mult decât intenţionase şi semnificând mai mult decât voise. Acesta este falimentul constitutiv al expresiei performative, care constă în abilitatea de a glisa între ordinea discursului şi profitul de pe urma efectelor sale contrare. Falimentul furnizează ocazia lingvistică şi calea pentru dezobedienţa consecvenţială". În limbajul normativ al heterosexualităţii, cuvintele „gay" şi „lesbiană" au semnificaţia de insultă. Tactica politică determinantă pe care o sugerează Butler constă în a nu contesta efectul repulsiv al termenului *queer*, a nu nega capacitatea lui de a-l indica pe „celălalt", abjectul, ci de a-i radicaliza valenţa, consemnându-i o resemantizare pozitivă. Anomalia şi excentricitatea abjectului pot fi re-nominalizate strategic drept spaţii ale politicii de identificare, unde „celălalt" poate avea semnificaţia demnităţii. În ansamblul teoretic al „studiilor queer", Butler este reputată pentru re-lecturile ei din Platon, Freud, Lacan, Foucault sau Kristeva, din care construieşte o insolită „filosofie politică", în centrul căreia este plasată relaţia dintre puterea discursului şi posibilitatea de a reînscena „materialitatea" corpului. Întreaga apologie şi critică a *Queer Theory*, foarte activă atât în SUA, cât şi în Europa de West (reprezentată, de exemplu, de T. De Lauretis, *Queer Theory. Lesbian and Gay Sexualities* (1991); A. Sinfield, *Cultural Politics – Queer Readings* (1994); A. Engel, *Wider die Eindeutigkeit. Sexualität und Geschlecht im Fokus queerer Politik der Repräsentation* (2002); M. Mieli, *Elementi di critica omosessuale* (2002) etc.), este simbolică pentru statutul conceptului de identitate în ultima perioadă a „biografiei" sale. Privite de pe malul „drept" al politicilor conservatoare, aceste respingeri, combateri şi denunţări ale eu-lui unitar, reprezintă ceea ce s-a numit „criza culturii", iar pentru optica „stângistă" a maselor (de

la Kant încoace, femeile sunt identificate cu „masele" prin asocierea lor cu inconştientul social (*Antropologie du point de vue pragmatique*, 1964)), ele reactualizează şi chiar realizează vechiul ideal iluminist al egalităţii în drepturi a întregului regn uman.

Limpezirea raporturilor dintre structurile sexuale şi ordinea culturală a lumii, ajunsă la o stare de asediu intelectual al sinelui masculin, a condus la necesitatea unui dialog deschis între reprezentările femeilor despre bărbaţi şi reprezentările bărbaţilor despre ei înşişi. Începând cu deceniul al optulea din secolul trecut, îşi fac apariţia studiile masculiniste (*Masculinities Studies*), elaborarea conceptuală a cărora se vrea simetrică faţă de *Women Studies*, în cadrul cărora legitimitatea punctului masculin de vedere cu privire la imaginea socială şi culturală a femininului a fost contracarată şi aşezată pe noi fundamente explicative. Studiile masculiniste reprezintă, aşadar, un contraatac la adresa transformărilor majore ale raporturilor dintre sexe, care au radicalizat criza identităţii masculine, şi o tentativă de realizare a unor demersuri, cât mai obiective, spre identificarea şi definirea bărbatului în calitate de bărbat. Această nouă deschidere trece de planul sublimărilor esenţialiste ale masculinului, definindu-l drept un conglomerat variabil de norme culturale, care au căpătat materializări diferite în etapele succesive ale istoriei. În procesul de alternare între imensa moştenire culturală, în care sistemul opoziţiilor etice au justificat superioritatea valorilor masculine, şi avalanşa de lucrări feministe, care au demascat funcţiile letale ale culturii patriarhale, studiile masculiniste s-au văzut nevoite să reflecteze asupra felului în care imaginarul masculin a produs stereotipuri ale virilităţii conforme cu logica (doxa) patriarhală. Întreprinderea critică devine necesară în măsura în care teoreticienii reuşesc să demonteze, din interior, miturile eroice ale masculinităţii şi investiţiile primordiale în jocurile sociale, motorul scenografic al cărora îl constituie principiul *male bonding*, adică, legăturile de solidaritate masculină (începând cu relaţia tată/fiu şi până la clanuri, cluburi, societăţi, partide, asociaţii, echipe, diviziuni etc.).

Aceste instanţe ale actelor de cercetare elucidează relaţia bărbaţilor cu propria lor condiţie de dominatori. Pentru că structurile ierarhice ale puterii sunt împărţite între bărbaţi în mod inegal, ei nu pot evita să-şi aplice lor înşişi schemele asociate opoziţiei mare/mic şi această contradicţie interioară este responsabilă de actele de repliere ale bărbaţilor în mituri reconfortante, onirisme şi naraţiuni compensatorii. În felul acesta, categoria masculinului, ca produs cultural variabil din punct de vedere istoric, devine un obiect de cercetare pentru teoria literaturii şi culturologie. În spaţiul lingvistic anglo-american, teoria literaturii acordă o atenţie progresivă textelor literare care reflectă concepţiile masculiniste, pentru a cerceta modul în care acestea se modifică şi se reproduc în ficţiunile succesive (de ex., H. Brod, *The Making of Masculinities. The New Men's Studies* (1987), B. Schoene-Harwood, *Writing Men. Literary Masculinities from Frankenstein to the New Man* (2000), R. Adams, D. Savran, *The Masculinity Studies Reader* (2002)). De indiscutabil interes şi de eficienţă deplină, metoda disocierii exclusivităţii sexuale de specificitatea genurială, practicată de *Gender Studies*, este utilizabilă şi în cazul studiilor masculiniste, care urmăresc prezenţa şi modul de manifestare a masculinului antrenat în jocurile interconecte cu alte categorii socioculturale (rasă, clasă, etnie, orientări religioase, politice sau sexuale). Evoluţia conceptului de „mascaradă," prin care tradiţia filosofică a desemnat cheia comportamentului feminin (J. Rousseau, F. Nietzsche, G. Simmel etc.), iar în cadrul analizelor lacaniene ale structurilor societăţii phallogocentrice (termen format prin contracţie: phallocentrism + logocentrism) definea „invidia feminină a falusului", înregistrează o deplină transformare, ajungând să ilustreze clişeele actelor de virilizare a bărbaţilor (o istorie aproape completă a acestui proces o găsim în: K. Benthien, I. Stephan, *Männlichkeit als Maskerade: Kulturelle Inszenierung vom Mittelalter bis zur Gegenwart* (2003)). Mimesisul (în sensul negativ acordat de Platon), mascarada, mimicria, fetişismul, teatralitatea şi scenografia devin categorii ale teoriei literare,

indispensabile pentru cercetarea statutului semiotic al personajelor romaneşti, sau pentru semantica şi pragmatica ficţiunii.

Creionat în linii generale, peisajul dezbaterilor pe marginea egalităţii sau a diferenţelor ne arată că a gândi despre modalităţi alternative de înţelegere a fiinţei umane a devenit o practică general admisă, acceptată şi de mare circulaţie în lumea contemporană. Imensul organism ştiinţific transdisciplinar şi polimorf al „studiilor" americane a denunţat antiumanismul mascat al raţiunii identitare şi al normelor ei pretins universale, trasând mai multe posibilităţi de a-i reda femeii şi bărbatului dreptul la autenticitate şi la demnitate. Procesul este lent şi tergiversat de „nostalgia totului şi a unului", chiar dacă a afirma contrariul ordinii plurale a lumii apare astăzi ca o reverie suspectă. În cadrul acestor transformări, accesul femeilor la puterea cuvântului, la o verbalizare de pe o poziţie declarat feminină, ridică serioase întrebări cu privire la legitimitatea structurilor politice şi culturale, la formarea cărora ele nu au luat parte. Întreprinderea teoreticienelor de a elucida perspectiva masculină din care a fost elaborată cunoaşterea s-a soldat cu desfacerea, „pe piese", a întregii maşinării a culturii patriarhale şi cu o cifră „astronomică" de cărţi scrise de femei la acest subiect. Multitudinea şi varietatea *feminismelor* este, aşa cum am arătat pe parcursul acestui paragraf, consecinţa basculării politicilor de reprezentare între dorinţa femeilor de a suprima inegalităţile „corpului cultural" şi a păstra specificitatea „corpului biologic". În conjunctura prezentă, normele masculine continuă să fie dominante, ceea ce înseamnă că, pentru a accede la circuitul valorilor general-umane, femeile trebuie să fie bărbaţi. Privită din perspectivă politologică, dilema femeilor de a alege între egalitate şi diferenţă pare să se rezolve în favoarea primei opţiuni. Moira Gatens explică dificultatea societăţii moderne de a regândi poziţiile ideologice sub aspectul eterogenităţii făcând apel la teoria „bărbatului artificial" descris în *Leviathanul* lui Thomas Hobbes: „Metafora „bărbatului artificial" funcţionează în teoria politică pentru a duce la îndeplinire două misiuni importante. Mai întâi, ea exprimă sfera relaţiilor politice

şi civile ca relaţii între corpuri *masculine*. […] Femeia este integrată corpului politic, deşi nu prin contract sau pact. Statutul ei nu este diferit de cel al persoanelor pe care Hobbes le vede acceptând, prin cuvânt sau faptă, că au fost cucerite în război. […] Metafora statului (drept corp politic) a funcţionat în istoria societăţilor occidentale pentru a restrânge vocabularul politic la *o singură* voce: o voce care vorbeşte despre *un singur* trup, *o singură* raţiune şi *o singură* etică". Încorporarea femeilor în statul leviathanic nu s-a putut (şi nu se poate în continuare) produce decât prin anihilarea sau asimilarea lor, pentru că „statul îi acceptă doar pe cei care pot „să-i vorbească limba" sau, cel puţin, pot să *mimeze* raţiunea şi morala lui, cu vocea lui". Să fie aici cuprinsă enigma tăcerii Sfinxului, despre care Virginia Woolf declara cu aproape un secol în urmă că „oracolul nu este mut, dar este sceptic"?

## 2.5. Postcolonialismul: Salman Rushdie

**Obiective de referință**

- să identifice factorii de ordin politic, ideologic și literar care au determinat apariția studiilor postcolonialiste;
- să explice esența teoriilor culturale despre imaginea celuilalt;
- să analizeze esența teoriei lui Harold Bloom despre canonul occidental;
- să descrie esența confruntării dintre Occident și Orient expuse în „Orientalismul" lui Eduard Said;
- să explice semnificația următoarelor categorii ale teoriei literare postcolonialiste: mascarada, mimicria, fetișismul, teatralitatea, scenografia, hibridizarea;
- să numească scriitorii occidentali contemporani proveniți din fostele colonii;
- să analizeze decernarea Premiului Nobel pentru ultimii 10 ani și tangențele acestuia cu orientările politice;

- să determine principalele date din biografia umană și literară a lui Salman Rushdie;
- să determine semnificația sintagmei „scriitor britanic de origine pakistaneză”;
- să analizeze impactul scriitorilor postcolonialiști asupra climatului literar britanic;
- să analizeze conceptul de melanj cultural: alegoriile și poveștile persane, istoria „neoccidentală” a Indiei, religia islamică, viziunea musulmană asupra miturilor occidentale;
- să realizeze o analiză a ideilor, conceptelor și procedeelor narative din povestirea „Harun și marea de Povești”.

**Unități de conținut**

- Studiile postcolonialiste
- Imaginea celuilalt
- Teoria canonului occidental
- Edward Said: Orientalismul
- Politici culturale postcolonialiste
- Teorii literare postcolonialiste
- Salman Rushdie: profil biografic
- Postmodernismul postcolonialist: „Harun și marea de povești”

## Studiile postcolonialiste

Impulsul teoretic dat de *Gay & Lesbian Studies* a fost asimilat şi îmbogăţit prin experienţa autoafirmativă a popoarelor afro-americane şi latino-americane, care au tins să explice diferenţele rasiale prin prisma aceloraşi scheme ale constructivismului cultural-lingvistic. Începând cu anul 1978, când palestinianul Edward Said îşi publică, la New York, studiul intitulat *Orientalismul*, în care demască stereotipiile ce formează ideea occidentală despre Orient, se dezvoltă rapid studiile postcolonialiste, care stabilesc punctele de vedere în tratarea acestei

probleme din perspectiva „logicii metise" a unei culturi masacrate de forţe conflictuante: dominante şi subalterne. Cu o forţă argumentativă susţinută de ideea că şi identitatea etnică este o construcţie socială ce trebuie problematizată anume sub acest aspect, teoreticienii literaturii din „lumea a treia" au adus în centrul discuţiei, prin introducerea a noi termeni (alteritate, hibriditate, mimicrie, apropriere, abrogare, metisaj etc.), interesul pentru autorii „marginali" ai fostelor colonii. În spiritul acestor permutări de accente culturale, indianul Homi Bhabha reuşeşte să se impună drept unul dintre teoreticienii literari postcoloniali de cea mai mare sagacitate. Tributar, ca şi Edward Said, deconstrucţiei lui Derrida şi psihanalizei lui Lacan, Bhabha radicalizează sistemul saidian al relaţiilor culturale polare şi îşi dezvoltă propria teorie cu privire la complexitatea psihodinamică a relaţiilor de dependenţă interşanjabilă între colonizator şi colonizat (*The Location of Culture* (1994)). Problema centrală a preocupărilor lui Bhabha este imaginea identităţii colonizatorului şi a colonizatului, formate în rezultatul unui complicat proces de afecte recurente, înscrise între direcţia ofensivă a revendicărilor dominatorilor şi retragerea dominaţilor în faţa pericolului alterităţii, a fricii de „celălalt", soldate, în cele din urmă, cu o dramatică ne(re)cunoaştere reciprocă. Prin conceptul de „mimicrie", (în biologie, mimicria defineşte tacticile de adaptare ale unui animal dezarmat la mediul ambiant, prin imitarea formei corpului, a coloritului sau a funcţiilor unui animal veninos, cu scopul de a se proteja şi a-şi asigura perpetuarea speciei), Homi Bhabha descrie complexul de strategii dezvoltate de popoarele colonizate pentru a submina mostrele dominante de reprezentare, în urma cărora discursurile autorităţilor coloniale au devenit ambivalente şi inerent instabile. Tendinţa colonizatorilor de a-i asimila cultural pe cei colonizaţi s-a soldat cu o imagine identitară „aproape la fel, şi totuşi diferită", obţinând, în rezultatul mimicriei, o caricatură parodică a propriului comportament dominator. Proiectul lui Bhabha se înscrie în aşa-zisa „estetică postmodernă a libertăţii", a cărei dublă viziune rearticulează vechea dihotomie a

culturii-donatoare şi culturii-recipiente din perspectiva unor intelectuali şi scriitori (V. S. Naipaul, T. Morrison, S. Rushdie, D. Walcott etc.) poziţionaţi *in-between*, *în* marea cultură universală şi *printre* seriile produselor estetice canonice. Efectul de bumerang al îndelungatei desconsiderări a culturii fostelor colonii se resimte în îngroşarea „stării de frontieră" (rasă, etnie, naţiune, castă, rang, generaţie etc.), prin care scriitorii postcoloniali subliniază *in-diferenţa* faţă de ierarhiile şi valorile culturii consacrate, sau faţă de nedisimulata condescendenţă a „privirii" oficiale. Verificată pe scară largă, tendinţa de autoafirmare a literaturilor marginalizate, prin intermediul elaborării unor scheme valorizante de alternativă, se dovedeşte a fi un fenomen tipic pentru literatura de la sfârşitul secolului al XX-lea. Astfel, studiile afro-americane tind să elaboreze o estetică a negrilor (cunoscută iniţial cu denumirea de *Black Studies*), care pune accentul pe tragica matrice istorică şi culturală, ce porneşte din perioada sclaviei şi ajunge până la marginalizarea din ghetourile metropolitane. Exemplul este urmat de aproape toate ţările decolonizate sau aflate în afara razei de acoperire a intereselor „imperiilor culturale", provocând o revizuire radicală a canonului literar dominant (o reconstrucţie mozaicală a tabloului noului tip de universalism literar este realizată, încă în 1996, de Adrian Marino, în *Biografia ideii de literatură*, volumul IV). Pentru teoria literaturii, importanţa studiilor postcolonialiste este incontestabilă. Analizele şi cercetările diverselor traume, complexe, controverse, reminiscenţe sau blocaje produse de relaţia eu/altul, centru/periferie, colonizator/colonizat, alb/negru, Est/Vest au produs un arsenal terminologic indispensabil pentru înţelegerea şi descrierea noilor realităţi ale culturii în curs de globalizare. Prin focalizarea lor asupra marginalului, asupra experienţelor excluderii sau ale exterminării, studiile postcolonialiste au contribuit la o mai bună înţelegere a structurilor anchilozante ale patriarhatului. Ramura cea mai valoroasă a studiilor postcolonialiste, din punctul nostru de vedere, o constituie lucrările consacrate dezamorsării miturilor represiv-propagandistice ale diverselor dogme

ideologice, de la patriarhalism, sexism, homofobie şi până la rasism, antisemitism, fascism, dictaturi de orice fel sau terorismul contemporan (B. Moore-Gilbert, *Postcolonial Theory. Contexts, Practices, Politics* (1997); A. Loomba, *Colonialism/Postcolonialism* (1998); A. Dietrich, *Differenz und Identität im Kontext Postkolonialer Theorien. Eine feministische Betrachtung* (2001)).

## *Edward W. Said: ORIENTALISM. CONCEPȚIILE OCCIDENTALE DESPRE ORIENT (2018)*

### *Geografia imaginativă și reprezentările sale: orientalizarea Orientului*

*La drept vorbind, orientalismul este un domeniu de studiu științific. În Occidentul creștin, se consideră că orientalismul și-a început existența oficială odată cu decizia Conciliului de la Viena din 1312 de a înființa o serie de catedre de „limba arabă, greacă, ebraică și siriană la Paris, Oxford, Bologna, Avignon și Salamanca". Totuși, orice analiză a orientalismului trebuie să țină seama nu numai de orientalistul profesionist și de munca lui, ci și de noțiunea însăși de domeniu de studiu bazat pe o unitate geografică, culturală, lingvistică și etnică, numită Orient. Domeniile, desigur, sunt create. Ele dobândesc coerență și se desăvârșesc în timp, deoarece cercetătorii se implică în diferite feluri în ceea ce pare a fi unanim acceptat ca domeniu de studiu. Totuși, se înțelege de la sine că un domeniu este arareori definit atât de simplu pe cât pretind chiar cei mai constanți partizani (de obicei, cercetători, profesori, experți și alții), în plus, un domeniu de studiu se poate schimba atât de profund, chiar și în cele mai tradiționale discipline, cum sunt filologia, istoria sau teologia, încât ajunge să facă aproape imposibilă o definiție exhaustivă a problematicii. Acest lucru este, desigur, valabil pentru orientalism, din anumite motive foarte interesante.*

*(...) am pornit de la premisa că Orientul nu reprezintă o realitate inertă a naturii. Nu este pur și simplu acolo. Trebuie să luăm în serios*

*cea mai importantă observație a lui Vico, anume că oamenii își fac propria istorie, că ceea ce ei pot cunoaște este ceea ce ei au făcut, și să o extindem la geografie: deoarece atât entitățile geografice, cât și cele culturale – ca să nu mai amintim entitățile istorice –, precum locurile, regiunile, zonle geografice precum „Orientul" și „Occidentul", sunt creația omului. De aceea, la fel de mult ca Vestul însuși, Orientul reprezintă o idee care are o istorie și o tradiție a gândirii, a imaginarului și a vocabularului, ce i-au conferit realitate și specificitate în raport cu Vestul. Cele două entități geografice se sprijină astefel și, până la un punct, se reflectă una pe cealaltă.*

*Acestea fiind spuse, trebuie făcute unele clarificări. În primul rând, ar fi greșit să tragem concluzia că Orientul a fost, în mod fundamental, o idee sau o construcție mentală fără corespondent în realitate. Când Disraeli spune în romanul său „Tancred" că Estul constituie o carieră, el înțelege prin aceasta că interesul față de Est reprezenta ceva ce tinerii strălucitori ai Apusului considerau o pasiune mistuitoare, afirmația lui nu trebuie interpretată în sensul că Estul era* numai *o carieră pentru vestici. Au existat – și există – culturi și națiuni localizate în Est, iar viețile, istoria și obiceiurile lor au o realitate crudă, în mod evident mai profundă decât orice ar putea fi spus despre ele în Vest. Dar fenomenul orientalismului, așa cum îl studiez eu aici, se ocupă în principal nu de corespondența între orientalism și Orient, ci de consistența internă a orientalismului și de ideile sale despre Orient (Estul ca o carieră, în ciuda sau dincolo de orice corespondențe, sau absență a lor, cu un Orient „real". Părerea mea este că afirmația lui Disraeli legată de est se referă mai ales la acea consistență creată, la acea constelație esențială de idei ca la un lucru preeminent despre Orient și nu la simpla lui existență, așa cum face Wallace Stevens.*

*A doua clarificare este că ideile, cultura și istoria nu pot fi înțelese sau studiate serios fără studierea forței lor sau, mai precis, a configurației puterii lor. A crede că Orientul a fost creat – sau, după cum spun eu, „orientalizat" – și că astfel de lucruri se întâmplă doar*

*cu o necesitate a imaginației înseamnă a fi lipsit de sinceritate. Relația dintre Occident și Orient reprezintă o relație de putere, de dominație, de grade variate ale unei hegemonii complexe, ceea ce este foarte precis indicat în titlul lucrării „Asia and Western Dominance" a lui K. M. Panikkar. Orientul a fost orientalizat nu numai pentru că s-a descoperit că este „oriental" în toate acele sensuri considerate locuri comune de către europeanul mediu din secolul al XIX-lea, ci și pentru că putea fi făcut oriental – aceasta însemnând* obligat *să fie oriental. Se acceptă în foarte mică măsură, de exemplu, faptul că întâlnirea lui Flaubert cu o curtezană egipteană a creat un model de femeie orientală, cu largă influență; ea nu vorbește niciodată despre ea, nu-și manifestă niciodată emoțiile, prezența sau trecutul. El este cel care vorbește în locul ei și o reprezintă. El este străin, bogat în comparație cu ea, bărbat, ceea ce constituie realități istorice ale dominației care-i permit nu numai s-o posede fizic pe Kuchuk Hanem, ci și să vorbească în locul ei și să le spună cititorilor în cel fel este ea „tipic orientală". Argumentul meu este că situația de dominație a lui Flaubert în relația cu Kuchuk Hanem nu constituie un exemplu izolat. Ea reprezintă foarte clar modelul de relație între Est și Vest și discursul despre Orient pe care acest model îl face posibil.*

*Ajungem astfel la cea de a treia clarificare. Nimeni n-ar trebui să presupună vreodată că structura orientalismului nu reprezintă altceva decât o structură de minciuni sau de mituri care, dacă ar fi să spunem adevărul despre ele, s-ar risipi pur și simplu în aer. Eu însumi cred că orientalismul este mai valoros ca semn al puterii euro-atlantice asupra Orientului decât ca discurs veridic despre Orient (ceea ce pretinde el a fi în forma sa academică sau savantă). Totuși, ce trebuie să respectăm și să reținem e forța și coeziunea discursului orientalist, legăturile lui foarte strânse cu instituțiile socioeconomice și politice și redutabila sa durabilitate. În fond, orice sistem de idei care poate rămâne neschimbat ca înțelepciune transmisibilă (în academii, în cărți, la congrese, în universități și instituții de politică externă) din perioa-*

*da lui Ernest Renan de la sfârșitul anilor 1840 până astăzi în Statele Unite trebuie să fie ceva mai remarcabil decât o simplă colecție de minciuni. De aceea, orientalsmul nu reprezintă o fantezie europeană superficială despre Orient, ci un corpus de teorii și practici în care, timp de multe generații, s-au făcut investiții materiale considerabile. Investițiile continue au făcut ca orientalismul, în calitate de sistem de cunoaștere a Orientului în conștiința occidentală, la fel cum aceleași investiții au multiplicat – făcând cu adevărat productive – adevărurile provenind din orientalism și pătrunse în cultura generală.*

*Gramsci a făcut o distincție analitică utilă între societatea civilă și cea politică, prima fiind formată prin afilieri voluntare (sau cel puțin raționale și necoercitive), cum ar fi școlile, familiile și sindicatele, a doua din instituții ale statului (armata, poliția, birocrația centrală), al căror rol pe arena politică este dominația directă. Cultura, desigur, operează în interiorul societății civile, unde influența ideilor, a instituțiilor și a altor persoane funcționează nu prin dominație, ci prin ceea ce Gramsci numește consens. În orice societate netotalitară, deci, anumite forme culturale predomină asupra altora, ecact cum anumite idei sunt mai influente decât altele; forma acestei dominații culturale e ceea ce Gramsci identifică drept hegemonie, un concept indispensabil pentru orice încercare de a înțelege viața culturală în Occidentul industrializat. Hegemonia sau mai degrabă rezultatul acțiunii hegemoniei culturale asigură orientalismului durabilitatea și forța de care am vorbit până acum. Orientalismul nu e departe de ceea ce Denys Hay numește ideea de Europă, o noțiune colectivă identificându-ne „pe noi", europenii, în raport cu toți „acei" ne-europeni, și, într-adevăr, se poate susține că, în cultura europeană, componenta majoră e tocmai ceea ce asigură hegemonia acestei culturi atât în Europa, cât și în afara ei: ideea identității europene ca fiind superioară față de toate popoarele și culturile ne-europene. În plus, există și hegemonia ideilor europene despre Orient, reiterând ele însele superioritatea europeană față de înapoierea orientală, ignorând de obicei posibilitatea*

*ca un gânditor mai independent sau mai sceptic să aibă păreri diferite asupra acestui subiect.*

*În mod constant, orientalismul se bazează, în strategia lui, pe această superioritate poziţională flexibilă, care îl pune pe occidental într-o serie întreagă de relaţii posibile cu Orientul fără a-şi pierde vreodată relativa stare de dominaţie. Şi de ce ar fi fost altfel, în special de-a lungul perioadei de extraordinară ascendenţă europeană ce ţine de la Renaşterea târzie până în prezent? Omul de ştiinţă, savantul, misionarul, comerciantul sau soldatul au fost în Orient sau l-au studiat pentru că au putut fi acolo sau l-au putut studia, întâmpinând foarte puţină rezistenţă din partea acestuia. Cu titlul general de cunoaştere a Orientului în perioada ce a început cu sfârşitul secolului al XVIII-lea, a apărut un Orient complex, potrivit pentru studii în academie, pentru expunere în muzeu, pentru reconstrucţie în biroul colonial, pentru ilustrare teoretică în teze de antropologie, de bilogie, de lingvistică, de rase şi de istorie despre omenire şi univers, pentru exemplificare a teoriilor economice şi sociologice asupra dezvoltării, revoluţiei, personalităţii culturale, caracterului naţional sau religios. În plus, examinarea imaginativă a lucrurilor s-a fundamentat mai mult sau mai puţin exclusiv pe o conştiinţă occidentală suverană, din a cărei centralitate necontestată s-a născut o lume orientală, la început pe baza ideilor generale despre cine şi ce este un oriental, apoi pe baza unei logici detaliate, guvernate nu doar de realitatea empirică, ci şi de un ansamblu de dorinţe, de represiuni, de investiţii şi de proiecţii. Dacă putem indica mari lucrări de orientalism cu adevărat savante, precum cartea lui Silvestre de Sacy „Chrestomathie arabe" sau cartea lui Edward William Lane „Account of the Manners and Customs of the Modern Egyptians", trebuie să menţionăm şi faptul că ideile rasiste ale lui Renan şi Gobineau provin din acelaşi impuls ca şi numeroasele romane pornografice victoriene (vezi analiza lui Steven Marcus la „The Lustful Turk").*

*Şi totuşi, trebuie să ne întrebăm continuu dacă ceea ce contează în orientalism este grupul general de idei ce domină lumea materială –*

*idei despre care cine ar putea să nege că sunt impregnate cu doctrine ale superiorității europene, cu variate forme de rasism, de imperialism etc., cu concepții dogmatice privind „orientalul" ca un tip de abstracție ideală și imobilă? – sau lucrările mult mai variate produse de nenumărați scriitori individuali, care ar putea fi considerați exemple individuale de autori ce se ocupă de studiul Orientului. Într-un sens, cele două alternative, cea generală și cea particulară, reprezintă cu adevărat două perspective asupra aceluiași material: în ambele situații avem de a face cu pionieri în domeniu, ca William Jones, cu artiști de renume, ca Nerval sau Flaubert. Și de ce nu ar fi posibil să se folosească ambele perspective deodată sau una după alta? Nu este evident pericolul de distorsionare (tocmai de tipul spre care a înclinat întotdeauna orientalismul academic) dacă se menține în mod sistematic fie nivelul prea general, fie nivelul prea specific al descrierii?*

*(...) orientalismul nu reprezintă un simplu subiect sau domeniu politic, reflectat pasiv de cultură, cercetare sau instituții; el nu este nici o colecție cuprinzătoare și difuză de texte despre Orient; și nici reprezentarea și expresia vreunui infam complot imperialist „occidental" de supunere a lumii „orientale". Este mai degrabă o distribuire a conștiinței geopolitice în texte erudite, estetice, economice, sociologice, istorice și filologice; este o elaborare nu doar a unei distincții geografice de bază (lumea se compune din două jumătăți inegale, Orientul și Occidentul), ci și a unei întregi serii de interese pe care, prin mijloace precum descoperirea științifică, reconstrucția filologică, analiza psihologică, descrierea geografică și sociologică, nu doar le creează, ci le și menține; mai degrabă este decât exprimă o anumită voință sau intenție de a înțelege, în unele cazuri de a controla, a manipula, chiar a încorpora, ceea ce constituie o lume evident diferită (sau alternativă și nouă); e, mai presus de orice, un discurs care nu se află, sub nicio formă, în relație directă cu puterea politică, ci mai degrabă este produs și există într-un schimb inegal cu variate tipuri de putere, strucurat, până la un punct, de schimbul cu puterea politică (precum o instituție colonială sau imperială), cu*

*puterea intelectuală (precum științele dominante, cum ar fi lingvistica sau anatomia comparată, sau orice științe politice moderne), cu puterea culturală (precum convențiile și canoanele gustului, textelor, valorilor), cu puterea morală (precum ideile despre ce facem „noi" și ce nu pot face sau înțelege „ei" așa cum putem „noi"). Într-adevăr, argumentul meu real e că orientalismul este – și nu doar reprezintă – o dimensiune considerabilă a culturii politico-intelectuale moderne și, ca atare, are mai puțin de a face cu Orientul decât cu lumea „noastră".*

## 2.6. Studiile postcomuniste: Herta Müller

**Obiective de referință**

- să identifice factorii de ordin politic, ideologic și literar care au determinat apariția studiilor postcomuniste;
- să descrie esența criticii postideologice;
- să explice principalele probleme legate de integrarea literaturii din Est în sistemul de valori occidentale;
- să explice fondul ideologic comun al literaturii est-europene: traume, complexe, frustrări, nostalgii, reconsiderări, ironii, noi ierarhizări;
- să determine principalele date din biografia umană și literară a Hertei Müller;
- să analizeze condiția umană supusă regimurilor totalitare;
- să analizeze locul scriitoarei bănățene în literatura germană;
- să analizeze universul tematic al romanelor „de familie" ale Hertei Müller: trecutul național-socialist al satelor bănățene, războiul, dictatura comunistă, emigrarea, pierderea identității, individul *vs* normele colective;
- să analizeze specificul poeticii scriitoarei bănățene: colajul textual, jocurile de limbaj, inventarea vocabularului propriu, metaforele morale;

- să realizeze o analiză a tematicii, stilului și modalităților narative din romanul „Leagănul respirației”.

**Unități de conținut**

- Studiile postcomuniste
- Problematica literaturii din Est
- Est / Vest, Centru / Periferie
- Problema memoriei în postcomunism: Svetlana Alexeevici
- Herta Müller: profil biografic
- Aspectele totalitarismului: deteriorarea fizică și psihică
- Pe linia celei de-a „cincea literaturi” germane: Paul Celan, Rosa Ausländer
- Teme, probleme, întrebări existențiale
- Conceptualizarea trecutului comunist: „Leagănul respirației”

## Studiile postcomuniste

Venite pe urmele dispariţiei vechii constelaţii politice, studiile postcomuniste, practicate mai ales în Estul european, sunt orientate în direcţia demonstrării faptului că Europa de Est reprezintă o invenţie politică ce coincide cu introducerea modelului totalitar de provenienţă sovietică, iar literatura şi arta est-europeană sunt fenomene produse de această realitate economică, socială şi politică. Adevărată în principiu, această definiţie rămâne unilaterală atâta timp cât se referă doar la caracterul puternic ideologizat al artei est-europene şi la competiţiile frustrante la care este aceasta supusă pentru a-şi depăşi insignifianţa, ignorând modul de a privi aceste probleme dinspre Vest spre Est, care nu este în mod clar lipsit de ideologie. Absorbţia artei est-europene, integrarea ei în câmpul cunoştinţelor din Vest, nu se poate realiza fără o modificare a sistemului canonic de valori. Dificultatea majoră o vor constitui, bineînţeles, „operele” făcute la „comanda socială” a partidului, dar acestei chemări au răspuns uneori şi scriitori de mare talent.

Excluzând literatura encomiastică la adresa „conducătorului iubit," literatura figurativă impune o abdicare la ideea perimată a specialiştilor occidentali care asociau orice fel de reprezentare recognoscibilă cu literatura oficială, cu literatura realistă sau cu realismul socialist, pe când ştim foarte bine că în spatele „realismului fără margini" s-au ascuns, nu arareori, scriitori care erau opozanţi din punct de vedere politic. Efectul paralizant al acestui dogmatism a generat prejudecata tipică receptării occidentale care a făcut să ignore multe fenomene literare catalogate de la bun început ca fiind conservatoare sau ca făcând parte din literatura oficială. Mondializarea literaturii cehe, bosniace, române sau a oricărei alte literaturi proaspăt divorţate de comunism este însoţită de tendinţa de a pune un semn de egalitate între postcolonialism şi postcomunism. Revizuirea canonului şi apariţia unor producţii literare semnate de autori ne-occidentali se desfăşoară însă în cadrul unui context social şi al unei ideologii ce favorizează investigarea şi înţelegerea unui trecut comun pentru Occident şi fostele sale colonii. Extrapolarea teoriei şi practicii postcoloniale asupra experienţei ţărilor fostului bloc comunist nu poate funcţiona decât în calitate de concept-umbrelă, ce poate furniza anumite strategii, tactici sau metode de pregătire a conştiinţei pentru a realiza problematizarea reprezentării reziduurilor sovietice. Bineînţeles, studiile postcolonialiste au influenţat înţelegerea realităţii postcomuniste, în special, prin focalizarea lor asupra marginalului, asupra experienţei exilului şi a presiunii ameninţării cu moartea, a închisorilor, deportărilor sau a lagărelor exterminatoare, dar ele au putut căpăta amploare graţie noului climat politic al Occidentului dispus să se culpabilizeze pentru trecutul său rasist şi xenofob. Ţările postcoloniale nu se ciocnesc de problema retractării trecutului, iar pentru integrarea lor culturală e suficient ca Vestul să-şi asume criticile şi să renunţe la vechiul său raţionalism dogmatic. Deosebirea constă în această poziţie pe care o ocupă Occidentul faţă de o „istorie" ce necesită doar mici acte de chirurgie estetică şi o altă „istorie", de la care se aşteaptă acte de renegare, de autoflagelare

vehementă, de revizuire totală. În pofida acestor diferenţe de „optică revizionistă", studiile postcolonialiste rămân a fi totuşi o paradigmă analitică indispensabilă pentru studierea structurii specifice a valorilor existenţiale şi a modelelor comportamentale produse de ideologia comunistă. În acest sens, sugestia de a reevalua modelele impuse literaturii basarabene din ultima jumătate de secol, lansată de profesorul Sergiu Pavlicenco în articolul *De la literatura comparată la studiile despre traducere: traducerea artistică din perspectivă feministă*, ne apare de maximă actualitate şi importanţă: „Nu numai studiile despre traducere din perspectivă feministă, ci şi întreg ansamblul de studii despre traduceri din ultima vreme au ca scop nu numai reabilitarea rolului traducătorului, dar şi propulsarea ideii că tocmai studiile despre traducere din perspectivă postcolonială ar fi astăzi principalul domeniu al literaturii comparate contemporane. În ceea ce ne priveşte, am sugera o posibilă reevaluare a literaturii noastre din ultima jumătate de secol, inclusiv prin prisma concepţiilor postcoloniale despre literatură spre a se vedea ce modele ni s-au impus şi cum au fost acestea asimilate de literatura noastră „colonizată" şi ea într-un fel sau altul, şi cum se încearcă ieşirea din această situaţie".

## Problema memoriei în postcomunism: Svetlana Alexievitch

Problematica semantică a construcției „omul european", mereu nouă, întrucât internă specificității schimbătoare a formelor culturale, își are temeiul într-o acumulare formidabilă de viziuni, versiuni și sensuri recente atribuite acestei expresii, toate datorate sagacității scriitorilor, filosofilor și a oamenilor de știință, care semnalează că o anume transformare ireversibilă a umanului este în act și că, prin urmare, aceasta poate fi mai curând reprezentată decât soluționată. La aceste explorări sentențioase și, poate, exagerat de îngrijorate, se adaugă experiența imediată pe care ne-o dau simțurile proprii la vederea gadget-urilor din ce în ce mai sofisticate, a căror inteligență artificială

tinde să înlocuiască, sau chiar să elimine, limitata noastră inteligență umană. Triumful civilizației tehnice care a generat criza umanismului este deja un subiect istoricizat, însă reînscenarea lui curentă (sau recurentă) e posibilă, și chiar inevitabilă, pentru a înțelege în ce punct al sinusoidei ne situăm, dacă suntem parte a acestui proces și în ce măsură ne determină opțiunile, judecățile sau modurile de raportare la lume. Fără a-și pierde caracterul esențial de discuție, noțiunea de „om nou" poate fi pe cât de elastică, pe atât de generoasă în hermeneutici oraculare, mai ales pentru cei care împărtășesc argumentele pesimismului contemporan.

Într-adevăr, putem examina, prin prisma acestui concept, întregul traiect al declinului umanismului, cu toate efectele lui triumfaliste sau punitive, care coboară până la apologia nietzscheană a nihilismului ca unică direcție de rostogolire a ființei către nimic. Dezumanizarea progresivă culminează cu triumful raționalismului tehnicist, care este una și aceeași cu gândirea eminamente științifică a epocii noastre, în ale cărei orizonturi nu se mai întrevede nevoia de nemurire. Putem deplânge devalorizarea valorilor supreme, iar prin ricoșeu, și soarta human(a)elor litterae, al căror model plurisecular de formare a spiritului și a persoanei cade tot mai mult în desuetudine față de noile criterii de competență solicitate de sectorul productiv al societății postindustriale. Am putea chiar blama ethosul iresponsabil al expansiunii fără limite a științei și tehnicii, dar astăzi devine cu deosebire limpede predicția lui Heidegger referitor la destinul tehnic al omenirii. Există voci care anunță sfârșitul Occidentului și altele care susțin că această „societate expirată" „nu mai produce demult nimic interesant în afară de știința sa". Omul devenit un robot condiționat de programul pozitivist al eficienței, a cărui unică frustrare e legată de performanța profesională convertibilă în satisfacție financiară, a depășit limitele imaginabile ale oricărei psihanalize. Caracterul unui om modelat după teoriile de marketing e din ce în ce mai evident. Există deja și un fetiș al economiei globale –

globe-trotter-ul, – specialistul planetar al secolului XXI, omul fără rădăcini, fără casă, patrie sau doruri, care se stabilește acolo unde găsește o bucată de cer primitor și un loc de muncă. Extazul libertății personale, obsesia corpului și a sexualității, narcisismul individualist, cultul performanței și al banului, simulacrizarea, publicitatea și senzaționalismul, consumismul bulimic, apologia imortalității fizice care a înlocuit nemurirea sufletului, tehnicitatea extremă, la care se adaugă eșecul marilor scopuri pentru care merită să te sacrifici, pot constitui, la fel de bine, resorturile unei filosofii pesimiste, elementele unei anti-utopii, sau trăsăturile existenței în capitalismul târziu. Semnificațiile acestei forme ultime de civilizație au beneficiat de analize cuprinzătoare care au sfârșit prin a recunoaște aceste tendințe observabile în zilele noastre și a impune un arhetip cumulativ al omului contemporan. Fără îndoială, un asemenea personaj există la momentul de față, dacă nu în viața reală, cel puțin în ficțiunile romanești de ultimă oră, iar tentația de a analiza, în termeni critici, o realitate la care încă nu aparținem, sau aparținem doar parțial, este mare. Dacă rezistăm impulsului de a problematiza conceptul de „om nou", așa cum apare acesta în arta occidentală, este pentru că statutul acestui personaj devine, pentru noi, constitutiv ambiguu și oscilează între două potențialități contrare.

În primul rând, această cultură, care se îndoiește de validitatea propriilor valori și idealuri, nu a încetat să reprezinte, pentru alte culturi care nu au atins un asemenea grad de dezvoltare, un model absolut al dorinței de emulație. Printre multele afirmații șocante făcute de René Girard, reținem următoarea precizare cu referire la teoria modelului: „Singura cultură cu adevărat a noastră nu este aceea în care ne-am născut, ci este cultura ale cărei modele le imităm la vârsta la care puterea noastră de asimilare mimetică este cea mai mare". Noi am ales să imităm cultura Occidentului, să dorim dorința omului occidental, și a submina ceea ce sacralizezi în secret ar însemna, cel puțin, o mărturisire de neputință.

În al doilea rând, dacă trăsăturile omului nou, pe care le-am scos anterior în evidență, sunt observabile la nivel de habitat uman, aceasta nu înseamnă că, în viteza ei de expansiune, civilizația industrială și-a propus să creeze un asemenea subiect al experiențelor istorice. Toată gama de nevroze denunțată în discursul occidental despre criza umanismului și a omului este rezultatul obiectiv al unor mutații de ordin cultural, și chiar biologic, specifice organizărilor sociale ajunse în faza actuală a progresului tehnico-științific.

Singurul om nou creat „cu program" este omul sovietic. Tot el este și ultimul venit în Europa Occidentală, ceea ce înseamnă că aduce cu sine o noutate diferită, străină, fantasmatică și angoasantă. Acest nou om al Europei, acaparat de multiple avataruri succesive, de la „noul sărac", „noul barbar" și până la „noul bogat", poartă cu sine, ca un crustaceu, o densă biografie preconceptă și nocivă care tulbură anticipat imaginarul vestic cu imensa ei cantitate de trotil emoțional.

Despre omul sovietic s-a scris enorm de mult în ultima vreme. Am putea spune că intelectualii angajați din Est și din Vest, iar alături de ei și beneficiarii granturilor și ai proiectelor de euroconformizare, și-au făcut o sarcină generațională din a-i exorciza conținutul sovietic. Ca temă de cercetare, omul sovietic a fost supus tuturor măsurărilor antropometrice, radiografiat, scanat, analizat biochimic și disecat pato-morfologic aidoma unui cadavru. I-au fost diagnosticate viciile, disimulările, minciunile, maniile, lașitățile, cu alte cuvinte, a fost construită o identitate cât se poate de exactă în care tot omul din spațiul ex-sovietic ar trebui să se recunoască fără a se speria și a se urî. Problema constă în faptul că acest cadavru este viu, bântuie prin Europa cum făcea altădată stafia comunismului, și le transmite copiilor o memorie genetică încărcată de drame nemărturisite, bucurii vinovate, orgolii rănite, nostalgii impure, spaime refulate și adevăruri imploda-te, deoarece nimeni nu l-a invitat pe canapeaua psihanalitică, și nici în sala tribunalului pentru un discurs de autoapărare.

La un pătrar de veac după disoluția imperiului sovietic, acest fost om al unei foste țări are, în sfârșit, ocazia să-și spună versiunea personală a istoriei sale de viață în cartea Svetlanei Alexievitch „La fin de l ' homme rouge ou le temps du désenchantement" (2013). Înainte de a analiza această excepțională carte de memorie pură, să ne oprim, preț de câteva rânduri, la materia psihanalizabilă pe care o comportă acest titlu dat în franceză. Titlul este francez deoarece cartea Svetlanei Alexievitch ne-a parvenit în versiunea franceză, de altfel, o formidabilă traducere din rusă realizată de Sophie Benech, și cu indicația categorială de „cea mai citită carte a anului 2013", în Franța, desigur. Ne întrebăm, retoric, dacă lectura mediată de traducere nu eludează identificarea deplină cu limbajul originalului, atenuând astfel efectele vehemente ale unei angoase personale prin căutarea semnificatului în justețea distantă a cuvintelor străine. Dovada că înțelegerea textului e inseparabilă de o anumită luptă împotriva inconștientului ieșit la suprafața cuvintelor este sentimentul interiorizării unei cunoașteri care trece dincolo de simbolizarea prin cuvinte și dezvăluie prezența unui clivaj semantic între titlul original și cel tradus: „Moartea omului roșu sau timpul dezamăgirii" relevă suferința regretelor, povara trezirii la realitate dintr-un vis care nu pare să fi fost urât atâta vreme cât este desemnat prin încântare / enchantement, disperarea datorată distrugerii unui idol tiranic, și tocmai de aceea protector. Versiunea originală, „Vremea second hand (konets krasnovo tcheloveka)", comandă un alt tip de semioză. „Vremea second hand", adică timpul secund, trăit la mâna a doua, uzat, devalorizat și impropriu, întrucât nu putem ignora realitatea consumului bunurilor de import inaccesibile la prima mână, aruncă o lumină nouă asupra condiției omului roșu. Prin însăși poziția sa primară în sintagmă, timpul secund este o sedimentare a semnelor lăsate de moartea omului roșu, un timp ontologic generalizat în care există nu doar frustrarea, resentimentele, travaliul furibund al negativului, sublimarea doliului omului sovietic după un sens al istoriei făcute la modul concret, ci și senzația unei generale *vanitas mundi*

instalată după doborârea monstrului. Cartea Svetlanei Alexievitch este acest timp explodat și recompus din cioburi de memorie în care se reflectă frânturile unui univers distrus.

Comunismul a fost un moment de autoamăgire exaltantă pentru unii, pentru alții – un coșmar, o orbire, o inconștiență, un sortilegiu, o letargie, o demență, el a fost orice altceva în afară de seaca lui desemnare prin sintagmele „basm marxist" sau „mare poveste de legitimare". Cum e să trăiești după utopie, după ce ai trăit utopic? – iată întrebarea care formulează tema centrală a cărții. În loc să se lanseze în speculații savante pe marginea fenomenului, Alexievitch adoptă funcția naratorului fatic, proprie conversatorului tradiției orale, care coboară în agora, se topește în mulțime, trage cu urechea, pune întrebări nesemnificative despre dragoste, gelozie, muzică, bătrânețe, plânge și râde împreună cu interlocutorii săi, captează emoțiile pentru a le distila apoi într-un corp narativ care substituie timpul real cu timpul interior al clarificărilor, reflecțiilor și iluminărilor. Scriitoarei nu-i rămâne decât să literarizeze, să transforme această orizontalitate sintactică făcută dintr-o rețea de istorii dinăuntrul Istoriei, într-un roman al sintalității omului sovietic. Poziția autoarei se fondează pe ideea de apartenență la această colectivitate, producând astfel o „cunoaștere situată" în interiorul locului enunțării și din perspectiva unui eu complice: „Comunismul avea un proiect scelerat: să transforme omul „originar", pe bătrânul Adam. Și asta a funcționat... Acesta este poate unicul lucru care a funcționat. Timp de șaptezeci și ceva de ani, a fost creat în laboratoarele marxism-leninismului un tip de om particular, *homo sovieticus*. Unii îl consideră o figură tragică, alții îl tratează drept sovok, un mizerabil făraș al Sovietelor. Am impresia că eu îl cunosc pe acest om, îl cunosc chiar prea bine, am locuit unul alături de altul timp de mulți ani. El este chiar eu. Sunt oamenii pe care îi frecventez, prietenii mei, părinții mei. Am călătorit de-a lungul fostei Uniuni Sovietice timp de mai mulți ani, pentru că homo sovieticus nu sunt doar rușii, dar și belorușii, turcmenii, ucrainenii, cazacii… Acum noi locuim în

țări diferite, vorbim în limbi diferite, dar noi nu putem fi confundați cu nimeni. Suntem recunoscuți imediat! Noi, oamenii din socialism, suntem la fel ca și ceilalți, și nu suntem la fel, noi avem un lexic al nostru, propriile noastre concepții despre bine și despre rău, eroii și martirii noștri. Noi avem un raport particular cu moartea".

În incipitul cărții, Alexievitch declară că se află „în căutarea unui limbaj" capabil să transmită „cu precizia meticuloasă a omului diurn" „temele nocturne" ale morții, sinuciderii și coșmarului, când omul se află „la frontiera dintre ființă și neant". Există în tema limbajului ceva fundamental pentru înțelegerea acestei enorme catastrofe umane care abia retrospectiv, prin confruntarea unui „acum" și „atunci", se fixează și se produce ca discurs și conștiință. Svetlana Alexievitch distinge patru profiluri ale lui homo sovieticus, pe care le grupează în funcție de trăirile și memoria a patru generații: oamenii din generația lui Stalin, „cei care au aderat în totalitate la ideal, care l-au integrat atât de bine încât era imposibil să li-l smulgi: Statul devenise universul lor, era totul pentru ei, le înlocuia până și propria viață. Aceștia n-au fost capabili să părăsească marea Istorie, să-i spună adio, să fie fericiți altfel"; generația lui Hrușciov, „capabilă să meargă în Siberia, sau oriunde pe lumea asta, în numele unei idei, și nu pentru dolari"; generația lui Brejnev, care „ieșea lent din letargie", dar era incapabilă să abordeze tema căinței, deoarece „toți se simțeau victime, și nimeni complice"; în sfârșit, generația lui Gorbaciov, care „a crescut sub domnia bătrânilor din Kremlin. Într-o epocă vegetariană și temperată". Rememorarea autobiografică a oamenilor din aceste patru generații constituie punctul nevralgic al scriiturii. Cunoașterea de sine, mereu iluzorie, înaintează pe dibuite, orbecăind prin întunericul memoriei afective, halucinatorii, producând o povestire bolnavă, obosită, violată de necesitatea povestirii. Limbajul căutat se dovedește a fi „un limbaj al suferinței". Elementele lexicale cele mai dure – „a împușca", „a lichida", „a aresta", „zece ani fără drept de corespondență", „colectivizare", „deculacizare", „deportare" – se amestecă firesc în rețeaua de cuvinte, mo-

duri de a spune, ticuri verbale, sentințe, injurii, frazeologisme extrase din filme, cărți și situații contingente al căror semnificat rămâne orb pentru cei care nu au trăit experiența sovietică. „Doar un sovietic îl poate înțelege pe un sovietic. Noi avem cu toții una și aceeași memorie comunistă. Noi suntem vecini de memorie", – spune unul dintre personajele cărții. Dacă această carte de memorie investigativă ar urmări restabilirea unui sens al trecutului, ea ar cădea în schematismul depersonalizant al sensurilor „dure". În opinia noastră, ceea ce face Alexievitch în acest „roman" este salvarea memoriilor eterogene și individuale de consumismul social al memoriei, de acel consens universal asupra ororii trecutului comunist. Credem că autoarea are dreptate pentru că, în mod esențial, comunismul nu a însemnat doar închisori și lagăre, ci și primăveri, îndrăgostiri, căsătorii, nașterea copiilor, sărbători și cultură, foarte multă cultură, o pasiune fanatică pentru cărți, teatre, filme, poeți, barzi, actori. Pluralitatea calificării psihologice a sentimentului de timp trăit în comunism se realizează în consens cu liniile directoare ale atitudinii hermeneutice „drepte", pe care Vattimo o califică, explicându-l pe Gadamer, drept „atenție și solicitudine față de cerințele interne ale obiectului interpretării, respect pentru fragilitatea lui fundamentală, disponibilitate de a asculta ce are acesta de spus înainte de a-i pune întrebări, efortul de a nu-i impune propria noastră „raționalitate" sau propriile noastre convingeri".

Ideea că există o legătură între marea literatură rusă și trăirea alienantă a comunismului revine obsedant în povestirile de viață ale personajelor. Narațiunile rememorative pun în scenă toposul ambiental-domestic al unui „comunism de bucătărie": „Bucătăria, la noi, nu e doar locul unde se prepară mâncarea, ea e și un salon, o sală de prânz, un cabinet de lucru și o tribună. Un loc unde se derulau ședințe de psihoterapie de grup. În secolul al XIX-lea, cultura rusă s-a născut în proprietățile aristocraților, iar în secolul al XX-lea, în bucătărie. La fel și perestroika. Generația anilor '60 este o generație de bucătărie"; sau, „un comunist e cineva care l-a citit pe Marx, iar un anticomunist

e cel care l-a înțeles… Noi am crescut în bucătărie, și copiii noștri au crescut în bucătărie, ei ascultau Galici și Okudjava împreună cu noi. Vîsotski era nelipsit. Ascultam BBC. Vorbeam despre toate: despre faptul că totul era de rahat, despre sensul vieții, despre fericirea tuturor oamenilor. Îmi amintesc de un incident nostim… Rămăsesem la taclale până târziu, era trecut de miezul nopții și fiica mea de doisprezece ani adormise pe banchetă. Nu mai știu de ce, în timpul discuției, am ridicat vocile și ea a început să strige prin somn: încetați să mai vorbiți despre politică! Iarăși acest Saharov… acest Soljenițîn… acest Stalin!"; sau în altă parte: „ În epoca sovietică… Cuvintele aveau un statut sacru, magic. Din inerție, intelectualii mai vorbesc și azi despre Mandelștam în bucătăriile lor, ei prepară supa citind Astafiev și Bîcov, dar viața nu întârzie să demonstreze că aceasta nu mai are nicio importanță".

Aceste imagini recurente ale „disidenței de bucătărie" dezvăluie caracterul „mitic" al legăturii cu realitatea. Rememorarea coincide, în acest caz, cu un proces de dezalienare dureroasă. Examenul introspectiv al naratorilor depistează prezența unei anxietăți cognitive a realului, anesteziate constant cu doze enorme de lectură. Cărțile ajung să înlocuiască viața reală, devin un surogat cultural al comunismului, descoperind prezența inconștientă, dar tocmai de aceea psihanalizabilă, a unui joc abulic al încălcării interdicției (autorii interziși), din care derivă plăcerea perversă a eludării pedepsei, reluată mereu prin riscul altor lecturi interzise: „această senzație de risc.. E ca un joc.. Se putea avea chiar o anumită plăcere de la această viață de minciuni. Un număr infim de oameni se revoltă deschis, toți ceilalți erau „disidenți de bucătărie".

Dincolo de sesizarea acestui refuz al „luptei", a acestei reparări a ordinii implacabile a realității prin replierea în intelectualism, există în conștiința naratorilor o invectivă majoră adusă cărților. Toate întrebările despre natura sufletului omului sovietic se reduc la tiparele unei mentalități sacrificiale. Jocul preferat al copiilor sovietici era „de-a

războiul", jucăriile preferate – pistoalele și tancurile, cultul sacrificiului și al morții violente era învățat încă din copilărie prin poeziile și cântecele despre frumusețea morții pentru patrie, apoi rafinat prin modelele marii literaturi ruse, în care nu există nicio comedie à la française. A trăi „cu aorta sfârtecată" nu e doar o tensiune vitală cântată de Vîsoțki, ci un sentiment al sublimului morții cunoscut de orice om sovietic. Până la deznodământul său absurd și grotesc, după care nicio întoarcere nu mai este posibilă și nicio înțelegere valabilă. Narațiunea unei mame al cărei băiat de paisprezece ani se spânzură în baie fără a avea niciun alt motiv de sinucidere în afară de faptul că „iubea moartea" este o furie apoteotică îndreptată împotriva propriei mame care încarnează însuși sistemul: „tu ești un monstru, împreună cu teoriile tale à la Tolstoi! Și ai educat niște monștri după chipul și asemănarea ta! Ce ne-ai repetat tu întreaga viață! Că trebuie să trăim pentru alții… pentru o cauză măreață…Să ne aruncăm sub tanc, să ardem de vii pentru Patrie într-un avion în flăcări. Bătăile de tobă ale revoluției, o moarte eroică… Moartea era mereu mai frumoasă decât viața. Noi suntem niște monștri și niște degenerați! Și eu l-am educat pe Igor anume așa. Tot ce s-a întâmplat e numai din vina ta!".

Rememorarea nostalgic - restaurativă a acelei belle-époque a intelectualismului comunist sfârșește într-o imensă dezamăgire aidoma unui infern glaciar străbătut de pârtii de durere, neputință, inadaptabilitate, sinucidere. În ultimă instanță, obiectul adorării e unul și același cu obiectul urii. Opțiunea libertății omului sovietic trece prin tentativa de a situa noul care îi este străin și terifiant în percepția fantasmatică pe care i-a fabricat-o literatura. Omul sovietic va încerca să se protejeze renunțând practic la literatură: „Din obișnuință, am intrat într-o librărie: cele 200 de volume ale „Bibliotecii universale" dormeau pe etajere, la fel și „Biblioteca de aventuri"… Edițiile oranj care mă făceau să visez. Era un munte de cărți! Intelectualii și-au vândut bibliotecile. Oamenii au sărăcit, desigur, dar nu din cauza asta s-au debarasat de cărțile lor, nu doar din cauza asta. Cărțile i-au decepționat. O decepție

totală. Astăzi a devenit indecent să întrebi pe cineva ce carte citește. Prea multe lucruri s-au schimbat în viața noastră, iar cărțile nu spun nimic despre asta. Romanul rus nu ne-a învățat cum să reușim în viață. Cum să devenim bogați…".

Observăm că, pentru omul sovietic, rațiunea eșecului marii literaturi este radical diferită față de cea a europeanului civilizat, care traversează o criză similară justificată însă prin incapacitatea culturii de a servi drept pavăză împotriva cruzimii și a dezumanizării societății. Ea rezidă în întregime în descoperirea subită a pauperității economice ca atare, în faptul că idealismul romantic al intelectualului sovietic nu a condus nici spre o moralitate superioară, așa cum s-a dovedit ulterior, dar nici spre descreșterea visată a mizeriei materiale. Este interesant de observat în ce măsură experiența aceasta de lectură este revelatorie a ceea ce omul sovietic considera a fi o morală socială acceptabilă și demnă de urmat. Cu referire la societatea occidentală, Pierre Bourdieu demonstra că dragostea pentru artă (*L'Amour de l ' art,* 1969) se manifestă drept un soi de datorie sfântă a fiecărui cetățean de a iubi să citească mai cu seamă „cărți bune" pentru a răspunde imperativelor de clasă la care aparține sau la care ar vrea să aparțină. Există, probabil, în spatele intelectualismului sovietic o tendință latentă de salvgardare a idealurilor burgheze pe care ideologia oficială se înverșuna să le deteste.

Atenția acordată cărților și lecturii în narațiunile rememorative ale protagoniștilor este copleșitoare. Aproape fiecare povestitor insistă asupra clivajului între viața reală și „viața" dintre coperți. Exagerarea virtuților culturii este un mod de a stăvili teama de viața reală și, ca orice idealizare, denotă o frică de persecuție. Existența răului este astfel refuzată, dar această evacuare a cauzelor de spaimă și oprimare generează o percepție infantilă a lumii. De aici, nevroza și incapacitatea de a trăi experiența libertăților postsovietice: „Noi citeam cărți, citeam enorm. Discutam. Credeam că producem idei. (…) În fine, trăiam repliați asupra noastră, noi nu știam nimic din ce se întâmpla în

lume. (…) noi ne-am făcut idei despre toate: despre Occident, despre capitalism, despre poporul rus. Trăiam într-un miraj. (…) Toate astea au luat sfârșit odată cu perestroika. (…) Și noile reguli de joc: dacă ai bani, ești cineva, dacă nu-i ai, ești un nimeni. Pe cine interesează că l-ai citit pe Hegel? „Un literat", asta sună ca diagnoza unei boli".

Este binecunoscut faptul că, din punct de vedere semiotic, cultura reprezintă intelectul și memoria colectivă a unei societăți. S-ar putea însă pune întrebarea dacă această axiomă teoretică nu a lucrat împotriva omului sovietic. În mod sigur, raportul privilegiat cu anumite cărți de cult ale perioadei sovietice a generat un anumit tip de intelect colectiv care, prin reactualizarea constantă a invarianților semantici din acele texte, a devenit depozitarul unei memorii culturale specifice. În reconstrucția sadică a mentalului acelei societăți defuncte, autoarea își extinde anchetele asupra generațiilor post-perestroika pentru a repera dinamica deopotrivă devastatoare și salvatoare a memoriei: între generația care citea Saharov și Soljenițîn și generația care citește Harry Potter se năruie orice posibilitate de a face sens comun. Este vorba despre un hiat al memoriei, un tranzit între o memorie distrusă și una încă nesemnificativă. Pe de altă parte, confruntarea cu discursul blamant al acelei perioade va transforma memoria într-un agent anxiogen. De îndată ce sunt somați să-și amintească, protagoniștii realizează un transfer negativ între memoria individuală și memoria culturală (livrescă). Negarea, distrugerea acelui trecut legat de cărți se configurează drept o speranță de eliberare a gândirii: „În perioada sovietică, aveam dreptul să posedăm multe cărți, dar nu puteam avea mașini scumpe sau case. (…) Banii au venit odată cu perestroika. Cu Gaidar. Banii adevărați. (…) A vedea Parisul, sau Spania… corida, luptele de tauri… Eu am citit despre asta la Hemingway și, citind, știam că nu le voi vedea niciodată. Cărțile înlocuiau viața… Perestroika a însemnat sfârșitul vieții noastre în bucătărie și începutul goanei după bani. Banii au devenit sinonimul libertății".

Ideea de a transpune în cheie literară amintirile particulare ale oamenilor despre acele timpuri se configurează drept o radiografie mul-

tiplană a conținuturilor metafizice ale istoriei care îl obligă pe cititorul implicat contextual la niște sinegrafii pline de neliniști înrudite cu cele ale personajelor pseudo-romanului. Adăugându-le esteticitate acelor povestioare eterogene și locale, Svetlana Alexievitch le umanizează, transformându-le într-o căutare febrilă de răspunsuri la întrebările fundamentale cu referire la sensurile majore ale existenței. Autoarea dezvoltă un joc psiho-literar extrem de elaborat: ea intuiește dorința povestașilor de a se elibera de încărcătura traumatică a experienței perceptive, stimulând creativitatea simbolică a interlocutorilor prin întrebări indiferente, adesea insignifiante, dar care țin totuși cont de faptul că înțelegerea trecutului se produce sub regimul culpabilității și al suferinței. Astfel se ușurează ruptura între un „atunci" și un „acum", amintirea devine conceptibilă, iar personajele narante își repară pierderile în cuvinte și în gânduri. Apropo de cuvinte, iată un punct de vedere asupra versiunii postsovietice a unei tragedii: „ Pe timpuri, o chitară făcea parte din obiectele de primă necesitate. Eram gata să-i ascultăm în genunchi pe poeții și barzii noștri preferați. Poeții adunau stadioane întregi supravegheate de milițieni călare. Cuvintele însemnau acte. A te ridica în timpul unei ședințe și a spune adevărul era un act, pentru că era periculos. Noi deversam totul în cuvinte… Acum, e greu de crezut. În zilele noastre, trebuie să acționezi, nu să vorbești. Poți să spui absolut totul, dar cuvintele nu mai au nicio putere".

Un alt solilocviu al personajului neadaptat, măcinat de dubii, asaltat de frica gigantizată a excesului de libertate, profetizează pe marginea ameliorării imediat postcomuniste a lumii în care trăiește: „Cultul consumismului… Adormind, oamenii nu gândesc la ceva măreț, ei se gândesc la ce n-au reușit încă să cumpere. Credeți că țara s-a prăbușit pentru că a aflat adevărul despre Gulag? Asta cred cei care scriu cărți. (…) Dacă țara s-a distrus, e din cauza lipsei botinelor și a hârtiei igienice. Pentru că nu erau portocale. Nici blestemații ceia de jeans! Acum magazinele noastre seamănă cu niște muzee, cu niște teatre. Și vreți să mă convingeți că niște cârpe de Versace sau Armani e tot de ce are ne-

voie omul! Că asta îi este suficient. (…) Că libertatea înseamnă bani, iar banii libertate".

Dislocarea sovietismului prin proiectarea lui în memorie se dovedește a fi o promisiune utopică de salvare. O întrebare și mai terifiantă decât cea care constituie tema centrală a cărții – cum e să trăiești după utopie? – rămâne, intenționat, fără răspuns. Această întrebare este, de fapt, o afirmație a lui Chesterton: „Un om fără utopie este infinit mai monstruos decât un om fără nas".

Trebuie să recunoaștem că avem o listă personală de cărți obligatorii pentru lectură. Întâmplător, aceasta e constituită, preponderent, din autoare femei. Despre cartea Svetlanei Alexievitch putem spune același lucru ca și despre „Istoria" (1974) Elsei Morante: orice comentariu este de prisos. „Moartea omului roșu" nu este o carte pentru hermeneutică, ci una pentru citire obligatorie şi înțelegere de sine. Ca și Morante, Alexievitch a reuşit să se ridice la înălțimea tragicului purificator prin lacrimi.

## 2.7. Postcomunismul basarabean

**Obiective de referință**

- să identifice factorii de ordin politic, ideologic și literar care au determinat apariția memoriilor postcomuniste;
- să descrie tematica memoriilor literare postcomuniste;
- să explice principalele concepte ale teoriei memoriei estetice;
- să explice fondul ideologic al literaturii memorialistice basarabene: traume, complexe, frustrări, nostalgii, reconsiderări, ironii, noi ierarhizări;
- să analizeze problema identității basarabene;
- să analizeze universul tematic al romanelor memorialistice basarabene: trecutul traumatizant, deportările, dictatura comunis-

tă, deznaționalizarea, pierderea identității, individul *vs* normele colective;
- să analizeze specificul prozei memorialistice basarabene;

**Unități de conținut**

- Romanul memorialistic basarabean: constituirea unui corpus
- Problematica memoriilor postcomuniste
- Conceptul de „memorie divizată”
- Amintirea *vs* uitarea trecutului traumatizant
- Teme, probleme, întrebări existențiale
- Memoria polifonică: voci, perspective și puncte de vedere asupra trecutului traumatizant

## Memoria polifonică: voci, perspective și puncte de vedere asupra trecutului traumatizant

## Memoria divizată

„Memoria divizată” este titlul unui eseu semnat de Horia – Roman Patapievici într-un volum colectiv care pune tranșant problema refuzului Occidentului de a integra, odată cu teritoriul Europei Centrale și de Est, și memoria traumatizată a acestor țări din fostul bloc comunist. De pe o poziție intelectuală deliberat „estică”, autorii volumului, – Andrei Pleșu, Gabriel Liiceanu și Horia-Roman Patapievici –, denunță perpetuarea cortinei de fier care continuă să separe, invizibil, dar sesizabil, „blocurile de memorie” și de sensibilitate ale celor două (trei?) Europe. Absența unor cadre comune de percepție și simbolizare a trecutului totalitar face imposibilă semnificarea *acelui trecut* în gândirea colectivă a Europei de după ‘89, iar rezultatul este configurarea a două tipuri de afecțiuni ale memoriei europene: „hemiplegică, când europeanul este occidental; rănită și ignorată, când europeanul este

estic". Concluzia unanimă a autorilor sună ca o apostilă cu privire la elaborarea conștientă a semnificațiilor acordate comunismului în istoria Occidentului: „problema memoriei comunismului este problema centrală a unificării conștiinței europene".

Înțelegem, din felul în care acești trei gânditori români abordează chestiunea gestionării memoriei comuniste, că, în pofida decalajului dintre experiența estică și cea occidentală, armonizarea memoriilor oficiale ar fi posibilă prin echivalarea comunismului cu nazismul. Metafora „cortinei de fier a memoriei" rezumă acut absența unei analogii între imaginarul colectiv al Gulag-ului și cel al Auschwitz-ului. În fond, ceea ce i se reproșează opiniei critice occidentale, – societatea civilă, scriitori, artiști, sociologi, istorici, filosofi –, ține de incapacitatea de a înțelege semnificația veritabilă a realității comunismului. Este limpede că prelucrarea și inserția unui tip de memorie într-un spațiu mental care nu l-a produs este nu doar imposibilă, ci și reprobabilă. Iată de ce, teza „reunificării memoriei europene" nu poate fi susținută decât în intenționalitatea ei morală: ca atitudine netă și intransigentă față de crimele regimului comunist și ca drept la memorie al victimelor totalitarismului. Dincolo de acest deziderat etic și operațional, memoria comunistă nu poate și nu trebuie să fie unitară, mai cu seamă dacă se respectă principiul culturii europene a „democrației memoriei". Dominanta definitorie a discursului memorialistic al comunismului denotă o frapantă lipsă de claritate asupra sensului acelei perioade, ce provine din rememorări multiple, istorii plurale și adesea concurente, din trăiri individuale marcate de omisiuni și răstălmăciri voluntare, sau de amnezii cultivate în numele păstrării unei minime coerențe a sinelui. Explicațiile acestui veritabil purgatoriu al amintirilor din „era catastrofei" sunt multiple. În primul rând, comunismul nu se reduce la o ideologie, sau la un regim social-politic, fie el și cel mai nefast din întreaga istorie a umanității. Pentru individul care a trăit în acel regim, comunismul semnifică un timp și un spațiu al parcursului de viață, al istoriei subiective a sinelui intim, cu existența ei afectivă, emoțională

și pasională interpusă constrângerilor, rupturilor și precarităților suportate. În mod esențial, comunismul nu a însemnat doar închisori și lagăre, ci și primăveri, îndrăgostiri, căsătorii, nașterea copiilor, sărbători și cultură, foarte multă cultură, o pasiune fanatică pentru cărți, teatre, filme, poeți, barzi și actori. Pluralitatea calificărilor psihologice ale sentimentului de timp trăit în comunism provine din această identificare non-identică a individului cu experiența comunității sale de apartenență. Comunismul a fost un moment de autoamăgire exaltantă pentru unii, pentru alții – un coșmar, o orbire, o inconștiență, un sortilegiu, o letargie, o demență, el a fost orice altceva în afară de seaca lui desemnare prin sintagmele „basm marxist" sau „mare poveste de legitimare". Ideea că există o legătură între obscurantismul idealist al epocii și trăirea alienantă a comunismului revine obsedant în povestirile de viață ale autorilor de memorii. Majoritatea narațiunilor pun în scenă toposul ambiental-domestic al unui „comunism de bucătărie", sau imaginile recurente ale „disidenței de bucătărie", care dezvăluie caracterul „mitic" al legăturii cu realitatea. Imre Kertész, scriitorul maghiar distins cu Premiul Nobel tocmai pentru faptul că a surprins acest vacuum cognitiv, scoate în evidență dificultatea de a povesti realitatea acelui „spațiu deșertic" din cauza că nu cunoaștem deloc societatea cu care coabitasem sau, mai exact, că nu cunoaștem decât acea ficțiune artificială edificată în creierul fiecăruia dintre noi. Pluralitatea eterogenă a acestor viziuni și abordări ale trecutului traumatizant reprezintă o bancă de date alternative și adesea contrare punctului de vedere oficial și, implicit, ideologizant, din care se produce discursul istoric. În privința raportului dintre memoria oficială și afluenții ei particulari (de comunitate, rasă, gen, generație, vârstă etc.), Ewa Bogalska - Martin formulează următoarea legitate pertinentă: „Am putea spune că istoria, prin scrierile sale, face vizibile anumite amintiri, în timp ce memoria din afara ei ascunde imagini invizibile, prezente doar în spirit, imaginile de rezervă. Procesul obiectivizării istoriei este un proces de negociere a sensului care atribuie vizibilitate anumitor amintiri. Acest

proces se derulează pe scena publică și nu se oprește niciodată, căci noi evenimente pun în lumină trecutul care va suferi un nou examen de conștiință."

Am putea spune că istoria, prin scrierile sale, face vizibile anumite amintiri, în timp ce memoria din afara ei ascunde imagini invizibile, prezente doar în spirit, imaginile de rezervă. Procesul obiectivizării istoriei este un proces de negociere a sensului care atribuie vizibilitate anumitor amintiri. Acest proces se derulează pe scena publică și nu se oprește niciodată, căci noi evenimente pun în lumină trecutul care va suferi un nou examen de conștiință.

## Din exilul uitării

„O fi având perfectă dreptate cel ce a spus că de trecut trebuie să ne despărțim râzând. Aș vrea să râd și eu. Să-mi scutur anii de pe umeri și să mă simt tânăr din nou. Dar cum să râd, despărțindu-mă de trecut? Să mă gândesc la ceva vesel, la vreo întâmplare hazlie din ziua de azi? Dar zilei de azi numai de veselie nu-i arde. Din viitor încă nu dispun de nici o informație, nici veselă, nici tristă. Și mă întorc în trecut. „Ce cauți în timpul de care vrei să te desparți?" mă întreabă un glas dojenitor, foarte cunoscut. E chiar gândul meu. „Caut ceva ce m-ar face să râd!" îi răspund". Aceasta este intenția, cel puțin în declarație, a „romanului-fapt" „Pe timpul lui Teleucă" (2010), prin care Arhip Cibotaru (1935-2010) inaugurează, în Republica Moldova, genul memoriilor de „reabilitare" a trecutului. Pornind de la pretextul „datoriei morale" de a readuce în conștiința publicului cititor de azi numele popularului cândva poet Victor Teleucă (1932-2002, fondatorul, în 1977, și conducătorul, până în 1983, hebdomadarului „Literatura și arta"), Arhip Cibotaru reface, de fapt, traseul destinal al unei întregi generații de scriitori – șaizeciștii –, pe care crizele transformatoare ce au urmat după '89, dar și jocurile obscure ale criticii postideologice, i-au radiat din istorie „de parcă nici n-au existat". „Timpul lui Teleucă" începe odată cu dezghețul hrușciovist, când se afirmă o pleiadă în-

treagă de scriitori (G. Vieru, L. Damian, S. Saka, A. Codru, A. Strâmbeanu, G. Vodă, V. Ioviță ș.a.) „tineri, visători, serioși și sinceri”, „care au crezut cu fanatism că lumea poate fi schimbată spre bine prin forța Cuvântului”, și se încheie în deceniul de tranziție (1990-2000), când un întreg corpus literar este considerat nul din punct de vedere estetic și respins în România, iar în Republica Moldova e confruntat cu agresivitatea și aroganța tinerilor literați „vestizați” peste noapte, care îl anihilează prin tăcere, excludere și stigmatizare. Lipsiți de mediul și de publicul lor specific, învinuiți de lașitate, colaboraționism și păcatul fundamental al realismului socialist, acești scriitori trăiesc drama unei duble dezrădăcinări – naționale și literare –, care îi sortește unei uitări definitive. În cazul de față, romanul memorialistic al lui Arhip Cibotaru echivalează cu o pledoarie a inculpatului (inculpaților), fiind o ilustrare a complexității acestei încercări a omului estic de a se defini într-un nou mod pe sine și de a-și re-gândi relația sa cu trecutul. Spre onoarea autorului, reconstrucția memorialistică a acelei jumătăți de secol nu este afectată de ură, răzbunare, resentimente, învinuiri sau justificări tardive, dar nici de renegare ori nostalgie, decât după tinerețea și entuziasmul pierdute. Lipsite de pretenții analitice și de obiectivitate cronologică (mărturisește că nu a ținut niciodată un jurnal intim și nu a păstrat stenograme, înregistrări sau alte „documente”), amintirile lui Arhip Cibotaru se derulează monoton pe „ecranul” romanului, ca „un descântec pentru cei ce zac de amnezie”. Este un trecut pe deplin consumat și asumat, despre care autorul depune una dintre posibilele mărturii: „Nici plângând. Nici râzând. Și nici în alt chip nu ne putem despărți de trecut. E al nostru, nu-l putem uita, se ține de noi până la ultima suflare. Cu tot binele și răul, cu tot frumosul și urâtul, cu toată bucuria și tristețea. Fiecare generație, ca și fiecare om, își are biografia sa legată de trecut”.

Împotrivindu-se uitării, Arhip Cibotaru ne oferă o savuroasă istorie de alternativă a literaturii și politicului moldovenesc, în care dezminte și demitizează o serie de „adevăruri” postcomuniste despre acea pe-

rioadă. Pe lângă inerentele directive ideologizante, critici și demolări în presa de partid, delațiuni și somări din partea KGB-ului, „timpul lui Teleucă" mai conține și mici acte de insurgență, nesupunere, sustragere sau chiar fentare a sistemului. Cazul „decapitării" grupului de scriitori transnistreni specializați în denunțuri de naționalism și dușmănie de clasă este unul antologic. Constituită după război în baza rămășițelor organizației scriitoricești din Tiraspol, Uniunea Scriitorilor din RSS Moldovenească are de înfruntat ofensiva acestui grup de scriitori transnistreni marcați de complexul inferiorității, de amintirea „infernului proletcultist" și a epurărilor staliniste din 1937, care își defulau spaimele și nesiguranța acuzându-i pe scriitorii basarabeni de spionaj românesc și trădare. Conflictul ia sfârșit în 1959, când Ion Cana, șeful grupului de acuzatori, de care le era frică până și ștabilor locali de partid, își trimite la Moscova pentru traducere în limba rusă romanul „Dimineața pe Nistru", un soi de capodoperă națională a realismului socialist. La sugestia lui Emilian Bucov (1909-1984), și el „versificator monstruos" al colectivizării, traducătorul inserează în romanul „Dimineața pe Nistru" fraze întregi din romanul „Dauria" de Constantin Sedîh, apoi un critic literar de la „Literaturnaia gazeta" primește ambele romane cu sublinierile de rigoare. Defăimat public, învinuit de plagiat, Ion Cana se retrage din viața literară, iar odată cu el își încetează activitatea de turnători și grupul scriitorilor transnistreni. Timpul circular al amintirilor împletește documentarul cu anecdoticul, oferindu-i astfel cititorului o imagine relativizată a trăitului, în spatele căreia pot fi însă descifrate conflictele latente ale perioadei. Una dintre scenele din colecția tematică a amintirilor lui Cibotaru îi surprinde pe Iacob Cutcovețchi (transnistrean) și Liviu Deleanu (basarabean) în același compartiment de tren, ambii delegați la congresul unional al scriitorilor de la Moscova. Fără valiză, dar îmbrăcat cu patru cămăși (câte una pentru fiecare zi de congres), Cutcovețchi îl învinuiește pe Deleanu de dispariția unei cămăși pe motiv că așa sunt basarabenii, trec Nistrul cu barca și fură prune din grădinile transnistrenilor. Eroi-

lor prea curajoși din perioada democrației, A. Cibotaru le reamintește că George Meniuc a fost eliberat din funcția de redactor-șef al revistei „Nistru" doar pentru conținutul apolitic al cărții sale de eseuri „Iarba fiarelor", iar întreg colectivul de redacție al jurnalului satiric „Chipăruș" a fost expulzat din Chișinău din aceleași banale motive. Detaliu după detaliu, amintirile lui Cibotaru conturează o anumită psihologie a epocii, care articulează dogmatismul și demagogia de partid cu entuziasmul, căutările creative și credința, aproape religioasă, în frumusețea eternă a poeziei. Amintirile lui Arhip Cibotaru sunt o călătorie într-un alt timp – „timpul din sufletul omului de creație", care „e autonom și nu corespunde neapărat cu timpul de afară".

O altă carte din seria amintirilor de reabilitare a trecutului este „Lupaniada" (2012) lui Ion Druță (n. 1928). „Lupaniada" readuce în conștiința actualității figura lui Andrei Lupan (1912-1922), poetul cel mai influent al perioadei sovietice. Radiat din memoria instituțională a literaturii împreună cu repugnantul realism socialist pe care l-a promovat, fostul poet-academician, fostul președinte al Uniunii Scriitorilor din RSS Moldovenească (în 1946-1955 și 1958-1961), fostul scriitor al Poporului din R. Moldova și Erou al Muncii Socialiste, deținător a două ordine „Lenin" și a trei ordine „Drapelul roșu de muncă", este pentru actualele generații de cititori un nume total necunoscut. Actualizarea burlescă, sub forma unei epopei eroice pe dos, a timpului „înălțării și prăbușirii unei epoci", regenerează un strat latent de memorie prin intermediul sublimării simbolice a personajului-condensator al contextului istoric. Și în cazul acestor memorii, numele odiosului strateg al literaturii sovietice moldovenești este doar un pretext pentru revizitarea acelor timpuri predate cărților de istorie și uitării. A spune „totul despre Andrei Lupan" echivalează cu o incursiune în realitatea moldovenească de după război, prin satele „chinuite de secetă", de „foame" și „deportările ce le-au cutremurat până în adâncuri", când Druță însuși, „clasicul modernității" de azi, era la începutul carierei sale de scriitor, susținut și promovat, alături de alți tineri basarabeni,

de „poetul-agronom”. Repusă în contextul epocii, figura medaliată a funcționarului comunist (care, aflăm de la Druță, nu a fost primit în partidul comunist decât în 1956, deoarece în tinerețe făcuse parte din PC român din ilegalitate) se umanizează pe măsură ce timpul absolut și legendar al ideologiei este apropiat de privirea neoficială, „profană” și ireverențioasă a cititorului de azi. În limbajul familiar, pe alocuri zeflemitor (dar nu ironic), al povestitorului, „monumentul” este re-elaborat în imagine literară: ceea ce vrea Druță să plaseze sub *specie aeternitatis* este imaginea unui Andrei Lupan „crescut în mijlocul răzeșilor și mazililor de pe Nistru”, „mândru”, „demn”, „cumpătat la vorbă”, „figura cea mai optimistă, cea mai înțeleaptă, și, totodată (…) cea mai teatrală, cea mai pitorească” a acelor ani, ce „sta ca un lup la pândă, gata să îngroape pe loc ceea ce nu-i place, gata să apere cu dinții fiece întorsătură proaspătă de vorbă”. Funcția amintirilor druțiene nu este, prin urmare, aceea de a restabili evenimentele unui trecut blocat, ci de a reînnoi coliziunea lor cu sfera de contact a contemporaneității. Printre însemnările nemonumentale ale acestei epopei pe dos se află conflictul transnistrean, care începe odată cu alipirea Basarabiei la RASSM (Transnistria) în 1940, instalarea transnistrenilor la posturile de conducere a țării și introducerea „celebrului” manual de gramatică al lui I. D. Ciobanu, care traduce cuvântul „cravată” prin „gâtlegău”, iar „prosop” prin „mâneștergură”, grupările și intrigile literare, luptele pentru cucerirea Centrului (Moscova), sau rețeta supraviețuirii în noua ordine social-politică: „ a rezista cu duhul, a te reține cu vorba”, întărită cu o cantitate întotdeauna disponibilă de votcă, scrumbie și conserve de crabi din Marea Caspică ce înlocuiseră grâul și carnea predate la stat. O altă amintire semiconvențională este legată de lupta pentru reabilitarea scriitorilor clasici. În anii ‘60 ai secolului trecut, când dezghețul hrușciovist făcuse posibilă abordarea acestui „subiect naționalist”, Andrei Lupan este organizatorul și actorul principal al mișcării de „readucere acasă” a lui Negruzzi, Alecsandri, Eminescu și Creangă, ce se va solda cu inaugurarea Aleii Clasicilor din Grădina

Publică a capitalei. Câți dintre patrioții înflăcărați de azi, se întreabă retoric Ion Druță, „cu riscul de-a ajunge în fundul lumii, ar îndrăzni să pună capul pe buturugă pentru marii noștri înaintași, să calce pragul mult temuților secretari ai comitetului central, pentru a le dovedi că povestea caprei cu trei iezi nu conține în ea idei contrarevoluționare”.

Trecutul comunist, ca obiect al acestei epopei răsturnate, devine autentic și inteligibil datorită figurii „imperfecte”, deschise, reinterpretabile a eroului său efemer. Capitolul final al cărții, în care e înfățișată prăbușirea epocii comuniste prin ședința „istorică” a Uniunii Scriitorilor din vara lui ‘89, când cele două generații de scriitori basarabeni „crescuți” și promovați de „poetul – agronom” îl denigrează public, apoi își depun, demonstrativ, carnetele de partid pe masă, readuce figura lui Andrei Lupan în zona ierarhic superioară a tragicului. Cu ochii „zimțuiți” de lacrimi, „regele Lear al Moldovei” se retrage de pe scena Istoriei. Teatralitatea, la care recurge Ion Druță pentru a simboliza eșecul grandios al epocii, este și ea, desigur, un mod de a privi trecutul: „„Ca dramaturg, locuind o viață de om la Moscova, am avut posibilitatea să văd numeroase spectacole cu actori de prin toate colțurile lumii. Pe regele Lear însă, adevăratul Lear, părăsit, trădat, huiduit de propriii săi copii, l-am văzut o singură dată, la Chișinău, în sala de ședințe a Uniunii Scriitorilor”.

În 2013, fișierul bibliografic al prozei memorialistice basarabene s-a completat cu încă un titlu de roman: „Pe mine mie redă-mă” de Serafim Saka (1935-2011). Indicele tipologic al textului, „roman-fapt”, desemnează caracterul pretins documentar al amintirilor, ce se bazează pe însemnările personale ale autorului despre discuțiile, întâmplările și atitudinile reale ale contemporanilor. „Faptele”, mai mult decât incitante, din care e țesut subiectul romanului, sunt următoarele: povestea uitării originilor unui neam, începând cu anul 1924, când este creată, printr-o directivă a lui Stalin, R.A.S.S. Moldovenească, și până la începutul celui de-al doilea mileniu, aproape un secol de istorie cu actanții ei reali și majoritatea încă în viață, care s-au pomenit închiși

în paginile unei cărți despre instaurarea unei pseudorealități culturale prin manipularea constantă a memoriei.

Saka scrie împotriva uitării, pe deplin conștient că reconstruiește un trecut asupra căruia apasă un sens generalizat de vinovăție, dar ignorând faptul că memoria colectivă dispune de mecanisme selective extrem de elaborate care decid, probabil sub impulsul unui sănătos instinct de supraviețuire, paradigma a ceea ce trebuie uitat și a ceea ce trebuie ținut minte. Condiția aceasta eliptică a memoriei este, de altfel, foarte exact surprinsă în titlul unuia dintre paragrafele romanului: „Când toți au ce uita, nimeni nu vrea să țină minte nimic!" Ceea ce este pentru Serafim Saka memorie trădătoare – natura palimpsestică a amintirii –, devine, pentru actanții constructului mnemonic, în cazul de față, scriitori, ziariști, regizori, actori și oameni de știință contemporani cu autorul, o amnezie salvatoare.

Din punctul nostru de vedere, „Pe mine mie redă-mă" este mai mult decât un text memorialistic. El interesează nu atât prin factologia sa, și asta în pofida străduinței autorului de a furniza nume, date și fapte concrete, cât prin diagnosticul exact al stării memoriei noastre culturale. În cuvintele autorului, întrebarea sună astfel: cum „am ajuns sa fim și noi oricine, numai nu ceea ce eram. Români"?

Saka analizează declinul progresiv al noii societăți moldovenești apărute în rezultatul Pactului Ribbentrop-Molotov drept o consecință a uitării originilor. Procesul de formare a identității noii națiuni sovietice moldovenești, ce trebuia să se deosebească „principial și pentru totdeauna, de cea română", trece printr-o masivă manipulare a tuturor formelor de memorie care susțin continuitatea unei colectivități. Supusă îndelungat pedagogiei uitării, societatea ajunge să convertească mitul moldovenismului în realitate: „Molima aceasta a luat cu timpul amploare, trecând și în capul țăranilor, românii din România devenind cu anii cei mai mari dușmani ai românilor deveniți moldoveni din ziua *eliberării* de sub jugul exploatator româno-moșieresc, calul de călărie al propagandei sovietice fiind Basarabia, eliberată în 1812 de sub ju-

gul otoman, în 1940 de sub cel româno-moșieresc, iar în 1944 – de sub jugul româno-fascist. Implantată și cultivată jumătate de veac, această teorie teroristă a dat până la urmă rod. Când a venit *clipa* cea mare istorică (1991), moldovenii nu au avut curajul să fie ceea ce sunt, și iată-ne ajunși din nou oricine. În ultimul timp și oricum!"

Tema uitării devine, în romanul lui Saka, un element fundamental al textului, în jurul căruia se structurează acțiunile de distrugere a memoriei, în toată gama lor stilistic-existențială, de la tragic și până la hilar, grotesc sau absurd. În același timp, uitarea este învestită cu funcția de corelativ obiectiv al subiectivității personajelor, ale căror senzații, sentimente și acte sunt dictate de acest sindrom al memoriei contrafăcute. Scena de început a romanului – arderea arhivei personale a familiei Saka – marchează simbolic dispariția memoriei individuale. Ceea ce trebuia să constituie începuturile unei istorii de familie lăsată în scris „Pentru știința urmașului meu Serafim" de bunelul scriitorului, Ioan Saka, este aruncat pe foc în toamna lui 1949, „anul deportărilor masive în Basarabia și Bucovina", când unul dintre unchii scriitorului este condamnat de Tribunalul Militar la șase ani de gulag. Distrugerea „arhivei" de familie, își va explica peste ani Serafim Saka, a însemnat un act instinctiv de renunțare la o memorie devenită periculoasă. Adus la acest grad zero al memoriei biografice, individul este însă în permanență somat să-și amintească relația cu trecutul său „criminal". Orice persoană care provenea dintr-o familie de deportați, sau avea rude refugiate „după hotare", adică în România, era marcată negativ prin apartenența sa la aceeași redutabilă memorie de familie. Mecanismul represiv al puterii îi ordona individului să efectueze, concomitent, două acțiuni contrare: să-și uite ascendența românească și să-și amintească genealogia impură. Această permanentă hărțuire psihică avea menirea să dreseze conștiința moldovenilor în vederea acceptării noii lor identități naționale. Saka descrie această schizofrenie a memoriei, greu de imaginat pentru omul actual obișnuit cu libertăți de tot felul, inclusiv cu cea de a-și sacraliza capitalul nominal, oferind o cale de

acces spre universul dedublat al personalității condamnată să trăiască drama intimă a dezrădăcinării și prelungirea acesteia într-un ecou social acuzator. Inserată fals în existența autorului, al cărui tată nu a fost deținut politic, ci „căzut cu moarte de neerou", în 1944, „după numai patru luni de la mobilizare" în armata sovietică, eticheta biografică „să nu uiți al cui ești și unde-ți este tatăl!" viza asumarea responsabilității pentru un trecut blocat, dar pasibil oricând să degenereze în trădare de patrie ori dușmănie de clasă. Contrar așteptărilor, practica traumatizării memoriei nu a condus la renegarea și ștergerea definitivă a trecutului, ci la deactivarea lui temporară, semnificațiile lui pulsionale continuând să articuleze toate interdicțiile și toate inhibițiile corpului psihic, familial și social cu singurul cuvânt ce păstra posibilitatea venirii a ceea ce a fost, „pentru că numele așteptării noastre era România, și România devenise între timp cuvânt interzis".

Cronica lui Saka pune la dispoziția cititorului întregul scenariu al distrugerii memoriei colective. Pentru a uita trecutul, interdicția nu e suficientă atât timp cât realitatea înconjurătoare păstrează obiectele ce simbolizează vechiul context. Rezultată din aranjamentele de subminare a identității naționale sau din trecerea nepăsătoare a timpului peste destinul comunității, viața cândva prosperă a satului bucovinean Vancicăuți arată ca un peisaj răvășit: ograda bunicii scriitorului, o fostă proprietate boierească, se transformă în lăptărie, prima construcție socialistă din sat, asaltată de roiuri de muște și haite de câini „lăsați slobozi să nu piară de foame"; cea de a doua construcție socialistă, căminul cultural, are la temelie pietrele funerare din cimitirul cel vechi; copacii, din vârful cărora se putea privi „peste apa despărțitoare", au fost tăiați, iar peste lunca Prutului, acei două sute de metri care separau Vancicății de România, a crescut un stufăriș dens. Baia satului reprezintă un exemplu de anamneză perfectă. Construit pe timpul românilor, edificiul înlocuia amintirea evenimentului concret cu expresia ideii de normalitate pierdută, când autoritățile regale recompensau premiul întâi câștigat de coriștii din Vancicăuți la concursul de coruri

sătești prin construirea unei băi comunale. În cărămida mozaicată a băii românești se oglindea nu doar „amintirea oamenilor de zilele fericite”, dar și numele unor oameni de cultură, compozitori, preoți, învățători, care alimentau sentimentul de demnitate și mândrie a colectivului. Pulverizarea capitalului de imagine a trecutului se produce, la prima vedere, cu totul inofensiv, dar cu tare psihologice de durată în recunoașterea „purității naționale” a moldovenilor. Continuându-și argumentul, Saka aduce un alt exemplu de arhitectură a memoriei, care trebuia să fixeze, în imaginarul colectiv, locul exact rezervat figurii minimalizate a domnitorului Ștefan cel Mare și al celei hiperbolizate – a bolșevicului Lenin. Împins până la absurd, planul inițial prevedea înlocuirea monumentului domnitorului realizat de Alexandru Plămădeală în perioada 1925-1928 cu ansamblul sculptural „mama-mamă, ostașul sovietic eliberator și patria-mamă”, proiectat de „arhi - sovieticul” Lazăr Moiseevici Dubinovschi. Din motive rămase neelucidate, „ansamblul sculptural” nu a depășit stadiul de proiect, dar monumentul lui Ștefan cel Mare a fost, totuși, mutat spre adâncul Parcului, astfel încât să nu avanseze în fața statuii gigante a lui Lenin, instalată în fața Arcului de Triumf. Tendința claselor politice de a rearanja trecutul în funcție de necesitățile ideologice ale prezentului devine, în viziunea lui Saka, un mecanism paradigmatic al devierii identitare a moldovenilor: „Mutat, în numai jumătate de secol, de trei ori dintr-un loc în altul, Marele Domnitor Ștefan (în care își reazemă azi *statalitatea moldovenească* antimoldovenii de ieri) este expresia cea mai vie a zbuciumatului destin al Basarabiei”.

Dar a explica metamorfoza identitară a unei întregi colectivități umane doar prin reordonarea rețelei de semnificații simbolice este insuficient. Memoria colectivă este un fenomen de mulțime, rezultat din tendința inconștientă a oamenilor de a-și reface unitatea fragmentată fie și în jurul unor false nuclee semantice, dar capabile să le asigure supraviețuirea și reconcilierea. Prin repetarea lor sistematică, ritualică, sub forma unor sărbători, aniversări, comemorări sau festivități,

aceste nuclee de memorie adoptată se vor transforma, cu timpul, într-o memorie familiară, și tocmai de aceea, adevărată. În romanul lui Saka apare evidentă funcționarea acestui mecanism mnemonic: pe de o parte, scenariul stalinist al creării națiunii moldovenești sub constrângerea deportărilor, a deznaționalizării și a repopulării masive a teritoriului Republicii cu „specialiști internaționali", care au adus cu sine nu doar neprețuita lor experiență de construire a socialismului, dar și un imens aflux de materie culturală și memorialistică străină. Pe de altă parte, natura pur mimetică a procesului de modelare a memoriei colective, care trebuie pusă în legătură cu practicile de ritualizare socială a memoriei. Asimilarea unui strat informațional provenit dintr-o cultură străină și așezarea acestuia în prelungirea structurilor culturale proprii se datorează multiplelor procedee simbolice – parade, concerte de muzică și poezie patriotică, recitaluri, placate publicitare, întreceri sportive, dansuri, matinee etc. –, care culminează și sfârșesc în recunoașterea unui tipar unitar al amintirilor. Saka fixează atenția cititorului asupra lipsei de înțelegere a participanților implicați în acest proces de înlocuire a câmpului referențial românesc cu o atotcuprinzătoare rețea de semnificații sovietice, care va converti, în final, irealitatea moldovenismului într-o inexorabilă realitate: „Abandonându-și baștina, nepoftiții neofiți au adus cu ei tot felul de obiceiuri și tradiții, jubilee și aniversări istorice, care, propagate și aniversate an de an, au devenit, până la urmă, sărbătorile noastre. Moldovenii puneau mâncarea, veneticii doar sărbătorile! În felul acesta, dar și în alte atâtea feluri, eram puși, ținuți într-o permanentă stare de veșnic dator să le înveți glorioasa istorie și să le aniversezi eroismul, uitând de tine și de istoria ta".

Resemnarea excesivă a conaționalilor în fața „calamităților istorice", dar mai ales acceptarea inertă a destinului de învinși într-o „luptă pentru supraviețuire", „al cărei singur avantaj este că nu am murit cu toții", îl face pe scriitor să se întrebe, uneori, „prin ce mare minune am rămas?", alteori să recurgă la o vehementă mustrare adresată oa-

menilor și Istoriei. Bineînțeles, fenomenul uitării trecutului românesc nu este unilateral legat de instaurarea unei dezordini cognitive. Pierderea memoriei ca structură de rezistență a unei comunități comportă destabilizarea implicită a principiilor etice. Datorită îndepărtării ei în timp, a agresiunii în planul realului („Cine înjura România era – și mai este! – ținut la loc de cinste în toate atemporalele noastre timpuri basarabene"), dar și, desigur, a substitutelor ei neconvingătoare, identitatea românească dobândește o semnificație profund idealizată: tot ce înseamnă „persoană morală", în sens juridic și societar, este asociat tiparului mintal „de altă dată". Arhitectonica spirituală a „omului nou" se sprijină pe uitarea dragostei de muncă, a deprinderii de a lucra pământul sau de „a avea o sursă proprie de venit și a nu fi tentat să bage mâna în buzunarul statului". Mutațiile ireversibile care au marcat modelul identitar al țăranului român se reflectă în figurile contrastante ale colhoznicilor moldoveni „chinuiți de muncă, necăjiți de boli și îmbătrâniți înainte de vreme", dar purtând decorații la piept – un semn indeniabil al „sclaviei medaliate" din lagărul sovietic –, ce pun în evidență o adevărată dialectică negativă a matricei originare.

Tabloul mozaicat al amintirilor lui Serafim Saka despre realitățile sovietice, chiar dacă este marcat de viziunea subiectivă și adesea tendențioasă a eu-lui rememorant, are meritul incontestabil de a completa o breșă în cunoașterea trecutului prin fixarea trăirilor, emoțiilor, sentimentelor și gândurilor oamenilor din diverse generații și cu diverse traiecte destinale. Or, tocmai aceste memorii plurale și eterogene, aceste istorii dinăuntrul Istoriei, realizează un raport de confruntare/înfruntare între un „acum" şi un „atunci," sau între un „noi" şi un „ei," care doar retrospectiv se fixează şi se produce ca discurs conştientizat asupra sensului trecutului. În absența unor scrieri memorialistice de alternativă, dar, mai ales, în absența interesului față de memorie (fapt ce ar necesita explicații de ordin sociologic, istoric și psihanalitic), romanul lui Serafim Saka este una dintre posibilele mărturii în baza căreia se poate judeca evoluția proceselor noastre psihice și sociale,

dar și o încercare izbutită de a ne reda nouă înșine trecutul nostru pierdut.

## Pseudomemoriile istoriografice

Romanul lui Aureliu Busuioc „Spune-mi Gioni! Sau învățăturile veteranului KGB Verdikurov către nepotul său" (2003) este o primă încercare, în literatura moldovenească, de a completa golurile memoriei cu materie ficțională. Proiect îndrăzneț, încercarea de a epiciza, din perspectiva „realistă" a unui fost agent al serviciilor secrete, evenimentele din Basarabia începând cu „dictatura carlistă" și până la venirea la putere a „patrihoților democrați", este un roman ce atacă inflația de fantezie macabră legată de imaginea „organelor" persecutoare ale regimului comunist. Intenția fostului reprezentant al aparatului represiv de a-și dezvălui trecutul contrastează din start cu secretomania funciară a ofițerilor poliției politice. Enunțuri de genul: „convorbirea (…) face parte din categoria secretelor cunoscute doar de colaboratorii NKGB-ului, așa că nu pot să ți-o descriu", „trasul cu urechea și trasul de limbă a fost o treabă care presupunea, cum li se spune azi, tehnologii ce țin de domeniul secretului de stat, despre care nu am dreptul să vorbesc", „au mai fost și lucruri despre care nu se poate încă vorbi", tind să intensifice scenografia ocultă a instituției, ceea ce îi conferă ficțiunii un înalt coeficient de verosimilitate, dar, în același timp, trădează dezarmanta neputință a autorului de a imagina potențiala materie a informațiilor secrete.

Ca reconstrucție istorică, romanul nu depășește stereotipia secvențelor de manual. Satul basarabean din timpul „dictaturii lui Carol" este populat de țărani „opăriți" (îi vom numi astfel prin transfer toponimic de la comuna Opăriți) „nici prea gospodari, nici prea coate goale", a căror veșnicie e garantată de munca istovitoare la câmp și de animalele domestice transformate în merinde. În „raiul de la Opăriți", divinitatea funcționează prin intermediul preotului – „Idolul" împovărat de cea mai solidă gospodărie și mulțimea de bastarzi semănați prin

sat – și a celor „patru clase românești”, al căror director, bineînțeles, de import, răgățean, profesează pedagogia după arhetipala „metodă românească”: „Citește, măgarule!” Și tu dă-i, literă cu literă: „Bâ-O-U”… Iar alături stă poza cu o vacă. Și tu dă-i pe dreptate: „Vacă”. Vacă-i mă-ta, boule! Întinde palma!”.

Chișinăul interbelic este un oraș modern, poate chiar prea modern, judecând după coțcăriile și metodele de parvenire neschimbate până în prezent. Cum era și de așteptat, marxismul, lupta de clasă și ideile revoluției bolșevice nu sunt opera indigenilor. Singura celulă de comuniști ilegaliști (partidul comunist fiind interzis în Basarabia încă din 1924) este condusă de un muncitor ucrainean și fiica nimfomană a unui industriaș evreu. Figura Rivei Rosenberg (un fel de sosie basarabeană a Klarei Zetkin) derivă dintr-o imagologie bazată pe versiunea-kitsch a revoluționarei de moft burghez, adesea evreică și de fiecare dată venală, ale cărei pulsiuni sexuale, sadice sau mazochiste, sau de orice natură ar fi, nu-și găsesc decondensarea anxiogenă decât în fantasma devoratoare a revoluției. În cheie freudiană, planul erotomaniilor clinice atrage după sine persecutorul real – NKVD-istul măcelar – care o torturează, apoi o omoară pe Riva dimpreună cu nefericitul ei părinte industriaș, conform legilor canibalice ale revoluției. Relatată cu un amestec de cinism, divagație discret trivială și umor negru, scena „eliberării teritoriului Basarabiei de ocupanții români” se suprapune peste episodul deschiderii porților închisorii municipale. Prin acest *mise en abyme*, sensul „eliberării” se regăsește în bucuria neprefăcută a deținuților de drept comun și a celor „vreo șaizeci-șaptezeci de politici” pentru care venirea rușilor însemna sfârșitul penitenței: „Dumnezeule-Doamne! Am strigat. Oare chiar să fie așa? Oare chiar au venit?...”. Trecerea peste Nistru, în „enclava separatistă”, a noii administrații sovietice (tot felul de împuterniciți ai „komitetului împlinitor și komisari ai trebilor dinlăuntru”), după ce „Germania și România au năvălit mișelește asupra țării noastre”, este un panoramic al carnagiului omenesc de o valoare

literară remarcabilă. Martorul care relatează (Verdikurov) este și el înăuntrul cercurilor infernului. O infecție tifoidă îl aruncă, dimpreună cu alți invalizi de război, într-un cătun din Siberia, fapt care-i permite să sară peste evenimentele Basarabiei din timpul războiului, prilejuind, în schimb, o savuroasă comedie neagră a „partizanatului de operetă". Derularea parțială a evenimentelor postbelice, reduse la câteva informații despre formarea aparatului represiv al KGB-ului și privilegiile lui de castă, nu fac decât să sporească lacunele din fișa biografică a acestui personaj enigmatic.

De fapt, romanul nu urmărește scopul de a „filma" manifestarea totalitarismului în Basarabia. Aureliu Busuioc realizează un panoramic al evenimentelor din interiorul sistemului totalitar, văzute cu ochii unui slujbaș al sistemului și de aceea saga veteranului Verdikurov scoate la iveală o lume profund perturbată și bolnavă. Produsă la persoana întâi, spovedania autojustificativă a KGB-istului Vervikurov se transformă într-o „conversație" persuasivă cu nepotul fratelui său, pe care Verdikurov l-a deportat în Siberia cu cel de-al „doilea val", cu „primul", ridicându-și părinții. Astfel se configurează tema justificării ideologice a crimelor comunismului: „De ce nu uiți, de ce nu-ți scoți din cap prostiile ce ți le bagă taică-tu? Tot ce s-a făcut – s-a făcut spre bine și, dacă ar fi fost mai puțini deștepți ca el, nu s-ar fi distrus aiurea tot ce s-a durat cu atâtea jertfe! Auzi, am spus „jertfe", nu cum e la modă să li se spună acum. Dacă tot ești la litere – judecă și tu: a fost o crimă sau o jertfă îngroparea Anei în zidurile mănăstirii? Aia e! Și mă trec fiorii când mă gândesc ce edificiu am fi înălțat dacă n-ar fi fost ei, deștepții… Ce operă de artă au distrus!"

Tehnica aceasta îi permite însă naratorului să penduleze între trecut și prezent. Existența descentrată a societății în schimbare, haosul și deriziunea posttotalitară pregătesc triumful diabolic al securistului: democrații, liberalii, comuniștii, oamenii de afaceri, liderii naționali care adună poporul la demonstrații și cei care cer legea lustrației știind că nu o vor vota niciodată – toți sunt foști securiști: „Așa că ține minte,

băiatule, ce-ți spun eu: ei au să câștige, ei au să vă doboare. Primele semne le și aveți… și vai de capul vostru: neobolșevicii știu să se răzbune! În ce ne privește – n-ai grijă, cu experiența noastră, cu școala noastră a supraviețuirii n-o să ne prăpădim. Mai ales că suntem! Suntem peste tot!"

Ceea ce i-a reușit scriitorului basarabean în acest roman este desacralizarea figurii terifiante și inaccesibile a KGB-istului. În absența unor condiții de transparență a funcționării serviciilor secrete, imaginarul colectiv, și nu cunoașterea, constituie principala sursă de modelare a legendelor despre lumea ocultă și atotputernică a „Planetariului". Prin deplasarea discursului în zona de contact familiar cu obiectul legendelor, care oferă un punct de vedere personal asupra percepției colective, realitatea „monumentală" a slujbașilor instituției represive este examinată îndeaproape, descompusă, demascată și ridiculizată prin însuși limbajul de nivel inferior al amintirilor naratorului despre epoca proprie și despre persoana proprie.

KGB-istul Verdikurov este un mutant „lepădat cu scârbă pe aceste meleaguri" în urma unui nefericit dezechilibru genetic înțeles „numai de Cel de Sus". Nefasta glumă biologică, „născută cu doi dinți din față gata răsăriți", cu „penisul în permanentă erecție" și care „evacua de două ori mai mult decât ingurgita", provoacă lungi dispute în familie pe marginea conceperii progeniturii la beție. De la Curverde, poreclit astfel în copilărie din cauza „nădragilor veșnic uzi și verzi" la fund, numele Verdikurov trece printr-o serie de modificări stilistice până să ajungă patronimicul oficial al reprezentantului atotputernicei organizații. Mai mult decât sugestiv, numele indică eufemistic un om fricos, o personalitate plină de inhibiții și frustrări umilitoare. Instinctele lui exterminatoare sunt perfect psihanalizabile. Verdikurov este un castrat la propriu și la figurat. Un incident nefast din tinerețe îl lasă fără testicule, și acest handicap trupesc, de o covârșitoare incizie somatică, determină transferul puterii fantasmatice a organelor lipsă asupra valorii lor simbolice reprezentate de „Organele" represive ale Statului. Identificarea seman-

tică dintre organul puterii masculine și „organele” puterii de Stat este inseparabilă nu numai de cultul mistagogic și religios al lui Verdikurov față de întruchiparea forței statale, dar și de instinctele angoasei colective provocate de încărcătura distructivă a semnificantului. Drumul lui Verdikurov spre descoperirea conștiinței de clasă trece prin trăirea cantitativă a urii și violenței paterne. Revolta fiului se instaurează, la fel ca în epopeile antice, împotriva tatălui care îl omoară în bătăi, apoi îl dă în ucenicie la un cizmar evreu spre desăvârșirea operei de reeducare cu bastonul și foamea. Se configurează aici psihologia puterii asupritoare, în toate ipostazele ei victimist - revanșiste, de la abuzurile patriarhatului domestic și până la tirania patriarhatului colectivist. Scena în care Verdikurov asistă la deportarea propriilor părinți în Siberia pune în lumină o versiune dereglată a motivului paricidului: „M-am oprit, firește, la momentul acela cu încercarea tatei de a fugi. Un singur om dispărut ar fi însemnat pentru noi, cei răspunzători de organizarea operației, sfârșitul carierei, dacă nu și ceva mai rău. Și poate nu atât această tragică, în fond, perspectivă ar fi trebuit luată în calcul, cât confruntarea a două lumi, dacă vrei – a două ideologii: cea reacționară, a țăranului avut, și cea nouă, progresistă, a proletarului comunist. Iar nodul devine aproape gordian dacă se implică în această confruntare și elementul sentimental, al gradului de rudenie dintre cei doi – tată și fiu. Iată-mă pus de propriul tată în fața unui fapt la care trebuie să reacționez. Să trag sau nu? Aș fi tras? Aș fi tras. Și nu în despotul copilăriei și tinereții mele, ci în omul care îndrăznește să tragă el în crezul vieții mele de comunist, în cauza pentru care sunt gata la orice. Aș fi plâns poate, mi-aș fi mușcat pumnii, dar aș fi tras!”

Secvențele biografice ale KGB-istului Verdikurov pot fi subsumate traseului unui autentic picar maniaco-depresiv și cinic. Dar ele se întretaie cu aventurile degradante ale altor personaje, a căror motivație, extrasă pragmatic din mentalitatea epocii, reconstruiesc diorama universului totalitar. Să-l înțelegi, poate fi un act de cunoaștere cu adevărat devorant!

Dacă romanul lui Aureliu Busuioc suplinește absența unor mărturii directe despre urmăririle și persecuțiile KGB-iste, oferind un decupaj parțial din tabloul dictatorial, cu „Tema pentru acasă” (2013) literatura basarabeană își recuperează romanul concentraționar. Beneficiind de o critică de întâmpinare mai mult decât favorabilă, care îl plasează fără rezerve în categoria „romanelor de Premiul Nobel”, în fața căruia „multe premii Nobel pălesc”, „Tema pentru acasă” sparge tăcerea care a pecetluit vreme îndelungată adevărul despre deportarea basarabenilor în lagărele de concentrare din Siberia. Autorul romanului, cunoscutul poet și eseist Nicolae Dabija (n. 1948), supranumit acum „Soljenițîn al românilor”, chiar dacă narațiunea infernului concentraționar nu are un caracter documentar, țintește, de fapt, nu atât reconstrucția realității Gulagului, cât sublimarea destinului tragic al neamului românesc prin simbolismul creștin al drumului patimilor și învierii.

„Tema” lui Dabija e mai curând de origine dantescă decât soljenițiană și se pretează unei hermeneutici „medievale” a celor patru sensuri textuale: literal – istoria tânărului profesor de română Mihai Ulmu condamnat, în 1940, la 25 de ani de detenție în lagărul de concentrare Zarianka pentru falsa învinuire de profanare a portretului lui Stalin; sensul alegoric – destinul colectiv al mai multor generații de basarabeni deportați sau dispăruți fără urmă și fără memorie în lagărele siberiene; sensul moral (tropologic) – izomorfismul perfect al iubirii dintre Mihai Ulmu și Maria Răzeșu, tânăra sa elevă care l-a urmat benevol în Siberia, și iubirea dintre sufletul omenesc și Dumnezeu; în sfârșit, sensul anagogic, „de urcare”, „înălțare” prin suferință, este dat de comemorarea memoriei victimelor care pune în centru amintirea timpului suferinței pentru a afirma supraviețuirea și perpetuarea colectivă. „Tema pentru acasă”, pe care profesorul Ulmu le-a dat-o elevilor săi înainte de a fi arestat, se dovedește a fi o probă de atitudine spirituală pentru fiecare dintre personajele romanului. Din răspunsurile la întrebarea „a fi om – o artă sau un destin?” se

țese densitatea narativă a istoriilor multiple, a temelor și motivelor secunde, ce străbat, capilar, materia acestui roman metaforic despre Gulagul Golgotă. Pretinsa veridicitate a faptelor e întemeiată de autor, iarăși dantesc, pe vechiul procedeu al „călătoriei" în lumea de dincolo. Din preambulul romanului aflăm că în vara anului 2007 Nicolae Dabija a căzut de pe o stâncă din preajma mănăstirii Țipova. Acest accident nefast, soldat cu moartea clinică a autorului, este calea de acces spre o „altă lume", în care niște „ființe necunoscute" îi povestesc, „în imagini", istoria vieții lor. Scriitorul-medium nu face decât să transcrie „ceea ce mi-au relatat ei", concepându-și romanul ca pe „o amintire din viața altcuiva". Fiind un soi de pact ficțional care-l anunță pe cititor că urmează să pătrundă într-un univers pur mintal, acest preambul îi permite autorului, pe de o parte, să evite obiectivitatea realității concentraționare, iar, pe de alta, să exploreze temele prolixe ale absurdului, grotescului, perversității și nebuniei. Arbitrarul terorist al puterii devine manifest anume pe această linie a fuziunii visului (coșmarului) cu realul. Istoriile deținuților sunt o adevărată galerie de martiri ai nonsensului: o sută de mii de posesori ai volumului „Motanul încălțat" de Jukovski sunt închiși în lagăre pentru că în cufărul lui Fanny Kaplan a fost găsită această carte; un băiețel de zece ani e denunțat de propriii săi părinți pentru că n-a avut grijă de gâștele pe care le păștea când trecea mașina lui Beria. Gulagul lui Dabija, Zarianka, are ceva din atmosfera absurd-macabră a „Coloniei penitenciare" a lui Kafka. Deținuții politici ai lagărului, aproape cu toții intelectuali, sunt niște personaje abulice care discută filozofie, vorbesc în latină, pictează în aer și pun în practică teoriile cuantice ale teleportării. Șeful lagărului, colonelul Kudreavțev, are vocația autorității și crede cu fanatism în eficacitatea metodelor sale de reeducare. Călăul își adoră victimele și se învestește plenar pentru a le obține reciprocitatea: noii-veniți în lagăr sunt întâmpinați cu fanfară, iar morții sunt îngropați cu muzică de Ceaikovski; visează

să deschidă în lagăr un teatru de operă cu soliștii de la Bolșoi Teatr și își închipuie că după moarte lagărul Zarianka îi va purta numele. Colonelul Kudreavțev are astfel toate atributele torționarului pervers, care intensifică sentimentul fatalității destinului individual confruntat cu monstrul leviatanic.

Marcat de ereditatea unor „amintiri ancestrale", peste care se suprapune poezia narativă a trăirilor majore, „Tema pentru acasă" este un roman testamentar adresat generațiilor prezente și viitoare întru neuitare.

Apariția, după 2010, a unui șir de scrieri memorialistice, atestă prezența unui context favorabil revizuirii și recuperării memoriei trecutului comunist. Transformările anevoioase și nesfârșitele crize politice prin care a trecut Republica Moldova după Declarația de Independență au întârziat cu mult ralierea la procesul de valorificare complexă, riguroasă și imparțială a trecutului totalitar, prin care țările fostului bloc socialist tind să asigure o nouă reflecție asupra istoriei, bazată pe examenul conștiinței și pe restituirea dreptului la pluralitatea amintirilor. Mult mai puțină și mai timidă decât, bunăoară, în România, literatura memorialistică (romane, jurnale, confesiuni, biografii, autobiografii, interviuri, dialoguri etc.) oferă un cadru complementar de elemente, imagini, sensuri latente, înțelesuri particulare, dar și goluri, zone de uitare, urme insuportabile și sentimente inconfesabile, ce modifică, inevitabil, cadrul dominant al discursului de organizare și validare a trecutului. Multitudinea formelor și a modalităților narative, a vocilor și a istoriilor dinăuntrul Istoriei, atestă o cultură a memoriei în curs de a se face, al cărei rost major este acela de a pune întrebări și a găsi răspunsuri capabile să organizeze viitorul în jurul unui sens comun și reconciliant al trecutului.

## 2.8. Ipostazierea societății contemporane: Michel Houellebecq

**Obiective de referință**

- să explice sursele și semnificația pesimismului contemporan;
- să determine factorii de ordin economic, social și estetic care au condus la modificarea statutului literaturii;
- să descrie noul sistem al marketingului cultural;
- să analizeze principalele concepte din cartea „L ' ère du vide. Essais sur l ' individualisme contemporain" (1989) de Gilles Lipovetsky;
- să explice noțiunile de narcisism, individualism, libertate personală, corporalitate deificată;
- să realizeze o analiză a societății contemporane în baza romanului „Harta și teritoriul";

**Unități de conținut**

- Sursele pesimismului contemporan
- Era vidului cultural și sfârșitul artei
- Narcisismul, individualismul, extazul libertății personale, obsesia corpului și a sexualității
- Noua axiologie literară: best-seller-ul
- „Harta și teritoriul" – un roman sinoptic al societății contemporane
- „Soumission": Sfârșitul Istoriei în versiunea lui Michel Houellebecq

### „Harta și teritoriul" – un roman sinoptic al societății contemporane

Epoca de aur a cărților de călătorie și, implicit, cea a marilor aventurieri prin ținuturi exotice, din mărturiile cărora, primii comparatiști

literari – neamțul Ernst Robert Curtius și alsacianul Fernand Baldensperger – într-un elan umanist de a-și reconcilia propriile națiuni, au izbutit să clădească o întreagă știință a încrengăturilor literare, epoca aceasta, credem noi, și-a încheiat ultima ei buclă cu puțin înainte de inventarea *layer*-urilor Photoshop și a turismului industrial, devenind istorie a civilizației și formidabilă ruină a celui mai prolific viciu al umanității – pasiunea pentru hoinăreală.

Intrat în cel din urmă cerc al indiferenței, contemporanul nostru, omul secolului XXI, profită de „ultimul simbol al aventurii tehnologice moderne" – „călătoria pe calea aerului", devenită, în sfârșit, accesibilă grație ultraliberalismului companiilor *low cost*, sfidează potențialitatea unui atac terorist Al-Qaida și se înarmează cu un ghid turistic Michelin, de dorit, în format electronic, pornind în căutarea unor locuri de vis, în care „s-ar putea simți bine", decorate cu obiecte de artizanat și bucătărie tradițională, a căror autenticitate este pe deplin garantată de profesioniștii din domeniul hotelurilor și restaurantelor. Omul acesta, care și-a pierdut orice ereditate culturală cu strămoșul său Ulise – prototipul oricărui aventurier al cunoașterii – și e lovit de o gravă aberație cromozomială care-i modifică, sau chiar îi anulează, gena curiozității infantile, aceeași genă care-i face pe copii niște eterni descoperitori de lumi necunoscute, iar pe exploratori – niște eterni copii, se numește Jed Martin și este protagonistul romanului lui Michel Houellebecq „Harta și teritoriul" (2010). Sus–pomenitul personaj, pe deplin rezonabil, de altfel, care se „definește, înainte de orice, ca telespectator", dar în care cititorul real nu e obligat să se recunoască, știe cu certitudine, în calitatea lui de consumator de bunuri industriale și, în același timp, de produs cultural perisabil, că „Harta este mai interesantă decât teritoriul". Doar pentru comparație: titlul unui capitol din „Pendulul lui Foucault" – „O hartă nu înseamnă teritoriul" – este preluat de Umberto Eco din „discursul preliminar" al lui Leibniz la Enciclopedia lui D′Alembert și rezumă situația cartografiei în perioada templierilor.

Dacă am fi preocupați de adevărurile omului postindustrial *stricto senso*, am fi tentați să-i dăm dreptate lui Jed Martin: într-adevăr, în comparație cu bietul cruciat medieval, pornit în căutarea Ierusalimului terestru, situat iremediabil în centrul Pământului, adică oriunde în raport cu țara lui de origine sau cu hotarele indistincte și în întregime fantastice ale regiunilor de tranzit, omul fericit din zilele noastre nu trebuie decât să cumpere un bilet de tren sau avion, ori să se lase în voia vocii seducătoare a ghidului rutier prin satelit. Diferența este că acel călător medieval, străbătând drumuri desfundate și primejdii nenumărate, se va întoarce, dacă se va întoarce, cu bidiviii încărcați de bogăția prăzilor dobândite și neprețuita sarabandă de povești fanteziste despre țări miraculoase, regate fantomatice și isprăvi glorioase, – toate susceptibile de a deveni materie de viziuni epopeice și roman cavaleresc, pe când călătorul vremurilor postindustriale va aduce cu sine câteva sute de imagini trase la nimereală și stocate pe placa de memorie a unui aparat digital de fotografiat. Dacă ne alegem cu vreun profit cultural de pe urma voiajurilor contemporane, acesta nu depășește cotele de completare a garderobei și a lexiconului vernacular cu niște amețitoare concepte gastronomice, cum ar fi, bunăoară, *fusion food* sau *molecular food*. Cel dintâi reper literar al unui asemenea tip de comportament turistic pare să fie rândunica lui La Fontaine care, fără să fi ajuns vreodată cu adevărat la cuiburile vecine, risipește povestiri invidioase și pofticioase despre obiceiurile alimentare ale altor cuiburi. Nu e nimic de făcut, aflăm de la Umberto Eco, Evul Mediu era guvernat de o „reprezentare simbolică", pe când Evul Postindustrial zace sub greutatea „reprezentărilor empirice".

Dar nu despre eroul lui Huellebecq este vorba, sau nu încă, la dispariția lui homo viator din cultura occidentală ne vom referi mai târziu, după ce îi vom fi refăcut panegiricul.

Recompunerea mapei informative a conceptului de „călătorie" oferă o viziune transversală asupra magmei proteiforme și evazive a literaturii occidentale, al cărei centru iradiant – tensiunea cunoașterii – a

problematizat cele mai variate forme de călătorie și de călător. Orice carte de călătorie presupune o plecare, a cărei încărcătură simbolică derivă mai cu seamă din latinescul „partire", – a împărți, a despărți, a lăsa ceva în urmă, a tranșa ceva cunoscut de ceva necunoscut încă, – indicând astfel atât surprinderea a ceea ce este, cât și exigența de a scruta nevăzutul, care nu poate fi decât rătăcire, fascinație, îndoială, dezavuare, admirație deznădăjduită și eternă reîntoarcere la ceea ce este reușita sau eșecul omenesc. În lungul șir al creatorilor de artă literară nu putem descoperi niciunul care nu ar fi fost atins de acest viciu al rătăcirii și care n-ar fi cultivat o relație cu totul specială cu destinul său de erant proscris. Avem tot temeiul să credem că acest viciu ancestral al ființei umane, veșnic proaspăt și reconfortant, care este patima omului pentru transgresarea limitelor cunoașterii, este tocmai cel căruia îi datorăm literatura. Din acest punct de vedere, istoria romanului occidental, ca serie neîntreruptă de explorări ale formelor și aspectelor existenței, nu e nimic altceva decât o istorie a cărților de călătorie.

Dacă ar fi să căutăm un sens antropologic al călătoriei, cred că l-am descoperi în acea traumă primară suportată în copilăria omenirii care este izgonirea din rai. De la acea primă utopie posedată și pierdută derivă toate utopiile succesive, pozitive sau negative, care nu sunt altceva decât o permanentă insatisfacție de condiția post-edenică și o compensare a dorinței pe planul imaginarului, toate rătăcirile pe mare și pe uscat, în Statele Lunii și în imperiile Hadesului, toate labirinturile topografice, interioare sau mitice, toate insulele visate, negăsite sau neregăsite, toate voiajurile reale, imaginare sau fantastice și tot de aici, toate naufragiile. În alte tușe de culoare, psihanalitică de această dată, călătoriei i-ar corespunde povestea unei iubiri fără speranță fiind, și din acest punct de vedere, perlaborarea unei pierderi de sine și a celuilalt, dezvoltare a sensului dorinței ucigătoare, a cărei unică gratitudine este profunzimea gândirii.

Motivată de atracția paradisului terestru, fie acesta cu caracter reprezentativ sau afectiv, vocația de hoinar a omului sfârșește întotdeau-

na în Nusquama – Nicăieri, care este o traducere latinească a Outoposului grecesc (loc al nimănui) și, totodată, a semnificației oricărei aventuri cognitive. Nusquama anulează găsirea sensului căutării, nu însă și căutarea. Dacă nu ar fi fost așa, ce rost ar mai fi avut peregrinările viteazului Ulise prin mările învolburate și insule halucinante populate de sirene, lotofagi, lestrigoni, ciclopi, feaci sau vacile soarelui, strivit între Scila și Haribda sau ancorând de bunăvoie pe Ogigia, insula nimfei Calipso, pentru a întreprinde o călătorie și mai îndrăzneață în împărăția umbrelor. El, insularul prin excelență, ce impuls îl mâna spre descoperirea altor insule care, chiar și pentru atlasul maritim al grecilor de atunci, nu erau nici îndepărtate, nici necunoscute? Sensul acestei peregrinări este chiar peregrinarea însăși, împlinirea, într-o arhimetaforă literară și civilizațională în egală măsură, a propensiunii omului spre cunoașterea propriilor origini și a originilor lumii. „Odiseea" devine astfel o primă carte de călătorie, pe care unii istoriografi, în treacăt fie spus, o iau drept singură mărturie despre existența unei culturi premergătoare celei indo-europene, cultura „vechii Europe", matrifocală și matrilineară, agricolă și sedentară, egalitaristă și pacifică, ale cărei supraviețuitoare Ulise le întâlnise pe insulele itinerariului său, iar Ulise însuși – un prototip absolut al lui homo viator – omul occidental – exploratorul, navigatorul, descoperitorul de civilizații. De aici încolo, orice călătorie inițiatică, terestră sau transmundană, imaginară, fictivă, vizionară, apocaliptică, fantastică, paranormală sau prin hățișurile proprie-i vieți, va fi considerată o odisee a cunoașterii.

Homer a lansat, așadar, genul literar numit în Evul Mediu *peregrinatio*, care semnifică mai curând hoinăreala, rătăcirea, decât pelerinajul propriu-zis. Din Antichitate și până în prezent, genul a făcut o carieră strălucită în cultura occidentală. Sute de narațiuni au reprodus, în maniere și genuri diferite, toposul homeric al peregrinării pe mare sau pe uscat, în lumea de aici sau în lumea de dincolo, în vis sau în starea de veghe, în spațiul conștiinței sau în cel al cunoașterii. Fiecare dintre aceste variante ale *peregrinatio* a produs cate un tip de narațiune

fictivă: romanul de călătorie, romanul de aventuri, romanul picaresc, roman SF, roman oniric, roman fantastic, romanul premoniție, roman utopic, romanul polițist, romanul sbs (sex, bani, succes) și chiar romanul lp (lumilor posibile), în versiunile lui proiective (ce-ar fi dacă?) pe alte continente, planete sau galaxii. Marea, munții, insula, drumul, labirintul, grota sunt spații geografice și, în același timp, fantasme ale subiectului în căutarea adevărului devenite, grație condensării resurselor iraționale și raționale ale sufletului, niște simboluri ale cunoașterii lumii exterioare a naturii și a lumii interioare a spiritului.

Cât despre instrumentele cunoașterii, a căror complexitate semantică gravita invariabil în jurul obiectelor de orientare în spațiu, acestea au codificat, în cultura occidentală, hybris-ul masculin al intelectului, progresului și civilizației. Apărute în contextul mintal al secolelor XVI-XVII, când marile expediții maritime și descoperiri geografice au lărgit considerabil suprafața lumii, lăsând-o pradă, ca recompensă, unei nesfârșite angoase a pierderii punctelor de reper, instrumentele de orientare în spațiu au devansat pentru totdeauna simțurile care mijlocesc cunoașterea. De aici încolo, ochii, mai curând introverți, pasivi, feminini, nu mai erau buni decât pentru a fi ațintiți asupra interiorului, pentru a scruta adâncimile insondabile ale sufletului, devenind simboluri ale contemplării lumii metafizice, în timp ce ocheanul, astrolabul, balestrila, harta, cartograma și compasul au dobândit poziția privilegiată de simboluri ale dominării lumii inteligibile. Desacralizate întrucâtva în era tehnologiilor telematice, aceste obiecte reintră în imaginarul lumii europene pe fondul frustrării crescânde a amestecului babelic de limbi și culturi globalizate, dar de această dată nu ca simboluri ale adecvării obiectului cunoașterii la intelect, ci ca salt metonimic de la cunoașterea lumii la transpunerea acesteia în text. Am putea să ne imaginăm literatura ca pe o hartă înțesată de ostroave de adevăr, nenumărate căi de gândire, întretăieri și încrucișări de idei, tuneluri în memorie, punți de cunoaștere, culmi ale verbului, munți de înțelepciune, linii stradale ale curentelor, mări învolburate ale revoltelor spirituale

și arhipelaguri ale mentalităților. Acest exercițiu de imaginație merită toată atenția, întrucât vorbim despre importanța culturală a călătoriei, pe care o realizăm, de cele mai multe ori, fără a ieși din propriul spațiu domestic, lucru care i-l datorăm literaturii și pentru care nu-i putem refuza aceste două metafore superbe: metafora cartografică a literaturii și metafora literaturii ca un compas valoric.

Și pentru că ne-am referit la acest călător claustrat în casă sau în bibliotecă, în experiența căruia se poate recunoaște oricine din fostul țarc sovietic, ne simțim obligați să facem o tipologie a călătorului. Așadar, călătorul poate fi mobil și imobil, iar din aceste două categorii derivă o impresionantă varietate de personaje literare. Călătorul mobil este cel care, la fel ca Don Quijote, întreprinde un voiaj prin Spania, adică prin propria-i țară, sau ca Telemah al lui Fénelon, care pleacă din Itaca natală în căutarea unui model de principe ideal în Egipt, țara fenicienilor, Creta, Cipru și Sudul Italiei, sau ca Ulysse al lui Joyce, care parcurge un drum bătătorit prin cartierele propriului oraș, în sfârșit, ca Dyrcona lui Cyrano de Bergerac, care ajunge în Statele Lunii sau ca Dante al lui Dante Alighieri, care străbate Infernul, Purgatoriul și Paradisul. În general, pentru călătorul mobil, călătoria nu este decât un pretext de interogație asupra moravurilor, psihologiei popoarelor, statutului societății în comparație cu alte societăți sau de descoperire a teatrului lumii. Căutarea simbolică ajunge, așadar, să producă o infinitate de specii și subspecii de narațiuni cu caracter inițiatic – în care călătoria este un prilej de cunoaștere a lumii –, sau cu caracter gnoseologic, – în care voiajul reprezintă ieșirea dintr-un spațiu protector real și intrarea într-un univers labirintic plin de obstacole și amenințări. Călătorii mobili reali – cruciații, corsarii, conchistadorii, misionarii, aventurierii, comercianții, savanții, poeții și diplomații – au alimentat bateriile imaginarului literar cu o supraabundentă energie tematică și figurativă: de la arabescurile orientale, ieroglifele sanscrite, armoniile budiste, vacarmul islamic, chinezeriile și japonezeriile Extremului Orient și până la mitul nord-american al „bunului sălbatic”, totul a

făcut problema și obiectul unor ficțiuni romanești. De altfel, primul bestseller atestat în istoria literaturii occidentale a fost o carte de călătorie redactată de un călător mobil real – Marco Polo. Arestat, în 1298, de genovezi în urma unei încăierări maritime pe coastele Dalmației, Marco Polo este condamnat la trei ani de închisoare, pe care-i petrece în compania plăcută a unui oarecare Rustichello da Pisa, alcătuitor de înlăcrimate romane cavalerești. E de presupus că, pentru a face scurgerea timpului mai lesnicioasă, Marco Polo își rememora călătoriile în Asia, iar Rustichello le transcria într-o franco-italiană în vogă pe atunci. Așa apare „Călătoriile lui Marco Polo" sau „Descrierea lumii", o carte al cărei prim tiraj, 143 de exemplare, este literalmente devorat în numai o săptămână, fiind ulterior tipărită și retipărită, în pofida costurilor astronomice ale imprimeriilor, în sute de mii de exemplare. Principi și aristocrați, burghezi și prelați citeau pe nerăsuflate cele 234 de capitole, lăsându-se transportați într-o lume plină de mistere și de bogății nemăsurate, de nenumărate palate și piețe, și poduri, și case, și hanuri, descrise, pe gustul medievalilor, într-o poetică a excesului pentru care Marco Polo fu supranumit „Ser Milione" și căreia nu i-a putut pune capăt nici măcar Cervantes. Cartea aceasta, mai curând fantazioasă decât etnografică, înflăcără pentru sute de ani înainte mințile receptive la narațiune ale europenilor care, porniți în căutarea miticului Cathay și a nu mai puțin miticelor insule ale mirodeniilor, au cucerit Africa și au descoperit un nou continent – America.

Dar nu toți călătorii au fost înzestrați cu pragmatismul lui Marco Polo. Unii s-au mulțumit cu niște voiajuri, socialmente nerentabile, prin meandrele memoriei și ale conștiinței. Călătorul imobil este, de regulă, mai complicat, iar explorărilor lui le datorăm cam tot ceea ce știm despre ființa umană. Un călător imobil este cel care, la fel ca și Des Esseintes al lui Huysmans, visează la indicatorul Chaix, sau face turul propriei odăi, ca Xavier de Maistre, sau citește, ca și Colette, pe o plută imobilă, colecția „Tour de Monde", sau ca Mercier și Camier ai lui Beckett care, ajunși la capătul unei odisee a suferinței, urcă

într-un vagon de tren părăsit și îngână unul pentru altul „te-duc, te-duc; te-duc, te-duc”. Ce să mai spunem despre Marcel, al lui Marcel Proust, care, potrivit legendei, se autosechestrează în apartamentul său capitonat cu plută, întrerupând astfel orice contact cu lumea din afară, apoi se pune pe „citit cartea din interiorul său”, care nu era alta decât cartea de călătorie prin tunelurile memoriei, în urmă, tot mai în urmă, invocând orașe, peisaje, biserici, ținuturi și „nume de ținuturi”, în căutarea timpului pierdut, până în punctul terminus al destinației – absența, înstrăinarea voluntară, inexorabila singurătate umană a timpului regăsit.

Dintre toate tipurile de călători imobili, soarta cea mai nedreaptă i-a revenit Emmei Bovary, mare cititoare de romane, după cum se știe, care a murit o dată, otrăvită cu arsenic, de mâna lui Flaubert și de o mie de ori de pe urma proastelor interpretări ale criticilor literari. Cum lectura romanelor o făcea pe Emma să se teleporteze din modesta ei locuință de țară direct în splendoarea Parisului și să trăiască, prin identificare, viața aventuroasă a unor oameni eliberați de constrângerile moralei burgheze, experiența ei de călătoare cu imaginația a pecetluit destinul tuturor mitomanilor și al nemulțumiților de sine, numiți, impropriu, tipi bovarici, care, urmând logica argumentației critice în jurul acestei „epopei a mediocrității”, ar merita, desigur, cu toții să se sinucidă.

Dacă stăm să ne gândim bine, Emma Bovary este, la limită, un Don Quijote feminin care omoară, prin propria-i moarte, o multiseculară interdicție impusă femeilor de a conduce o viață activă. Cui îi erau destinate, încă de la apariția lor provensal-occitană, acele romane de dragoste pe care le citea cu atâta nesaț Emma Bovary, dacă nu femeilor? Ale cui simțuri trebuiau să exalte și ale cui ofuri de dor să smulgă, dacă nu ale femeilor, brațul vânjos al lui Roland care despică în două un sarazin chiar în timp ce înalță o rugăciune pentru victoria francilor, sau vitejia neînfricată a bravului familist Cid campeador, care jefuiește și mauri, și evrei, și creștini deopotrivă doar-doar și-o vedea doamne-

le, adică soția și cele două fiice, bogate, sau neînfricatul Lancelot, care traversează periculosul pod-sabie de dragul reginei Guinevere? Și cu ce altceva ar fi putut să se îndeletnicească, în lungile și friguroasele seri medievale, onorabilele castelane, încuiate în donjoane și ferecate în centuri de castitate, în timp ce seniorii erau preocupați să-și dobândească o solidă imagine a forței și a puterii, dacă nu cu povestirile truverilor, trubadurilor și menestrelilor – un soi de entertainment din ziua de azi – despre țări îndepărtate cu râuri din smarald și palate din rubin, în care se înalță castele fermecate populate de unicorni, driade, ciclopi, eunuci, pigmei, camiloparzi și oameni săltând pe un singur picior.

Hotărât lucru, Evul Mediu avea o pasiune aparte pentru călătorie, poate pentru că îi satisfăcea nesațul de miracol, sau poate tocmai invers, călătoriile produceau miraculosul și fantasticul. Dintre toate călătoriile care au alimentat imaginarul european medieval, numai trei au exersat o durabilă atracție asupra scriitorilor din secolele ulterioare: călătoria în țara Cocagne, călătoria în țara Preotului Ioan și călătoria transmundană a lui Dante. Descrisă, pentru prima oară, într-un fabliau de pe la începutul secolului al XIII-lea, Țara Cocagne – condensare obsesivă a dorinței omului de a mânca pe săturate fără a munci pentru aceasta – revine, în toată irealitatea ei excesivă făcută din râuri de vin, câmpuri de fripturi și jambon, case din somon și sardele, în utopiile renascentiste, apoi, asimilată negativ de Candid al lui Voltaire în Epoca Luminilor, trece prin raiul de țuică și slană al țiganilor lui Budai-Deleanu, pentru a ajunge, în Cacania lui Robert Musil, la demonstrația eșecului ei deplorabil. Scrisoarea Prezbiterului Ioan, ce promitea Occidentului un regat fabulos în îndepărtatul Orient, guvernat de un rege creștin, este un document în întregime fictiv elaborat de mai marii cancelariilor medievale pentru a-și justifica expansiunea militară spre Est (ceva în genul poveștii cu Saddam Hussein din zilele noastre). Cazul în sine reperează însă un fenomen de o amploare permanent ignorată, și anume – saltul fictivului în realitate, invadarea acesteia

de ficțional și pierderea granițelor distincte între realitate și ficțiune. Legenda Preotului Ioan, rege și sacerdot al unei împărății creștine situate undeva la granițele cu lumea islamică, a persistat în Europa mai bine de 500 de ani, excitând imaginația navigatorilor și a corsarilor care și-au îndreptat căutările spre coastele Africii, în Asia Centrală, în India și în Etiopia. Însuși Marco Polo cade în plasele acestei legende, rezultatul aventurilor venețianului în îndepărtatul teritoriu stăpânit de Kublai Han fiind una dintre cele mai mari descoperiri din istorie. Indicii informaționali cuprinși în „Călătorie în împărăția mongolilor" (1254) atestă misiunile diplomatice întreprinse de monahii franciscani Giovanni de Piano Carpini (1246) și Wilhelm von Rubruk (1252) ce aveau în obiectiv semnarea unui pact de pace și bună înțelegere cu hoardele mongole. Și aici, vai!, iată primele efecte dezincantatorii ale călătoriei: toată acea *meraviglia* țesută cu grijă în jurul minunățiilor orientale cu munți din onix și temple aurite, încrustate cu safire, argint și carbonic, cu păsări mecanice și îngeri din bronz, îi provoacă o enormă decepție lui Wilhelm von Rubruk, pe care capitala mongolilor îl impresionează prea puțin, iar Karakorum-ul, palatul hanului, nu i se pare comparabil nici cu o suburbie a Parisului, cum ar fi Saint-Denis. Călătoria spre morganaticul regat al Prezbiterului Ioan face subiectul celui de-al patrulea roman al lui Umberto Eco, „Baudolino", apărut în noiembrie 2000, adică exact la opt sute de ani de la inventarea falsului document. Grandioasă pastișă postmodernă, romanul reconstruiește călătoria lui Baudolino spre miticul regat, pe care, bineînțeles, nu-l va găsi niciodată pentru simplul motiv că el nu exista decât în imaginația lui înflăcărată, dar nu pentru aceasta ne interesează romanul, ci pentru demontarea mecanismelor semiotice ale structurilor realului și imaginarului. Ludic, hilar, parodic, intertextual (cum altfel în postmodernism?), mecanismul ar fi aproximativ acesta: Baudolino denunță falsitatea „faptului" general acceptat că Roma este orașul tuturor minunilor pământești, producând el însuși și punând în circulație o bună parte din acele *mirabilia*: „…am văzut numai turme de oi printre ruine

antice, iar sub porticuri am văzut țărani care vorbeau în limba iudeilor și vindeau pește, dar minunății n-am văzut nici una, poate doar statuia pe cal din Campidoglio, dar nici aceea nu mi s-a părut vreo mare scofală. Și totuși, când m-am întors și am fost întrebat despre cele văzute, ce le puteam spune, că la Roma nu există decât oi printre ruine și ruine printre oi? Nu m-ar fi crezut. Și astfel, povesteam minunile despre care auzisem de la alții, mai adăugând și eu câte una, cum ar fi că în palatul Luterano aș fi văzut un relicvar de aur ornat cu diamante, în care erau buricul și prepuțul Domnului Nostru. Toți mi se uitau în gură și ziceau ce păcat că în ziua aceea trebuiau să măcelărească romanii și n-au putut să vadă toate acele minunății. În toți acești ani am auzit fabulându-se fără contenire despre minunile Romei în Germania, în Burgundia, până chiar și aici, doar pentru că am vorbit eu despre ele".

Pasiunea constantă pentru călătoria lui Dante, mai ales în partea ei terifiantă, infernală, se datorează, desigur, prostului obicei al istoriei de a ne dezamăgi mereu prin atrocitățile sale, astfel că fiecare secol ulterior a avut minim câte o versiune a Infernului, mai rar a Paradisului, fiindcă Infernul, asta știm bine cu toții, e o chestiune colectivă, pe când Paradisul – una individuală. Dacă nesocotim tradiția greco-romană și a altor culturi arhaice de a se plimba prin lumea morților, atunci Dante este primul care propune în cultura occidentală un tur desfășurat al iadului și raiului, acreditând astfel genul literar al apocalipsei pe care Ioan Petru Culianu îl definește, citându-l pe J.J. Collins, în felul următor: „Apocalipsul este un gen de literatură revelatorie cu un cadru narativ în care o revelație este transmisă de către o ființă din lumea cealaltă unui receptor uman". Lăsăm în seama dantologilor interpretarea mesajelor aduse de Dante pentru compatrioții săi din împărăția spiritelor destrupate, cu excepția unuia, care impresionează prin vizionarismul său cu privire la morbul occidental de a cunoaște cu orice preț și, deci, cu privire la sfidarea orânduirii divine pe care o implică orice voiaj cognitiv. În bolgia a VIII-a a celui de-al optulea cerc al Infernului, unde zac sfătuitorii de rele, Dante recunoaște, în una din flăcări,

duhul lui Ulise. Aparent, acesta expiază culpa de a fi inventat calul troian care i-a nenorocit pe sărmanii troieni (și nu e exclus ca Dante să-i fi purtat pică lui Ulise din moment ce Virgiliu afirmă că troienii ar fi fost strămoșii latinilor), dar din legenda povestită de Ulise aflăm că alt complex al vinovăției îl chinuiește după moarte. Nici un gest de căință pentru ruina Troiei, nici o remușcare pentru abandonarea familiei: „al fiului alean / ori milă de părinte, ori iubire / pentru Penelope au fost în van / căci n-au putut să-înfrângă a mea fire / arzând ca-n toate lumea s-o pătrundă / și viciul omului, și-a lui mărire / ci mă-avântai pe marea cea afundă". Ceea ce-l înfiorează pe Ulise, mai exact pe Dante, este irezistibilul impuls de a trece dincolo, più oltre, de limitele teritoriilor pe care îi era îngăduit omului să le cunoască. În poemul lui Dante, Ulise nu ajunge niciodată în Itaca natală, căci îndrăzneala de a se apropia de Coloanele lui Hercule, un soi de finis terra al Antichității, îi este fatală și Ulise moare strivit între stâncile Gibraltarului. Corolarul se lasă ușor dedus: creștinul Dante a înțeles, cu mult înaintea apologeților crizei Occidentului, că ceea ce îl va pierde pe omul occidental va fi excesiva lui dorință de a cunoaște. După teza suficient de concludentă a lui Dante, nu ne rămâne decât să precizăm că acest fenomen aflat la obârșia culturii occidentale – nesațul de explorare – pe care noi îl identificăm în homo viator, este numit de istoricii Occidentului „prometeism transformator" și să dăm definiția prometeismului, evident, în versiunea antioccidentalilor: „prometeismul este ideea obsedantă de a cuceri lumea și Universul, a cărei unică predestinare este aceea de a satisface infinitele fantezii ale omului rămas față în față cu propria-i singurătate".

Nu putem încheia această sumară trecere în revistă a călătoriilor literare fără a vorbi despre o călătorie pe care doar o femeie ar fi putut să și-o imagineze – reîntoarcerea în viscerele mamei. Emanuele, protagonistul narator din ultimul roman al Elsei Morante, „Aracoeli", este un bărbat de patruzeci şi trei de ani otrăvit de angoasa existenţială, un mizantrop morfinoman, homosexual şi un ratat superior condamnat

la o „respingere fără remediu," care întreprinde o călătorie reală, dar nu mai puţin delirantă pentru aceasta, la El Almendral, ţara de origine a mamei sale andaluze, Aracoeli, ce corespunde unei reîntoarceri într-un trecut apocrif, în corpul mamei. Meritul romanului morantian, înainte de oricare altul, constă în invenţia lexicală capabilă să exprime senzaţiile proteiforme ale unei „nostalgii uterine", să descifreze mesajele cifrate ale unei existenţe „subacvatice," ale unei ancestralităţi biologice provenite din „oceanul placentar". Contrar atâtor Ulişi ai modernităţii, voiajul gnoseologic al lui Manuele este o reconstrucţie a „amintirilor apocrife" despre „flora onirică", „bacilul vizionar", „celulele beatificate", „protoplasma", „impulsurile endogene", „repaosul afazic" şi „starea preagonică", apoi „talazurile apocaliptice" ale aruncării pe lume: „Patruzeci şi trei de ani în urmă, patru noiembrie, orele trei după amiază. Este ziua şi ora naşterii mele, a primei mele separări de ea, când nişte mâini străine m-au smuls din vaginul ei pentru a mă expune ofensei lor. Şi s-a auzit atunci primul meu plâns, acel plâns tipic mielului, care după părerea tâmpită a medicilor n-ar avea un alt sens decât cel fiziologic. Eu sunt sigur că plânsul meu a fost unul adevărat, de luptă disperată: eu nu vroiam să mă separ de ea. Cred că ştiam deja atunci că acelei prime separări sângeroase îi va urma o alta, şi alta, până la ultima, cea mai sângeroasă. A trăi înseamnă: experienţa separării. (…) În realitate, eu n-am încetat niciodată s-o caut şi opţiunea mea a fost, încă de atunci, aceasta: a reintra în ea".

Căderea în lume dezvăluie structura existenţială cea mai profundă a fiinţei umane, de care sunt legate toate celelalte angoase ontologice. În fond, arhetipul morantian al relaţiei fiinţei cu neantul este complementar celui heideggerian şi reconductibil la aceeaşi finalitate: a învăţa experienţa morţii (être-pour-la mort) înseamnă a învăţa experienţa separării (être-pour-la-séparation), care începe prin ieşirea din cavoul uterin şi sfârşeşte prin întoarcerea în cavoul funerar. Şi ce efecte ar avea această nostalgie a uterului asupra chimiei interne a angoaselor existenţiale? Întreg corolarul de postulate privind vacanţa autorităţii,

tirania vieţii instituţionalizate, degradarea sistemului de comunicare, alegerea şi responsabilitatea, aprehensiunea realului, condamnarea la libertate, damnarea sisifică, înstrăinarea şi moartea converge în privilegiul exorbitant al mamei de a fi începutul şi sfârşitul a toate câte sunt. „Voiajul de dragoste" al lui Emanuele în „ţara de origine" a mamei sale se configurează ca o călătorie înapoi, spre „origini", spre viscerele materne (cromatica drapelului spaniol – roşu şi galben – şi preponderenţa galbenului nisipurilor şi a roşului trandafirilor, o ţară văzută ca „o grădină de portocali" şi un paradis al vacanţelor estive, sugerează „repaosul afazic" şi culorile lichidului intrauterin), unde descoperă „o cavernă de mistere minunate şi de tenebre crude", „o vatră de morbidităţi" în care „sălăşluieşte Dumnezeu". „Călătoria de dragoste" devine în mod inevitabil o „călătorie a urii", căci din interiorul dezolant al acelei „caverne pietrificate" îl pândeşte privirea ucigaşă a Gorgonei pe care Emanuele, biet Perseu fără scut, nu o poate decât acuza: „Greşeala ta de neiertat a fost aceea de a mă fi generat. Cu atât mai gravă cu cât, ignorantă şi nesocotită, tu n-ai prevăzut efectele funeste ale creaţiei tale. Necunoaşterea legilor este un delict. (…) Moartea (căreia tu m-ai hărăzit născându-mă) e sadică şi carnivoră prin natura sa". Metafora acvatică a „oceanului placentar" în care se oglindeşte Emanuele îi restituie imaginea funerară a unui „Narcis încărunţit", sortit decrepitudinii şi morţii. Iată o formidabilă corespondenţă masculină a masochismului feminin: dacă femeia se complace în suferinţă din cauza penisului introiectat în ea, bărbatul (Emanuele) e masochistul prin excelenţă din cauza „feminităţii" sale încarnante, care îl leagă de „natura" mortală a femeii, făcându-l muritor, ca şi ea. Peisajul existenţial în care se mişcă Emanuele este exact inversul grădinii edenice (paradisul pierdut al copilăriei) pe care spera să o regăsească demarând motorul acestei „maşini de căutare a sensului". Turismul fiului în „STRĂINĂTATEA legendară a mamei" converteşte toposul mitic al coborârii în infern într-o transcendentalitate absurdă şi dureros infirmată. Răspunsul adus de acest Enea al (post)modernităţii din Hadesul

viscerelor materne e dezolant: „dar ce-ai fi vrut să înţelegi, *niño*? Nu e nimic de înţeles”. Nimic.

Cu parabola fiului pornit în căutarea începuturilor sale lumești suntem în zona călătoriilor care anulează căutarea însăși. Dacă Nusquama refuza răspunsul ultimativ la frământările metafizice ale individului, lăsând totuși vie substanța paradoxală a interogației, atunci Nimicul proclamă irelevanța întrebării. Secole de exegeză disperată, de hermeneutici devalizatoare și zel iresponsabil al jocurilor intelectuale, de raționalism patologic și spirit critic egolatru, în care s-a complăcut vanitatea intelectualismului occidental, au reușit să elimine, în acordurile vioaie ale „Veselei științe” (1882), Divinitatea, iar odată cu Aceasta, și marile întrebări fără răspuns, ca mai apoi să-I îngroape Chipul sub greutatea pietrificatoare a sistemelor conceptual-teoretice. Cel care ne-a izgonit din grădina Lui, s-a pomenit, la rândul Său, „expatriat” din lumea noastră, lăsându-ne stăpâni peste contingența mundană și peste explicarea ei în savantlâcuri empirice. Instalat comod în cea mai bună dintre lumile posibile, omul postindustrial și, implicit, „postcreștin”, își revendică dreptul de a nu mai avea o gândire mitic-revelatorie, punând astfel capăt, imperativ și categoric, oricărei curiozități cognitive ce ar depăși sfera productivității, a puterii de cumpărare și a gratificării personale. Dacă activitatea materială a devenit, într-adevăr, o manie universală ce nu mai îngăduie răgazul „întrebărilor dostoievskiene”, ar trebui atunci să întrebăm artiștii care mai este reprezentarea cunoașterii în arta celui de-al treilea mileniu. Răspunsul, cum era și de așteptat, e unul sumbru. Îl găsim la Michel Houellebecq, în „Harta și teritoriul”, un roman care pătrunde în programul de actualitate al societății contemporane, franceză desigur, dar cine poate afirma cu certitudine că Franța și-a pierdut cu adevărat aura ei de sintalitate general-umană? Franța lui Houellebecq este o înscenare grotescă a turismului industrial: încadrată strict în brand-ul „artei de a trăi”, această țară le oferă gurmanzilor brânzeturi și mezeluri regionale, hedoniștilor – parfumuri și câmpuri de levănțică, erotomanilor

– imaginea fantasmatică a parizienei cu trăsături slave sau nord-africane, iar tuturor celorlalți clienți ideali, adică dispuși să-și lase economiile în schimbul unor „amintiri frumoase care îi vor ajuta să (…) depășească crizele de cuplu”, – „un mozaic de locații superbe”, de „case dichisite, ornamentate, construite cu un respect maniacal pentru tradiție”, din care nu lipsesc nici convingerile ecologice și dragostea pentru artizanat, dar nici „stațiile pentru laptop cu ecran de 21 de inchi, prize conforme cu normele europene și americane, pliantele cu instrucțiuni pentru conectarea la rețeaua de satelit”. Colecția aceasta de clișee turistice, în care poate fi citit gestul timpului nostru și reflexele gregarelor mentalități sociale, economice și politice, enunță și denunță spiritul întreprinzător al noilor francezi bazat, în sfârșit, pe „o cunoaștere precisă a legilor pieței și pe acceptarea lor lucidă”. Cu Jed Martin, protagonistul acestei călătorii prin „hinterlandul” postindustrial, suntem în miezul problemei. El ilustrează condiția artistului contemporan și, probabil, sfârșitul artei ca proiect intelectual. Veți spune că arta a murit constant pe durata ultimului secol, cel puțin pe teritoriul francez, și veți avea dreptate: arta în general, iar arta literară în mod special, și-a anunțat de atâtea ori funeraliile, încât un nou prohod n-ar mai impresiona pe nimeni. Houellebecq știe acest lucru, după cum știe că stagnăm de ceva timp într-o indiferență profundă și generalizată, indiferență care constituie simptomul cel mai caracteristic al vremurilor noastre și care este adevăratul gropar al artei. Printr-o rapidă improvizație horror, căci, nu-i așa, doar violența nu și-a pierdut puterea de seducție, Houellebecq–autorul îi vinde cititorului blazat moartea lui Houellebecq- personajul: un chirurg din Cannes, specializat în chirurgie plastică și reparatorie masculină (!), mare colecționar de insecte și artist în timpul liber, îl omoară pe scriitor pentru a-i folosi trupul, la modul artistic, într-un body art performens „de un realism insuportabil”: „capul victimei era intact, fusese tăiat cu precizie și așezat pe unul dintre fotoliile din fața șemineului, pe catifeaua de un verde-închis se formase o mică băltoacă de sânge; față în față cu el,

așezat pe canapea, capul unui câine negru, de mari dimensiuni, tăiat și el la fel de precis. Restul era un măcel, o sminteală, fâșii, bucăți de carne răspândite pe dușumea. Nici capul omului, nici cel al câinelui nu înțepeniseră însă într-o expresie de groază, ci mai degrabă de uimire și de furie. Printre fâșiile amestecate de carne de om și câine, o cărare intactă, de vreo jumătate de metru lățime, ducea până la șemineul umplut cu oasele de care mai stăteau încă atârnate rămășițe de carne". Câteva capitole mai încolo, Houellebecq îl înmormântează pe cel deal doilea mare scriitor francez contemporan, Frédéric Beigbeder, de numele căruia e legată ultima modă intelectuală – marxismul ca glamour. Beigbeder va muri în locuința lui de pe coasta bască, cea despre care vorbise în bestsellerul său absolut, „Dragostea durează trei ani". Ca să isprăvești cu literatura trebuie să omori scriitorii. Rămâne însă Jed Martin, fotograful care optează pentru o carieră de artist (dar cine nu e și puțin artist de când cu liberalizarea prețurilor la aparatele profesionale de fotografiat?). Cea mai mare revelație estetică a lui Jed Martin este harta Michelin a regiunii Creuse, executată la scara 1/150.000. Așa ajunge să fotografieze această fotografie a „esenței percepției științifice și tehnice a lumii", devenind o evidență, sau o dogmă a tiraniei banului și a indiferenței contemporane. Esența ei este aproximativ următoarea: e necesar să recunoști legea cererii și a ofertei, te consideri artist abia după ce-ți afli prețul de piață, valoarea artistului e măsurată de clasamentul ArtPrice al celor mai mari averi artistice, gloria nu poate fi decât glorie mediatică, dar principalul, principalul este să fii „definitiv neutru", chiar și în privința motivelor sinuciderii propriei mame. Sărim peste meditațiile lui Jed Martin despre „puterea" companiilor aeriene de a schimba „topologia" lumii, care oricum îl fac să aținească, pentru a-i comenta metoda de creație. Ce poate să însemne acea fotografiere a fotografiilor din cosmos a hărților rutiere dacă nu o parodie caustică a mimesis-ului platonic, care a irigat, capilar, întreaga gândire occidentală post-renascentistă? Cosmosul platonic, imagine desăvârșită a Creației în care sălășluiește ideea imuabilă

a „frumosului în sine", nu e modificat decât în maniera de a-l percepe: văzut de la înălțimea sateliților NASA, care au ocupat în ceruri locul Celui Absent, cosmosul fotografiat este o imagine nu mai puțin desăvârșită a scientismului contemporan. Raportate la cosmofotogrammetrie, fotografiile lui Jed sunt palide copii ale copiilor ideii tehnice despre cosmos, dar ce contează atâta timp cât arta, înțeleasă, în sens platonic, drept meșteșug, adică de cunoaștere a capacităților tehnice ale softurilor și procesoarelor, generează obiecte utile și demne de admirat. Iată, așadar, încheiat programul ambițiilor gnozice și sinezice ale artei. Opera lui Jed Martin, căci, nu-i așa?, destinul operei e independent de voința autorului, va reuși totuși să constituie „cea mai reușită tentativă din arta occidentală de-a reprezenta punctul de vedere vegetal asupra lumii": „softul respectiv i-a îngăduit să obțină acele lungi planuri hipnotice în care obiectele industriale par să se înece, inundate treptat de proliferarea straturilor vegetale. Uneori dau impresia că se zbat, că încearcă să iasă la suprafață; apoi sunt luate de un val de iarbă și frunze, recad în sânul magmei vegetale, în timp ce suprafața lor se dezagregă, lăsând să se vadă microprocesoarele, bateriile, plăcile de memorie. (…) ele se scufundă, par să se zbată o clipă înainte de-a fi înghițite de straturile învălmășite ale plantelor. Apoi totul se liniștește, nu rămân decât ierburile bătute de vânt. Triumful vegetației devine total".

## „Soumission": Sfârșitul Istoriei în versiunea lui Michel Houellebecq

Ca orice supraviețuitor al morții literaturii, Michel Houellebecq își putea permite să creadă, cu toată seriozitatea, că într-o democrație liberală prosperă și satisfăcută de ea însăși, opiniile, eseurile, romanele și arta, în general, nu sunt capabile să răstoarne lumea. După atentatul terorist din 7 ianuarie știm cu toții că această poziție a scriitorilor îmbătați de măreția eșecului artei poate produce consecințe, realmente, mortale. Cu câteva zile înainte de masacrul de la Charlie

Hebdo, Houellebecq își anunțase cititorii despre lansarea noului său roman, „Soumission” (2015), pentru promovarea căruia nefericiții caricaturiști de la hebdomadarul parizian se angajaseră să publice o serie de ilustrări satirice la tema romanului. Provocarea însă a fost împinsă prea departe: angajații jurnalului satiric au fost, probabil, ultimii oameni care au gândit libertatea ca o juisare.

Romanul este lansat pe piața cărții în data stabilită, pe 14 ianuarie, și difuzat în capitalele europene însoțit de traduceri în limbile respective: ce admirabilă eficiență a marketingului de carte! Personal, am intrat în posesia originalului francez la Berlin, pentru care am făcut coadă ca în anii ‘90 după lapte și pâine. Romanul a profitat enorm de pe urma circumstanțelor nefaste ale apariției sale, recâștigând brusc aura vizionară a literaturii, pierdută în deceniile deleuziene ale ficțiunii totale, chiar dacă „Supunerea” nu este primul roman care înscenează pericolul confruntării democrației liberale cu doctrina islamică a justiției politice și sociale, iar Houellebecq nu este singurul scriitor occidental care tulbură autosuficiența glamour-ului postindustrial cu pesimismul său profund și defetist.

Cu ceva timp în urmă, mai exact în 1992, imediat după căderea imperiului sovietic, Francis Fukuyama anunța triumful democrației liberale asupra ideologiilor rivale, sugerând că acest unic sistem de guvernare se va universaliza, de acum încolo, fără opreliști, constituind „punctul final al evoluției ideologice a umanității” și „sfârșitul Istoriei”. E adevărat că filosoful american întreprinde o analiză ergoterică atât a practicii liberale, cât și a ideii de liberalism, arătând că principalul competitor la dreptul de universalizare îl constituie islamul, în calitatea sa de „sistem ideologic coerent” dotat cu un „cod” propriu al moralității, dar, precizează, în același timp, că „vremurile cuceririlor culturale ale islamului par să fi rămas în urmă: el își poate recăpăta țările pe care le-a pierdut cândva, dar nu oferă nimic seducător pentru tinerii din Berlin, Tokio, Paris sau Moscova. Chiar dacă un miliard de oameni aparțin la cultura islamică (aproximativ o cincime

din populația mondială), ei nu vor putea rivaliza cu democrația liberală pe propriul ei teritoriu în domeniul ideilor".

Acum, după douăzeci și trei de ani, profesorul Peter Neumann de la King's College din Londra este mult mai puțin optimist decât era Fukuyama atunci când scria „Sfârșitul istoriei": conform datelor Centrului internațional de studii ale radicalismului, doar în 2014, și doar în Franța, șapte sute de cetățeni dintr-un milion au ales să lupte pentru sfintele idealuri ale Statului Islamic.

Pe fundalul acestor cifre, romanul lui Houellebecq ne apare teribil de adevărat. Scrisă în cele mai bune tradiții ale literaturii de anticipație ( în terminologia germană există o denumire foarte precisă a acestui gen de ficțiune: www (was wäre wenn) – roman, adică romanul hazardului situațional, care încearcă să-și imagineze ce s-ar fi întâmplat dacă…), cartea lui Houellebecq este, de bună seamă, o proiecție exagerată a viitorului musulman al Europei și ar putea să-și ocupe fără zgomot locul în istoria literaturii alături de Huxley, Orwell, Hesse, Cortázar, Cela și alții, dacă exemplele anterioare nu ne-ar fi demonstrat că utopiile și distopiile au prostul obicei de a deveni realitate.

De altfel, Houellebecq privește întâmplările propriului său roman din unghiul întotdeauna relevant al mitologiei grecești, unde Cassandra desemnează „predicțiile pesimiste constant realizate", însă niciodată crezute: presa franceză de centru-dreapta, ne explică protagonistul romanului, „a denunțat cu regularitate „Cassandrele" care prevesteau un război civil între imigranții musulmani și populația autohtonă a Europei occidentale. (…) Din punct de vedere istoric, o asemenea orbire nu avea nimic inedit: același lucru ar putea fi observat și la intelectualii, politicienii și jurnaliștii din anul 1930, unanim persuadați că Hitler va sfârși prin a reveni la rațiune".

Care este, așadar, profeția acestui roman „cassandric"? În urma campaniei electorale din 2022, în Franța se creează o coaliție între liberalii de dreapta și Partidul Fraternitatea Musulmană, care-l aduce în fruntea statului pe Mohammed Ben Abbes, primul președinte francez

de origine arabă. Evenimentele se derulează pe un fundal tipizat al lumii industrial-urbane demult obișnuite cu spectacolul mediatic al sondajelor, cu interviuri în profunzime și dezvăluiri dozate în funcție de legea cererii și a ofertei, minuțios studiată de imensa armată a sociologilor, psihologilor, specialiștilor în tehnologii politice și în PR, care știu cum să-i vândă publicului un candidat politic, vorba lui Huxley, „de parcă acesta ar fi un deodorant", în sfârșit, pe un fundal de blazare generală a societății rezultată din îndelungata practică a exercițiului alegerilor democratice, care alternau forțele de centru-stânga cu cele de centru-dreapta, distrugând astfel aptitudinile de autoguvernare ale cetățenilor.

Format în mediul universitar francez, candidatul tunisian cunoaște această vulnerabilitate a sistemului electoral democratic, menționând, în spiritul metaforelor politice cu rezonanță la alegători, că „a beneficiat de meritocrația republicană", datorându-i acestui sistem totul, inclusiv „onoarea de a se prezenta la sufragiul poporului francez". Între timp, poporul francez și-a evaluat dragostea pentru Franța, redusă invariabil la dragostea pentru brânzeturi, și s-a refugiat în „Franța profundă", în „hinterlandul" castelelor, conacelor și al plăcintelor cu *foie gras*, despre care Houellebecq a scris cu o neagră melancolie în „Harta și teritoriul".

Politician abil, sau poate chiar genial, Ben Abbes înțelege că domeniul economic este o bătălie pierdută din start („caracterul indispensabil al economiei de piață este în prezent unanim admis"), de aceea își concentrează eficiența strategică în lupta cu ideile și valorile liberale. Ajuns în fruntea instituției prezidențiale, Ben Abbes își negociază un singur minister, cel al educației, căci „cine deține controlul asupra copiilor, deține controlul asupra viitorului". Cu resursele financiare ale prinților petrolieri, reformele educaționale sunt înfăptuite rapid și fără o minimă împotrivire a intelectualilor sau a societății civile: fiecare copil francez are dreptul să beneficieze de învățământul islamic, care în nici un caz nu poate fi mixt, iar după absolvirea școlii primare,

la vârsta de doisprezece ani, fetele sunt orientate spre școlile de menaj și spre căsătoriile cât mai precoce; Sorbona devine o universitate islamică, birourile și interioarele clădirilor administrative sunt acum decorate cu versete caligrafiate din Coran, din vechiul establishment academic nu au fost reangajați decât bărbații care au reușit să-și prezinte materia islamică a cursurilor drept o certitudine. Fie pentru că și-au pierdut funcția critică („un titlu de profesor universitar nu mai era demult suficient pentru a deschide accesul la rubricile „Tribuna" și „punctul de vedere" al celor mai importante media"), fie din cinism pragmatic, intelectualii și-au acceptat retribuțiile financiare mai mult decât gratificante fără a protesta cel puțin pentru a-și salva onoarea numelui. La scurt timp după instaurarea guvernului uniunii naționale, Franța își recapătă optimismul și prestigiul internațional, iar proiectul politic al lui Mohamed Ben Abbes este salutat unanim drept o istorie de succes.

Titlul romanului și filosofia sa dubioasă apar explicate de Robert Rediger, fostul rector al Sorbonei și actualul prim-ministru al Franței lui Ben Abbes, un fost radical de dreapta convertit la islam și un fost celibatar învederat convertit la poligamie: „Culmea fericirii umane constă în supunerea cea mai absolută. (…) supunere a femeii față de bărbat (…) și supunerea bărbatului față de Dumnezeu, așa cum o prezintă islamul".

Iată, așadar, rezumată, redusă la un singur cuvânt, – supunere, – întreaga istorie sublimă, sângeroasă, magnifică, exaltantă și insuportabilă a libertății umane. Domnul Rediger, reprezentantul tipic al ideii actuale de elită, e bântuit de fantasma Inchizitorului dostoievschian, doar că argumentația sa nu se mai poate baza pe intuirea bigotismului elementar al omului – „ faceți-ne robii voștri, dar dați-ne de mâncare". Pledoaria ideologului islamului e adresată unei societăți obișnuite cu excesul resurselor alimentare disponibile, dar mai ales, unei societăți care și-a însușit metafizica eșecului. Secolul precedent și-a irosit resursele intelectuale în confruntarea dintre „versiunea hard" a umanis-

mului comunist și „versiunea soft" a umanismului liberal-democrat, iar rezultatul acestor analize foarte nuanțate și complexe este abandonarea lecturii în favoarea unor distracții televizate cu o porție de bere și pop-corn în față. Fără a fi o circumstanță agravantă, acest cruciș de săbii ideologice e martorul unei istorii în care umanitatea și-a pierdut definitiv substanța spirituală. Problema civilizației occidentale e înfățișată prin bilanțul următor: „fără creștinism, națiunile europene nu sunt decât trupuri fără suflet – niște zombi".

„Cum să nu aderi la ideea decadenței Europei?" – se întreabă Rediger după o monumentală comemorare a „Europei sinucise": nihilism, violență, relativism moral, pesimism, amnezie, culpabilitate, devoțiune financiară, umanism care „provoacă senzații de vomă" și, nu în ultimul rând, strania competiție intelectuală de a exacerba sfârșitul civilizației occidentale. Super-omul obosit de „plăcerea raportului nesigur cu lumea"? Dorința lui nemărturisită de a-și reapropria lanțurile pierdute ale adevărului? Sigur că da. Nu există nici o reflecție pertinentă pe tema degradării valorilor umaniste care nu ar fi pus această criză pe seama lui Nietzsche, și Houellebecq nu este o excepție. În universul romanului, Rediger este autorul unei teze de doctorat intitulate „Guénon lecteur de Nietzsche".

Adevărat sau fals, acest detaliu bibliografic indică sursa precisă a „rejecției lumii moderne" din doctrina lui Rediger. Grija paternalistă a Marelui Inchizitor de a învinge libertatea pentru a aduce fericirea oamenilor pe pământ e *redactată* de Rediger (cum ne sugerează numele) din perspectiva relativismului și a confuziei valorilor contemporane. Dacă lumea postmodernă a crescut din sămânța negației răspândită de Nietzsche, atunci vindecarea de această nevroză superomistă țintește anularea învățăturii profetului imoralismului. Saltul în credință și, implicit, în fericirea islamică, nu e posibil decât cu prețul renunțării la plăcerea *umană, prea umană* a nesiguranței.

Este însă interesant de observat cum unui întreg corp de doctrină îi este substituită, printr-o minusculă deplasare spre fantasma cia-

dorului, esența mesajului său revelator: în cele „Zece chestiuni cu privire la islam" („Dix questions sur l'islam"), Rediger ramplasează gloriosul termen de superom – alesul, transformatul, străluminatul de voința de putere – prin cel de super-mascul, bărbatul cel mai puternic, căruia îi revine dreptul „de a-și transmite sămânța, de a procrea generația viitoare, de care depinde un număr indefinit de generații". Poligamia se va impune, dacă se va impune, din rațiuni analoge celor care au făcut cândva atât de atractivă și convingătoare teoria supraomului. Această mică intervenție corectivă a fost suficientă nu numai pentru a reconcilia două religii și culturi rivale, dar și pentru a trasa „forma definitivă a unui nou și reunificat umanism."

Oricât ar fi de bizară, ideea unirii organice dintre creștinism și islam drept „șansă istorică pentru reanimarea morală și familială a Europei", sau perspectivă „a unei noi epoci de aur pentru vechiul continent", nu este nici nouă, nici singulară în cultura occidentală. Critica literară din Vest a remarcat similitudinile, uneori prea strânse, dintre romanul lui Houellebecq și reflecțiile polemice ale lui Gilbert Keith Chesterton (1874-1936) despre distributismul economic și sexual ca alternativă a capitalismului și etatismului socialist, sau revelația poziției bărbatului musulman care este, în propria sa familie, „rege, preot și judecător". Exact cu o sută de ani în urmă, în 1914 (Das fliegende Wirtshaus"), Chesterton își imagina o Anglie condusă de Misysra Ammon, un musulman cu „piele măslinie și un fes roșu pe cap", care implementa „crislamul" (Eurabia, la Houellebecq), versiunea simbiotică și curativă a noii religii europene bazată pe „înalta etică vegetariană". „Chesterton și Houellebecq se revendică din Nietzsche", remarcă autorul articolului, iar ceea ce-i unește este punctul de vedere comun asupra islamului: „Islamul este o religie pentru bărbați".

O imensă frustrare masculină se întrevede în spatele acestor întemeieri (pseudo)savante ale islamului ca religie salvatoare a Europei. Psihoză post-falică, doliu niciodată încheiat după masculinitatea metafizică, incapacitate sau imposibilitate de a simboliza

o juisare paritară, fantasme pline de regrete și revanșisme împotriva unei feminități străine și periculoase, – iată care este universul clinic al acestui roman pretins politic și vizionar. Lăsăm pe seama criticii feministe, care în mod sigur nu va lipsi de la datorie, argumentele în favoarea necesității supunerii femeilor, a readucerii lor în sânul familiei tradiționale și a revenirii la patriarhat, evidențiind doar sociologia lor subiacentă: explicația convertirii la islam ca mișcare de resentiment față de bărbații musulmani, care „au câte o femeie de patruzeci de ani pentru bucătărie și una de paisprezece pentru altceva".

Oricare ar fi natura acestui roman – alegorică, epitrocastică, vizionară, grotescă – el nu poate evita o discuție a componentei sale morale, sau mai curând, imorale. O discuție periculoasă, bineînțeles, în condițiile multiplelor sancțiuni aduse ipocriziei, mediocrității, vicleniei, bigotismului, servituții și toxicității formulelor morale din trecut. Nu intenționăm, nicidecum, să conferim acestei meditații o tentă acuzatoare și, cu atât mai puțin, să improvizăm un proces moralizator: împărtășim pe deplin convingerea că un roman are dreptul să fie imoral cu condiția că ne relevă adevărul despre precara noastră condiție umană. Problema care se pune este, așadar, de a ști în ce adevăr pătrunde imaginația lui Houellebecq?

Protagonistul romanului, cel care produce discursul, de altfel, sub forma unor consemnări cotidiene ale reacțiilor sale de rostogolire spre un vid existențial total, este un intelectual, dacă nu chiar un fetiș al intelectualismului, în calitatea sa de profesor de literatură la Sorbona IV. Specialist în Huismans, al cărui itinerar biografic îl urmează îndeaproape, până la convertirea la catolicism, fără a găsi argumentul estetic suficient de convingător pentru a-i urma exemplul, François – naratorul, numit pe numele său „adevărat" o singură dată pe tot parcursul romanului, este, de fapt, un avatar al lui des Esseintes, Marles, Durtal și Huismans însuși. Ca și în cazul romanului „À rebours" (1884), am putea să ne întrebăm care este subiectul romanului „Soumission"? Cu

siguranță, nu islamizarea Franței, chiar dacă această lume răsturnată ar justifica referința culturală.

„À rebours" povestește „istoria unui mizantrop care s-a izolat de lume pentru a trăi din propria-i substanță", „a unui bolnav de nevroza claustrării", „a unui aristocrat în ruptură cu contemporanii săi pe motiv că aceștia se consacrau cultului banilor", „a unui estet ce neagă valorile ale căror dividende le percepe sub forma operelor de artă și literatură", în sfârșit, a „unui om care, având convingerea că trăiește într-o perioadă de „decadență", o încarnează în propriul corp". De partea cealaltă a oglinzii, – în lumea postmodernă, – „Supunerea" povestește istoria unui universitar blazat și solitar, a cărui inserție profesională se datorează susținerii unei teze de doctorat („Joris-Karl Huysmans, ou la sortie du tunnel"), care îl propulsează în așa-zisa elită academică, un soi de corporație artizanală ce „nu are alt obiectiv în afară de propria sa reproducere" și care și-a pierdut demult funcția critică și culturală. Convins încă de la bun început că „studiile universitare în domeniul literaturii nu conduc aproape la nimic", François își acceptă „utilitatea marginală", continuând să-și justifice existența prin semnarea unor articole pe cât de inutile, pe atât de „incisive și strălucitoare".

Repliat asupra lui însuși și a subiectului său de cercetare, care-i substituie orice interacțiune cu lumea reală, François recită mantra sacrosanctă a literaturii care e, în același timp, și justificarea plonjării sale într-o „solitudine pe cât de stupefiantă, pe atât de radicală": „doar literatura vă poate da această senzație de contact cu un alt spirit uman, cu totalitatea acestui spirit, cu slăbiciunile și măreția lui, cu limitele, mizeria, ideile fixe și credințele lui". Relațiile amoroase cu studentele cursurilor inferioare, pentru care diferența de vârstă și de inteligență mai constituie încă un pretext de seducție sexuală, își are rădăcinile în devalorizarea statutului profesional și constituie un soi de reparare mereu reluată a „imaginii proaste". Pentru o „relație amoroasă exclusivă", „asortată cu o monogamie strictă", ce ar presupune nu numai „activități sexuale, ci și sociale (ieșiri, week-end-uri,

vacanțe)", nu simte nici propensiunea, nici voința necesară întemeierii unei familii. „Inegalitatea de bază care vrea ca îmbătrânirea să nu altereze decât foarte lent potențialul erotic al bărbatului, în timp ce la femei prăbușirea se produce cu o brutalitate stupefiantă", guvernează mitologia libertinajului acestui intelectual fragil și devitalizat care, în cele din urmă, e nevoit să facă următoarea constatare: „simpla voință de a trăi, în mod clar nu-mi mai era suficientă pentru a rezista ansamblului de dureri și tracasări care jalonează viața unui occidental mediu, eram incapabil să trăiesc pentru mine însumi, dar pentru cine altcineva aș fi putut trăi? Umanitatea nu mă mai interesa, ba chiar mă dezgusta, eu nu priveam oamenii ca pe niște frați, și încă mai puțin acesta era cazul fracțiunii restrânse a umanității constituită, de exemplu, de compatrioții sau vechii mei colegi. (…) Ar fi fost necesară o femeie, aceasta este soluția clasică, verificată, o femeie este în mod sigur umană, dar reprezintă un tip ușor diferit de umanitate, ea aduce în viață un anumit parfum de exotism". Această dublă diminuare a thymos-ului („evaluare a valorii personale a omului", după Fukuyama) – socială și individuală – îi provoacă accese de dishidroză, manifestate sub forma pierderii acute și virulente a apei din organism, ca o somatizare a lipsei de vlagă masculină și intelectuală.

Din false și demodate rațiuni elitiste, François îi disprețuiește pe contemporanii săi „hipnotizați de dorința banului", de „consumismul cel mai primitiv", pe cei care „au dezvoltat adeziunea cea mai violentă față de unele produse" (…) și care „își croiesc un loc social de invidiat într-o lume pe care și-o speră competitivă, galvanizați cum sunt de adorarea variatelor icoane: sportivi, creatori de modă sau portaluri de Internet, actori și modele", dar nu refuză nimic din beneficiile acestei redutabile civilizații (e posesorul unui iMac, a unui celular, a unui Volkswagen Touareg, poartă mocasini americani high-tech, practică repertoriul urban al amorului asortat sex & sushi, profită de comoditatea unui card Visa etc.) pentru a se putea pretinde mai presus de orice mimetism.

Insomniac, derutat, vid, alienat, dezumanizat, descentrat, sceptic, distructiv, conflictual, refractar, derizoriu, François este un adevărat mutant al civilizației postmoderne, care încarnează și reprezintă simptomatologia urbanismului postindustrial. Pentru a rezuma, „Supunerea" este istoria unui umanist în incapacitatea de a practica valorile umaniste. E posibil, așadar, să i se dea romanului lui Houellebecq o lectură revelatoare a adevărului esențial despre lumea în care trăim: el constă în asimilarea „nihilismului blând", pe care Patapievici, citându-l pe Camus, îl definește astfel: „nihilismul blând (…) ne face incapabili să numim răul rău și binele bine și, drept urmare, ne face incapabili să mai distingem răul de bine. (…) epoca consumerismului postmodern (așa-numita epocă a „valorilor postmateriale") ne-a instalat comod în nihilismul blând al anihilării morale. Nihilismul blând nu mai ucide pe față, el se mulțumește să aplatizeze sufletele: mai întâi le anesteziază moral, apoi le dizolvă în neant – în acest mod, le anihilează".

Dacă François ajunge să se convertească la islam și „nu are nimic de regretat", dacă e posibil să ne imaginăm, fie și numai într-un text de ficțiune, o Franță animată de optimism sub conducerea unui președinte musulman, este pentru că amenințările care vin din interiorul civilizației occidentale („neîncrederea nihilistă în valorile proprii", „excesul de conștiință vinovată", „incapacitatea civilizației occidentale de a se reproduce valoric și identitar",) sunt cât se poate de reale și îngrijorătoare. Textul lui Houellebecq pune în lumină o societate lovită în centrele ei vitale de o slăbiciune fundamentală, pe care același Patapievici o sesizează în termenii unei evaluări critice a ansamblului instituțional occidental:

„ – degradarea capacității instituțiilor educative occidentale de a transmite mai departe, unui public semnificativ de larg, nu (numai) unei elite universitare, tradiția umanismului și a Iluminismului, precum și morala practică a creștinismului;

– neîncrederea tot mai pronunțată în valorile proprii, din care rezultă relativismul și convingerea, tot mai răspândită, că nu există fapte

obiective, ci doar puncte de vedere, la fel de valabile toate; această doctrină eronată se predă azi în toate universitățile, ca o adevărată *vulgata* gnoseologică;

– în fine, a treia slăbiciune a democrațiilor liberale constă în erodarea spiritului public și în disocierea tot mai pronunțată dintre legi, spiritul legilor și moravurile publice".

# III. LUCRUL INDIVIDUAL

## 3.1. Recomandări pentru lucrul individual

Pentru realizarea sarcinilor procesului de învățământ, a obiectivelor și a finalităților disciplinei „Postmodernismul" și pentru formarea competențelor propuse de disciplina în cauză, este necesar ca studentul să efectueze un anumit volum de lucru care include atât activități realizate în cadrul orelor de curs și de seminar, cât și cele înfăptuite în mod individual, dat fiind faptul că nota acordată pentru acesta din urmă este luată în calcul la stabilirea notei finale la disciplină. Lucrul individual, efectuat sub ghidarea profesorului, include cercetarea mai aprofundată a materialelor din cadrul cursului, consultații suplimentare în vederea realizării sarcinilor de studiu, analiza romanelor postmoderniste, rezumatul lor informativ, diverse sinteze, referate, eseuri analitice etc.

- Rezumatul informativ al unui text teoretic al postmodernismului reprezintă un produs al capacității de sinteză a ideilor, conceptelor și problemelor respectivului text, prin care se menționează contribuția autorului, fără a include elementele critice. Volumul de informație păstrează ordinea ideilor din textul original, iar studentul reproduce în cuvinte proprii ideile autorului pentru a pune în evidență calitatea și originalitatea lucrării cercetate.
  a. *Strategii de realizare*
  - alegerea studiului teoretic
  - lecturarea studiului
  - selectarea ideilor principale
  - formularea tezelor principale, expuse în studiu
  - redactarea și prezentarea rezumatului
  b. *Structura rezumatului*
  - introducere (se menționează locul și rolul studiului pentru teoria postmodernistă)

- capitol / capitole (se prezintă sumar conținutul studiului)
- concluzii

c. *Criterii de evaluare*
- unitatea de structură
- coerența și concizia exprimării
- complexitatea ideilor reflectate
- redactarea
- forma de prezentare

d. *Termen de realizare*: la prelegerea respectivă pentru care este numit studentul.

- **Eseul științific** pune în valoare judecata științifică și concluziile studentului, formate pe baza cunoștințelor dobândite; de cele mai multe ori, reprezintă demonstrarea unei idei, ipoteze prin expunerea argumentelor în favoarea ei. Se realizează prin succesiunea logică și ordonată a informației, ideilor și a opiniilor studentului la tema cercetată și dezvoltă abilitățile lui de reflecție, exprimare, argumentare, apreciere etc.

  *a. Strategii de realizare*
  - selectarea și lectura textelor postmoderniste
  - studierea lucrărilor teoretice de referință
  - sistematizarea ideilor în corespundere cu tema eseului
  - formularea și argumentarea propriilor opinii
  - stabilirea ordinii logice a ideilor și argumentelor
  - redactarea eseului

  b. *Structura rezumatului*
  - introducere (definirea temei sau lansarea ipotezei care urmează a fi demonstrată)
  - cuprins (prezentarea opiniei proprii, demonstrată prin argumente personale și teoretice)
  - concluzii

c. *Criterii de evaluare*
- respectarea rigorilor genului eseistic
- caracterul convingător al exemplelor din textele postmoderniste
- complexitatea ideilor reflectate
- relevanța ipotezei și a argumentelor utilizate
- coerență și originalitate
- redactarea
- forma de prezentare

d. *Termen de realizare*: la prelegerea respectivă pentru care este numit studentul.

**Tematica orientativă a eseurilor**

1. Problema memoriei postcomuniste în literatura basarabeană
2. Societatea de consum și literatura de consum
3. Imaginarul postmodern al feminității
4. Imaginarul postmodern al masculinității

# IV. EVALUAREA DISCIPLINEI

## 4.1. Evaluări sumative periodice: modele de lucrări de control

**Subiectul I. Postmodernismul: excurs teoretic**

1. Menționați principalele opinii cu referire la constituirea postmodernismului.
2. Demonstrați utilitatea cunoașterii postmodernismului pentru orientarea în lumea contemporană.
3. Estimați, prin trei argumente, apartenența societății noastre la postmodernitate.

**Subiectul II. Umberto Eco și postmodernismul european**

1. Menționați principalele lucrări teoretice ale lui Umberto Eco.
2. Comparați poziția lui Umberto Eco referitoare la postmodernism cu cea a unui alt teoretician.
3. Apreciați, în limitele unui eseu analitic, retorica postmodernistă a romanului „Numele trandafirului”.

**Subiectul III. Feminismul și postfeminismul: Elfriede Jelinek**

1. Definiți conceptul de feminism literar.
2. Demonstrați, prin patru argumente teoretice, validitatea esteticii feminine.
3. Apreciați, în limitele unui eseu analitic, retorica feministă a romanului „Amantele”.

**Subiectul IV. Postcolonialismul: Salman Rushdie**

1. Definiți noțiunea de „metisaj cultural”.

2. Comparați stilul postmodernist al lui Salman Rushdie cu cel al lui Umberto Eco.
3. Realizați un eseu analitic al romanului „Harun și marea de povești”.

**Subiectul V. Studiile postcomuniste: Herta Müller**

1. Menționați principalele probleme ale studiilor postcomuniste.
2. Comparați postcolonialismul cu postcomunismul.
3. Realizați un eseu analitic al romanului „Leagănul respirației”.

**Subiectul VI. Ipostazierea societății contemporane: Michel Houellebecq**

1. Descrieți viziunea lui Houellebecq despre societatea contemporană.
2. Argumentați popularitatea romanelor lui Houellebecq.
3. Analizați semnificația teoretică a titlului romanului „Harta și teritoriul”.

## 4.2. Evaluarea sumativă finală: modele de teste pentru examen

**Subiectul I. Postmodernismul: excurs teoretic**

1. Descrieţi factorii de ordin politic, social, economic și antropologic ce au determinat „marea despărțire a apelor”.
2. Argumentaţi rolul deconstrucției lui Derrida în constituirea gândirii postmoderne.
3. Proiectaţi un ansamblu de relaţii între metoda deconstrucției și scriitura postmodernistă.

**Subiectul II. Romanul postmodernist: Umberto Eco**

1. Descrieţi procedeele literare postmoderniste existente în „Numele trandafirului”.
2. Argumentaţi că motivul Bibliotecii este o emblemă a culturii postmoderne.
3. Proiectaţi un ansamblu de relaţii între „Numele trandafirului” și alte romane postmoderniste.

**Subiectul III. Feminismul și postfeminismul: Elfriede Jelinek**

1. Descrieți principalele etape ale constituirii practicii analitice și teoretice a feminismului.
2. Analizați principiile lecturii feminine: lectura împotriva textului, lectorul biologic determinat, noul comparatism.
3. Formulați o judecată de valoare referitor la neoumanismul feminist în baza romanului „Amantele” de Elfriede Jelinek.

**Subiectul IV. Postcolonialismul: Salman Rushdie**

1. Descrieți conceptul de melanj cultural: alegoriile și poveștile persane, istoria „neoccidentală” a Indiei, religia islamică, viziunea musulmană asupra miturilor occidentale.
2. Analizați impactul scriitorilor postcolonialiști asupra climatului literar britanic.
3. Formulați o judecată de valoare referitor la ideile, conceptele și procedeele narative din povestirea „Harun și marea de Povești”.

**Subiectul V. Studiile postcomuniste: Herta Müller**

1. Determinați cauzele apariției studiilor postcomuniste.
2. Argumentaţi utilitatea studiilor postcomuniste.
3. Analizați problema memoriei postcomuniste în baza romanului „Leagănul respirației”.

**Subiectul VI. Ipostazierea societății contemporane: Michel Houellebecq**

1. Determinați factorii de ordin economic, social și estetic care au condus la modificarea statutului literaturii.
2. Descrieți noul sistem al marketingului cultural.
3. Realizați o analiză a societății contemporane în baza romanului „Harta și teritoriul”.

## Bibliografie recomandată


- Eco Umberto, *Numele trandafirului*, Chișinău: Hyperion, 1992.
- Jelinek Elfriede, *Amantele*, Iași: Polirom, 2006.
- Müller Herta, *Leagănul respirației*, București: Humanitas, 2010.
- Houellebecq Michel, *Harta și teritoriul*, Iași: Polirom, 2013.
- Rushdie Salman, *Harun și Marea de Povești*, Iași: Polirom, 2003.
- Călinescu Matei, *Cinci fețe ale modernității. Modernism, avangardă, decadență, kitsch, postmodernism*, Iași: Polirom, 2005.
- Hutcheon Linda, *Politica postmodernismului*, București: Univers, 1997.
- Lyotard Jean-François, *Condiția postmodernă*, Cluj: Idea Design, 2003.
- Vattimo Gianni, *Sfârșitul modernității*, Constanța: Pontica, 1993.
- Vattimo Gianni, *Aventurile diferenței. Ce înseamnă a gândi în accepția lui Nietzsche și Heidegger*, Constanța: Pontica, 1996.
- Vattimo Gianni, *Societatea transparentă*, Constanța: Pontica, 1995.
- Said Edward W., *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient*, București: ART, 2018.
- Pavlicenco Sergiu, *Tranziția în literatură și postmodernismul*, Brașov: Editura Universității „Transilvani", 2002.
- Appignanesi Richard, Garratt Chris, *Câte ceva despre postmodernism*, Iași: Curtea Veche, 2003.
- Petrescu Liviu, *Poetica postmodernismului*, Pitești: Paralela 45, 1998.
- Cărtărescu Mircea, *Postmodernismul românesc*, București: Humanitas, 1999.

- Manolescu Nicolae, *Istoria critică a literaturii române*, București: Humanitas, 1990.
- Lefter Ion Bogdan, *Recapitularea modernității*, Pitești: Paralela 45, 2012.
- Ciocoi Tatiana, *De litteris: comentarii, sinteze, note și elzevire*, Chișinău: CEP USM, 2009.
- Ciocoi Tatiana, *Umberto Eco și romanul postmodernist*, Chișinău: CEP USM, 2001.
- Ciocoi Tatiana, *Anotimpurile Persefonei. Proza feminină din Italia secolului al XX-lea*, Chișinău: CEP USM, 2011.
- Ciocoi Tatiana, *Postcomunismul și „logica metisă" a europocentrismului*. În: Limba și literatura română. Regional – Național – European, Iași: Casa Editorială Demiurg, 2006.

# CUPRINS

Introducere ..... 3

## I. SUPORT CURRICULAR

1.1. Administrarea disciplinei ..... 4
1.2. Tematica și repartizarea orientativă a orelor de curs / seminar și a lucrului individual ..... 4
1.3. Competențele formate / dezvoltate la disciplină ..... 5
1.4. Obiectivele generale ale disciplinei ..... 6

## II. CONȚINUTUL ORELOR DE CURS

2.1. Postmodernismul: excurs teoretic (parea I) ..... 8
2.2. Postmodernismul: excurs teoretic (partea II) ..... 22
2.3. Umberto Eco și postmodernismul european ..... 37
2.4. Feminismul și postfeminismul: Elfriede Jelinek ..... 43
2.5. Postcolonialismul: Salman Rushdie ..... 58
2.6. Studiile postcomuniste: Herta Müller ..... 68
2.7. Postcomunismul basarabean ..... 84
2.8. Ipostazierea societății contemporane: Michel Houellebecq ..... 108

## III. LUCRUL INDIVIDUAL

3.1. Recomandări pentru lucrul individual ..... 138

## IV. EVALUAREA DISCIPLINEI

4.1. Evaluări sumative periodice ..... 141
4.2. Evaluarea sumativă finală ..... 142

Bibliografie recomandată ..... 145

**Tatiana CIOCOI**

# POSTMODERNISMUL

ANTOLOGIE DE TEXTE TEORETICE ȘI ANALIZE CRITICE
LA DISCIPLINĂ

Redactare – *Arianda Strungaru*
Asistenţă computerizată – *Maria Bondari*

Bun de tipar 22.01.2020. Formatul 60 x 84 $^{1}/_{16}$
Coli de tipar 9,25. Coli editoriale 7,4.
Comanda 83. Tirajul 50 ex.

Centrul Editorial-Poligrafic al USM
str. Al. Mateevici, 60, Chişinău, MD 2009