



---

## Reprezentări ale bolii și maladii ale sistemului socio-politic în romanul românesc (1960-1980)

Autor: Alina Ioana C. BAKO

Lucrare realizată în cadrul proiectului "Cultura română și modele culturale europene - cercetare, sincronizare, durabilitate", cofinanțat din FONDUL SOCIAL EUROPEAN prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Titlurile și drepturile de proprietate intelectuală și industrială asupra rezultatelor obținute în cadrul stagiului de cercetare postdoctorală aparțin Academiei Române.

\* \* \*

*Punctele de vedere exprimate în lucrare aparțin autorului și nu angajează  
Comisia Europeană și Academia Română, beneficiara proiectului.*

*DTP, complexul editorial/redacțional, traducerea și corectura aparțin autorului.*

---

Descărcare gratuită pentru uz personal, în scopuri didactice sau științifice.

Reproducerea publică, fie și parțială și pe orice suport,  
este posibilă numai cu acordul prealabil al Academiei Române.

---



ISBN 978-973-167-291-5

## CUPRINS :

|                                                               |            |
|---------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Argument .....</b>                                         | <b>5</b>   |
| <b>1. LITERATURA ROMÂNĂ ȘI MODELELE SUBVERSIVE .....</b>      | <b>10</b>  |
| <i>Literatura și medicina.....</i>                            | <i>10</i>  |
| Lectura clinică .....                                         | 14         |
| <i>Literatura și ideologia.....</i>                           | <i>17</i>  |
| Ideologie și destin românesc.....                             | 21         |
| <b>2. CAZUL LITERATURII ROMÂNE (PERIOADA 1960-1980) .....</b> | <b>29</b>  |
| <i>Hipotonie și hipertonie literară.....</i>                  | <i>32</i>  |
| <b>3. MALADIE ȘI DISCURS TOTALITAR .....</b>                  | <b>35</b>  |
| <i>Conștiințe bolnave.....</i>                                | <i>35</i>  |
| Marele ochi alb .....                                         | 38         |
| <i>Mutația psihică.....</i>                                   | <i>40</i>  |
| Istoria și Boala.....                                         | 42         |
| Hubris, putere și viciu.....                                  | 46         |
| <b>4. PSIHOZA ȘI FICȚIUNILE CONȘTIINTE .....</b>              | <b>54</b>  |
| <i>Libertatea de a fi nebun.....</i>                          | <i>54</i>  |
| Cunoaștere și întâmplare.....                                 | 57         |
| Lumea ca o nucă putredă.....                                  | 59         |
| Parabola soarelui adevăr.....                                 | 60         |
| <i>Delirul și puterea carismatică.....</i>                    | <i>63</i>  |
| Antioamenii și normele morale .....                           | 66         |
| <b>5. CORPORALITATE MALADIVĂ.....</b>                         | <b>69</b>  |
| <i>Boala inconstanței.....</i>                                | <i>75</i>  |
| <i>Corpul teritoriu – polimorfism și proliferare .....</i>    | <i>78</i>  |
| Emoția ca boală a sufletului.....                             | 83         |
| Limita ca formă a sănătății .....                             | 84         |
| <i>Corpul cunoașterii și maladia .....</i>                    | <i>88</i>  |
| Demonii, imaginația și boala .....                            | 92         |
| Prezumția de vinovăție.....                                   | 95         |
| <i>Maladia colectivă vs maladia individuală.....</i>          | <i>99</i>  |
| Lucruri esențiale și mărunțișuri revelatoare .....            | 104        |
| <b>6. MALADII INCURABILE ȘI FORME ALE ALIENĂRII.....</b>      | <b>110</b> |
| <i>Cancerul și orașul viu.....</i>                            | <i>110</i> |
| Femeia - urbe.....                                            | 113        |
| Un oraș ca o sinucidere .....                                 | 115        |
| <i>Boala ca repaus existențial .....</i>                      | <i>116</i> |
| <i>Monstruos și mobilitate .....</i>                          | <i>121</i> |
| Mișcarea vie și boala ciudată.....                            | 124        |
| <b>7. FORME ALE EPIDEMIEI ȘI CONSTRUCTUL POLITIC .....</b>    | <b>129</b> |

|                                                 |            |
|-------------------------------------------------|------------|
| <i>Boala activității triste</i> .....           | 129        |
| <i>Maladia sîngerii</i> .....                   | 137        |
| <b>8. MALADIA ONIRICĂ</b> .....                 | <b>143</b> |
| <i>De-a fuga cu moartea</i> .....               | 143        |
| <i>A călători, a te îmbolnăvi. În vis</i> ..... | 154        |
| <b>CONCLUZII :</b> .....                        | <b>161</b> |
| <b>REZUMAT</b> .....                            | <b>165</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIE:</b> .....                      | <b>189</b> |

|                                                                |            |
|----------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Argument.....</b>                                           | <b>5</b>   |
| <b>1. ROMANIAN LITERATURE AND THE SUBVERSIVE MODELS.....</b>   | <b>10</b>  |
| <i>Literature and medicine.....</i>                            | <i>10</i>  |
| <i>Clinical reading.....</i>                                   | <i>14</i>  |
| <i>Literature and ideology.....</i>                            | <i>17</i>  |
| <i>Ideology and Romanian destiny.....</i>                      | <i>21</i>  |
| <b>2. THE CASE OF THE ROMANIAN LITERATURE (1960-1980).....</b> | <b>29</b>  |
| <i>Literary hypotonia and hypertonia .....</i>                 | <i>32</i>  |
| <b>3. DISEASE AND TOTALITARIAN DISCOURSE .....</b>             | <b>35</b>  |
| <i>Diseased consciousness.....</i>                             | <i>35</i>  |
| <i>The great white eye .....</i>                               | <i>38</i>  |
| <i>Psychological mutation.....</i>                             | <i>40</i>  |
| <i>History and Disease.....</i>                                | <i>42</i>  |
| <i>Hubris, power and vice.....</i>                             | <i>46</i>  |
| <b>4. PSYCHOSIS AND CONSCIOUS FICTIONS .....</b>               | <b>54</b>  |
| <i>The freedom to be insane .....</i>                          | <i>54</i>  |
| <i>Knowledge and happening.....</i>                            | <i>57</i>  |
| <i>The world like a rotten walnut.....</i>                     | <i>59</i>  |
| <i>The parable of the truth mouse.....</i>                     | <i>60</i>  |
| <i>Deliriousness and charismatic power.....</i>                | <i>63</i>  |
| <i>The anti-people and the moral rules.....</i>                | <i>66</i>  |
| <b>5. DISEASE AND CORPOREALITY.....</b>                        | <b>69</b>  |
| <i>The instability disease.....</i>                            | <i>75</i>  |
| <i>Body- territory – polymorphism and proliferation.....</i>   | <i>78</i>  |
| <i>Emotion as disorder of the soul.....</i>                    | <i>83</i>  |
| <i>Limitation as form of health.....</i>                       | <i>84</i>  |
| <i>The body of knowledge and the disease.....</i>              | <i>88</i>  |
| <i>Demons, imagination and disease.....</i>                    | <i>92</i>  |
| <i>The presumption of guilt.....</i>                           | <i>99</i>  |
| <i>Collective disease vs individual disease.....</i>           | <i>99</i>  |
| <i>Essential things and revelatory trifles.....</i>            | <i>104</i> |
| <b>6. INCURABLE DISEASES AND FORMS OF ALIENATION .....</b>     | <b>110</b> |
| <i>Cancer and the living city.....</i>                         | <i>110</i> |
| <i>The woman –city.....</i>                                    | <i>113</i> |
| <i>Suicide-like city.....</i>                                  | <i>115</i> |
| <i>Disease as existential break.....</i>                       | <i>116</i> |
| <i>Monstrous and mobility.....</i>                             | <i>121</i> |
| <i>Living movement and odd disease.....</i>                    | <i>124</i> |
| <b>7. EPIDEMIC FORMS AND POLITICAL CONSTRUCT.....</b>          | <b>129</b> |
| <i>The disease of bleak activity.....</i>                      | <i>129</i> |
| <i>The disease of disappearance.....</i>                       | <i>137</i> |
| <b>8. ONIRIC DISEASE.....</b>                                  | <b>143</b> |
| <i>Racing with death.....</i>                                  | <i>143</i> |
| <i>To travel, to fall ill. In dreams.....</i>                  | <i>154</i> |

|                          |            |
|--------------------------|------------|
| <b>Conclusions.....</b>  | <b>161</b> |
| <b>ABSTRACT.....</b>     | <b>165</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHY.....</b> | <b>189</b> |

## REZUMAT

Romanul românesc din a doua jumătate a secolului al XX-lea a fost supus unei dezvoltări configuratoare de spații est-europene, în care evoluția sa a fost influențată de factorii sociali și politici, deveniți forme maladive de control din cauza instaurării unor regimuri totalitare. Literatura devine o supapă a libertății, care, însă, de cele mai multe ori amendată de cenzură, a căutat mijloace subversive de exprimare. În fiecare dintre țările europene căzute pradă unei limitării a discursului cultural și nu numai, romanul a apelat la subterfugii, la imagini- substituent pentru realitate. Descriind o anumită latură a societății, narațiunea propunea lectorului avizat o reanaliză și resituare în câmpul narativ prin descifrarea unor situații, personaje- cheie. Procesul cel mai important devine o hermeneutică la care sunt invitați cei care trăiau o realitate grotescă și care puteau, în felul acesta, să identifice modul de articulare a vieții. Nu vorbim despre un text de tip document, ci despre o reușită românească în care metodele subversive construiesc o altă lume, din semnele lumii reale.

Literatura devine astfel o formă activă de implicare și participare, căci ea nu poate fi analizată în afara contextului social și politic care o determină. Cultura românească și implicit literatura devin epistemice, în termenii folosiți de Karina Knorr-Cetina, prin producerea de cunoaștere. În viziunea cercetătoarei, culturile epistemice sunt "those amalgams of arrangements and mechanisms—bonded through affinity, necessity, and historical coincidence- which, in a given field, make up how we know what we know. Epistemic cultures are cultures that create and warrant knowledge, and the premier knowledge institution throughout the world is, still, science." Termenul de cunoaștere, așa cum o înțelegem astăzi, presupune nu numai un ansamblu coerent de concepte, de elucidări ale unor postulate arhetipale, ci, mai ales, cunoașterea prin știință și literatură. Implicând un dublu sens, acela al teoriei și cel al experienței empirice, cunoașterea validează și garantează o cultură epistemică prin puterea de coagulare a unui spirit național. Fiecare sold pe care îl trăiește, la un moment dat, o societate contemporană rămâne să dea socoteală pentru raportul dintre individual și general drept categorii distincte. Raportul se inversează, căci cunoașterea se dezvoltă sociometric din planul practic, spre esențializarea teoretică a experiențelor trăite, extragerea schemelor abstracte și punerea în relație cu spațiul abstract al conceptelor. Producerea de cunoaștere este pragmatic analizată ca fiind chiar o formă de utilizarea a individului, devenit instrument de lucru.

În centrul acestor culturi epistemice se află mediul, iar tiparul pe care îl construiesc astfel de acțiuni este întregit de studiul emoțiilor, ele însele parte a socialului, așa cum analizează Anthony Giddens care observă modul în care relațiile umane și psihopatologiile au evoluat ca urmare a fiecărei epoci pe care a traversat-o ființa umană. „ (...) the control of emotions as well their stimulation should be recognized as an important part of epistemic cultures with no small impact on the production of new knowledge.” Din acest punct de vedere, noua cunoaștere care se poate naște din confluența dintre știință și literatură se dovedește un amalgam de concepte tehnice, practice, sociale, literare și emoționale. Este vorba de instituirea cu funcție epistemică a unor domenii care, până acum, nu erau considerate creatoare de cunoaștere.

Din acest punct de vedere, identificarea unor reprezentări ale maladiilor ca forme de subversiune pentru construirea unei realități socio-politice din a doua jumătate a secolului al XX-lea, este necesară pentru atribuirea unor sensuri existente în narațiunea romanului românesc. Analiza întreprinsă are în vedere mai multe paliere de lucru, generate de multiplicitatea relațiilor care se stabilesc între literatură, pe de o parte, și medicină, politică, filosofie, pe de altă parte. Rousseau trasa încă din 1986 direcțiile de interferență dintre domenii, observând că: „the medical component of Literature and Medicine also reveals an embedded theory of medicine: of cause and effect in illness, of the theory of disease, and, of course, as always, of the type of language in which these relationships are expressed. I cannot imagine any theory of reciprocity being useful, let alone widely accepted, if carte blanche it abjure history: a history of real medicine, just as a

history of real literature”. Paralela dintre istoria medicinei reale și cea literaturii reale conține punctul de legătură dintre cele două domenii fundamentale, existente în ambele sensuri, prin raportul pe care îl stabilesc cu evoluția istorică a umanității.

Primul nivel pe care îl avem în vedere în analiza romanelor – studiu de caz – al formelor narative aflate la intersecția dintre cele două forme de cunoaștere a realității, este constituit de identificarea maladiilor care ating ființa umană și relația acestora cu sistemul socio-politic din care individul face parte. În romanele lui Augustin Buzura, personajele care îmbracă halatul de medic nu vindecă boli, ci se îmbolnăvesc pe sine de maladia generată de lipsa libertății conștiinței. Ființa umană este redusă la forma unui simplu executant, prins în chingile terorii politice căreia nu îi poate scăpa. Medicul Ion Cristian încearcă să supraviețuiască într-o lume a compromisului, clinica-institut în care lucrează transformându-se într-un spațiu clausturant. Medicamentul care ar fi putut salva de la moarte oameni prin descoperirea unui leac împotriva cancerului produce nebunie, doctorul Dumitrescu pierzând contactul cu realitatea, într-o formă de alienare grotescă. La Breban, „animalele bolnave” sunt ființe atinse de spiritualitate, încarcerate în propria ființă. Punct tranzitoriu, substanța epică a romanului, conține un provizorat al ideilor, cele două personaje care rămân să încheie discursul epic devenind o mișcare diluată a celorlalți actanți ai textului. Irina și Gașpar devin supraviețuitorii, animalele bolnave care au ieșit din spațiul vicios, dezbrăcate de energie și lipsite de vitalitate. Singurătatea este simțită aproape animalic „Omul, marele animal, va fi prea aproape ca să ne mai putem apăra de el” constată Lelia, pentru care indivizii se recunosc, așa cum spunea și Grobei, după miros. „The mind is a narrative machine, guided unconsciously by the epigenetic rules in creating scenarios and creating options. The narrative and artefacts that prove most innately satisfying spread and become culture. The societies with the most potent Darwinian innovations export them to the other societies. In the process of gene-culture evolution, genes affect which scenarios and memes are created, and the cultures thereby generated affect which genes survive.” scrie Frederick Crews într-un articol publicat în volumul „The Literary Animal: evolution and the nature of narrative J. Gottschall and D.S. Wilson, editors, 2005 Northwestern University Press, definind astfel o modalitate de situare în lume a omului, prin narațiune și, implicit, creație.

Coborârea ființei umane de pe soclul conștiinței are rolul de a justifica orice acțiune, orice atitudine în fața diferitelor evenimente personale și sociale. Grobianism personajului este punctat astfel în cele mai mici detalii. Boala pe care o au personajele lui Breban este aceea de a poseda în același timp instinctualitate și spiritualitate. Cei sănătoși nu au decât instinct, sunt oameni animale. Grobei, lipsit de calități, mediocru și fără o ancorare în moralitate devine un lider al unei comunități, ceilalți transformându-se în victime ale unui principiu dominator. Eugen Negrici remarcă această strategie pe care o folosește Breban și care a iscat controverse în epocă: „Cu datele unui orașel de provincie, Breban ilustra la scară restrânsă teoria puterii. El demonstrează (...) că, în anumite condiții, colectivitățile umane pot face conducători (cum s-a întâmplat mereu în regimurile totalitare și cum se întâmpla chiar atunci, în acei ani, în România) din personaje cenușii, grotești. (...) romanul devenise o parabolă politică și o utiașă, atroce satiră la adresa omului și a pretențiilor ridicole de glorificare a măreției lui.” (Negrici, 2008, p.29-30) Explicată astfel, structura romanului trimite la o încercare de demascare a unui regim bolnav de putere, de control. Victimele sunt cetățenii statului, indiferent de statutul social.

Nimicnicia omului, în fața unei dorințe de putere mult prea mari, determină o luptă continuă cu propriul corp. Organic și rațional se amestecă, printr-o analiză profundă a trăirilor unui individ pe care istoria tinde să-l zdrobească. Boala puterii este și una a fricii, de tot ceea ce înseamnă a deține frâiele unui conglomerat de funcții. Imagine a regimului politic, în care istoria pare a-și urma sensul, fără a ține seama de individ, narațiunea curge bolovănos. Simptomele observabile pe propriu trup sunt evidente, o boală necunoscută medicinei îl macină, fără a exista un remediu al spaimii. Îmbolnăvirea atacă în chiar centrul ființei umane, „jag al inimii” căci în felul acesta este distrusă orice modalitate de salvare a personajului. Macularea este profundă, generând forme convulsive ale individului, atins de microb. În cazul personajului feminin, Maria, renunțarea la corporalitate, și implicit la nevoile primare, determină apariția bolii. Dar nu a uneia obișnuite, smulse din trupul efemer al omului, ci „boala îngerilor”, „boala cristalului”. Echivalând cu integritatea și moralitatea, atât de greu de păstrat într-un regim totalitarist, existența acestui personaj în absența, despre care numai se scrie, coagulează o manifestare a spiritului liber. În contrast cu doctorul Boris, pentru care umilința este conștientizată numai în fața unui accident al

ființei, moartea, personajul feminin se spiritualizează: „Un om bolnav, da, bolnav de boala îngerilor ! Bolnav de boala cristalului ! În loc să se îndoie, cum trebuie să facă acea „trestie gânditoare" a lui Pascal, ea s-a rupt.”

Ivasiuc își construiește textul ca o formă de reflecție interioară, boala nefiind decât un pretext de a se redescoperi pe sine. Dacă la Breban, omul rezista prin cuvânt, avea plăcerea imensă de a vorbi, de a se exterioriza, la Ivasiuc, individul rezistă prin acțiune. În textul *Cunoaștere de noapte* maladia devine un pretext pentru construirea unui personaj care parcurge un drum al cunoașterii, refăcând un parcurs spre interior, spre propria regăsire. Cancerul care distruge corpul, salvează sufletul, îi oferă posibilitatea de a privi dincolo de ierarhia strâmtă a puterii, pentru a putea renaște. Imaginea finală se construiește pe o singură coordonată: aceea a acțiunii prin care omul poate depăși orice obstacol, indiferent de natura acestuia.

Alienarea profundă se regăsește în textul lui Romulus Guga, dar și la Buzura sau Ivasiuc, descoperind o altă formă de trăire a eliberării de sub frica inoculată prin ideologia de partid. Romanul lui Romulus Guga, apărut în 1970 propune o structurare de tip concentric a materiei epice. Conform teoriei lui Goffman, există anumite instituții totalitare, care echivalează cu o formă celulară a regimurilor totalitare. Din acest punct de vedere, ospiciul devine un centru descentrat al universului, o parabolă a unei lumi bolnave, fără putință de scăpare. Personajul principal al romanului, nebunul, este un anonim care face parte din celelalte figuri aduse pe scena istoriei. Acest spațiu închis corespunde unei cenzuri a conștiinței, o formă de claustrare manevrată și creată de regimul politic : „Am avut impresia, pentru moment, că am fost închis, contrar voinței mele, într-un sicriu alb și înmormântat pe ascuns. Undeva, deasupra casei (încerc să mă uit printre gratii și nu pot, nu pot) se găsește desigur o cruce mare de lemn, cioplită în grabă, pe care îmi stă scris anul nașterii și anul morții. Brusc, simt că mă cuprinde un necunoscut sentiment de fericire: am depășit moartea!” Legătura pe care o stabilește autorul între boala – nebunie – ca formă de ieșire din spațiul ideologiei constrângătoare și libertatea oferită de renunțare la ceea ce Czesław Miłosz numea „gândirea captivă”. Hannah Arendt în *Originile totalitarismului*, introduce ideea unei boli universale a totalitarismului și renunțarea la a observa „miracolul ființei”, așa cum personajele din roman sunt bolnave de moarte, în sensul uitării bucuriei de a trăi. Spațiul închis descris, pe rând, prin intermediul fiecărui personaj este un ospiciu, o formă metaforică a lumii trăite de autor. Realitatea lui este și realitatea personajelor, care fug, fiecare într-o altă măsură de adevăratele trăiri ale spiritului. De fapt, toți sunt morți, pentru că și-au pierdut sensul existenței. Nebunia fiecăruia este o formă a patologicului care i se imputa regimului totalitarist. „Aici începe prima parte a cetății, ea durează cam cinci mii de ani și chiar mai mult. E o lume îngrozitoare, bântuie crima, bolile, sărăcia, neputința și exploatarea. E o murdărie menită prafului și ierbii.” Cetatea, care dorea să fie una ideală, devine o distopie, în care aparența fericirii subminează evoluția spirituală a indivizilor. Nebunii sunt cei care rostesc adevăruri fără a fi condamnați pentru aceasta. Aluziile la sistemul carceral sunt evidente, imaginile groțesti, de o duritate descrisă progresiv apar în momentul analizei lungului șir de oameni așezați ca umbrele, care primeau injecțiile și apoi intrau în rând, pentru a nu fi pedepsiți. Instituție vastă, ca un labirint în care fiecare cameră conține o altă tară a sistemului social și politic, ospiciul devine loc al alienării, din care scăparea nu poate fi o soluție de supraviețuire.

Imaginea suprinsă de George Bălăiță, a dictatorului aflat în mijlocul unei cohorte de slujbași, din toate categoriile sociale, se suprapune peste imaginea societății românești din anii regimului comunist. Amestecul intenționat al regnurilor produce amuzament, dar e și o metodă, preluată din proza absurdă, pentru a contura personalitatea megalomă a unui dictator. Stăpân peste o insulă în Atlantic, acesta dispune de toate resorturile societății, iar ceea ce îi coagulează puterea este construirea unui serviciu de siguranță imens. Aluzia lui George Bălăiță este, evident, la securitatea care dispunea de un număr extins de cadre. Dinspre analiza societății, Ivasiuc face trecerea spre corpul personajului, aflat în aceeași criză a găsirii individualității. Trupul femeii devine un polip uriaș, reflectat într-o oglindă a realității. Pus în funcțiune de același sentiment al fricii, sugerând frământarea ființei umane, trupul Olgăi suferă transformări sub impulsul unei conștiințe dezechilibrate: „Și groaza, ideea aceea ciudată pe care i-am povestit-o într-o zi lui Petru, că mi-era frică să nu începă să crească trupul, să se umfle sub atenția mea disproporționată, sub atingerea continuă a conștiinței mele. Să se umfle până la pierderea tuturor formelor, până va deveni un cactus, cu arborizații ciudate, în continuă expansiune, fără sfârșit, nelimitat de ceva.” Lipsa limitelor, coborâtă la nivelul carnal al organismului, este responsabilă

pentru dezvoltarea haotică a celulelor și deformarea corpului: „senzațiile lui erau atât de sigur prezente și trăiam atât de afundată în ele, încât mi-era frică să nu se transforme într-un polip uriaș, crescând ca singură formă de existență, după legea dezordonată a polipilor. ” Teama se instalează în corpul femeii, afectând nu numai sufletul, devenit bolnav, ci și partea organică. Este un schimb necontrolat de substanță materială și imaterială, o aversiune rapace față de contururi precise, legi impuse.

„Maladia epocii”, așa cum o numește personajul lui Constantin Țoiu, Chiril, este suspiciunea, cu variantele ei teama, frica, scenariul. El însuși căzut pradă acesteia se întreabă dacă divagațiile realizate pentru fiecare lucru, activitate, analizele minuțioase la care supune faptele zilei, nu sunt forme de liniștire a conștiinței, pentru a evita turmentările ulterioare. Nevoia de a fi curat, fără, de a-și construi o imagine lipsită de vină, transpune existența lui pe un plan al conștiinței și al vinovăției. Apare, ca și la Ivăsiuc, ideea determinismului căruia ființa umană nu îi poate scăpa: „Chiril, dimpotrivă, el credea într-o lume riguroasă de condiționări ce nu-ți lăsau altă alegere, împingându-te părintește din urmă, în afara micilor încălcări, atât de nesemnificative încât scapă vigilenței ochiului din vârful Piramidei însumând totul.” Aluzie la supravegherea continuă specifică regimurilor totalitare, este identificat „ochiul din vârful Piramidei”, care nu mai este un simbol religios, ci stăpânul absolut al vieții și morții indivizilor.

De fapt, totul se concentrează în jurul ideii de *vinovăție*. Paul Ricoeur vedea în teoria valorilor, așa cum a fost expusă și configurată de-a lungul timpului de filosofie, o sursă a vinovăției. Pentru el „supunerea la ordin, pentru că este comandat, devine mai importantă decât iubirea aproapelui și chiar decât iubirea lui Dumnezeu.” și determină intrarea „în infernul vinovăției, așa cum l-a descris Sfântul Pavel: legea devine ea însăși sursă a păcatului”. Concluzia lui Ricoeur este legată de condamnarea care a devenit damnație. (Ricoeur, p. 421) Inversarea valorilor și așa numitele metafizici paradoxale denotă o resituare a omului față de societatea din care făcea parte. Pentru Chiril, „păcatul originar devenit politică de stat” îi transformă existența într-o perpetuă și absurdă închisoare, aceea a culpabilității care chinuia conștiința umană. „Șantajarea conștiinței” propune o viziune kafkiană, de anulare a oricărei soluții de a se elibera din spațiul comun al existenței primare: „acest păcat de esență religioasă, din noaptea umanității, transformat în instrument de șantajare a conștiinței, de punere a ei continuă în gardă, era, după Brummer, marele inamic al conștiinței umane.”

O altă formă de descoperire a maladii reprezentate în text este epidemia care cuprinde lumea în care se găsește naratorul, fie că este vorba despre transformarea în raci, ca la Ivăsiuc, sau de boala de moarte din textele lui D.R.Popescu. În fața cenzurii, Dumitru Țepeneag adoptă atitudinea unei fugi bachiene, iar oniricul Virgil Tănase propune o viziune ludico-dramatică urmărind destinul unui personaj în care frica ordonează orice mișcare. Romanul lui Virgil Tănase *Apocalipsa unui adolescent de familie* exprimă adoptarea formulei narative onirice, autorul construind un text în care se îmbină realitatea cu imaginile onirice, fără a exista o trecere evidentă între cele două planuri. Cele două lumi puse față în față, de o concretețe uimitoare, istoria și societatea viitorului (cea pe care o construia regimul comunist de la jumătatea secolului al XX-lea) „din adevărul mărunțit se revărsa minciuna ca un puroi incandescent și puțind a sânge putred, din bube se închegau, dincolo de muchie, istoria și, în partea cealaltă, minunata societate a viitorului.” Detaliile care țin de domeniul fiziologicului schițează o imagine grotescă, cu imagini crude, de sorginte expresionistă, care identifică o lume în descompunere. Revenind la interdicțiile regimului politic, care angrenase orice element al vieții cotidiene, inclusiv al celei religioase, sunt amintite colindele, de sărbători, cântate numai în surdina și cu riscul de a fi pedepsiți pentru îndrăzneală și acuzați de „huliganism” căci „astăzi vreți să cântați colinde, mâine o să cereți libertatea religioasă, poimâine libertatea presei.” De fapt, libertatea putea fi lichidată din cauza oricărui gest care ar fi putut da impresia de fericire ființei umane și îndepărtarea din linia promovată de partid. Limitarea individului trebuia să fie totală, fără a conține orice speranță de eliberare.

Sorin Titel, într-o viziune funambulescă asupra vieții, răstoarnă tiparele tradiționale prin construirea unei narațiuni surprinzătoare, în care lumea este maculată, ca un corp purtător de tumori. Aluziile politice pot fi observat în ipostaze ale călătoriei din *Lunga călătorie a prizonierului*. Într-una din găurile unde ajung, loc de răscruce, reușesc să „prindă unul din acele trenuri internaționale cu care se călătorea atât de comod (...) stăruia un miros de portocale și de băutură fină. (...) era foarte plăcut să călătorești cu astfel de trenuri internaționale, își spuseră cei



trei, căutându-și reciproc păduchii prin hainele jengoase.” Contrastul observat cu atâta nonșalanță aduce în mintea cititorului rememorarea unei perioade document a regimului politic, în care călătoriile în afara țării erau cu greu obținute, „erau limitate.” Despre limită vorbesc și cele trei personaje, ajunse într-un moment în care sunt expuse clar cele două lumi care se ating, dar nu fuzionează. Celei septică și îmbietoare din punct de vedere olfactiv i se opune una a mizeriei, a lipsei de perspectivă, unde nici măcar privirea nu poate ajunge dincolo de obstacolele – ferestre imense înghețate. Alternanța anotimpurilor, în afara impresiei de dinamism și trecere pe care o induc, sugerează și sentimentele amestecate de frig și cald pe care prizonierul și cei doi supraveghetori le încearcă. Relația care se naște între ei, de tip victimă-călău se transformă într-un fel de dependență. Cei trei devin un mare corp bolnav. Victimă a sistemului, prizonierul se obișnuiește atât de mult cu ipostaza sa, încât, la un moment dat când poate fi liber, se întoarce. Depersonalizarea este definitivă și profundă prin uitarea numelui. Întoarcerea în anonim devine o formă de construire a unui spațiu alb, fără detalii: „Cum te cheamă? (...) Nu știu” O lume în descompunere, lipsită de repere și de coerență: „fetuși în spirt” populează un spațiu al cercului, o sarabandă a lumii uitate ca o baracă provizorie. Ipостaze ale unor evenimente care ar fi putut să le salveze existența „în putrefacție” sunt prilejul de a accentua și propune o viziune macabră și carnavalescă.

Romanul *Racul* apărut în 1976 a suscitat interesul criticii literare, fiind considerat distopie, din perspectiva creării unei situații, paradoxal opuse celei perfecte pe care o doresc la început. Scris în stilul unui realism magic, textul se mișcă pe două coordonate, inegale ca dimensiune: prima, umbra lui Don Athanasios, pentru că apare numai la început, fiind cel care urzește planurile de mărire și cea de-a doua, prin înregistrarea trăirilor lui Miguel, adevăratul personaj principal. Parabolă a dictatorului, cel bolnav de putere, romanul ne servește pentru studierea modului în care se manifestă delirul și cum acesta se poate propaga, poate deveni o epidemie.

Metamorfoza este atât de profundă încât se va naște o nouă specie, a oamenilor-raci care îi vor înlocui treptat pe ceilalți, de rasă pură. Elementul definitoriu este claustrarea, închiderea în sine, în stratul de chitină, care îi va rupe de realitate. Critica la adresa regimului politic este evidentă, cu atât mai mult cu cât această referință la închidere se poate atașa diverselor direcții: a închide granițele, a închide gura, a închide sufletul, a închide inima, a închide ochii: „Chiar și oamenii (...) urmau să se transforme pe dinăuntru în raci, să existe ca specie, să se acopere cu o platoșă de chitină, ca să nu simtă nimic din ce se întâmplă cu adevărat în jur.”

Un alt nivel de analiză presupune o vindecare prin literatură, o modalitate de a trata maladiile secolului scriind despre ele. Filosoful francez Gilles Deleuze considera că scopul final al literaturii este de a vindeca, în felul acesta devenind o formă de eliberare de angoasele existenței. Alăturând literatura psihanalizei, Freud vorbea despre două ipostaze diferite: cea a psihanalistului, care are contact direct cu simptomele unui pacient și cea a scriitorului, cel care povestește simptomele. Din acest punct de vedere: „«Procedeul» nostru psihanalitic consistă în observarea conștientă a proceselor psihice anormale, pentru a-i putea ghici și exprima legile. Scriitorul procedează în mod diferit: el își îndreaptă atenția asupra inconștientului din propriul suflet, observă posibilitățile de evoluție ale acestuia și le înzestrează cu expresie artistică, în loc să le reprime printr-o critică conștientă.” (Freud, p.135) Accentul se mută astfel dinspre maladia colectivă spre cea individuală și mutarea accentului pe implicațiile biografiei scriitorului.

Un ultim nivel de analiză pe care îl abordăm în studiul de față se referă la interferențele dintre literatură, medicină și filosofie și modul în care analiza unor romane pot conduce la trasarea direcțiilor de producere a unui anumit tip de cunoaștere. Nu spunerea este cea mai importantă, ci modul în care textul camuflează o situație în fața regimului opresiv și, implicit, demonstrarea existenței acestuia prin jalonarea procesului de scoatere în evidență a formelor schizoide de cultură.

Giani Pomata, în „The Medical Case Narrative: Distant Reading of an Epistemic Genre” identifică o clasificare duală a textelor în care se întrepătrund literatura și medicina. Din acest punct de vedere, genurile epistemice devin astfel „those genres that are deliberately cognitive in purpose ” and „texts that are linked, in the eyes of their authors, to the practice of knowledge-making (however culturally defined)”, iar funcția este „fundamentally cognitive, not esthetic or expressive – that specific kind of genres whose primary goal is not the production of *meaning* but the production of knowledge.” Diversele teorii care au încercat să deceleze resorturile neobișnuite ale dislocării discursului literar în cel medical și științific, au propus mai multe direcții:, Claudine

Herztich and Jeanine Pierret în *Malades d'hier, malades d'aujourd'hui*, Thomas Anz în *Gesund oder krank. Medizin, Moral und Asthetik in der deutsche Gegenwartsliteratur* sau binecunoscuta teorie a lui Susan Sontag *Illness and Metaphor*.

Plecând de la un caz particular, cel al literaturii române, se poate extinde analiza asupra culturilor europene aflate, în momentul respectiv, sub un regim politic totalitar. De altfel, în nr.31/2 din 2014 al revistei *Literature and Medicine*, Catherine Belling introduce, plecând de la conceptul goetheean de *Weltliteratur*, pe care Damrosch l-a extins la „world literature”, paradigma de „world medicine” pentru a defini o direcție prin care literatura se poate raporta la medicină: „would refer to theories and practices regarding illness and his diagnosis, treatment, and prevention that ”circulate beyond their culture of origin”. Astfel, maladii universale precum cancerul sau epidemiile au făcut obiectul unor romane publicate în țări europene. Problema granițelor culturale se pune cu atât mai mult cu cât fenomene literare generate de totalitarismul din spațiul românesc au fost considerate exotice în momentul traducerii lor și înscrierii într-un circuit firesc al cărților europene. Promovând diverse teorii asupra globalizării ca Gayatri Spivak *Death of a discipline* (2003), Emily Apter *Translation Zone* (2006), David Damrosch *The Buried Book* (2007), relația literaturii cu medicina este determinată și de modul în care aceasta din urmă se raportează la diversitatea culturală.

Având în vedere cele prezentate, se pot formula următoarele concluzii:

1. Romanul românesc postbelic propune o viziune legată de găsirea unor elemente subversive prin care să descrie o realitate impregnată de ideologia de partid. Există astfel, două forme fundamentale de creație: una prin care evenimentele se ancorează într-un spațiu artificial, în care este descrisă o altă lume, paralelă cu cea existentă documentar și o a doua creionată prin utilizarea limbajului esopic, modalitate de a citi „printre rânduri”, generată de formule consacrate sau inserarea în text a unor metafore ample, reinterpretabile din perspectiva cititorului ancorat în societatea vremii, subjugată unui regim totalitar.

2. A doua concluzie care se naște este în legătură cu maniera de a crea narațiune, prin inserarea în text a unor detalii medicale, urmărind în acest fel un determinism între medicină – corp uman- boală – sistem socio-politic, cauză a ei. Corpul uman suferă o acțiune cu dublu sens: al bolii care macină și al regimului dictatorial, care constrânge, reducând libertatea la un simulacru grotesc de existență. Dubla condiționare pe care o presupun cei doi agenți- factori determină o disoluție a ființei umane, prinse într-un cerc vicios al puterii (politice) și al lipsei de putere (trupească, generată de slăbiciunea produsă de boală.)

3. În al treilea rând se constată diferențierea ce se produce între tipurile de narațiune din epocă. Reprezentarea bolii se face la nivel individual și la nivel colectiv (conștiința bolnavă/ epidemia), la nivel fizic și la nivel psihic (cancerul/nebunia), la nivel real și la nivel oniric (boala reală/ boala imaginată). Fiecare dintre acestea aparțin unui spațiu determinat social și politic care inserează în text elementele culese din realitate și le transformă în funcție de scopul propus. Răul drept concept cheie al sistemului totalitar îmbracă mai multe forme ale maladiilor din text, fiind punctul prin care irumpe întregul flux narativ. Rolul pe care boala în joacă în parcursul existențial al ființei umane este dat de percepția pe care personajul o are asupra ei: uneori este o îmbolnăvire cauzată de factorii externi menționați, alteori este o formă de eliberare, de refugiu și evaziune din „realitatea sănătoasă.”

4. A patra concluzie este legată de modul în care sunt reprezentate personajele în textele analizate. Avem în vedere o multitudine de atitudini în fața posibilului și inevitabilului sfârșit: moartea ca prezență permanentă (cazul medicilor care tratează și care se contaminatează ei însuși), moartea ca formă de conștientizare a unei devieri a existenței (boala aproapelui), moartea ca boală, moartea ca formă de pierdere sau modificare a conștiinței. Finitudinea individului este astfel adusă în discuție în contextul unei determinări sociale și politice, fiind o formă de eliberare. Personajele masculine domină scena romanelor postbelice, angrenate fiind în mecanismul complex al unor funcții publice, al activismului politic. Personajele feminine sunt adjuvante în construirea imaginii despre lume a lor.

5. A cincea idee conclusivă propune o analiză a modului în care modelele de studiu ale reprezentărilor bolilor pot servi unui proces de cunoaștere a culturii. Identificarea potențialelor puncte nodale, a unor elemente care pot caracteriza o întreagă societate, la un moment dat, justifică rolul pe care literatura îl poate avea în decelarea unor resorturi ale realității. Sistemul social și politic din a doua jumătate a secolului al XX-lea, schizoid și lipsit de echilibru a

determinat o contaminare a literaturii însăși, care însă a găsit resurse subversive pentru a se exprima pe sine și realitatea exterioară. Cea mai la îndemână formă a fost recursul la metafora medicală, prezența bolii semnalizând existența unei patologii a întregii societății românești.

6. Concluzia pe care ne-o propune studiul de față conține imaginea generală, la nivel global, pe care relația medicină-literatură o introduce în câmpul analizei literare. Discuțiile generate de inserarea în textele literare a elementelor științifice au adus în prim plan ideea că literatura nu este ruptă cu adevărat niciodată de realitate, implicând în același timp o evoluție la fel de importantă ca cea științifică. Servind drept model literaturii, medicina întreține cu aceasta o dublă relație, de servitute, așa cum am precizat, prin recursul la elemente narrative care îi aparțin, dar și de coordonare, pentru că literatura devine ea însăși o formă de vindecare și elucidare a maladiilor totalitarismului care a bântuit societatea românească în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

## ABSTRACT

In the second half of the 20<sup>th</sup> century the Romanian novel underwent a development that configured Eastern European spaces where its evolution was marked by social and political factors-turned-pathological-control-forms with the installation of totalitarian regimes. Literature became a source of freedom which, however, generally censored, sought subversive means of expression. In each of the European countries that had surrendered to a limitation of the cultural speech and more, the novel chose subterfuges, images that substituted reality. By describing a specific side of society, the narrative would propose to the knowledgeable reader a reanalysis and a repositioning in the narrative field with the decoding of situations, of key characters. The most important process became hermeneutics to which those who lived a grotesque were invited to identify the way in which life could be articulated. We are not talking about the document type of text, but about a novelistic success where the subversive methods build another world from the signs of the real one.

Thus, literature became an active form of involvement and participation, since it cannot be analysed without its social and political context. Romanian culture and, implicitly, literature became epistemic, as proposed by Karina Knorr-Cetina,<sup>1</sup> by the production of knowledge. According to the researcher, epistemic cultures are “those amalgams of arrangements and mechanisms—bonded through affinity, necessity, and historical coincidence- which, in a given field, make up how we know what we know. Epistemic cultures are cultures that create and warrant knowledge, and the premier knowledge institution throughout the world is, still, science.” The term knowledge, as we construe it nowadays, means more than a coherent unit of concepts or explanations of archetypal postulates; it is especially knowledge through science and literature. With a twofold meaning, of theory and of empiric experience, knowledge validates and guarantees an epistemic culture by the power of coagulation of a national spirit. Each balance experienced, at a point in time, by a contemporary society will account for the ratio individual-general as distinct categories. The ratio is inversed, because knowledge develops sociometrically from the practical plane toward the theoretical baring of the experiences, the extraction of the abstract patterns and the relationships with the abstract space of the concepts. Knowledge production is analysed pragmatically as an individual’s form of use, turned working instrument.

At the heart of these epistemic cultures there is the environment, and the pattern built by such actions is completed by the study of emotions – themselves part of the social, as analysed by Anthony Giddens<sup>1</sup> who sees how human relationships and psychopathologies have evolved throughout each age of the human being. “(...) the control of emotions as well their stimulation should be recognized as an important part of epistemic cultures with no small impact on the production of new knowledge.”<sup>1</sup> From this angle, the new knowledge that can arise from the union of science and literature is a blend of technical, practical, social, literary and emotional concepts.

This is the award of an epistemic function to fields that, until now, were not deemed generators of knowledge.

From this viewpoint, the identification of representations of diseases as forms of subversion for the construction of a socio-political reality in the second half of the 20<sup>th</sup> century is required for the assignment of existing meanings in the narrative of the Romanian novel. The analysis considers several levels of work generated by the many relationships established between literature, for one part, and medicine, political, philosophy, for the second part. Rousseau was outlining since 1986 the directions of interference of fields, noting that, "the medical component of Literature and Medicine also reveals an embedded theory of medicine: of cause and effect in illness, of the theory of disease, and, of course, as always, of the type of language in which these relationships are expressed. I cannot imagine any theory of reciprocity being useful, let alone widely accepted, if *carte blanche* it abjure history: a history of real medicine, just as a history of real literature".<sup>1</sup> The parallel between the history of real medicine and the one of real literature embraces the linking point of the two fundamental fields, existing in both directions, by the relation they establish with human kind's historical evolution.

The first level we are considering in the analysis of the novels – case study – for the narrative forms at the intersection of the two kinds of reality knowledge is made from the identification of the diseases that touch the human being and their relationship with the socio-political system in which the individual is included. In Augustin Buzura's novels the characters who are physicians do not cure diseases, but they make themselves ill with the general disease generated by the absence of the freedom of thought. The human being is brought down to a mere doer caught in the chains of the political terror the being cannot escape. The physician Ion Cristian struggles to survive in a world of compromise, with the clinic-institute where he works becoming a stifling space<sup>1</sup>. The medicine that could have saved the life of people by the discovery of a cure to cancer produces insanity and doctor Dumitrescu loses the run of reality, in a form of grotesque alienation. At Breban, "diseased animals" are beings touched by spirituality, imprisoned in their own being. A transitory point, the epic substance of the novel, contains a temporary condition of ideas, and the two characters who end the epic discourse become a diluted movement of the other actors of the text. Irina and Gașpar become the survivors, the diseased animals that got out of the vicious space, bared of energy and of vitality. Loneliness is experienced at an almost feral level. "Man, the great animal, will be too close to allow us to defend form him", finds Lelia, in whose opinion can be recognised, as told by Grobei, by their smell. "The mind is a narrative machine, guided unconsciously by the epigenetic rules in creating scenarios and creating options. The narrative and artefacts that prove most innately satisfying spread and become culture. The societies with the most potent Darwinian innovations export them to the other societies. In the process of gene-culture evolution, genes affect which scenarios and memes are created, and the cultures thereby generated affect which genes survive", writes Frederick Crews in an article published in the volume "The Literary Animal: evolution and the nature of narrative", J. Gottschall and D.S. Wilson, editors, 2005 Northwestern University Press<sup>1</sup>, thus becoming a way of the man's position in the world by narrative and, thus, by creation.

The human being's descent from the stand of conscience has the role of justifying any action, any attitude in front of the various personal and social events. The character's oafishness is thus shown in the tiniest detail. The disease from which Breban's characters suffer is that they have both instinct and spirituality. Those who are healthy only have instinct, they are man animals. Grobei, without qualities, mediocre and without being anchored in morality, becomes a leader of a community, the other ones becoming victims of a prevailing principle. Eugen Negrici noted this strategy used by Breban, which led to controversies in that age: "Breban would illustrate at small scale the theory of power, by applying the data of a provincial town. The would prove (...) that, in certain conditions, human communities can make leaders (as it happened always with the totalitarian regimes and as it was happening that then in Romania) from grey, grotesque characters, (...) the novel had become a political parables and an immense atrocious satire of man and of the ludicrous claims of praise of his greatness." (Negrici, p.29-30) Thus explained, the structure of the novel sends to an attempt to expose a regime thirsty of power, of control. Victims were the citizens of the state, irrespective of social status.

Man's vainness in front of a too inflated desire of power leads to a constant fight against his own body. Organically and rationally it interferes, in an intense analysis of the experiences of

an individual history tends to crush. The disease of power is also a disease of fear, of anything that means to take charge of a conglomerate of functions. Image of the political regime, where history seems to follow its course, without considering the individual, the narrative flows sickly. The symptoms visible on his own body are obvious, a disease unknown to medicine eats him alive, without any remedy against dread. The disease acts right at the core of the human being, “filth of the heart”, because this is how any modality of redeeming the character is destroyed. The fouling is abysmal, generating convulsive forms of the contaminated individual. At the female character, Maria, the wavering of corporeality and, implicitly, of the primary needs, leads to the appearance of the disease. But this is not a usual disease drawn from the man’s fleeting body, but it is the “disease of angels”, the “disease of the crystal”. Meaning integrity and morality, which are almost impossible to preserve in a totalitarian regime, the existence of this character *in absentia*, on whom the only thing done is writing, shapes a manifestation of free spirit. Contrary to doctor Boris, at whom humility is acknowledged only in front of an accident of the being, death, the female character becomes spiritualised, “An ill man, yes, touched by the disease of angels! By the disease of the crystal! Instead of bending, as Pascal’s “thinking reed”, he broke.”

Ivasiuc builds the text as a form of inner contemplation, with the disease as a mere excuse for self-rediscovery. While at Breban, man would resist by word, he took immense pleasure in speaking, in exteriorisation, at Ivasiuc, the individual resists by taking actions. In the text *Cunoaștere de noapte/Night Knowledge*, the disease becomes a pretext for the construction of a character who travels a path of knowledge, by walking again an inward route toward self-renewal. The cancer that destroys the body saves the soul, allows him to look beyond the narrow hierarchy of power, to be able to be reborn. The closing image is built on only one coordinate: that of action by which man can overcome any kind of obstacle.

Deep alienation can be found in Romulus Guga’s text, as well as in Buzura’s or Ivasiuc’s, unveiling another form of experiencing release from the fear inoculated by Party ideology. Romulus Guga’s novel, published in 1970, proposes a concentric configuration of the epic matter. According to Goffman’s theory, some totalitarian institutions are a cell form of the totalitarian regimes. From this angle, the hospice becomes a decentred centre of the universe, a parable of an irredeemable ill world. The main character of the novel, the madman, is an anonymous who is part of the other characters of the stage of history. This closed space means a censorship of thought, a form of stifling manoeuvred and created by the political regime: “I was under the temporary impression that I was put, against my will, in a white coffin and buried in secret. Above the house (I’m trying to look through the bars but I just can’t see) there’s definitely a big wooden cross, carved in a hurry, on which there are the year of my birth and the year of my death. Suddenly, I feel dazzlingly happy: I have gone beyond death!” The link established by the author between the disease – madness – as a form of escape from the space of a limiting ideology and the freedom offered by the wavering of what Czesław Miłosz called “captive mind”<sup>1</sup>. In *Origins of Totalitarianism*, Hannah Arendt submits the idea of a universal disease of totalitarianism and the abandonment of the observation of the “miracle of being”, just the novel’s characters are diseased by death, i.e. they forget the joy of living. The closed space described by each character is a hospice, a metaphorical shape of the world experienced by the author. His reality is also the reality of the characters who run, to varying degrees, from the real experiences of the spirit. In fact, all of them are dead, because they lost the sense of existence. Their madness is a form of the pathological assigned to the totalitarian regime. “Begins here the first part of the city, it lasts about five thousand years and even more. It is a terrible world infested with murders, diseases, poverty, incapacity and abuse. It is filth meant to be dust and grass.” The city meant to be an ideal one becomes a dystopia, where the surface of happiness undermines the individuals’ spiritual evolution. Mad are those who tell truths without being condemned for it. The hints at the imprisonment system are obvious, the grotesque, gradually rougher images appear with the analysis of the low row of people placed like umbrellas, who would receive injections and then entered the row back, to avoid punishment. A vast institution, like a labyrinth where each room contains another country of the social and political system, the hospice becomes a place of alienation and escape from it cannot be a solution for survival.

The image offered by George Bălăiță, for the dictator found amidst a cohort of servants, from all the social categories, overlaps the image of the Romanian society in the communist age. The deliberate blend of worlds generates amusement, but it is also a method, borrowed from

absurd prose, to outline the megalomaniac personality of a dictator. Leader of an island in the Atlantic, he masters all the springs of society, and his power is coagulated by the construction of a huge security service. George Bălăiță's allusion is obviously to the state security that had a large number of forces. From the analysis of society Ivăsiuc transits to the character's body, in the same crisis of individuality. The woman's body becomes a giant polyp, reflected in a mirror of reality. Activated by the same feeling of fear, suggesting the human being's struggle, Olga's body suffers transformations triggered by an unbalanced conscience: "The dread, the odd idea I've confessed one day to Petru, that I was afraid my body would start growing, bulged in front of my disproportionate eyes, beneath the continuous touch of my conscience. It would swell until it loses any shape and it becomes a weirdly branched cactus, in permanent, limitless expansion." The absence of limits, at the carnal level of the body, is responsible for the chaotic development of the cells and the deformation of the body: "his sensations were present so definitely and I was experiencing them so deeply that I was afraid they would turn in a giant polyp, growing as a single form of existence, consistent with the unsystematic law of the polyps." Fear is instilled in the woman's body, touching both the ailing soul and the organic part. It is an uncontrolled exchange of material and immaterial substance, a ravaging aversion from defined outlines, required laws.

"The disease of the age", as labelled by Constantin Țoiu's character, Chiril, is suspicions, followed by its versions, fear, scenario. He himself had been touched by it, he wonders whether the divagations done for each thing, activity, the thorough analyses to which the facts of the day are submitted are not forms of quieting the conscience down, in order to avoid later distress. The need of being clean, of building a guilt-free image transfers his existence in a plane of conscience and of guilt. Like with Ivăsiuc, there is the idea of determinism from which the human being cannot escape: "On the contrary, Chiril believed in a rigorous world of conditioning that left no room for choice, that gave you a fatherly push, aside from the small trespasses, so insignificant that they circumvented the vigilance of the eye at the top of the Pyramid of everything." As an allusion to the continuous surveillance specific to totalitarian regimes, we identify the "eye at the top of the Pyramid", which is no longer a religious symbol, but the absolute master of the individuals' life and death.

In fact, everything is centred on the idea of *guilt*. In the theory of values, as described and configured throughout the ages by philosophy, Paul Ricoeur saw a source of guilt. In his opinion, "to obey orders, because they are given, becomes more important than the love of one's fellow and even the love of God" and it leads to the entry "in the inferno of guilt, as described by Saint Paul: the law becomes itself a source of sin" Ricoeur's conclusion relates to the condemnation that became damnation<sup>1</sup> (Ricoeur, p. 421). The reversal of values and the so-called paradoxical metaphysics denote a repositioning of man in relation to the society to which he belonged. At Chiril, "the original sin-turned-state-policy" transforms his existence in a constant and absurd prison of culpability that torments the human conscience. "The coercing of conscience" proposes of Kafkaesque view of undoing of any solution of escape from the common space of primary existence: "this essentially religious seen from the night of humanity, turned into a conscience-coercing instrument, was, according to Brummer, the great enemy of human conscience."

Another form of discovery of the diseases represented in the text is the epidemic in the narrator's world, whether it was the transformation to crayfish, at Ivăsiuc, or the death disease in D.R. Popescu's texts. In front of censorship, Dumitru Țepeneag adopts the attitude of a Bachian fugue, and the oniric Virgil Tănase suggests a ludic-dramatic vision of a character's destiny where fear organises any movement. Virgil Tănase's novel *Apocalipsa unui adolescent de familie*/*Apocalypse of a Good Family Adolescent* expresses the adoption of the oniric narrative formula; the author creates a text where reality blends with oniric images, without an obvious passage between the two planes. The two worlds, face to face, are amazingly concrete, the history and society of the future (the one the communist regime was building starting from the half of the 20<sup>th</sup> century) "shredded truth let the lie discharge like incandescent foul-smelling pus, beyond the edge, boils would help see shaped history and, in the other part, the wonderful society of the future." Physiological details outline a grotesque crude image, which identifies a rotting world. Back to the interdictions of the political regime that had engaged any element of everyday life, religious included, carolling is mentioned; it is sung only silently and with the risk of being punished for the audacity and charged with "hooliganism", because "now you want to sing carols,

tomorrow you'll claim religious freedom and later the freedom of the press." In fact, freedom could be liquidated because of any gesture that could signal happiness for a human being and a distance from the Party's rules. The individual's limitation was to be total, without any hope of escape.

In an eccentric view of life, Sorin Titel overturns traditional patterns by building a surprising narrative, where the world is foul like a body that carries tumours. Political hints can be seen in episodes of the journey in *Lunga călătorie a prizonierului/The Prisoner's Long Journey*. In one of the stations, at a crossroads, they manage to "catch one of those international trains that made traveling so comfortable (...) there was smells of oranges and fine drinks. (...) traveling was very pleasant, thought the three of them while looking for each other's lice in the dirty clothes." The contrast seen without care evokes a document period of the political regime, when trips abroad "were limited." The three characters also speak about limits; they reach a point the two worlds are clearly exposed; they touch each other but they do not merge. The pleasantly smelling world is opposed to a world of misery, of lack of perspective, where not even the eyes can reach beyond the obstacles – huge ice-covered windows. The seasons passing, apart from the sense of dynamism and transition, also suggest the mixed sensations of cold and warm experienced by the prisoner and the two surveyors. The ensuing victim-executioner relationship become a kind of dependence. The three people become a great diseased body. Victim of the system, the prisoner gets so used with his situation that, at a point when he can be free, he returns. Depersonalisation is final and profound when the name is forgotten. The return to anonymity becomes a form of building a blank space: "What is your name? (...) I don't know" A disintegrating world, lacing references and coherence: "foetuses in alcohol" populate a circus space, a saraband of the world forgotten like a provisory boat. The opportunity to emphasise and to propose a gruesome and grotesque vision is the example of an event that could have saved their "rotting" existence.

The novel *Racul/The Crayfish* published in 1976 engaged the literary critics, who considered it a dystopia, from the viewpoint of creating a situation paradoxically opposed to the perfect one intended in the beginning. Written in the style of magic realism, the text moves on two uneven coordinates: the first one, Don Athanasios's shadow, because he appears only in the beginning, as the one who makes the plans of praise, and the second one, which records the experiences of Miguel, the real main character. Parable of the dictator diseased by power, the novel is helpful in the study of how frenzy and how it can propagate and grow into an epidemic.

The metamorphosis is so deep that a new species, of man-crayfish, is born and they will replace gradually the others, the pure race. The defining elements is the stifling, self-isolation in the chitin layer, which will separate them from reality. The criticism of the political regime is evident, the more that this reference at isolation can be attached to various directions: to close the borders, to shut the mouth, the shut the soul, the heart, the eyes: "Even people (...) would become crayfish inside, they would be covered in a chitin shell, and thus they will not feel anything from what really happened around them."

Another level of analysis means a healing by literature, a modality to treat the diseases of the century by writing about them. French philosopher Gilles Deleuze thought the end purpose of literature is to heal, which means it becomes a form of relief from the anxiety of existence. Joining literature and psychoanalysis, Freud talked about two different positions: of the psychoanalyst in direct contact with the patient's symptoms, and of the writer, who tells the symptoms. From this viewpoint: "Our psychoanalytic "procedure" involves the conscious observation of anomalous psychological processes, in order to guess and express the laws. The writer does it differently: he gets his attention on the unconscious in their own soul, he notes the possibilities of its evolution and assigns artistic expression to them instead of suppressing them in a conscious criticism" (Freud, p.135) Thus, the emphasis shifts from the collective disease to the individual one and to the implications of the writer's biography.

One last level of analysis we are approaching in this study relates to the interferences of literature, medicine and philosophy and to how the analysis of novels may lead to the outline of the directions of generating a specific type of knowledge. It is not the wording that which is the most important, but how the text hides a situation in front of the oppressive regime and, implicitly, the demonstration of its existence by marking the process of decommissioning the schizoid forms of culture.

Giani Pomata, in “The Medical Case Narrative: Distant Reading of an Epistemic Genre”<sup>1</sup> finds a dual classification of the texts where literature and medicine blend. From this point of view, epistemic genres become thus “those genres that are deliberately cognitive in purpose” and “texts that are linked, in the eyes of their authors, to the practice of knowledge-making (however culturally defined)”, and their function is “fundamentally cognitive, not aesthetic or expressive – that specific kind of genres whose primary goal is not the production of *meaning* but the production of knowledge.” The various theories that tried to find the unusual resources of the dislocation of the literary discourse in the medical and scientific one proposed more directions; Claudine Herztich and Jeanine Pierret in *Malades d’hier, malades d’aujourd’hui*, Thomas Anz in *Gesund oder krank. Medizin, Moral und Ästhetik in der deutsche Gegenwartsliteratur*<sup>1</sup> or Susan Sontag’s theory *Illness and Metaphor*.

Starting from a particular place, the one of Romanian literature, we can extend the analysis to the European culture that were, at that time, subject to a totalitarian political regime. In fact, in no.31/2 in 2014 of *Literature and Medicine*, Catherine Belling introduces, starting from Goethe’s *Weltliteratur*, which Damrosch extended to “world literature”<sup>1</sup>, the phrase “world medicine” for the definition of a direction where literature can relate to medicine “would refer to theories and practices regarding illness and his diagnosis, treatment, and prevention that “circulate beyond their culture of origin”. Thus, universal diseases such as cancer or epidemics were the object of some novels published in European countries. The issue of the cultural borders is even more stringent when literary phenomena generated by totalitarianism in the Romanian space were considered exotic at the time of their translation and entry in a normal circuit of European books. By promoting various theories on globalisation, such as Gayatri Spivak *Death of a discipline* (2003), Emily Apter *Translation Zone* (2006), David Damrosch *The Buried Book* (2007), the relationship of literature with medicine is also defined by how the latter relates to cultural diversity.<sup>1</sup>

In view of the above, I will propose the following conclusions:

1. The post-war Romanian novel submits a view on the finding of subversive phenomena that could describe a reality permeated by Party ideology. Thus, there are two fundamental forms of creation: one by which the events are anchored in an artificial space, where another world is described, parallel with the one existing in the documents, and a second one outlines by the use of Aesopian language, modality of reading “through the rows, generated by established formulae or by inserting ample metaphors in the text, which could be reinterpreted from the view of the reader anchored in the society of the age under totalitarianism.

2. The second conclusion relates to how the narrative is created, by inserting in the text medical details, thus focusing on a medicine – human body – disease – socio-political system determinism as it cause. The human body undergoes a twofold actions: of the diseases that crushes and of the dictatorial regime that limits the freedom to one grotesque simulacrum of existence. The double conditioning ensuing from the two agent-factors leads to a dissolution of the human being, caught in a vicious circle of (political) power and of the absence of (body) power (generated by the disease-generated weakness).

3. Third, we find the differentiation of the types of narrative for the age. The representation of the disease is done both at individual and at collective level (diseased thought/epidemics), at physical and at psychological level (cancer/madness), at real and at oniric level (real disease/imagined disease). Each of these are included in a socially and politically defined space that inserts in the texts elements from reality and turns them according to the intended purpose. The evil as key concept of the totalitarian regime has more forms of the diseases in the text, since it is the point through which the entire narrative flow breaks out. The role played by the disease during the existence of the human being is given by the character’s perception of it: sometimes a disease caused by the said external factors, sometimes of form of relief, of refuge and of escape from “healthy reality”.

4. The fourth conclusion relates to how the characters are illustrated in the analysed texts. We have many attitudes in front of the possible and the inevitable ending: death as permanent presence (the case of the physicians who treat and who are contaminated themselves), death as a form of awareness of a deviation in life (disease of one’s fellow), death as disease, death as form of loss or modification of thought. Thus, the individual’s limitation is approached in the context of a social and political determination, since it is a form of release. Male characters dominate the



stage of post-war novels, being engaged in the complex mechanism of public functions, of political activism. Female characters are adjuvant in the construction of their image of the world.

5. The fifth conclusive idea proposes an analysis of how the study models for the representations of diseases can act as a process of knowledge of culture. The identification of the potential nodes, of elements that may characterise an entire society, at a given point, justifies the role literature can have in the finding of reality resources. The uneven and schizoid social and political system in the second half of the 20<sup>th</sup> century led to a contamination of literature itself; however, literature found subversive resources of self- and reality expression. The most approachable form was the use of the medical metaphor, the presence of the disease signalling the existence of a pathology of the entire Romanian society.

6. The conclusion proposed by this study includes the overall image the medicine-literature relationship submits in the field of literary analysis. The discussions generated by the insertion of scientific elements in the literary brought to the fore the idea that literature is never truly separated from reality, which also means an evolution equally important with the scientific one. As a model for literature, medicine has a twofold relationship with it – of domination, as said, by the choice of specific narrative elements, as well as of coordination because literature itself becomes a form of healing and clarification of the disease of totalitarianism in the Romanian society of the second half of the 20<sup>th</sup> century.

CUPRINS :

|                                                               |            |
|---------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Argument.....</b>                                          | <b>5</b>   |
| <b>1. LITERATURA ROMÂNĂ ȘI MODELELE SUBVERSIVE .....</b>      | <b>10</b>  |
| <i>Literatura și medicina .....</i>                           | <i>10</i>  |
| <i>Lectura clinică .....</i>                                  | <i>14</i>  |
| <i>Literatura și ideologia .....</i>                          | <i>17</i>  |
| <i>Ideologie și destin românesc.....</i>                      | <i>21</i>  |
| <b>2. CAZUL LITERATURII ROMÂNE (PERIOADA 1960-1980) .....</b> | <b>29</b>  |
| <i>Hipotonie și hipertonie literară .....</i>                 | <i>32</i>  |
| <b>3. MALADIE ȘI DISCURS TOTALITAR .....</b>                  | <b>35</b>  |
| <i>Conștiințe bolnave.....</i>                                | <i>35</i>  |
| <i>Marele ochi alb .....</i>                                  | <i>38</i>  |
| <i>Mutația psihică .....</i>                                  | <i>40</i>  |
| <i>Istoria și Boala.....</i>                                  | <i>42</i>  |
| <i>Hubris, putere și viciu .....</i>                          | <i>46</i>  |
| <b>4. PSIHOZA ȘI FICȚIUNILE CONȘTIENȚE .....</b>              | <b>53</b>  |
| <i>Libertatea de a fi nebun .....</i>                         | <i>54</i>  |
| <i>Cunoaștere și întâmplare.....</i>                          | <i>57</i>  |
| <i>Lumea ca o nucă putredă.....</i>                           | <i>58</i>  |
| <i>Parabola șoarecelui adevăr.....</i>                        | <i>60</i>  |
| <i>Delirul și puterea carismatică.....</i>                    | <i>63</i>  |
| <i>Antioamenii și normele morale .....</i>                    | <i>66</i>  |
| <b>5. CORPORALITATE MALADIVĂ .....</b>                        | <b>68</b>  |
| <i>Boala inconstanței.....</i>                                | <i>75</i>  |
| <i>Corpul teritoriu – polimorfism și proliferare.....</i>     | <i>78</i>  |
| <i>Emoția ca boală a sufletului .....</i>                     | <i>82</i>  |
| <i>Limita ca formă a sănătății.....</i>                       | <i>84</i>  |
| <i>Corpul cunoașterii și maladia.....</i>                     | <i>87</i>  |
| <i>Demonii, imaginația și boala .....</i>                     | <i>92</i>  |
| <i>Prezumția de vinovăție .....</i>                           | <i>95</i>  |
| <i>Maladia colectivă vs maladia individuală.....</i>          | <i>99</i>  |
| <i>Lucruri esențiale și mărunțișuri revelatoare.....</i>      | <i>104</i> |
| <b>6. MALADII INCURABILE ȘI FORME ALE ALIENĂRII.....</b>      | <b>109</b> |
| <i>Cancerul și orașul viu.....</i>                            | <i>109</i> |
| <i>Femeia - urbe .....</i>                                    | <i>112</i> |
| <i>Un oraș ca o sinucidere .....</i>                          | <i>114</i> |
| <i>Boala ca repaus existențial.....</i>                       | <i>116</i> |
| <i>Monstruos și mobilitate .....</i>                          | <i>120</i> |
| <i>Mișcarea vie și boala ciudată.....</i>                     | <i>123</i> |
| <b>7. FORME ALE EPIDEMIEI ȘI CONSTRUCTUL POLITIC .....</b>    | <b>128</b> |
| <i>Boala activității triste .....</i>                         | <i>128</i> |
| <i>Maladia stingerii.....</i>                                 | <i>137</i> |

|                                                 |            |
|-------------------------------------------------|------------|
| <b>8. MALADIA ONIRICĂ .....</b>                 | <b>142</b> |
| <i>De-a fuga cu moartea .....</i>               | <i>142</i> |
| <i>A călători, a te îmbolnăvi. În vis .....</i> | <i>154</i> |
| <b>CONCLUZII : .....</b>                        | <b>160</b> |
| <b>REZUMAT .....</b>                            | <b>164</b> |
| <b>BIBLIOGRAFIE: .....</b>                      | <b>188</b> |

## Argument

Romanul românesc din a doua jumătate a secolului al XX-lea a fost supus unei dezvoltări configuratoare de spații est-europene, în care evoluția sa a fost influențată de factorii sociali și politici, deveniți forme maladive de control din cauza instaurării unor regimuri totalitare. Literatura devine o supapă a libertății, care, însă, de cele mai multe ori amendată de cenzură, a căutat mijloace subversive de exprimare. În fiecare dintre țările europene căzute pradă unei limitări a discursului cultural și nu numai, romanul a apelat la subterfugii, la imagini- substituent pentru realitate. Descriind o anumită latură a societății, narațiunea propunea lectorului avizat o reanaliză și resituare în câmpul narativ prin descifrarea unor situații, personaje- cheie. Procesul cel mai important devine o hermeneutică la care sunt invitați cei care trăiau o realitate grotescă și care puteau, în felul acesta, să identifice modul de articulare a vieții. Nu vorbim despre un text de tip document, ci despre o reușită românească în care metodele subversive construiesc o altă lume, din semnele lumii reale.

Literatura devine astfel o formă activă de implicare și participare, căci ea nu poate fi analizată în afara contextului social și politic care o determină. Cultura românească și implicit literatura devin epistemice, în termenii folosiți de Karina Knorr-Cetina (1999, p.20) prin producerea de cunoaștere. În viziunea cercetătoarei, culturile epistemice sunt "those amalgams of arrangements and mechanisms—bonded through affinity, necessity, and historical coincidence- which, in a given field, make up how we know what we know. Epistemic cultures are cultures that create and warrant knowledge, and the premier knowledge institution throughout the world is, still, science."/„acest amalgam de aranjamente și mecanisme integrate prin afinitate, necesitate și coincidență – care, într-un câmp dat, determină cum știm ceea ce știm. Culturile epistemice sunt culturi care creează și garantează cunoașterea, și cea dintâi instituție de cunoaștere din lume, este, încă, știința.” (Knorr-Cetina, 1999, p.20) Termenul de cunoaștere, așa cum o înțelegem astăzi, presupune nu numai un ansamblu coerent de concepte, de elucidări ale unor postulate arhetipale, ci, mai ales, cunoașterea prin știință și literatură. Implicând un dublu sens, acela al teoriei și cel al experienței empirice, cunoașterea validează și garantează o cultură epistemică prin puterea de coagulare a unui spirit național. Fiecare sold pe care îl trăiește, la un moment dat, o societate contemporană rămâne să dea socoteală pentru raportul dintre individual și general drept categorii distincte. Raportul se inversează, căci cunoașterea se dezvoltă sociometric din planul practic, spre esențializarea teoretică a

experiențelor trăite, extragerea schemelor abstracte și punerea în relație cu spațiul abstract al conceptelor. Producerea de cunoștere este pragmatic analizată ca fiind chiar o formă de utilizarea a individului, devenit instrument de lucru.

Din acest punct de vedere, identificarea unor reprezentări ale maladiilor ca forme de subversiune pentru construirea unei realități socio-politice din a doua jumătate a secolului al XX-lea, este necesară pentru atribuirea unor sensuri existente în narațiunea romanului românesc. Analiza întreprinsă are în vedere mai multe paliere de lucru, generate de multiplicitatea relațiilor care se stabilesc între literatură, pe de o parte, și medicină, politică, filosofie, pe de altă parte. Rousseau trasa încă din 1986 direcțiile de interferență dintre domenii, observând că: „the medical component of Literature and Medicine also reveals an embedded theory of medicine: of cause and effect in illness, of the theory of disease, and, of course, as always, of the type of language in which these relationships are expressed. I cannot imagine any theory of reciprocity being useful, let alone widely accepted, if carte blanche it abjure history: a history of real medicine, just as a history of real literature”/componenta medicală a literaturii și medicinei revelă o teorie comună a medicinei: a cauzei și efectului în boală, a teoriei bolii, și, bineînțeles. (Rousseau, 1986, p.198) Paralela dintre istoria medicinei reale și cea literaturii reale conține punctul de legătură dintre cele două domenii fundamentale, existente în ambele sensuri, prin raportul pe care îl stabilesc cu evoluția istorică a umanității.

Primul nivel pe care îl avem în vedere în analiza romanelor – studiu de caz – al formelor narative aflate la intersecția dintre cele două modalități de cunoaștere a realității, este constituit de identificarea maladiilor care ating ființa umană și relația acestora cu sistemul socio-politic din care individul face parte. Reprezentările acestora în roman, la nivel individual sau colectiv, au general interpretări legate de societatea pe care o descriau și la care se raportau. Elementul politic, camuflat în scrierile prozatorilor, apare drept un subteran al textului, în funcție de care se produc mișcările narative și se construiesc personajele. Deși nu este o strategie nouă de metaforizare prin introducerea imaginilor din domeniul medical, acestea existând de când există literatura, important este felul în care aleg scriitorii români să găsească scheme de lucru pentru expunerea unor realități ale sistemului totalitar, el însuși o formă de maladie.

Un alt nivel de analiză presupune o vindecare prin literatură, o modalitate de a trata maladiile secolului scriind despre ele. Filosoful francez Gilles Deleuze considera că scopul final al literaturii este de a vindeca, în felul acesta devenind o formă de eliberare de angoasele existenței. Literatura română din perioada precizată, a doua jumătate a secolului al XX-lea a utilizat formule narative diferite, uneori în acord cu inovațiile literare

europene, dar pliate pe realitățile sociale din spațiul național. Ideologia partidului aflat la putere, implicat în toate domeniile de activitate și impunându-și liniile directoare, a determinat și o reformulare a actului de a scrie. Romanul s-a constituit într-un mod de a se vindeca pe sine și pe ceilalți de absența libertății, de a trăi iluzia unei puteri creatoare care putea conferi ființei umane, într-un mod subversiv, senzația eliberării de teroare. Fie că avem de-a face cu scriitori care au condamnat fățiș regimul, cu scriitori care au adoptat o atitudine duplicitară, pentru evitarea unui conflict deschis, alții care au aderat, chiar și numai parțial la politica de partid, firul roșu ce unește romanele lor este dat de celulele metaforă împrumutate din medicină și utilizate pentru vindecare.

Alăturând literatura psihanalizei, Freud vorbea despre două ipostaze diferite: cea a psihiatristului, care are contact direct cu simptomele unui pacient și cea a scriitorului, cel care povestește simptomele. Din acest punct de vedere: „«Procedeul» nostru psihiatristic consistă în observarea conștientă a proceselor psihice anormale, pentru a-i putea ghici și exprima legile. Scriitorul procedează în mod diferit: el își îndreaptă atenția asupra inconștientului din propriul suflet, observă posibilitățile de evoluție ale acestuia și le înzestrează cu expresie artistică, în loc să le reprime printr-o critică conștientă.” (Freud, 1991, p.135) Instrumentele utilizate în psihiatrie sunt utile și pentru analiza patologiilor literare existente în romanele pe care le avem în vedere. Starea de anormalitate socială, politică, economică, culturală determină crearea unei literaturi care cade pradă entropiei, unui haos al conștiinței umane, indivizii trăind situațiile schizoid, devenind ei înșiși forme duale de existență. Uzând mai puțin de inconștient, scriitorul român din perioada menționată devine el însuși un psihiatrist al stărilor prin care omul, strivit de mecanismul ireductibil al totalitarismului, trăiește și observă în mod direct, percepe acut realitatea. După această primă etapă de observare și analiză lucidă se produce, prin introspecție, un proces de încifrare și metaforizare, subversiv uneori, în limbaj esopic sau frust, alteori, profitând de anumite momente istorice de relativă liberalizare. Narațiunea care se naște provine așadar din două surse: cea primară, de observare a realității și cea secundară la care se alătură și elemente ale inconștientului, care propune o resemantizare a semnelor pe care omul în ocupă în ansamblul mecanic al sistemului social și politic.

Un ultim nivel de analiză pe care îl abordăm în studiul de față se referă la interferențele dintre literatură, medicină și filosofie și modul în care analiza unor romane pot conduce la trasarea direcțiilor de producere a unui anumit tip de cunoaștere. Nu spunerea este cea mai importantă, ci modul în care textul camuflează o situație în fața regimului opresiv și, implicit, demonstrarea existenței acestuia prin jalonarea procesului de scoatere în evidență a formelor schizoide de cultură.

Giani Pomata, în „The Medical Case Narrative: Distant Reading of an Epistemic Genre” (Pomata, 2014, p.23) identifică o clasificare duală a textelor în care se întrepătrund literatura și medicina, cele pentru care scopul principal este cel de a produce sens și cele care produc un anumit tip de cunoaștere. Din acest punct de vedere, genurile epistemice devin astfel „those genres that are deliberately cognitive in purpose”/ „acele genuri care au scop cognitiv” și „texts that are linked, in the eyes of their authors, to the practice of knowledge- making (however culturally defined)”/ „texte care sunt legate, în ochii autorilor lor, de practica facerii - cunoașterii (totuși definită cultural)”, iar funcția este „fundamentally cognitive, not esthetic or expressive – that specific kind of genres whose primary goal is not the production of *meaning* but the production of knowledge.”/ „fundamental cognitivă, nu estetică sau expresivă – acel gen specific al cărui principal scop nu este producerea sensului, ci producerea cunoașterii.” Diversele teorii care au încercat să deceleze resorturile neobișnuite ale dislocării discursului literar în cel medical și științific, au propus mai multe direcții prin Claudine Herztich and Jeanine Pierret în *Malades d’hier, malades d’aujourd’hui*, Thomas Anz în *Gesund oder krank. Medizin, Moral und Asthetik in der deutsche Gegenwartsliteratur* sau binecunoscuta teorie a lui Susan Sontag *Illness and Metaphor*.

Plecând de la un caz particular, cel al literaturii române, se poate extinde analiza asupra culturilor europene aflate, în momentul respectiv, sub un regim politic totalitar. De altfel, în nr.31/2 din 2014 al revistei *Literature and Medicine*, Catherine Belling introduce, plecând de la conceptul goetheean de *Weltliteratur*, pe care Damrosch l-a extins la „world literature” (Damrosch, 2003), paradigma de „world medicine” pentru a defini o direcție prin care literatura se poate raporta la medicină: „would refer to theories and practices regarding illness and his diagnosis, treatment, and prevention”/ „s-ar referi la teorii și practici care privesc boala, diagnosticul, tratamentul și prevenția” care ”circulate beyond their culture of origin”/„circulă dincolo de cultura de origine”.(Belling, 2014, p.34) Astfel, maladii universale precum cancerul sau epidemiile au făcut obiectul unor romane publicate în alte țări europene, dar nu au devenit forme de subversiune. Problema granițelor culturale se pune cu atât mai mult cu cât fenomene literare generate de totalitarismul din spațiul românesc au fost considerate exotice în momentul traducerii lor și înscrierii într-un circuit firesc al cărților europene. Promovând diverse teorii asupra globalizării ca Gayatri Spivak *Death of a discipline* (2003), Emily Apter *Translation Zone* (2006), David Damrosch *The Buried Book* (2007), relația literaturii cu medicina este determinată și de modul în care aceasta din urmă se raportează la diversitatea culturală.<sup>1</sup> În acest sens, prezentul studiu își propune și o resituare a literaturii române în context

european și modul în care a funcționat mecanismul de creație într-un spațiu supus unor constrângeri de ordin politic. Recursul la reprezentări ale maladiilor, indiferent de ceea ce afectează și cum se manifestă acestea retălmăcește discursul narativ, interpretând episoade istorice și momente esențiale din evoluția societății românești. Puse în balanță, nucleele narative analizate conțin, de fapt, simptomele unei lumi închise, din care răzbat, rând pe rând, impulsuri necesare unei eliberări a spiritului.



# 1. LITERATURA ROMÂNĂ ȘI MODELELE SUBVERSIVE

A doua jumătate a secolului al XX-lea a fost perioada care a suscitat un discurs polivalent privind cultura și, implicit, literatura română în contextul unei condiționări de ordin politic, cu aderențe negative sociale și economice. Fără a percepe spațiul literar românesc în conexiune cu ansamblul evoluției literare europene, nu putem admite existența unei legături între modul de funcționare a textului literar și cel al științelor, în general.

Viziunea actuală asupra spațiilor literare se construiește ca o matrice interfiligranată de idei, poziții, corelări științifice apte să ofere o imagine totală și totalizantă asupra unei perioade literare. Dacă în ultimii ani s-a vorbit despre „reparative reading” (Anne Jurecic, *Illness as Narrative*) și despre maniera în care componenta materială a existenței determină o explozie spirituală, indiferent de epocă<sup>2</sup>, spațiul cultural românesc s-a înscris într-o relație ambiguă, incertă, temătoare și evazivă cu evoluția firească a Europei, fiind prins într-un amalgam utilitar al politicii, într-o sinecură confortabilă, promovată prin lipsa de concurență și amputarea libertății, nu numai fizice, ci mai ales spirituale.

Demersul nostru identifică două teze importante pe care le analizăm în contextul romanului românesc: prima se referă la identificarea unor celule-metaforă pe care le induce aplicarea unor tipare narrative cu referințe medicale concrete, iar cea de-a doua e legată de modificările pe care le suferă literatura în sistemele totalitariste, prin implicarea ideologiei în textul scris.

## Literatura și medicina

Relația dintre literatură și medicină, care constituie o parte din fundamentarea teoretică a proiectului : *Reprezentări ale maladiei și boli ale sistemului socio-politic în romanul românesc (1960- 1980)*, a fost studiată având în vedere trei aspecte importante: primul se referă la instrumentele pe care le are la îndemână cercetătorul pentru a putea observa atingerile dintre cele două domenii, cel de-al doilea are în vedere funcționarea literaturii care operează cu astfel de instrumente, iar cel de-al treilea vizează noile direcții de critică și lectură a literaturii cu tematică medicală, în contextul studiilor culturale

Cele două arii de cercetare, literatura și medicina au beneficiat de multiple analize, fiind în măsură să elucideze și să reflecte evoluția socială. Încă din 1988, Lepenies

identifica modul în care literatura și știința s-au întrepătruns, dând naștere unei „a treia culturi” (Lepenies , 1988, p.12) care este sociologia. Ceea ce ne interesează, însă, în studiul de față este modul în care a fost asimilată medicina literaturii, mai degrabă decât intersecția cu știința în general. Relevantă în acest sens ni se pare afirmația lui Rousseau care consideră că „medicina are cu siguranță mai multe de oferit literaturii decât știința și invers”/ ”medicine surely ha(d) far more to offer literature and vice versa” (Rousseau 41). Or, în acest schimb de idei vedem interesul pentru extragerea sensului apropiat de realitatea pe care o descrie romanul. Mergând spre formele malade ale existenței umane, Emile Durkheim în *Regulile metodei sociologice* propunea o viziune paradoxală: aceea prin care anumite comportamente patologice pot contribui la o normalizare a funcțiilor sociale. Direcția utilitaristă pe care o propune cercetătorul are meritul de a stabili o metodologie legată de definirea noilor paradigme sociale: patologicul este o deviere de la linia normală, iar, excluzând componenta exagerată, devine o condiție a existenței acesteia. Putem identifica astfel funcția patologică pe care sistemele totalitare o au, privind în ansamblu societățile culturale europene, ca o deviere de la simțul comun, de la regula impusă de majoritate. Dacă în Europa s-a vorbit despre un „roman al democrației” (Wolf, 2003), analizându-se opere ale unor scriitori precum Diderot, Balzac, Flaubert, Gide, Barres, Virginia Wolf, James Joyce, privindu-se mai ales din perspectiva contractului cu lectorul, aflat pe picior de egalitate cu autorul și promovarea unei anumite socializări<sup>3</sup>, există și un roman pentru care democrația nu mai există, fiind eliminată din cauza ruperii pactului cu cititorul. Nelly Wolf (2003) se întreabă dacă în operele unor autori precum Celine, Aragon, Camus sau Perec nu există o afectare datorată unui soi de regim totalitar? Situația literaturii române a fost dublu expusă acestui fenomen de impunere, o dată prin tendințele prozei secolului al XX-lea, din care se inspiră și autorii autohtoni și apoi prin existența unui regim politic de tip dictatorial care a intervenit în toate domeniile cunoașterii, impunând anumite forme-matcă pe care apoi le-a dezvoltat. Rancièr (2002) nu acceptă un rol militant al literaturii, pentru că nu există, în cazul ei o determinare. Din acest motiv o consideră o formă a democrației, dar și o punere sub semnul întrebării a realităților percepute în mod colectiv. Pentru el „omul este un animal politic pentru că este un animal literar”<sup>4</sup>, iar democrația este mai degrabă un mod de subiectivizare a politicii, care începe o dată cu un moment revoluționar.

Patologiile despre care discutăm, ca forme de deviere de la normă, aduc însă piesele lipsă din puzzleul care construiește peisajul literar european. Nu privim acest aspect drept o modalitate de justificare a patologicului și încadrarea lui în normalitate, ci, mai degrabă, identificăm resorturile prin care evoluția anumitor culturi s-a făcut distinct,

după alte reguli decât cele cu care eram obișnuiți, prin definițiile generalizante. Tiparul pe care îl construiesc astfel de acțiuni este întregit de studiul emoțiilor, ele însele parte a socialului și literarului, așa cum analizează Anthony Giddens, observând modul în care relațiile umane și psihopatologiile au evoluat ca urmare a fiecărei epoci pe care a traversat-o ființa umană. „ (...) the control of emotions as well their stimulation should be recognized as an important part of epistemic cultures with no small impact on the production of new knowledge.”/ „controlul emoțiilor ca și stimularea lor ar trebui să fie recunoscut ca o parte importantă a culturilor epistemice cu un impact deloc de neglijat în producerea cunoașterii” (Giddens, 1991, p.23) Din acest punct de vedere, noua cunoaștere se dovedește un amalgam de concepte tehnice, practice, sociale, emoționale și literare. Noutatea este adusă de punctul de plecare și instituirea cu funcție epistemică a unor domenii care, până acum, nu erau considerate creatoare de cunoaștere. Literatura este unul dintre acestea, suplinind nevoia de încadrare în niște scheme logice care fac parte din ultraluciditatea omului modern. În acest sens, studiul romanelor din perioada propusă aduce în discuție modalitatea de cunoaștere obiectivă se transformă în mod subiectiv tot într-o formă de cunoaștere a lumii.

Diversele teorii care au încercat să deceleze resorturile neobișnuite ale dislocării discursului literar în cel medical și științific, au propus mai multe direcții: de exemplu, în 1977, Susan Sontag prin *Illness and Metaphor* propune sintagma de *gândire metaforică*, pentru a analiza boala inserată în text: „my point is that illness is not a metaphor, and that the most truthful way of regarding illness – and the healthiest way of being ill – is one most purified of, most resistant to, metaphoric thinking”/ „ideea mea este că boala nu este o metaforă, și asta pentru că cea mai sinceră cale de a concepe boala – și cea mai sănătoasă cale de a fi bolnav – este una mai purificată, și mai rezistentă, gândirea metaforică” (Sontag, 1977, p. 201). Referindu-se nu la boala fizică, ci la cea reprezentată în textele literare, autoarea propune un periplu prin scrieri care tratează tuberculoza sau cancerul, propunând înlocuirea sensului de metaforă al bolilor, cu gândirea metaforică pe care o putem adopta în fața corporalității malade.

În al doilea rând, avem în vedere stabilirea modului în care funcționează literatura din perspectiva intersectării cu medicina. Astfel, Todorov (1990, p.15) construiește ca punct comun *discursul uman* „human discourse”, pentru că în viziunea lui nu există o prăpastie între literatură și ceea ce nu este literatură „what is not literature”. Noile teorii, cum ar fi cea a lui Franco Moretti (2005) suprapun dezvoltarea textelor și, implicit, a genurilor literare, evoluției biologice, trecând prin termenii darwinieni și ai teoriei evoluționiste. Din acest punct de vedere, genurile pot fi definite drept „structuri

temporare”/„temporary structures”, devenind niște „aranjamente morfologice”/ „morphological arrangements”, incluzând astfel ideea de hazard, care însă are un statut paradoxal, anume acela de a „rezista în timp, dar întotdeauna numai o perioadă” „that last in time, but always only for some time”. Ceea ce caracterizează genul literar este o anumită dualitate, fiind „creaturi” de tip Janus bifrons, implicând în același timp istoria și forma: „Janus-like creatures, with one face turned to history and the other to form.” (Moretti, 2005, p.14). Romanele devin astfel formele cele mai potrivite pentru a studia modul de asimilare a istoriei, inclusiv a evenimentelor cu antecedent patologic, cum sunt sistemele totalitare – cazul literaturii române în a doua jumătate a secolului al XX-lea. Bahtin considera că romanul este cel care permite cel mai mult observarea realității, pentru că este dinamic și evoluează o dată cu societatea. Reflectarea sistemului social și politic în literatură se face astfel prin intermediul lui, ca gen de forță și matcă a intersectărilor ideilor culturale din epocă. Romanul este, în secolul al XX-lea, prototipul unei reevaluări a relației pe care scriitorul o stabilește cu lumea. Toma Pavel (2008, p.403), plecând de la analiza romanelor lui Musil și Joyce, constată că romanele „nu-și aleg”, deci, ca obiect *cazuri*, așa cum făceau nuvela și romanul din secolul al XIX-lea, ci, asemenea romanelor elenistice ori baroce, imaginează *raporturi de ordin general* între eu și lume.” Aceasta sunt supuse, în cazul literaturii române și pentru perioada precizată unei condiționări politice prin care se reconsideră locul individului în lume.

În al treilea rând, este important să precizăm că analiza se face având în vedere două direcții fundamentale: prima legată de ieșirea din ceea ce Paul Ricoeur numea „hermeneutica suspiciunii” (Ricoeur, 2000, 201) prin studii globalizante din punctul de vedere al disciplinelor implicate, care vin ca o consecință firească a schimbărilor din cultură, medicină și societate; cea de-a doua prin abordarea unei noi modalități de lectură, prin faptul că narațiunea se apropie de realitatea omului modern hiperlucid. Pomata identifică genurile epistemice, felul în care continuități sau discontinuități în schemele scrierii pot produce cunoaștere. Corelarea unor concepte medicale, științifice cu reflectarea lor în ficțiune determină încadrarea literaturii într-o astfel de categorie. Deci ceea ce contează pentru Pomata (2014) este modul în care o literatură având subiect medical poate produce cunoaștere și poate deveni experiență pentru cititor. Urmărind aceeași relație, Ann Jurecic (2012) identifică narațiunile având ca subiect bolile și anumite funcții pe care acestea le îndeplinesc. Introducerea unor elemente individuale și extinderea acestora la nivel social determină o tensiune între forma narativă și indeterminarea în spațiul literar. Paralela pe care o realizează între scriitor și sociolog sau antropolog îi dă prilejul autoarei de a privilegia înregistrarea empatică a suferinței și nu o măsurare rece pe

scala durerii. Personajele din roman sunt văzute ca fiind surse demne de cunoaștere a realității unei epoci, prin însăși relația pe care o stabilesc cu societatea contemporană lor. Între cel care notează sec într-un raport medical, numit „narrator” și cel care transpune în ficțiune maladia „essayist”, cel de-al doilea este preferat: „the narrator pulls at our sympathies; the essayist tells us our feelings are facile; the narrator use fiction to educate our sympathies; the essayist insists that knowledge of the real only comes with experience” (Jurecic, 2012, 86). Putem observa că adevăratul element original în analiza textelor literare în prezent poate fi considerat modul de a percepe și interpreta literatura într-o dinamică perpetuă, o mișcare continuă și transformatoare, ținând cont de interconectivitatea cu alte științe.

Direcțiile de analiză urmează, așadar, două paliere: primul este legat de modul în care medicina împrumută concepte, idei, atitudini, literaturii și cel de-al doilea este cel prin care literatura reușește să producă un anumit tip de cunoaștere, valabilă și perfect verificabilă în realitatea concretă. Cazul literaturii române este în măsură să aducă un plus de valoare în cunoașterea literaturii universale, prin specificul pe care l-a avut dezvoltarea ei în secolul al XX-lea

### **Lectura clinică**

Punerea în valoare a textelor alese ne interesează în măsura în care maladiile – subiecte ale romanelor postbelice – devin forme subversive pentru reprezentarea sistemului social și politic. Imaginile literare capătă consistență prin profunzimea relației cu realitatea, esența construcției maladive manifestându-se pe diverse paliere narative. Michel Foucault în *Nașterea clinicii* (1998) vorbește despre viață ca un ansamblu coerent de funcții care definesc, într-o anumită măsură, anumite succesiuni ale organismelor umane. Acele „forme de patologie generală” caracterizează organele și le individualizează, căci importante sunt limitele, modul în care acestea se raportează la exterior și felul în care transferul substanțelor este senzorial perceptibil. Țesuturile devin astfel, în viziunea lui Foucault „principiul de descifrare a unui spațiu corporal care este totodată intr-organic, inter-organic și trans-organic” (Foucault, 1998, p.138) funcționarea organismului depinzând de această coerență intrinsecă. Nevoia de delimitare, dar în același timp de antamare a părților constitutive se transformă într-o metaforă pentru analiza unui sistem amplu care își caută formele de unitate (Foucault, 1998, p.127).

În viziunea lui Foucault, boala întreține cu viața un dublu raport: cel de suprafață, exterior, care presupune o determinare cauzată de multitudinea de factori ce bombardează organismul uman și cel în sens invers. În cea de-a doua ipostază, boala este determinată de viață, de modul în care ființa umană se raportează la ea însăși: căci „Spațializate în organism după linii și regiuni care le sunt proprii, fenomenele patologice capătă alura unor procese vii. De aici se desprind două consecințe: boala este bransată la viața însăși, hrănindu-se din ea (...) Ea nu mai este un eveniment sau o natură adusă din exterior; ea este viața care se modifică într-o funcționare deviată” (Foucault, 1998, p.196). Formele patologice sunt condiționate astfel de existența primară și limitele pe care aceasta le presupune, prin reducerea la esența ființei umane: „Boala este o deviație interioară a vieții. (...) Trebuie deci să substituim ideii unei boli care ar ataca viața, noțiunea mult mai densă de viață patologică. Fenomenele morbide sunt înțelese plecând de la textul însuși al vieții și nu de la o esență noologică.” (Foucault, 1998, p.197). În acest fel putem găsi formula de constituire și apariție a unei nosologii literare în romanul românesc din a doua jumătate a secolului al XX-lea, construită ca urmare a constrângerilor impuse de regimul totalitarist din acea perioadă. Patologiile literare pe care le avem în vedere se construiesc printr-o sciziune evidentă a limbajului, a cunoașterii ce se realizează, conform teoriei lui Foucault, prin intrarea morții în limbaj, mai ales în cel științific, prin intermediul anatomo-patologiei. „Omul nu moare pentru că s-a îmbolnăvit; ci, în mod fundamental, omului i se întâmplă să fie bolnav pentru că el poate să moară.” (Foucault, 1998, p.200)

Moartea este văzută ca preexistând ființei umane. Posibilitatea pe care o presupune însăși viața umană se manifestă prin condiția vieții umane. Finitudinea este condiționată de implicarea în existența umană a unei maladii care să o determine. Această cauzalitate circulară este explicată prin dublul sens pe care îl presupune o intermediere între firescul proces de naștere-moarte. Ideea nu este nouă, apărând și la Socrate, dar și la filosofi ca Nietzsche sau existențialiști ca Sartre sau Kierkegaard care, în 1849, folosind sintagma „Boala de moarte” definește angosta, păcatul, credința în raportul omului cu Dumnezeu.

La Foucault, raportul cu viața este inversat, căci apare ca „sursa bolii în chiar ființa sa, această posibilitate interioară vieții, dar mai puternică decât ea, care o face să se uzeze, să devieze, și în fine să dispară. Moartea este boala făcută posibilă în viață.” (Foucault, 1998, p.201). Liniile de forță ale eseului lui Foucault ne ajută la stabilirea unor repere prin care imaginarul românesc se poate articula în jurul celor trei idei fundamentale: formele de patologie generale, boala ca deviație a vieții și moartea ca boală a vieții. La cele trei principii se adaugă clasificarea tipurilor de maladii stabilite de Barthes. În 1961, în revista *Tel Quel*, Roland Barthes, într-un eseu intitulat *Les Maladies du costume du théâtre*,

schitează o patologie a costumului de teatru, identificând trei maladii ale acestuia (Barthes, 1991, p.123)<sup>5</sup>, hipertrofii ale anumitor trăsături evidente: istorismului, estetismul, aparența. Vom utiliza unul din criteriile barthiene care constă în găsirea resorturilor maladiilor sociale și politice. „Le signe est malade chaque fois qu'il est mal, trop ou trop peu nourri de signification.” În acest sens, regăsim modul în care un text literar reprezintă și se reprezintă din perspectiva modului în care recurge la patologii. Subversiv sau nu, este pus în valoare prin trimiterea la diverse patologii. Funcționarea acestora, în contextul în care ideologia se manifestă ca o interdicție de abordare a anumitor teme, este posibilă prin recursul la ficțiune.

În căutarea unor instrumente în măsură să ajute la disecarea corpului literaturii, am recurs la ceea ce Michel Foucault numea *lectura clinică*. Este vorba de grefarea unor indicii medicale, din realitatea patologiei umane, pe o structură mai vastă, aceea care alcătuiește un corpus amplu din romanele publicate în perioada 1960-1980. În acest sens, identificăm în definiția dată de filosoful francez o anumită ordine, necesară ajungerii la un diagnostic clar al fenomenului maladiiv studiat: „Lectura clinică în forma sa primară implică un subiect exterior și care descifrează, care, de la și dincolo de ceea ce silabisea, pune în ordine și definea înrudirile. În experiența anatomo-clinică, ochiul medical trebuie să vadă cum se etalează și se etajează boala în fața lui, pe măsură ce penetrează el însuși în corp, avansează prin volumele sale, înconjoară sau ridică masele, coboară în profunzimi.” (Foucault, 1998, p.176) Ochiului medical îi corespunde un ochi critic, având ca subiect de analiză corpul românesc. Experiența lecturii echivalează, astfel, cu un alt proces „anatomo-clinic” din perspectiva surprinderii unei profunzimi a sensului existent în text. Corpul ca text și textul ca și corp sunt cele două tipuri de relații pe care se ordonează discursul nostru.

Pentru filosoful francez, „Boala nu mai este un set de caractere împrăștiate ici și acolo pe suprafața corpului și legate între ele prin concomitențe și succesiuni observabile în mod statistic; ea este un ansamblu de forme și deformări, de figuri, de accidente, de elemente deplasate, distruse sau modificate, care se înlănțuie unele cu altele după o geografie pe care o putem urmări pas cu pas. Nu mai este o specie patologică ce se inserează în corp acolo unde e posibil; este corpul însuși care devine bolnav.” (Foucault, 1998, p.176) Privirea totalizantă asupra simptomelor și efectelor maladiilor livrează o teorie a cauzalității. Ideea globalizării care antrenează ansamblul organelor, la care se adaugă viziunea sistemică asupra unei funcționări vitale pentru organismul uman se pot suprapune unei încercări de ordonare a patologiei literare, așa cum apare în perioada amintită. Boala inserată în textele românești se manifestă explicit, prin situarea într-un

cadru al sanatoriului, al spitalului de alienați, dar și implicit prin identificarea unor boli ale spiritului, dublu încarcerat: fie într-un corp bolnav, fie într-un sistem ideologic totalitar, decis să anihileze orice inițiativă de eliberare. Subterfugiile de care se slujesc scriitorii, transformă textele în ecuații cu necunoscute ușor de identificat și care dobândesc contur printr-o analiză funcțională a spațiului social și politic. Trecerea de la un nivel superficial de analiză, amplu discutat, de la un hipotext conturat inevitabil prin corelațiile specifice spre o inserare profundă în textura romanelor se face prin schimbarea instrumentelor și a modalităților de abordare a segmentului literar propus.

## **Literatura și ideologia**

A doua conexiune care se poate face pentru identificarea modului de funcționare a romanului în a doua jumătate a secolului al XX-lea este din perspectiva relației pe care o întreține cu ideologia. Fie că este vorba de sociologia literaturii, de sociocritică sau de discursul și instituțiile sociale regăsite în literatură, palierul ideologic ne servește drept instrument pentru conturarea modului în care literatura și structurile sociale se întrepătrund și sunt interdependente din punctul de vedere al raportului cu realitatea. Acest tip de abordare devine actual prin scopul epistemologic pe care îl poate împlini, evoluând de la textul literar spre contextul social, economic, politic.

Teoriile lui Hyppolite Taine, Gustave Lanson, Mihail Bahtin, Georg Lukacs, Lucien Goldmann, Adorno, Cros, Zima, Bourdieu, Hamon au inițiat, continuat, aprofundat aceste cercetări, propunând o perspectivă exterioară, dinspre sociologie spre literatură sau, dimpotrivă, dinspre literatură spre sociologie. Continuator al ideilor propuse de Lukacs, Lucien Goldmann, definește o metodă „structuralist-genetică” menită „să efectueze grupări provizorii de scrieri și, plecând de la ele, să caute în viața intelectuală, politică, socială și economică a epocii, grupări sociale structurate, în care operele studiate vor putea fi integrate ca elemente parțiale, stabilind între ele și un ansamblu de relații inteligibile și, în cazurile cele mai fericite, omologii.” (Goldman, 1964, p.223)

Pentru Lucien Goldmann, opera literară se constituie din lucruri și oameni, iar interacțiunea dintre acestea determină o structură semnificativă pentru contextul social, politic, economic al perioadei la care se referă. În *The sociology of literature: status and problems of methods*, analizează modul în care literatura ia naștere ca urmare a unor mentalități individuale raportate, însă, la grup: „The second basic idea of any dialectic and genetic sociology is that human facts are the responses of an individual or collective



subject, constituting an attempt to modify a given situation in a sense favourable to the aspirations of that subject.”<sup>6</sup> (Goldman, 1964, p.290) Orice comportament devine, în viziunea lui, încărcat de semnificație, iar relația cu literatura se bazează, așa cum preciza și Georg Lukács, pe cea dintre conținut și conștiința colectivă (collective consciousness). Metoda propusă este aceea de a rupe unitatea operei și a pune în prim-plan aspectele referitoare la „reproducerea realității empirice și a vieții cotidiene” („the reproduction of the empirical reality and of daily life”).

Accentul s-ar pune, mai degrabă pe partea documentară, decât pe cea literară. Cele cinci postulate create de Goldmann investesc cu valoare extrinsecă relația dintre literatură și societate: Primul se referă la structurile mentale care descoperă și caracterizează legătura fără echivoc dintre „conștiința empirică a unui anumit grup social și universul imaginar creat de autor” („the empirical consciousness of a certain social group and the imaginary universe created by the writer”). Este conturată astfel intruziunea socialului prin studierea structurilor mentale care pot fi descoperite în corpul unui text. Cel de-al doilea se referă la construirea unui pattern de acest tip care nu poate fi rezultatul unei gândiri individuale, ci devine o componentă a unui grup, așa numitele structuri de semnificație categoriale significant categorial structures, fiind un fenomen social social phenomena. Al treilea argument care aduce în sprijin analiza basmelor, concluzionează cu privire la relația dintre literatură și social, anulând contradicția dintre „pe de o parte, existența unei relații apropiate dintre creația literară și realitatea socială și istorică, iar pe de altă parte crea mai puternică și creativă imaginație”. În acest sens, Goldmann generalizează, atribuind, în mod exagerat, oricărei opere literare o componentă socială, privită prin raportarea la epoca în care a fost creată. A patra idee este legată de stabilirea calității literare a unui text, în descendența structuraliștilor, prin folosirea ca metodă de lucru a acelor structuri categoriale, mentale, care pot pune în valoare „caracterul specific estetic”.

Identificarea celor două distincții privind funcțiile textului literar, cea socială (implicând-o și pe cea ideologică și mimetică) și cea estetică, este, într-o anumită măsură, reduționistă, prin ignorarea aceleia cognitive, care, devine reperul într-o viziune actuală printr-o privire întoarsă dinspre literatură spre epistemă. Cel de-al cincilea aspect prezintă justificarea metodelor utilizate în studiul textului literar, de tip structuralist și sociologic: „The categorial structures, which govern the collective consciousness and which are transposed into the imaginary universe created by the artist, are neither conscious ou unconscious in the Freudien sens of word, who presupposes a repression; they are non-conscious processes which, in certain aspects are akin to those which gouvern the

functioning of the muscular or nervous structures and determine the particular character of our mouvements and our gestures. That is why, in most cases, the bringing to light of these structures and, implicitly, the comprehension of the work, can be achieved neither by immanent literary study or by study directed towards the conscious intentions of the writer or towards the the psychology of unconscious, but only by research of the structuralist and sociological type.”<sup>7</sup> (Goldman, 1964, p.301) Justificarea studierii textelor din punctul de vedere al biografismului și al raportării la individul creator se face prin recursul la termenii freudieni de conștient și inconștient. Munca aceasta de arheolog literar este concepută ca o aducere la lumină a unui sistem organic, o transparentizare a procesului de creație prin recursul la cercetări literare imanente.

Publicat în „International Social Science Journal”,<sup>8</sup> articolul lui Goldmann este util pentru stabilirea unor puncte de tip ancoră în sprijinul demersului privind găsirea analizei complete și unitare a resorturilor romanului românesc din perioada precizată. În loc de concluzie, autorul subliniază ceea ce aduce în plus această metodă despre text: este vorba despre „showing why the writer, in a particular historical situation, chooses, among the great number of possible incarnation of antagonistic positions and attitudes which he condemns, precisely the few which he feels to be particularly important”<sup>9</sup> (Goldman, 1964, p.109). Alegerile multiple pe care scriitorii le fac, la un moment dat și, uneori fără explicație, cu privire la evenimente sau personaje istorice sunt condiționate, în viziunea teoreticianului, de o anume viziune asupra societății, proprii unei conștiințe a creatorului.

În ansamblu, teoria lui Goldman prezintă un punct de vedere unilateral, considerând romanul drept un simplu document care datorează totul mimesisului, imitarea realității realizându-se pe toate palierele: economice, sociale, politice, ceea ce se află dincolo de aceasta trecând în plan secund. Viziunea tradiționalistă pune accentul pe conceperea operei literare drept o reflexie a realității.

Trecând de la sociologia literaturii la sociocritica textului, cercetătorii contemporani propun diferite viziuni asupra raportului dintre social și textul narativ. Pierre Zima în *Pour une sociologie du texte littéraire*, publicată în 2000, reluând ideile conturate încă din anii 80, aprecia coerența discursului românesc, considerând că importante sunt elementele narrative și semiotice care stau la baza construirii socialului în roman. Tehnicile narrative devin, în viziunea lui, surse pentru observarea socialului. Alături de Zima se regăsește Claude Duchet (1973), cel care introduce sintagma de „societate a romanului”: „(...) interroger les pratiques romanesques en tant que productrices d’un espace social, que j’ai proposé à appeler société du roman” (Duchet,

1973, p.448). Teoria sa propune ca punct de plecare textul românesc, pentru ca, în urma analizei aprofundate să se poată degaja elementul coagulant al spațiului social.

Edmond Cros, dintr-o altă perspectivă, își propune să studieze textul literar din punctul de vedere al inserării istoriei la nivelul formei: „mettre en œuvre les modalités d’incorporation de l’histoire au niveau du texte littéraire non pas au niveau de contenu, mais au niveau des formes” (Cros, 2005, p.39). Conținutul trece astfel în planul al doilea, forma textuală fiind în măsură să reconstruiască relația cu socialul. Fiind concepută ca o metodă ce reunește „ansamblul medierilor” care sunt în măsură să „deconstruiască” și „să reorganizeze sau să resemantizeze diferitele reprezentări ale experienței individuale sau colective”, aceasta devine o posibilitate de construire a unei platforme de lucru având în vedere evoluția formală și nevoile sociale. (Cros, 2005, p.90).

Un alt teoretician contemporan, Pierre Popovic, mergând pe urmele lui Cornelius Castoriadis, redefinește conceptul de imaginar social, punându-l în relație cu ansamblu determinărilor ideologice pe care o societate le propune, la un anumit moment, într-un punct al evoluției istorice.

Teoriile mai recente care depășesc structuralismul, propun, așa cum face Pierre Bourdieu (1992)<sup>10</sup> conceptul de *câmp literar*.<sup>11</sup> În acest sens, criticul vorbește despre relația dintre scriitură și o rețea de constrângeri sociale menite a influența opera literară. Conceptul ca atare se caracterizează printr-o mediere între factorii exteriori și text. Luând cazul romanului românesc, se distinge astfel modul în care exteriorul, denumit de Bourdieu *habitus*, a influențat literatura în ansamblu. Realism-socialismul a acționat ca o presiune care a determinat modificări de abordare a tematicii, care, în Occident, acționa sub forma unui contract democratic, așa cum analizează Nelly Wolf în *Le Roman de la démocratie*. Acest tip de contract presupunea modelul gândirii politice, prin transformarea datelor sociale, în date politice.

Interconectivitatea pe care o presupune acest demers conturează o analiză completă, în care piesele separate ale narațiunii sunt asamblate pentru a oferi o imagine unitară, totalizantă. În capitolul dedicat „Fundamentului prereflexiv” (*Background*), Paul Cornea (2006, p.316) enumeră variantele conceptului de *habitus*: background (Searle), „lume trăită” (Habermas), „cunoaștere prereflexivă” (Taylor), găsim drept elemente comune: „identificarea unui ansamblu de disponibilități cognitive, corporale, culturale, induse în fiecare dintre noi de practica socială.” Determinările sociale sunt astfel explicate prin parcursul istoric pe care omul, ca parte a societății, le traversează. Trecerea de la teoriile tradiționale la cele moderne se face prin schimbarea unghiului de abordare,

căci analiza critică se conturează plecând din interiorul textului, în relație cu socialul văzut în ansamblu, așa cum individul face parte dintr-o macrostructură a socialului.

## Ideologie și destin romanesc

O altă axă de lucru în analiza romanului românesc are în vedere perspectiva ideologică și modalitatea prin care aceasta este adoptată, infirmată, subsumată autoritar sau subversiv prin literatură. Definită dialectic, ideologia este considerată, în viziunea lui Philippe Hamon (1996) în *Texte et Ideologie*, un sistem de valori cu o dimensiune paradigmatică și, în același timp, sintagmatică. Fixându-și, încă de la început, conceptele cheie în jurul cărora se va contura analiza metodologică, adică *evaluarea* și *norma*, Hamon restabilește legătura între opera literară și anumite sisteme de valori. Limitele cercetărilor anterioare sunt date de autosuficiența textului literar, de incongruența multiplelor teorii ale ideologiei și de învingerea abordării exclusiv estetice. „L'idéologie sera donc ici considérée comme un système de valeurs, système qui possède une dimension *paradigmatique* (tout texte construit des hiérarchies, des échelles, des taxinomies, des systèmes d'évaluation où du positif et opposé à du négatif) et une dimension *syntagmatique* (toute texte manipule des scénarios narratifs impliquant des actants-sujets qui évaluent des moyens en fonction de finalités). La notion d'*évaluation* sera donc au centre de cet essai, ainsi que la notion qu'elle présuppose, celle de *norme*.” (Hamon, 1996, p.12).

Aceste ierarhii textuale pe care le teoretizează Hamon se construiesc având în vedere interogarea asupra modului în care textele pot deveni surse primare pentru scări de valori, sisteme axiologice, indiferent că avem de-a face cu sisteme locale sau globale<sup>12</sup>. Literatura română, constituie, din acest punct de vedere, un studiu de caz eficient, ținând cont de dominante ideologice ale epocii realism-socialismului. Metoda implică și o componentă comparatistă prin punerea față în față a unor personaje, epoci, stări, lucruri – toate având drept scop stabilirea unei scări de valori, în funcție de normele stabilite și în urma unui proces strict de evaluare. Construite pe dualitatea estetică, antagonică a termenilor, opozițiile ce constituie, de fapt norma și devierea de la normă, pot ajuta la construirea unui sistem viabil: „oppositions spécialisées: positif-négatif, bon-mauvais, convenable-inconvenant, correct-incorrect, méchant-gentil, heureux-malheureux, bien-mal, beau-laid, efficace-inefficace, en excès-en défaut, normal-anormal, légal-illégal, sain-corrompu, réussi-raté, etc.” (Hamon, 1996, pp.104-105).

De la teoretizarea textelor literare în general, Hamon se apropie de lumea romanească, prin aducerea în discuție a valorilor etice. Pentru el, morala devine „obiect al scriiturii”, „un proiect al personajelor”, iar propriul eu se disipează pentru a transfera rolul de judecător al moralității personajelor, cititorului care devine astfel subiect „sursă și origine a moralei”. Falsa problemă a moralității nu este decât un pretext pentru „neutralizarea unui sistem evaluativ prea discriminant, prea focalizant” (Hamon, 1996, p.188). Se face astfel trecerea de la o viziune unitară, construită din structuri ferme, la una de-structurantă, descompusă, care se găsește la „răscruce” de norme, valori care își schimbă mereu forma, limita. „Ces univers de valeurs se chevauchent, se transforment, se surdéterminent, se transposent, le travail du romancier étant justement de décomposer ces intrications normatives en leurs éléments fondamentaux.” (Hamon, 1996, p.220). De data aceasta, funcția primară a romancierului este aceea de a de-compune, de a rupe în nuclee de sine stătătoare normele și a le înzestra cu valori primordiale.

Concluzia pe care o propune cercetătorul este aceea legată de ideologia ce reiese dintr-un text românesc: „son statut fondamentalement utopique et atopique, non localisable, de « milieu » à la fois diffus et totalitaire, de discours à la fois sans source et sans propriétaire, réajustable et récupérateur, « assujettissant » quoique supprimant le « sujet » de l'énoncé (de quoi parle le texte polyphonique ?) et le sujet de l'énonciation (qui parle dans le texte polyphonique ?)”./ „statutul său fundamental utopic și atopic, nelocalizabil, din mediul difuz și totalitar totodată, al discursului fără sursă și fără proprietar totodată, reajustabil și recuperator, « supunând » deși exprimă « subiectul » enunțului despre care vorbește textul polifonic” (Hamon, 1996, p.226). Confuză, în anumite puncte, definiția nu este limitatoare, impunând totuși niște linii de forță, pendulând între a o defini drept un mediu difuz și totalizant.

Destinul romanului românesc se leagă, așa cum au observat criticii fondatori ai etapizării, periodizării clasificării acestuia (Nicolae Manolescu, Eugen Simion, Carmen Mușat, Eugen Negrici ș.a.) de modul în care acesta s-a raportat la realitate, de aspectele sociale, economice și nu în ultimul rând, politice. Romanul din partea estică a Europei a evoluat diferit, iar raportul pe care îl stabilește cu ideologia este tratat diferit. Ne referim, în continuare, la două viziuni diferite asupra romanului scris în perioada regimurilor totalitare.

Tzvetan Todorov (1996) în *Face à l'extreme*, introduce conceptul de *schizofrenie socială*: „Acest fel de schizofrenie socială se întoarce împotriva lor: chiar dacă regimul totalitar face eforturi pentru îndobârcirea supușilor lui, el se mulțumește, în fapt, doar cu docilitatea lor publică, deoarece îi este de ajuns pentru a se menține, de neclintit; în

același timp, el își liniștește supușii, dându-le iluzia că, în sufletele lor, ei rămân puri și demni.” (Todorov, 1996, pp.125-126). Aplicarea acestui principiu, cu un termen preluat din medicină, pentru a defini dialectica ce caracterizează numai epoca, dar și indivizii, este evidentă în cazul romanului românesc din perioada dominată de realism socialism. „Docilitatea publică” se asociază simulacrului de libertate interioară pe care cetățenii unei astfel de societăți le trăiesc, natura schizoidă provenind din imposibilitatea stabilirii adevărului existențial.

Acele „morfo-patologii” pe care le identifica Eugen Negrici (2002, p.16). au determinat crearea unor personaje ale căror tare fizice și psihice sunt, de fapt, pretexte pentru eludarea unor rigori, ale normelor, o încercare reușită de cele mai multe ori, de depășire a filtrului cenzurii, pentru exprimarea unei realități sumbre. Resorturile pe care le utilizează scriitorii epocii pentru înșelarea „ochiului vigilent” sunt dintre cele mai diverse: de la analiza sentimentelor extreme ca teroarea, frica, obsesia, la fapte reprobabile cum e crima, minciuna, înșelătoria, până la imaginarea unor spații ale corporalității malade: de la salonul de spital, la sanatoriu și până la oraș, ca teritoriu clausturant, imposibil de oferit o posibilitate de evadare. Carmen Mușat (2008, p.58), în aceeași direcție, identifică niște „semipatologii”, căci „polaritatea ideologie/utopie dezvăluie natura semipatologică a acestor forme ale imaginarului social.” Accentuând binomul utopie/realitate, autoarea remarcă viciul fundamental al societăților totalitare: confuzia. Propunând o formă lipsită de legătură cu adevărul, sistemele de acest tip introduc o rupere la nivelul conștiinței individuale și colective.

Todorov o clasifică drept boală a sistemului social-politic, transfigurată în modalități de existență primară: „Asemenea febrei din timpul unei boli, fragmentarea nu este un rău în sine, ci o apărare împotriva lui (...) ea este un viciu cotidian” (Todorov, 1996, p.126).

Această relație a ideologiei cu literatura a fost analizată și de Paul Cornea, care stabilește trei funcții ale ideologiei: funcția distorsionantă, funcția de legitimare și funcția integratoare. (Cornea, 2006, p.351) Acestea sunt importante pentru că pot fi identificate în majoritatea discursurilor narative pe care le propun scriitorii epocii. Funcția distorsionantă este în legătură cu teoria marxistă a „falsei conștiințe”, iar principala caracteristică este cea a „deghizării”, și presupune lipsa intenționalității, individul nefiind conștient că „deformează adevărul”. Paul Cornea concluzionează: „ne aflăm în prezența unui fenomen clar de autodemascare a ideologiei ca propagandă.” (Cornea, 2006, p.352) Funcția de legitimare, identificată de Max Weber, presupune o exacerbare a eului și creșterea prestigiului de sine și față de ceilalți. În epoca totalitarismului românesc, existau două direcții pentru împlinirea acestei legitimări. Prima se referea la „ponderea excepțională

atribuită ideologiei de comuniști”, iar cea de-a doua încerca „transformarea ideologiei în „știință”, determinând însă, în final, ca orice instrument de opresiune și un efect advers, prin dorința de eliberare. Paul Cornea consemnează: „Mișcările de subversiune anticomunistă, puse din motive strategice și tactice sub egida luptei pentru respectarea drepturilor omului, s-au dezvoltat treptat, ajungând în anii 80 să se impună ca o alternativă consistentă.” (Cornea, 2006, p.353) Funcția integratoare se referă la ansamblul elementelor care servesc manipulării populației, prin recursul la aspecte emoționale, lozinci, inoculări ale sentimentului patriotard, fără substanță.

Cele trei funcții pe care le analizează autorul construiesc o imagine completă a modului în care ideologia a acționat asupra literaturii. Deși încearcă să găsească o modalitate de eludare, metode de subversiune pentru a scrie, dincolo de restricțiile impuse, scriitorul este schizoid. Maladiile sociale se reflectă în corpul textului care naște personaje și situații histrionice.

Pe de altă parte, Kundera consideră că romanul este „o artă profund anti-ideologică”, căci „ideologia ne prezintă lumea din punctul de vedere al unui singur adevăr”. (Kundera, 2001, p.103) Își exprimă nemulțumirea despre catalogarea țărilor europene în funcție de sistemul politic și anularea moștenirii culturale. Referindu-se la Polonia, el analizează: „Prin sistemul său politic, Europa centrală este Estul; prin istoria sa culturală, ea este Occidentul. Dar, de vreme ce Europa este pe cale să-și piardă sensul propriei identități culturale, ea nu vede în Europa centrală decât regimul său politic; altfel spus: ea nu vede în Europa centrală decât Europa de Est.” (Kundera, 2001, p.109) Respingerea legăturii cu ideologia se face din alte motive, legate mai degrabă de o dorință de recunoaștere a culturii naționale și o reevaluare a literaturii, valoroase prin ea însăși, și nu datorită unei conjuncturi sociale și politice.

Analiza lui Czeslaw Milosz, esențială pentru înțelegerea funcționării ideologicului și coruperea lentă a minții umane, se orientează pe analiza sistemelor totalitare și a modului în care acestea contaminatează mințile oamenilor. Plecând de la un text al lui Stanislaw Witkiewicz numit *Nesaŭ*, analizează efectele unei așa-numite pastile a fericirii „Murti-Bing” care îi ajuta pe oameni să scape de depresie și nefericire. Parabolă a materialismului dialectic, capsula îi făcea pe indivizi să devină „senini și fericiți. Problemele cu care se luptaseră până atunci păreau dintr-odată superficiale și neimportante. Îngrijorările metafizice nu îl mai frământau, el vedea cu mulțumire excesul în care arta cade când poporul caută în van să-și astâmpăre foamea spirituală.” (Milosz, 1999, p.98) Este important punctul de vedere pe care îl propune criticul polonez, nu acela al constrângerii prin violență, ci prin îmbolnăvirea spiritului. Accentul se pune pe

mișcarea inversă, dinspre exterior spre interior. Semnele contaminării maladive apar: „Singurul lucru care pare să nege perfecțiunea lui Murti-Bing este apatia care s-a născut în popor și care dăinuie, în ciuda activității fervente....este ceva impalpabil și neplăcut în climatul uman din orașe ca Varșovia sau Praga. Atmosfera colectivă rezultată dintr-un schimb și o recombinație a fluidelor individuale, este nefastă. Este o aură de putere și nefericire, o paralizie internă și o mobilitate externă” (Milosz, 1999, p.34)

Sistemul pe care îl construiesc este unul al minciunii, care se întemeiază pe aparență: „colectivul este compus din unități care se îndoiesc; dar, de îndată ce acești indivizi pronunță frazele ritualice și îngână cântecele ritualice, ei creează o aură colectivă pe care o abandonează pe rând.” Sistemul totalitar cu care se luptă, pe care îl descrie în toate ipostazele, este definit prin opoziție cu democrația occidentală: „Ketman înseamnă realizarea de sine împotriva a ceva. Cel care practică Ketman-ul suferă din cauza obstacolelor pe care le întâlnește; dar dacă aceste obstacole au fost înlăturate dintr-odată, se găsește într-un vid care poate să se dovedească mai dureros. Revolta interioară este uneori esențială pentru sănătatea spirituală și poate crea o formă specială de fericire.” (Milosz, 1999, p.57). Punctul cheie al teoriei lui Milosz este dat de revoltă, forma de distrugere a barierei și încălcare a limitelor. Orice personaj răzvrătit își capătă libertatea interioară prin încălcarea unor frontiere impuse, prin conturarea unei reșezări a propriei ființe în plan social și spiritual. Din acest punct de vedere, definiția din *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage* ni se pare relevantă pentru statutul ideologiei în textul literar „ (...) l'idéologie est une quête permanente des valeurs, et la structure actantielle qui l'informe doit être considérée comme récurrente dans tout discours idéologique.”/ „ideologia este o căutare permanentă a valorilor, și structura actanțială care o informează trebuie să fie luată în considerare în orice discurs ideologic.” (Greimas, Courtes, 1993, p.179) Bulversarea valorilor care se produce în totalitarism este operată prin intermediul ideologiei, care modifică, treptat, liniile de forță ale societății, inoculând indivizilor, prin intermediul unui limbaj de lemn, golit de semnificații, o formă de obediență de grup.

Un alt punct de vedere îl are Pierre Macherey, care definește ideologia unei opere literare prin sincopile și pauzele ce le conține, prin ceea ce rămâne incomplet, adică prin *nepus*. Ideea lui este ușor de evidențiat în romanele literaturii române din perioada studiată, prin tendința evidentă de ocultare a unor sensuri ale textului, în directă legătură cu contextul politic. „L'œuvre existe surtout par ses absences déterminées, par ce qu'elle ne dit pas, par rapport à ce qui n'est pas elle... C'est sur le fond de l'idéologie, langage originaire et tacite, que l'œuvre se fait... Cette distance qui sépare l'œuvre de l'idéologie



qu'elle transforme se retrouve dans sa lettre même : elle la sépare d'elle-même, la défaisant en même temps qu'elle la fait."/ „Opera există mai ales prin absențele determinate, prin ceea ce nu spune, prin raportare la ceea ce ea nu este...P e fondul ideologiei, limbaj originar și tacit, se face opera. Această distanță care separă opera de ideologie pe care o transform se regăsește în chiar litera ei: ea o separă de ea însăși, desfăcând-o în același timp când o face.” (Macheray, 1966, p.174). Separarea paradoxală dintre operă și ideologie propune, de fapt, o îngurgitare rapidă a ideilor politice, transformate apoi în literatură. Descompunerea acesteia devine o recompunere în termenii literaturii, printr-o reinterpretare a ceea ce conține. Se definește astfel un „nou tip de necesitate : prin absență, prin lipsă.”/ un nouveau type de nécessité : par l'absence, par le manque.” (Macheray, 1966, p.174). Esențială este, în acest sens lipsa, adică ceea ce lectorul poate înțelege din subtext, libertatea pe care o lasă textul în a fi interpretat.

Având ca punct de plecare teoriile lui Althusser, teoreticianul restabilește un canal de comunicare dintre literatură și ideologie, prin intermediul filosofiei. În *Philosopher avec la littérature; Exercices de philosophie littéraire*, Pierre Macheray (2013, p.24) definește o metodă epistemică, proprie unui studiu exhaustiv : „La littérature, ce n'est donc pas seulement de la philosophie retranscrite dans un autre langage, grâce à une opération qui la laisserait, dans son fond inchangée: c'est plutôt l'initiation ou l'incitation à une nouvelle pratique de la philosophie, voire à un nouveau rapport à la philosophie, qui modifie, plus ou moins, la perspective dans laquelle ses spéculations prennent place, ne serait-ce que parce qu'il lui ôte le caractère de pures spéculations.”/ „Literatura nu este numai filosofie retranscrisă într-un alt limbaj, grație unei operații care ar fi lăsat-o, pe fond, neschimbată : este mai degrabă inițierea sau incitarea la o nouă practică a filosofiei, chiar la un nou raport cu filosofia, care modifică, mai mult sau mai puțin, perspectiva în care speculațiile sale se instaurează, nu ar fi așa pentru că i se înlătură caracterul de pure speculații .” Raportul cu filosofia reia introducerea în text a ideilor aparținând unei forme de teoretizare a generalului, în defavoarea individualului.

Construită ca un joc între vizibil și invizibil, ideologia și literatura se autodetermină<sup>13</sup>. (Macheray, 1966, p.174) Prezentă în roman, vorbind despre propriile absențe, ideologia se construiește (sic!) în carte. Ea este ruptă, destrămată în corpul cărții, este reformulată, pusă sub semnul întrebării pentru ca, în final, să facă vizibile mitul și iluzia. Cartea stabilește o relație implicită cu filosofia: „Et ainsi, il la rencontre implicitement comme un objet, au lieu de la vivre de l'intérieur, comme si c'était dans l'intimité d'une conscience ; il l'explore (ainsi que Balzac explore le Paris de *La Comédie Humaine* par exemple), il la met à l'épreuve de la parole écrite, de ce regard aux aguets où

toute subjectivité se prend, cristallise dans l'avènement d'une situation objective."/ „Și astfel, ea o întâlnește în mod implicit ca obiect, în loc să o trăiască dinspre interior, ca și cum ar fi în intimitatea unei conștiințe ; ea o explorează (așa cum Balzac explorează Parisul în *Comedia umană*, de exemplu) ea o pune la încercarea cuvântului scris, a acestei priviri care spionează modul în care acționează subiectivitatea, cristalizează instalarea unei situații obiective.” (Macheray, 1966, p.155) Important este acest proces de interiorizare, care se produce dinspre exterior spre interior. Astfel „L'idéologie spontanée (elle n'est pas spontanée dans sa production, mais en ce que les hommes croient y accéder spontanément), dans laquelle vivent les hommes n'est pas seulement reflétée par le miroir du livre”/ „Ideologia spontană (ea nu este spontană în producerea ei, ci la ceea ce oamenii cred că acced spontan), în care trăiesc oamenii nu este reflectată doar de oglinda cărții” (Macheray, 1966, p.155)

Procesul acesta de reformulare a ideologiei prin literatură schimbă perspectiva asupra relației dintre cele două puncte de forță. Supusă testului cuvântului scris, unei reformulări interioare, unei autoanalize dialectice, ideologia nu mai este o „stare de conștiință”. Supusă acestui proces : „par lui elle est brisée, retournée, mise à l'envers d'elle-même, dans la mesure où la mise en œuvre lui donne un autre statut que celui d'état de conscience. Dédaignant par nature le point de vue naïf sur le monde, l'art, ou, au moins la littérature, installent le mythe et l'illusion dans leur rôle d'objets visibles.” (Macheray, 1966, p.156), ea devine o nouă modalitate, veche în același timp din punctul de vedere al raportării la literatură, prin ideea de mimesis care stă la baza poeziei antice, nouă prin inversarea rolurilor și privirea dinspre interior spre exteriorul textului.

Astfel, concluziile legate de stabilirea contextului în care literatura interacționează cu realitatea comportă punctul de vedere sociologic, necesar și coerent în analiza operelor literare din contextul epocii căreia îi aparțin. Conceptele analizate de spațiu al romanului, societate a romanului, câmp social sau studiul tehnicilor narative pentru decelarea implicațiilor sociale, precum și inserarea aspectelor culturale și de imaginar social sunt direcții fundamentale pentru găsirea unui pattern complet.

Cea de-a doua idee conclusivă derivă din multdiscutata idee a interrelaționării cu ideologia. De la teoriile tradiționale ce pornesc din exteriorul literaturii, de la definiția dialectică a acestei relații prin opoziția de termeni, trecând prin analiza aplicată totalitarismului prin cele două studii citate și ajungând la epistemologia literaturii - s-a conturat un model sintetic de analiză a literaturii române, în virtutea unei necesități de reînnoire și racordare la gândirea europeană. Procesul de a citi pare a fi o „disease as

disclosure”, o divulgare eficientă a tehnicilor narative puse în slujba unei reprezentări eficiente a maladiilor sistemului social politic.

## 2. CAZUL LITERATURII ROMÂNE (PERIOADA 1960-1980)

Privind retrospectiv spre anii regimului totalitar, 1960-1980 reprezintă o perioadă de relativă eliberare de doctrinele sovietice. Începe un proces de trecere de la realism socialist la o etapă în care ideile mișcătoare tind să se coaguleze în jurul unor personalități. Literatura profită din plin de această rupere de ritm ideologic și se concentrează asupra unor formule inovatoare. Segmentul de proză literară acoperă o vastă arie tematică, nelipsind cea legată de societate, prin învestirea cu valoare parabolică a unor spații identitare din realitatea românească.

Perioada a beneficiat de studii critice care au avut două direcții clare de analiză: prima, identificată de Eugen Simion într-o remarcă din *În ariergarda avangardei*, în care propune drept suport al recunoașterii sorgintei literaturii din totalitarism o formă de luptă discretă cu regimul politic, o forfotă subterană din care au ieșit la suprafață texte discrete, rafinate de contrapunerea ideologică: „Să învingi politicul, ideologicul, impostura prin operă. A fost strategia lui Preda și, după el, a generației 60” (Simion, 2004, p.303.)

Cea de-a doua este legată de introducerea criteriului estetic drept criteriu suveran pentru textele produse, indiferent de perioada aleasă. Mircea Martin, în articolul dedicat canonului estetic „Estetismul socialist”, referindu-se la perioada de relativă liberalizare din anii 1960 : „(...) între această totalizare de ordin filosofic și totalizarea estetică (realizată de opera de artă într-o viziune romantico/modernistă) s-a stabilit o (falsă) analogie, de fapt, o omologie pe baza căreia a devenit posibilă validarea ideologică a unei literaturi (sau arte) care nu mai purta neapărat un mesaj comunizant: era suficient ca acesta să fie unul umanist.”<sup>14</sup>

În timp ce în România literatura se angaja pe un drum lung al comunismului și al subordonării politice a domeniilor culturale și literare, în Franța, de exemplu, André Malraux scria despre literatura angajată, după ce în 1945 Sarte teoretizase conceptul de angajament al intelectualului, și, implicit al scriitorului. Rolul activ al intelectualului care trebuie să participe la viața cetății este subliniat în majoritatea manifestelor literare.

În „Ce este literatura”, Sarte echivala actul de a scrie cu cel de a-ți obține libertatea. A crea și a se exprima pe sine și pe ceilalți echivalează cu o formă de eliberare, indiferent de constrângerile impuse. André Gide analiza lupta pe care o presupune actul de a scrie, de a se implica în viața socială. În plus, orice încercare de supunere și limitare a libertății de creație determină un mod de a scrie umil, lipsit de substanță, fără individualitate, o maladie a spiritului.<sup>15</sup>(Gide, 1950, p.58) O literatură supusă unei

ideologii politice, „aservită” este o literatură „înjosită”, consideră Gide, indiferent care este cauza pe care o servește.

Ipotezele de la care plecăm și pe care încercăm să le demonstrăm sau să le infirmăm pe baza textelor literare apărute în perioada discutată sunt două : una ce propune analiza imaginarului narativ ca o smulgere brutală din corpul social. Într-un comentariu la romanul lui Marin Preda, *Risipitorii*, Eugen Simion reafirmă relația cu socialul pe care o presupune literatura : „Ca să facă istoria părinților, prozatorul recurge la istoria socială, cu preocuparea (tehnică realistă cunoscută, verificată!) de a subordona viața psihologică unui ansamblu de forțe economice și politice.”(Simion, 1998, p.228) și cea de-a doua susținută de Alex. Ștefănescu în a sa *Istorie a literaturii române contemporane, 1941-2000* care precizează încă de la început faptul că „Literatura nu datorează nimic regimului comunist, ideologia marxist-leninistă nu a generat literatură, literatura s-a scris într-un raport de ostilitate sau, în cel mai bun caz, de indiferență față de regimul comunist” (Ștefănescu, 2005, p.6) care propune o abordare superficială și reduționistă a rolului pe care atmosfera și circulația ideilor le-au avut asupra actului scrierii.

Pe de altă parte, alegerea perioadei este legată de evoluția politică și socială, și nu de cea a generațiilor. Avem astfel în vedere o reevaluare și clasificare în funcție de alte criterii, pertinente din punctul de vedere al reșezării materiei epice. Manolescu introducea, încă din anul 2000, conceptul de *paradigmă diferită* pentru a oferi un criteriu de clasificare a scriitorilor: „identificarea unor paradigme diferite și de predominanța unora dintre ele, în condițiile unei succesiuni dificile, cu suprapuneri multiple.” (Manolescu, 2000, p.13)

Punerea în lumina reflectoarelor a perioadei sumbre a postbelicului naște o reevaluare, atent discutată atât de critica postdecembristă, dar și cea tânără, ce conține o dublă miză: aceea de reșezare din punct de vedere estetic<sup>16</sup> a literaturii, dar și una de actualizare și racordare la spațiul european, evoluția făcându-se în paralel. Nu se poate spune că izolarea a fost perfect funcțională, pentru că ideile europene au pătruns, uneori deformat, alteori exagerat, căpătând uneori aureole de adevăruri absolute. Din nefericire, literatul român a luat uneori ca suprem etalon ceea ce propuneau alte culturi, prea departe de realitățile balcanice. Din acest motiv, romanele aparținând unor autori cunoscuți, care au făcut carieră fie prin compromisuri (care nu interesează valoarea estetică) în țară sau în exil, primesc, de obicei eticheta prin raportare la funcția ideologică Recurența evidentă este dată de prezența unor nuclee narrative, regăsite și în alte romane din țări care au trăit experiențe asemănătoare (Polonia, Serbia, Cehia, Ungaria) cum ar fi: libertatea (și negarea ei – formele închise, claustrarea ființei umane, exteriorul vs interior, cenzura, interzicerea

călătoriei), degradarea relațiilor umane, adevărul (minciuna perpetuată ca formă de camuflare<sup>17</sup>), utopie vs distopie.

Romanul românesc din perioada 1960-1980 a beneficiat, de-a lungul evoluției actului critic de analize multiple, dar în care se simțea nevoia unei reconfirmări a apartenenței la spațiul european. Din acest punct de vedere se conturează necesitatea găsirii unui posibil model care să propună o viziune totalizantă asupra acestuia, definind astfel o întreagă perioadă literară. Referința la constructul socio-politic s-a realizat printr-o asimilare a ideologiei epocii sau, dimpotrivă, o căutare asiduă a unor modalități de camuflare a adevăratei realități în roman.

Studierea modului în care romanele din perioada respectivă se raportează sau integrează aspectele sociale. Contextul în care s-au dezvoltat textele românești trimite spre utilizarea, la început, a instrumentelor criticii sociologice care permitea o decelare a modului în care structurile sociale au determinat procesul de creație, mai apoi integrarea acesteia unei „metode circulare”<sup>18</sup> pe care o propune Umberto Eco, în încercarea de a stabili axiologic rolul globalizant în cadrul literaturii europene. Cea de-a doua propune construirea argumentației pentru evidențierea strategiilor subversive legate de ideologia vremii, prin recursul la concepte cheie cum este cel al lui Todorov, de schizofrenie socială.

Perioada propusă spre analiză cuprinde două regimuri diferite, ambele cu forme dictatoriale : Cel al lui Gheorghe Gheorghiu- Dej, caracterizat prin realism socialist, în care operele literare apărute erau tributare, în mare măsură ideologiei de partid. Anii 60 reprezintă începutul desprinderii treptate de Moscova, prin „împăcarea” unei largi părți a populației, convinse de culpabilitatea sovieticilor în privința nivelului de trai, prin oferirea unei libertăți controlate. Necesitatea îndepărtării de Uniunea Sovietică venea din dezvăluirea unor planuri secrete legate de influența acestora asupra României. Se produce astfel și o exacerbare a naționalismului, de care profită, mai târziu Nicolae Ceaușescu. Acesta este propus și ales în 1965, în funcția de prim-secretar al partidului, începând ascensiunea și consolidarea puterii. Perioada până în 1980 reprezintă una de relativă liberalizare, urmând ca după aceea să se producă o accentuare a controlului și o sărăcire accentuată a populației.

Literatura după 1960 abordează mai ales subiecte politice, fiind vorba de referirea la perioada anterioară, la ororile produse de regimul comunist. Scriitorilor li se acceptă teme care promovează „omul nou”, care introduc în texte idei patriotice, naționalism și care se pliază pe politica promovată de partid. Neexistând niște repere clare, din punct de

vedere estetic, sunt promovați laolaltă scriitori, fără a se ține cont de valoarea literară a operelor.

Așa cum am discutat deja, există o dublă percepție asupra literaturii, o formă schizoidă de concepere a textelor și de existență în fața discursului puterii. Nerămânând niciodată distincte, fără legătură una cu alta, atitudinile scriitorului urmează două forme: una de aderare, *hipotonică* pentru că afectează organismul în întregime, adică simptomele sunt generalizate, pătrund în toate sectoarele de activitate, corpul social fiind supus astfel unui proces lent de distrugere prin transformare, mișcările fiind încetinite, individul nemaipunându-se și cea de-a doua de rezistență, de *hipertonie*, când scriitorul încearcă să rămână într-o stare permanentă de concentrare și atenție asupra a ceea ce se întâmplă în societate. Cei doi termeni împrumutați din medicină ne servesc pentru a pune în evidență două laturi care, de multe ori se întrepătrund, reprezentând atitudini ale scriitorului de la mijlocul secolului trecut, supus unor presiuni politice majore.

### **Hipotonie și hipertonie literară**

Intellectualul român adoptă atitudini diferite în fața Puterii, prin mascarea sau, dimpotrivă participarea, uneori conștientă, alteori nu, la impunerea unor idei și manipularea populației prin literatură. Pseudovalorile sunt promovate, fiind importante numai laturile sociale și politice ale discursului, direcția arătată de partid ordonând fără echivoc aparițiile editoriale. Autorii interbelicii (Lucian Blaga, Tudor Arghezi, George Bacovia) sunt eliminați din conștiința publică, locul fiindu-le luat de nume necunoscute, dispuse să se sacrifice pentru idealul comunist, într-o reverberație lipsită de sens a cuvântului comun, de neoprit. Este momentul în care se naște o literatură fără consistență, în dauna unei evoluții normale, care ar fi putut continua începutul promișător de secol XX.

Adevărata literatură se naște fie din împrumutul realității, căreia i se asociază simple elemente menite a o face dezirabilă în ochii cenzurii sau în exil, promovată prin intermediul microfonului Europei libere de Virgil Ierunca și Monica Lovinescu (2014, p.104). Prozatorii cu adevărat importanți scriu și în această perioadă, construind o proză uneori subversivă, alteori scăpând controlului tocmai prin subiecte rupte de paradigma socială sau chiar onirică.

Scriitori precum Augustin Buzura, Nicolae Breban, Sorin Titel, Virgil Tănase, Dumitru Țepeneag, George Bălăiță, Romulus Guga, Marin Preda, Alexandru Ivasiuc creează cea mai importantă parte a operei lor în perioada aceasta. Indiferent că vorbim de

exil, de prigoniri, camuflări sau adaptări, prozatorii aleși pentru a studia reprezentările maladiei și formularea unor scheme de prezentare a sistemului social și politic, au inițiat formule narrative valabile, integrate în marea familie europeană mult mai târziu. Unele ediții au fost întârziate de la publicare, altele au fost cenzurate, le-au fost schimbate titlurile, altele au fost tipărite mai întâi într-o limbă de adopție, cum e franceza, pentru a fi traduse mult mai târziu. Alegerea pe care au făcut-o romancierii ține mai ales de structura fiecăruia, modalitățile de creație fiind diferite, în funcție de raportarea la propriu univers de cunoaștere. Lumea, așa cum au văzut-o ei, s-a manifestat în creațiile lor prin lumini și umbre, un clar-obscur generat de permanenta teamă a demascării, a cufundării în uitare. Teroarea sistemului impune în conștiința autorilor o formă de autocenzură, o căutare permanentă de găsire a unor subterfugii, refugii, obsesii, maladii care să reprezinte, la un nivel subliminal, adevărul.

Modul literaturii de a crea/ de a se raporta la realitate ține de posibilitatea de a respinge teoria că „textul literar este autoreferențial”<sup>19</sup>, cum o face și Bouvaresses, fiind departe de adevăr că el se exprimă doar prin ceea ce este el însuși. Literatura română din perioada amintită trebuie analizată mai ales prin ceea ce exprimă extratextualitatea sa, căci inserarea în text a unor semne ale politicului, socialului, vieții supuse unei supravegheri continue, sunt elementele care dau conținut și valoare, precum și punctul de diferențiere de alte literaturi.

Adevărul la care aspiră ființa umană, încercând a fi găsit în textele de tip supapă, adică în măsură să ofere o elucidare coerentă a fenomenelor individuale și colective, este diferit de cel pe care îl putem regăsi prin formule matematice sau chimice. „une vérité objective en général le genre de vérité que nous procure la science, on hésitera certainement à attribuer à la littérature la possibilité de nous communiquer, elle aussi, des vérités objectives. Le propre des vérités de la science semble être, en effet, de posséder le degré le plus élevé d'indépendance par rapport à la forme qui peut être choisie pour l'exprimer.”/ „un adevăr obiectiv în general, genul de adevăr pe care ni-l procură știința, vom ezita cu certitudine să atribuim literaturii posibilitatea de a ne comunica, ea însăși, adevăruri obiective. Propriu adevărului științei pare a fi, într-adevăr, de a poseda gradul cel mai înalt de independență raportat la forma care poate fi aleasă pentru a-l exprima.” (Bouvaresses, 2008, p.19) Așadar, literatura nu își propune să devină un document istoric, ci realitatea este transformată artistic, prin construirea unui adevăr propriu. Literatura încearcă astfel să aducă o cunoaștere trecută prin filtrul subiectivității. Prozatorii români aduc, prin ansamblul subiectelor pe care le abordează în roman, mai aproape, o lume a adevărurilor relative, trăite intens la nivelul corporalității malade. Unul dintre



personajele romanești concluzionează faptul că boala face ființa umană să se gândească mai mult la ceea ce se întâmplă în jurul ei, să-și analizeze conștiința, să își întoarcă privirea spre evoluția spirituală, privilegiată anterior fiind cea materială. Bolile identificate în romanele românești analizate devin o panoplie a societății, cu principii difuze, lipsite de repere reale. Personajele își ratează de fiecare dată salvarea, totul situându-se sub semnul unui posibil iluzoriu.

Romanul este principala specie care a reușit să expună, prin analiza evoluției sale, parcursul unei lumi, a unui moment istoric fundamental al statului național. Dacă la începutul anilor 60 până prin 1970 se mențin temele legate de „obsedantul deceniu”, după relativa liberalizare din 1971, prin adoptarea cunoscutelor *Teze din iulie*, registrul se schimbă, prin abordarea unor subiecte complexe, de raportare la resimțirea acută a unei libertăți îngrădite, un climat al suspiciunii și al complicatului joc al puterii.

Scriitorii de tip hipotonic propun o literatură a unui spațiu deschis, fără încrâncenări, urmând o mișcare regresivă, de întoarcere, un ritm epic redus, semnificative fiind evenimentele, ele însele întâmplare într-un trecut întunecat. Este cazul lui Sorin Titel, Romulus Guga, Constantin Țoiu sau George Bălăiță. Cea de-a doua categorie, a hipertonicilor, din care fac parte Augustin Buzura, Virgil Tănase, Nicolae Breban, Dumitru Țepeneag creează o literatură tensionată, în care ritmul se schimbă brusc, în care există nuclee de energie maximă, descărcată apoi în formule tari. Adevărul subiectiv pe care îl spun fiecare dintre cei menționați mărturisește despre o lume aflată într-un proces de schimbare profundă, căreia îi datorează, în mare măsură, recursul la formulele narrative create. Forme de maladii, cele două tipuri identificate se sprijină pe ideea că scriitorul român era totuși capabil în a crea, posedând o libertate controlată.

Să amintim numai faptul că se publică la începutul anilor 70 mai multe opere fundamentale în traducere în limba română, ceea ce înlesnise accesul la cultura europeană. Pătrunderea ideilor privind noul roman, existențialismul, filosofia de mijloc de secol XX, toate devin argumente în sprijinul identificării unei valori estetice importante a textelor aduse în discuție, chiar având în vedere reprezentările maladiilor propuse ca sinecdocă a realității.

### 3. MALADIE ȘI DISCURS TOTALITAR

#### Conștiințe bolnave

Maladiile care se regăsesc în romanele perioadei studiate aduc în discuție analize subtile ale individului și poziției pe care acesta o avea în societate, dar și a societății în general, contaminată de virusul ideologiei. Personajele sunt alese din categoriile sociale peste medie, de obicei intelectuali, a căror conștiință devine viziunea speculară a adevărului.

Romanul *Orgolii* scris de Augustin Buzura propune o formulă completă pentru demonstrarea inserării patologiei în literatură și a modului în care aceasta funcționează la nivelul discursului narativ. Selectarea acestuia nu este întâmplătoare, fiind validată de dubla intenție a studiului nostru: pe de o parte găsirea pattern-ului patologiei, fie că este vorba despre un personaj sau un mediu și, pe de altă parte, constrângerile ideologice care determină ficționalizarea lor. Romanul propus îndeplinește criteriile din mai multe puncte de vedere: personajul principal, Ion Cristian, aparține mediului medical, fiind doctor și cercetător într-un institut. În al doilea rând, clinica-institut devine o formă de claustrare, în termenii lui Ervin Goffman, un spațiu închis, un laborator în care leacul cancerului este căutat cu o frenezie care atinge limitele nebuniei, dacă analizăm cazul doctorului Dumitrescu, cel care pierde contactul cu realitatea, alienarea fiind văzută ca o modalitate de eliberare. Diferitele ipostaze ale spațiului închis, fie că este vorba despre clinică, laborator, salon, cameră, închisoare, devin metafore evidente ale lipirii de libertate și ale constrângerilor asumate acut de conștiințele bolnave. În al treilea rând, boala secolului, cancerul, tinde să ocupe mult din spațiul narativ, prin țintirea, uneori artificială, a mai multor linii narative: studiile pe care le face doctorul Cristian, inclusiv folosirea cobailor – câini, moartea Stelei, provocată de aceeași maladie, moment ce declanșează o revoltă în conștiința medicului, neputincios în a-și salva soția, apariția „stafiei” din trecutul său, procurorul Redman, un alt bolnav care are nevoie de ajutorul lui Cristian. În acest din urmă caz, rolurile se inversează, călăul devine victimă și victima călău.

Create uneori artificial, evenimentele se concentrează în jurul maladivului, care afectează și relațiile dintre personaje. „Cancerul, a cărei etiologie vrea să o descopere, poate fi interpretat și ca o alegorie a răului social” observă și Eugen Simion (1989, p.496), subliniind recursul evident al autorului la o metodă subversivă de introducere în text a unor indicii clare despre situația politică și socială a epocii. Personajele puse față în față

nu fac decât să accentueze exprimarea dorinței de libertate. Orgoliul personajului devine unul al integrității, al adevărului, al respingerii compromisului. Varlaam, cel care intervine în procesul nedrept al doctorului, reprezintă forța brută, lipsită de compasiune, o formă a violenței, filon al societății bolnave, în care ura, învrăjbirea, nebunia, umilirea consumă liniștea sufletească a ființei umane.

Conștiința personajului este pusă sub presiune în diferite situații: prima este legată de momentul în care se apropie de cancer într-o altă manieră, personală, prin boala soției. Atunci, personajul principal mărturisește: „Până atunci nu și-a putut imagina prea bine cât de intens trebuie să sufere zecile de oameni înșiruiți prin saloane la capetele unor bolnavi.” Imixtiunea în viața privată a bolii incurabile, prin suprimarea șanseii la viață a Stelei, se transformă într-o lecție și o asumare personală a rolului. Punctul de vedere se schimbă în funcție de situarea față de pacient și implicarea în actul medical. Un nou simptom care, alături de celelalte, se va amalgama pe parcursul narațiunii, descrie, în final, o conștiință bolnavă, un cancer al spiritului, pentru care nu există modalitate de salvare. Schimbarea este percepută de ceilalți, fiind o formă de analiză a individului care se înstrăinează de ceilalți membri ai societății, negăsind o cale de comunicare. „Și cât ai fi de specialist, la o adică tot te consulți cu cineva; când e vorba de tine însuși se duce siguranța, încrederea, preferi să fii mințit cu bună știință. (...) dacă ia morfină, dacă nu cumva, în disperare de cauză, a ajuns să experimenteze pe el însuși citostaticul despre care se zvonea că l-ar fi descoperit.”

Mărturisirile pe care le face personajul sunt menite să traseze clar direcția pe care o presupune o atitudine lipsită de compromis. Așa-zisele reguli impuse de societate nu se potrivesc structurii psihice a doctorului Cristian care înțelege că nu există cale de mijloc. Etica sa nu corespunde celei impuse. Dreptatea lui, inițiată la nivelul celulelor, și rolul civilizator pe care și-l asumă nu se potrivesc spațiului și epocii sale. Nefiind dispus să se schimbe, renunță la orice formă de adaptare, pentru că singura realitate este cea a vocației sale. „Pe urmă, sunt reguli care-mi scapă și, fiind prea fixat în albia mea, e aproape imposibil să le mai învăț. Vocația mea este să fac dreptate celulelor, să le opresc dezvoltarea haotică... Sigur, se pot împăca și una și alta, dar n-am timp și nu-mi place. ”

Principiile pe care le aplică și aluziile referitoare la cercetări, la viața universitară, la obținerea fondurilor, candidatura la funcția de rector, sunt tot atâtea raportări la lipsa de integritate a societății și a muncii pe care și-o asumă ca modus vivendi. „Un lucru cred că a învățat și Șerban: în știință majoritatea nu are nicio importanță. Cu jumătate plus unu nu ajungi nicăieri.” Totalitatea devine o formă de construcție a unui discurs de tip exclusiv. Fie că este vorba despre o societate în care individul și formula personală nu contau, fie că

este vorba chiar de un proces electiv, majoritatea susține o critică la adresa ideologiei comuniste. „Sugestia romanului, este în acest plan, cât se poate de profundă: lupta pentru adevăr este o luptă pentru supraviețuire. Etica orgoliului este o etică a libertății. Cristian nu acceptă înfrângerea și detestă „generația lui Aș fi putut dacă”. „Sunt un om rău” zice el, și răul cel mai grav al secolului îi pare a fi pervertirea ideilor.” (Simion, 1978, p.498)

Ceea ce Eugen Simion numește „pervertirea ideilor” se construiește într-o formă de îmbolnăvire a spiritului, de limitarea a posibilităților de a acționa, o înfrângere a sentimentului de libertate a individului. Reproșurile care i se fac doctorului Cristian sunt forme ale unei boli sistemice, în termeni foucauldieni, una care echivalează cu cancerul care atacă toate celulele corpului, provocând colapsul organismului. Atragerea în derizoriu a cercetărilor ajută la minimalizarea importanței acestora. Fondurile nu erau menite să vindece, să ofere o posibilitate de supraviețuire ființei umane, ci să nu tulbure societatea, să nu lase liberă gândirea, să o țină captivă, în limitele impuse de la „centru”. Întrebarea finală este revelatoare: „Să vindecăm fără medicamente, la locul de muncă al pacientului. Sau un tifon etern, autodezinfectabil. Găsește și tu o metodă pentru recuperarea medicamentelor folosite. De cancer îți arde ție?”

Linia ideologică impusă în epocă era greu de eludat, cu atât mai mult cu cât introducerea în text a unor aspecte maladive nu trebuia să facă parte dintr-o societate perfectă, aducând atingere fericirii impuse prin lege. Mircea Braga aduce în discuție un alt aspect, legat de posibilitatea cititorului de azi de decodare a mesajului textual, în condițiile în care aceasta se produce la o distanță temporală relativ mare și, mai ales, în alte condiții istorice „Cu alte cuvinte, formula esopică a textului, alunecările aluzive ale scriiturii, obscurizarea premeditată a referențialității, accesarea stratului primar prin re-formularea cuvântului rămas în pagină, fiindcă acesta din urmă putea păstra aparența „*corectitudinii politice*” etc., toate acestea ar solicita un cod al receptării pe care cititorul de astăzi nu-l mai posedă. Buzura știe să scrie – s-a precizat – sub cenzură și pentru lectorul specializat în condiții de cenzură. În esență, așadar, se profilează o acuză fundamentală, de adâncime: proza sa nu este salvată prin ficțiune, rămânând captivă unei istorii „*prelucrate*”, prin fabulă și alegorie instituindu-se o cortină opacă a cărei funcție nu poate fi decât una singură – blocarea cunoașterii (atâta câtă poate fi).” (Braga, 2010, p.6)

În acest sens, cele trei maladii barthiene: istorismul, estetismul și aparența sunt verificabile prin modul în care se construiește relația personajului cu locul pe care ar fi trebuit să îl ocupe într-o societate în care manifestarea esenței nu se produce, locul fiindu-i luat de o totalitate falsă.

## Marele ochi alb

Poziția ochiului medical, așa cum o teoretiza Foucault, era aceea de a pătrunde în interiorul organismului, de a decela funcțiile organelor și a descoperi organele dinspre interior spre exterior. Ochiul clinic este dublat, în roman, de o voce anonimă care definește o întreagă categorie, aceea a turnătorului. Substanței epice consistente i se adaugă frânturi dintr-un jurnal-raport, scris într-un perfect stil securistic, menit a observa „activitatea tovarășilor”. Paginile, savuroase și amare prin recursul la fraze ce conturează caracterul josnic în contrast cu poziția personajului aflat în centrul descrierii, limbajul de lemn fiind o formă de sugestie a încarcerării și confiscării libertății de a gândi: „Clinica Chirurgicală I este o clinică tradițională foarte mare și foarte importantă, având un rol bine stabilit de a vindeca sănătatea deteriorată a oamenilor muncii de la orașe și sate care încă se mai îmbolnăvesc sau se accidentează în accidente de muncă, sau fac cancer.” Despre acest procedeu, Eugen Simion a scris că e „ingenios și, trecute încă o dată pe scara de serviciu, faptele epice dau impresia (...) de mizerie morală desăvârșită” (Simion, 1978, p.499), subliniind necesitatea introducerii unor astfel de pasaje în textura narativă a romanului. Informatorul continuă: „Ar fi o catastrofă dacă acest om ar ajunge în fruntea Institutului nostru deoarece este un tiran, este imoral și afemeiat, are un trecut dubios unanim recunoscut, se trage din părinți chiaburi și a avut un socru deputat național-țărănist și posedă un copil care concubinează uneori cu o asistentă divorțată” Istoria familiei lui Cristian este făcută simplu, în termenii liniei de partid, ca un algoritm gata rezolvat, și numai aplicat mecanic. Unul dintre fragmentele din jurnal pune față în față cele două viziuni fundamentale asupra vieții, dar, mai ales, reducerea la primar, instinctual a ființei umane: cea liberă, lipsită de îngrădiri de orice natură și cea confiscată, subjugată unei nevoi permanente de confirmare și încadrare în tipare: „doctorul Iorga despre tov.dr. Dumitrescu: „Era o fire prea delicată într-o lume grăbită și aspră. Susținea că nu vede nicio ieșire, că ne aflăm la sfârșitul unei civilizații, că nu este apt să facă față momentului. Era traumatizat, rănit sufletește, își pierduse încrederea în toți, îi era frică de oameni. În sinea lui se socotea un nerealizat. Dar mă întreb cu ce drept susține acest tov. aceste idei? Cine l-a împiedicat să se realizeze când a rămas în oraș și a primit locuință din fondul de stat și a fost școlarizat gratuit?”

Dezvoltarea acestor texte inserate ar fi contribuit la amplificarea impactului asupra lectorului și la extinderea impresiei de maladie a sistemului social și politic. Ființa umană este anulată, fiind înlocuită de o mașinărie care tranșează faptele în funcție de josnicele sale atribute. Orgoliul doctorului Cristian echivalează cu o salvare de la decăderea morală

a societății, al cărei reprezentat este informatorul, o situație în sfera adevărului, pe care și-l păstrează mai presus de propriul sine.

Formele patologice au fost identificate în textul lui Augustin Buzura plecând de la ideile foucauldiane, căci „În loc să fie ceea ce a fost timp îndelungat, negura în care viața dispare, în care boala însăși devine confuză, ea este dotată acum cu marea forță de iluminare care domină și scoate la lumină în același timp spațiul organismului și timpul bolii...” Identificarea simptomelor bolii incurabile se face simplu, prin nevoia vitalistă, schopenhaueriană, de a trăi: „Uneori uităm că suntem oameni, nici nu ne interesează asta, devenim simple animale care vrem să trăim cu orice preț.” Reducerea ființei umane la nevoile primare este o consecință a unei conștiințe captive (Czeslaw, 1996, p.109) în care actul medical devine o formă de supraviețuire, de exod din marasmul evident: „Nu eu am viciat aceste relații. În ce mă privește, nu am făcut decât să diagnostichez lumea și, în consecință, să-mi dobândesc în felul meu siguranța sau poate liniștea.” Diagnosticul reprezintă împăcarea cu sine, o judecată necesară pentru păstrarea integrității morale. Impresia de septic, acel „mare ochi alb” care poate curăța mizeria umană se regăsește într-o privire întoarsă spre sine, o camuflare într-un spațiu familiar. Sentimentul dominant al epocii, frica, este condamnat, într-un dialog cu Andrei, fiul. Conflictul dintre generații se naște dintr-o abordare greșită a apropierei tată-fiu, imposibilitatea comunicării determinând deteriorarea relației lor: „Totuși cred că singurul loc curat e laboratorul. Tu n-ai de unde ști ce-i frica, ce am trăit eu demult, ce înseamnă a avea voința paralizată, gândurile paralizate, când din tine rămâne doar sentimentul acesta dominant insinuat în toți mușchii.”

Pendularea între interior și exterior, inter și extra-organic, este văzută ca o modalitate de a ieși din tine însuși, rămânând suspendat într-o lume din care personajul nu mai poate ieși. Este un proces de alienare dus până la capăt, căci, dacă maladia terifiantă, cancerul, distruge mai întâi trupul, frica distruge spiritul, determinând ruperea definitivă de realitate: „Ce rămâne din vasta lume închisă în tine? (...) Și cât de precare ne sunt ancorele cu care ne fixăm în afară. Oricând fantomele te pot teroriza, nesperat de ușor noaptea și coșmarurile ți se pot insinua în minte, ocupând trainic totul, eliminând frumosul, fragilul frumos din noi. Sunt factori mai presus de luciditate și rațiune, monștrii și hidoșeniile proliferază, rezistența se chircește, rațiunea se înclină, omul practic dispare, rămân doar monștri, teroarea lor nestăpânită.”

Mesajul viu al textului este acela că frica naște monștri umani, iar desprinderea totală de funcția rațiunii, este, fără îndoială, o evadare absurdă. Sensul estetic se pierde, căci maladia spiritului clausturat nu poate fi vindecată, monștrii bântuind conștiințe. Este

vorba de o dublă izolare, cea din spațiul real, salonul sau clinica și cea din propria ființă, legăturile invizibile cu realul rupându-se. Romanul lui Augustin Buzura conține nuclee epice în măsură să ofere posibilitatea unei analize extinse apoi la nivelul întregului sistem social și politic al epocii. Maladiile spiritului devin boli ale trupului, iar viața devine o formă de moarte.

## Mutația psihică

Romanul *Bunavestire* de Nicolae Breban a fost scris între 1972-1974 și nepublicat la acel moment, din cauza cenzurii. Apărând totuși în 1977, păstrează un stil aluvionar, încărcat de resurse filozofice și personaje care prin viață din frânturi. Resorturile care stau la baza construirii textului aduc în prim plan niște personaje bolnave, pentru care identificarea surselor sănătății regimului social și politic, devine o formă de vindecare. Este vorba despre o „polimorfoză” urmărind „să iluzioneze realul” (Petraș, 2008. p.224) în care Grobei este o „personalitate demolată, provocată și urmărită ca în proza rusă, animal bolnav, deci om al secolului indiferenței.” (Petraș, 2008, 224) Personalitatea construită amplu în roman a personajului, despre care Breban mărturisește cu luciditate „Grobei c'est moi !” încearcă să construiască o nouă viziune asupra lumii, exprimându-se, explicând și vorbind în lungi pasaje eseistice, cu tentă filosofică.

Analiza noastră merge în două sensuri: primul este legat de corporalitatea malativă a individului, prins în mrejele unei convenții sociale și personale, căci Grobei, o „păpușă de lemn” este un „mărunt smintit”, iar cea de-a doua se referă la maladia unei întregi societăți, supusă unei „duble degradări: nu doar o căutare degradată a valorilor într-o lume degradată (aici, lumea mentalității mic-burgheze), ci o căutare degradată a unor valori degradate și degradante” (Țeposu, 1983, p.172)

Trup și idee, personajul reiterează mituri, parcurge canoane impuse de ideile filosofice ale autorului și își pierde individualitatea, când, în final Farca și el, devenit El. „se topiră unul într-altul.” De fapt, întregul discurs narativ se concentrează în jurul sintagmei de „corp viu”, cu care se încheie romanul. Vitalitatea, atât de necesară ființei umane, este motorul care pune în mișcare evenimentele. Dacă aceasta dispare, instalându-se boala, se produce fenomenul invers, de renunțare, de apropiere de moarte: „La ce folosește, *cui* va folosi acest corp ? ! Acest corp viu ? ! Ce se varsă, ca dintr-un vas ridicat, în atâtea corpuri vii, ce învie ? ! Ca un vas ridicat, din care curge miraculos, mereu împotriva legilor fizice, lichidul Său ? ? Nevoia de viață, a celor vii, e infernală, nesfârșită,

tiranică, eternă, violentă, oh, ce violență ! Și ei... ei, cei puternici se adapă de oriunde, se aruncă în genunchi și așteaptă. Cerșesc cu ochii. Așteaptă cu ochii. Împung cu ochii neființa, o ridică în picioare.” Justificarea actelor individului se face nietzscheean, prin dorința supremă de a trăi. A lupta împotriva instinctelor devine o formă de decadență, pentru că fericirea și instinctul trebuie să meargă în aceeași direcție.

Sunt puse față în față două ipostaze de a exista: prima, a masculinului, în care domină voința de putere și cea de-a doua a femininului, prin personaje ca Lelia sau Petronela, pentru care viața devine o luptă de parvenire, iar orice insucces o formă de boală. Lelia are ambiții, orgolii, observând lumea care o înconjoară și trăgând foloasele din relațiile pe care și le face. Ea descoperă slăbiciunile celorlalți și decide să profite pentru interesul personal: „O boală fizică e dublată totdeauna de o înmuiere, de o mutație psihică, morală, de o relaxare morală și, în această fină deschidere, fantă, nu-i așa... ea își zambi încă o dată, gra-tulant... — Vous vous en etes tres bien tiree de cette affaire !... Dar nu, nu era un simplu calcul aici, nici măcar un calcul al inimii. Aceasta era forța ei veritabilă, nu-i așa, acesta era atuul ei în fața lui, a întregului oraș, a ei însăși, a tribunalului ridicat în ea, însăși.” Găsirea punctului vulnerabil echivalează cu o trădare a ființei umane, prin dorința de a-i supune pe ceilalți. Această luptă pentru supremație se face cu mijloace diverse, cu instrumente care devin forme de șantaj. Fanta pe care o caută, generată de o slăbiciune a organismului, îi permite să invadeze ființa celuilalt, fiind ea însăși o maladie pentru victimă. „El, Cârstea, mai avu o tresărire de independență”.

Ca o altă Arachne, femeia țese în jurul celui prins o pânză din care cu greu putea să evadeze. Mișcarea epică amplă sugerează concrețea actelor personajului: „ Merită să treci prin boală ca să ajungi la convalescență, deși, în acest caz, convalescența lui era pe jumătate jucată sau era a amândurora.” Ajungerea în procesul convalescenței echivalează cu o epuizare sufletească și fizică, în măsură să lase descoperit individul în fața unei voințe mai puternice. Boala este o formă de a ocoli atitudinea demnă în fața vieții, de a ceda unui șantaj al conștiinței.

Gândurile Leliei continuă : „Nu ieșeau ei dintr-o boală fizică, absolut fizică, biologică ?! în tot orașul se răspândise vestea că logodna lui Cârstea cu fata colonelului, șeful cercului de recrutare, era în aer, ca și ruptă.” Trădarea celeilalte este o boală pe care bărbatul o vindecă. Jonglarea între cele două femei îi provoacă lui Cârstea stări difuze, de convalescență. Lelia îl cunoaște și pe Grobei, ale cărui trăsături le remarcă imediat: „Un amestec de grosălănie și poezie ieftină, de delicatețe sufletească și semidoctism, de îngâmfare și plictiseală”. Iubirea pentru Cârstea este pusă în echilibru cu protecția pe care simte că i-o oferă Grobei. „Stăpânul și sluga” remarcă femeia, pentru care sentimentele



încep să se amestece, funcționând numai instinctul de aderare la regulile sociale. „Toată burghezia asta, toată burtăverzimea asta” din care făcea parte și Cârstea îi provoacă nevoia de a aparține unei categorii, de a nu mai fi doar o unealtă a don-juanului Cârstea. Boala Leliei se leagă de cea a bărbaților care îi fac curte, sfârșind prin a deveni victima amândurora.

## **Istoria și Boala**

Într-unul din momentele când își amintește de copilărie, scriind, Grobei rememorează o vizită din la panopticum, unde prin fața ei se perindau „cilindri de sticlă”, cu resturi biologice expuse în scopuri științifice. Ceea ce îl interesează însă este aspectul concret al existenței, grotescul, viața în aspectele ei maladive: „Apoi am trecut prin fața unor mese de o curățenie suspectă pe care se găseau cilindri de sticlă conținând foetuși, monștri embrionari și organe genitale bolnave.” Retragerea în zona unei sexualități monstruoase construiește o imagine a unui personaj apropiat de ceea ce el însuși numea omul-animal, aparținând mai degrabă zonei mediocrității, pentru care instinctualitatea este definitorie.

„Istoria și boala, aceasta mă urmărește acum, dar nu în noțiuni abstracte, ci așa cum vi le-am descris un pic cam grăbit mai sus, în imaginile lor de bălci, deci fantastic de reale. De concrete, de respingătoare.” Privirea asupra unei posibile evoluții, dar nu a umanității în întregul ei, ci a unei lumi tarate, groțesti se suprapune unor imagini pe care le păstrează, în „cotețele memoriei mele împruțite” și care conțin sursa degradării personajului, mediocrității susținute de interesul acordat instinctelor primare, unei animalități evidente. Simțurile devin căi de cunoaștere, mai importante decât cunoașterea însăși, o formă de iradiere din necunoscut a întregii panoplii a instinctualului. Pentru el, omul este un „animal-uman”, care își poate recunoaște semenii după „putoare, după miros.” Olfactivul joacă rolul de cunoaștere a lumii, o raportare discretă la realitate în tot ceea ce are mai sordid.

Singurătate este simțită sălbatic : „Omul, marele animal, va fi prea aproape ca să ne mai putem apăra de el” constată Lelia, pentru care indivizii se recunosc, așa cum spunea și Grobei, după miros. Coborârea ființei umane de pe soclul conștiinței are rolul de a justifica orice acțiune, orice atitudine în fața diferitelor evenimente personale și sociale. Grobianism personajului este punctat astfel în cele mai mici detalii.

Boala pe care o au personajele lui Breban este aceea de a poseda în același timp instinctualitate și spiritualitate. Cei sănătoși nu au decât instinct, sunt oameni animale. Constatarea este făcută de Grobei: „Acolo mă aplec cu mai multă indiferență, nepărtinire, asupra relațiilor posibile, probabile care se nasc între om, un oarecare om care se simte împins, din pricini necunoscute și indiferente voinței sale, în afara turmei umane și ceilalți, între un om bolnav de individualitate, tot mai bolnav, un „animal bolnav de spiritualitate” și ceilalți, cei sănătoși.” Cuplurile care se formează pe parcursul romanului sunt ușor artificial construite, difuze prin relațiile pe care le presupun („Câte cupluri deodată, Doamne: cuplul Puși Zăgănescu-Carstea (și Crăiniceanu); cuplul Lelia-Cârstea ; cuplul Grobei-Lelia (și doamna Veturia Ciolacu, de passage, și Victoria Ionescu, Vicky)”).

Crăiniceanu, tatăl Leliei, este un astfel de „animal bolnav”, care se îmbolnăvește „de o bruscă spiritualitate.” Aceasta apare în momentele de tip tablou, în care se reconstituie scene de familie. Prezentat ca un tip nesigur, împovărat de familie și de relațiile complicate pe care le întreține cu ea, Ștefi-bacsi. Tolerând imoralitatea în propria-i casă, el însuși de o imoralitate „greoaie, târzie”, îl judecă pe Grobei drept un „călugăr care nu crede în Dumnezeu.” În viziunea lui Foucault, în societățile în care domină disciplina, poate exista situația sclaviei, în care corpul are o valență utilitară sau ascetismul, în care corpul este lipsit de aceasta. Grobei va dovedi că în relația stăpân-victimă, el este cel care are voința de putere, pentru a-i supune pe ceilalți și a fonda o celulă de putere totalitară.

Dialogul care se înfiripă între ei denotă o lipsă de comunicare și urmărirea atingerii scopurilor, drept pentru care se fac și compromisuri. Obiectul acestor negocieri subtile este Lelia, cea care poate contamina cu buna-dispoziție sau cu indispoziția întreaga familie: „Parcă intrase o boală, parcă se contagiase de nu știu unde de ceva infecțios și îi contamina, încet, surâzând și pe ceilalți, dragi ei. Pe Mișu, în primul rând, pe părinții ei, sora și cumnatul chiar și pe Grobei, palidul Grobei.” Lelia, al cărei portret de femeie ușoară conține tușe adânci de grotesc și eroticism maladiv, acceptă să se logodească cu Grobei, devenind astfel o „îmburghezită.” Întreaga imagine este analizată prin ochii lui Crăiniceanu, disprețuindu-și copiii, cele două fete de care dorise să scape pentru a-și relua drumul. Acest dispreț se naște din „refacerea lumii”, adică o reiterare a unor fapte pe care le condamnă, o lume aflată în destrămare, în care esența este înlocuită de aparență: „De fapt îi disprețuia, ei nu făceau altceva, în prostia lor, în *conformismul lor* profund decât să refacă lumea, în toate complicațiile ei, în toată prostia ei virilă, vitală, ori el care se depărtase cu un pas lateral el pe care propria sa ironie apărută așa... ca o mâncărime, ca o

boală de piele, impetigo sau așa ceva, el, hotărât nu mai putea intra perfect în pielea unui adevărat socru-mic, a unui viitor bunic etțetera.” Ironia este comparată cu o boală contagioasă, de fapt o trezire la realitate și puterea unei analize lucide a vieții celor din jur. „Surogatul de soț” pe care și-l alesese „tâmpita de Lelia” după ce cunoscuse iubirea adevărată, este privit în tot ceea ce are mundan, josnic, amestecat cu o aroganță dată de obținerea unui trofeu mult visat.

Scânteia care declanșează schimbarea zodiei, prin recurgerea la unele tehnici de concentrare narativă, este aprinsă de curiozitatea pe care personalitatea lui Mișu Farca o naște în sufletul lui Grobei. Printr-un element anticipativ, autorul avertizează asupra influenței pe care „mortul” familiei o va avea asupra personajului principal. Morții, ni se spune, locuiesc în noi, adică „sicriile lor umblătoare”. Ideea trimite la celebra formulă a lui Auguste Comte „Umanitatea se compune mai mult din morți decât din vii.”<sup>20</sup>

Funcția anticipativă este determinată, aproape prea pe față, prin interesul crescut pe care îl are pentru aflarea identității complete a Petronelei, femeia-oaie, cum o caracterizează. Trecerea din spațiul unor relații sociale, în cel al unui adevărat cult pentru cel care devine stăpânul absolut al gândurilor, se face alături de slugă, căreia Grobei îi acceptă ciudățeniile, prin prisma legăturii pe care o avusese cu Farca. Construită pe relația stăpân- sclav, cu evidente influențe nietzscheene, narațiunea formulează niște întrebări existențiale pe marginea ideii de putere. În această ecuație cu termeni tari, femeia este numai un instrument: „Mintea lor, care, ca la orice femeie, e făcută din șolduri și din călcâie cu pielea subțiată și fierbinte ! Dracu să... Ah, să fac carieră, repede, să fac carieră, să mă salt undeva, repede, cât de cât, să scap de tot coșmarul ăsta... frica asta de... greață, - ele... am început să-mi fac un obicei, vomex aproape în fiecare noapte, parcă am lepră - sau turbare, ce !... Există o boală, ce debutează cu vărsături, febră... febră nu, n-am, am mâinile extrem de reci, pot să le privesc în oglindă !” Boala de care suferă Grobei este setea de putere, transformată organic. Orice metamorfoză însoțește și corpul, pentru că el se teme de putere, relația victimă- stăpân fiind studiată prin gesturi simple (nevasta judecătorului care îi sărută mâinile). „Golul supus sună în corpul ei” observă, cu statut de stăpân, personajul principal.

Această schimbare de destin a personajului a dat coloratura politică a romanului. Grobei, lipsit de calități, mediocru și fără o ancorare în moralitate devine un lider al unei comunități, ceilalți transformându-se în victime ale unui principiu dominator. Eugen Negrici remarca această strategie pe care o folosește Breban și care a iscat controverse în epocă: „Cu datele unui orașel de provincie, Breban ilustra la scară restrânsă teoria puterii. El demonstra (...) că, în anumite condiții, colectivitățile umane pot face conducători (cum

s-a întâmplat mereu în regimurile totalitare și cum se întâmpla chiar atunci, în acei ani, în România) din personaje cenușii, grotești. (...) romanul devenise o parabolă politică și o utiașă, atroce satiră la adresa omului și a pretențiilor ridicole de glorificare a măreției lui.” (Negrici, 2002, p.29-30) Explicată astfel, structura romanului trimite la o încercare de demascare a unui regim bolnav de putere, de control. Victimele sunt cetățenii statului, indiferent de statutul social.

Nimicnicia omului, în fața unei dorințe de putere mult prea mari, determină o luptă continuă cu propriul corp. Organic și rațional se amestecă, printr-o analiză profundă a trăirilor unui individ pe care istoria tinde să-l zdrobească. Boala puterii este și una a fricii, de tot ceea ce înseamnă a deține frâiele unui conglomerat de funcții. Imagine a regimului politic, în care istoria pare a-și urma sensul, fără a ține seama de individ, narațiunea curge bolovănos. Simptomele observabile pe propriu trup sunt evidente, o boală necunoscută medicinei îl macină, fără a exista un remediu al spaimei. Îmbolnăvirea atacă în chiar centrul ființei umane, „jeg al inimii” căci în felul acesta este distrusă orice modalitate de salvare a personajului. Macularea este profundă, generând forme convulsive ale individului, atins de microb: „Parcă se îmbolnăvisese, slăbise și mai mult, un fel de jeg al inimii, o boală a spaimei, frica de viitorul său, de destinul din calea căruia, el simțea, nu avea nici o scăpare.” Soluția pe care o luase în calcul pentru salvarea sa era sinuciderea, o moarte care însă nu i-ar fi adus decât o rezolvare „practică”, dar lașitatea pe care o mărturisește nu îi îngăduie gestul final: „Doar să se omoare, da, asta ar fi fost o soluție echitabilă, practică chiar pentru că gestul se făcea într-un minut, în trei minute, or atât timp, el era în stare să fugă, să fie laș. Trei minute cât era nevoie să-și bea moartea, sau să-și taie jugulara, atât era încă în stare, nemernicia din el era în stare de atâta lucru ; nu mai mult.”

Descrierea simptomelor se face prin aglomerarea unor detalii corporale, ca la o maladie incurabilă, în care trup și suflet sunt contaminate. Gesturile, imaginile se aglomerează pentru a construi o viziune a unui individ rătăcit, lipsit de verticalitate, pe care puterea îl consumă. Raportul dintre individ și putere studiat și teoretizat de Michel Foucault, mecanismele clasice de pedepsire a celor vinovați pentru a reconfirma puterea politică se transformă în mecanisme de supraveghere a indivizilor, în cele mai intime circumstanțe. Acestea se nasc, de fapt, spune Foucault, plecând de la atitudinea față de cele două maladii care au afectat populații întregi: lepra și ciuma. Dacă lepra presupunea alungarea celor bolnavi în afara cetății, în locuri special făcute pentru a-i primi pe cei atinși, ciuma a fost abordată printr-o altă metodă, impusă de specificul de contagiune mai ridicat: cel de a supraveghea și a observa indivizii, pentru a descoperi cine este bolnav.

Filosoful francez observă că prima ipostază a leprei a dat naștere unei societăți pure, iar cea de-a doua uneia disciplinate. O societate disciplinată era și cea din România aflată sub regimul politic în care puterea instaurase teroarea și spaima.

### **Hubris, putere și viciu**

Maladia lui Grobei ar putea echivala cu acel *hubris*, o ipostază a atitudinii individului care se atașează de putere maladiv, se îmbolnăvește profund: „Se târa de colo-colo, unii îl întrebau dacă nu e bolnav. Avea corneele gălbui, ca la icter, mâinile începură să-i tremure ușor, câteodată, îi pierise pofta de mâncare, aproape nu mai dormea. — Nu vreau ! Nu vreau ! urla în el ceva, ceva confuz, adânc și puternic, viața însăși poate urla astfel. — Nu vreau ! Nu pot ! Nu pot ! Nu vreau ! așa cum strigăm uneori, cu glasul înăbușit, în vis, într-un coșmar pe jumătate lucid, când nu ne putem împotrivi să nu fim duși de apele murdare, pline de cioturi, frunze, lemne, cadavre, case, animale, ale coșmarului, apele tulburi ale murdăriei existenței, ale firii noastre private.” Puterea este văzută drept o formă trivială a existenței, una care înglobează toate mizeriile umanității.

Parabolă a regimului politic, romanul încearcă spulberarea unui mit al vârstei fericite pe care încercau să îl impună în conștiința publică a cetățenilor. Moralitatea nu își avea locul între principiile care configurau o ideologie a spaimei, a supravegherii continue. Simptomele înregistrate se conformează unei dorințe uriașe de a „înghiți”, un gol imens, o gaură neagră care transformă materia în ceva de nerecunoscut: „Și capul i se mișca uneori la stânga și la dreapta, nu totdeauna dar uneori i se mișca, un fel de Parkinson al spaimei. Oh, nu viața lui conta atât de mult, sau fericirea lui privată ; oh, toate acestea le-ar fi dat cumva la o parte, dar, Dumnezeuule, cum să înghiți, cu ce gură morală să înghită el prada aceea uriașă, cum să încapă în trupul său anonim opera aceea, lucrarea aceea fantastică, mirifică, terifiantă de-a dreptul ?!”

Sintagma „gură morală” trimite la impresia generală pe care o degajă narațiunea brebeniană: aceea de înghițire, de comprimare și transformare a materiei epice, o mișcare circulară de masticăție care se finalizează cu sorbirea totală a evenimentialului. Personajul conține metafora unei lumi întoarse pe dos, în care valorile sunt inversate, realitatea fiind fabricată autonom conform unor reguli impuse de factorul politic. Spaima în fața puterii absolute și renunțarea la morală pentru a putea absorbi deplinătatea ideologiei.

Relevantă este atitudinea lui Boris Sidorovici, unul din adepții teoriilor pe care Grobei le adoptă din scrierile lui Farca. Într-o scrisoare, acesta îi mărturisește trăirile

legate de soția sa, Maria. Un personaj care adoptă o atitudine de „tipul cristalului”, reflectându-se aici imacularea și duritatea, cu trimitere la lipsa compromisului. Societatea căreia îi aparținea personajul nu putea să o absoarbă, să o înghită. Partea instinctuală, corporalitatea devine o tară a ființei umane care încearcă să se debaraseze de materie: „Aceasta face ciudățenia și farmecul firii soției mele. Maria are un caracter enigmatic, de tipul cristalului: neobișnuit de curat, neobișnuit de inflexibil. În aparență orgolioasă, dar nu era decât spaima de compromisul social fără de care, noi, ceilalți, nu putem continua să trăim. Faptul că «respira» o umplea uneori de silă, propriul ei trup, superb, o «oțâra» cum spunea ea, cu exaltare, în stări de umilință atroce.” A vorbi despre compromisul social este o îndrăzneală pe care scriitorul și-o asumă. Asocierea cu o boală extinsă la majoritatea indivizilor societății, renunțarea la individualitate și topirea în mulțimea oamenilor- oaie sunt analgezii ale umanului invadat.

Renunțarea la corporalitate, și implicit la nevoile primare, determină apariția bolii. Dar nu a uneia obișnuite, smulse din trupul efemer al omului, ci „boala îngerilor”, „boala cristalului”.

Echivalând cu integritatea și moralitatea, atât de greu de păstrat într-un regim totalitarist, existența acestui personaj în absența, despre care numai se scrie, coagulează o manifestare a spiritului liber. În contrast cu doctorul Boris, pentru care umilința este conștientizată numai în fața unui accident al ființei, moartea, personajul feminin se spiritualizează: „Un om bolnav, da, bolnav de boala îngerilor ! Bolnav de boala cristalului ! În loc să se îndoie, cum trebuie să facă acea „trestie gânditoare” a lui Pascal, ea s-a rupt. În loc să se îndoie (a nu știu câta oară !) ea s-a frânt !” Recurgând la referința din Pascal, autorul încearcă să introducă în text un alt fel de a te situa în lume, o altă atitudine posibilă a ființei umane în fața istoriei care antrenează schimbări sociale majore. Revenirea la sine, la locul pe care Boris îl ocupă în spațiul strâmt al societății, este făcută prin întrebările retorice pe care și le adresează personajul, preocupat de lipsa de demnitate cu care ar fi putut să îl slujească pe stăpân, pe Grobei. Recunoașterea compromisului și a poziției pe care și-o crease în societate, determină la Boris nașterea sentimentului umilinței. În celălalt, cel ce domină vede legea, adică ceea ce numea Foucault, societatea disciplinată, supusă unor legi impuse și controlate prin supraveghere: „Ceva, ce pe mine m-a umplut nu atât de spaimă, ci de umilință, o umilință scrâșnitoare, «umilința» sticlosului bob de porumb care e târât și rupt de două pietre de moară, pe care nici măcar nu le vede.” Mecanismul gigant al istoriei poate sfârâma ființa umană, prea fragilă în fața unei puteri crude, care urmează legile universalului. Inflexibilitatea ce reieșea din doctrina construită de Farca îl face pe Boris să conștientizeze diferența naturii umane: Cum am să

fiu eu în stare să Te servesc, eu, un om atât de dispus la compromisuri, atât de slab față de conjuncturile mărunte, sociale, atât de snob, de monden, atât de „ambițios” , de carierist ? ! Tu, mai tânăr decât mine, mai vital și în care sclipește deja legea, în zgura ta omenească, oh, mult mai omenească, mai «stângace» decât a mea ?!” Vitalitatea nietzscheeană este considerată motorul ființei umane, lipsite de posibilitatea unei alegeri. Centrul de greutate se conturează în jurul legii a cărei adoptare duce la considerarea corporalității o „zgură umană.” Se construiește o imagine a puterii, mai exact a omului ajuns la putere, devenit o icoană la care se închină cu evlavie ceilalți, robiți de forța halucinantă a cuvântului.

Legea omenească despre care vorbește Boris este opusă celei pe care o teoretizase Tăvi într-o discuție cu Cârstea și în care îl acuzase că este reacționar. Argumentând că nu toți oamenii sunt egali, chiar și la naștere, prin datele ereditare pe care le au, defecte fizice și psihice care nu pot fi compensate, personajul analizează inegalitățile naturale, confundând și punând pe același palier inegalitățile naturale cu cele sociale. Rousseau, într-o teorie arhicunoscută, identifica aceste două tipuri de inegalități: cele naturale, cum ar fi „diferența de vârstă, de sănătate, forța corpului și calitățile spiritului sau ale sufletului” și cele politice sau morale care depind „de un fel de convenție”, la care se adaugă inclusiv raporturile de sclavie: „— Legile nu pot instaura, de pe un an pe altul, o egalitate între oameni pe care natura o dezice mereu... spuse Tăvi, cu politețea sa neobosită. Natura e aristocratică, ea dă în cel mai înalt grad dovada unei părtiniri, a unui partizanat aproape ridicol.” Ideea unei inegalități naturale care împiedică accesul la cultura, la a avea aceleași drepturi sociale este combătută de Pierre Bourdieu (1999, p.103) care vorbește despre „Orbirea în fața inegalităților sociale condamnă și autorizează explicația conform căreia toate inegalitățile (...) sunt inegalități naturale, ale unui dar.”<sup>21</sup> Plasarea întregii vine se atribuie naturii atotcuprinzătoare, responsabilă pentru anumite vicii sau infirmități, personajul continuând discursul: „unora, pe unii, îi încarcă de calități și altora, multora, le dă câte una, câte un sfert, o zecime, o calitate de mâna a doua, a treia... unii sunt plăcuți la înfățișare, inteligenți, dotați cu forță de muncă... au noroc... alții sunt încărcăți cu tot atâtea vicii, sau au vreo infirmitate din naștere... nu totdeauna defectele fizice sunt compensate, cum credeau romanticii... nu totdeauna un șchiop, ghebos e inteligent, ca Voltaire... nu totdeauna o femeie urâtă e și sensibilă... sau virtuoasă !...” Observațiile asupra lumii se fac accentuând inegalitățile naturale, introducându-se ideea unei predeterminări și a unui destin trasat încă de la început, prin lipsa unor calități menite să asigure succesul social.

Modul în care percepe Grobei politica ține de o egalitate a individului, o „politică a maselor”, în care importantă este forma pe care o îmbracă și cantitatea indivizilor care

aderă la ea: „Oricum, e suficient să vă spun că romanul polițist e foarte învecinat cu politica. În sensul în care o văd eu, «o politică a maselor»”. Formula de „politică a maselor” conține ideea excluderii individualității. „Cultul formei perfecte. Forma și cantitativul, iată două categorii moderne. Hartmann vorbește despre ele; chiar și Spengler, deși el nu are intuiția misterului lor, a ceea ce numesc eu ambiguitatea formei.” Conceptele de „realism natural” este introdus de Hartmann și conține ideea importantă că „a cunoaște nu înseamnă a crea, a produce, a da naștere unui obiect (...) ci, a observa ceva ce exista înaintea oricărei cunoașteri și înainte de ea.” Această ipostază apriorică conduce spre o formă de concepere a existenței kantiană, o „transcendență gnoseologică” menită să suplinească raportarea la o realitate obscură. Cunoașterea are rolul de a aduce în planul mental al ființei umane categoria cognoscibilului, a unei analize profunde pe care o poate aplica în situarea sa în lume. Găsirea unui pattern comun de creație (cazul romanului polițist) aduce cu sine o stabilire a regulilor cu care se operează, pentru încadrarea în tipar.

În încercarea de a extinde mare parte din teoria sa și la alte domenii în care se manifestă puterea, personajul recurge la apropierea dintre politică și religie, pe care le consideră compatibile: „Iată răscrucea omului politic cu al religiei. O răscruce falsă, demagogică. Omul potrivit are enorm de învățat de la ultimul popă de țară. O simplă idee și atât. Al treilea discurs: «Libertatea ca formă de religie !» sau așa ceva, nu mi-e încă clar titlul. E interesant: odată prima frază, titlul, clarificate, pot să vorbesc și două ore în șir. Coerent, într-o stare de revelanță. Înainte vorbeam în fața oglinzii sau a șifonierului de furnir de nuc, al doamnei Chevereșan, în care conturul meu se reflecta întreg, deși puțin cam tulbure.” Sensul discursului este inversat, nu religia este o formă a libertății, ceea ce ar fi contrazis ceea ce se întâmpla în societatea descrisă, cu libertatea ca formă de religie, adică o modalitate de îndoctrinare, de reașezare a relației stăpân-sclav.

Corpul romanului este construit și din fragmente din jurnalul lui Farca, pe care Grobei încearcă să îl înțeleagă, să își atribuie anumite idei, să le analizeze prin filtrul experienței sale. Individualitatea și păstrarea ei sunt principiile după care se ghidează. Puterea nu poate fi concentrată decât în mâna unui singur om, stăpânul absolut, înconjurat numai de sclavi, ca femeia-oaie, Petronela. Creștinismul este judecat pentru propăvăduirea egalității între oameni, văzută ca o țară împotriva „grandorii culturii”, a înnobilării ființei umane. Ideile preluate din filosofia lui Nietzsche consideră creștinismul drept o religie a celor slabi, care propune o doctrină a sclavilor, bazată pe sentimente inferioare ca mila, iubirea: „În creștinism trebuie să distingem trei elemente: a) oprimații din orice specie b) mediocrii din orice specie c) nemulțumiții și bolnavii de orice fel” (Nietzsche, 1999, p.207). Textul lui Breban reformulează astfel ideile: „Să trăiești astfel încât să nu mai aibă



nici un sens că trăiești, devine acum sensul vieții... Otrava învățaturii : „Drepturi egale pentru toți”, creștinismul a semănat-o cel mai bine. Creștinismul a ațâțat, din cele mai dosnice cute ale relexlor instincte, un război mortal contra onoarei și a simțului distanței dintre indivizi, adică contra premisei oricărei înnobilări umane, contra grandorii culturii — el și-a făurit din ura maselor arma principală contra noastră (aus dem ressentiment der Massen), împotriva a tot ce e distins, vesel, generos, pe pământ, împotriva norocului nostru omenesc... ”

Perorația pe seama creștinismului și a relației pe care acesta o întreține cu binomul sclav –stăpân este mutată în sfera politicului. Recursul la materie, ca formă de existență ignobilă se alătură criticii egalitarismului, cel care produce mișcările sociale. Fanatismul, extremismul, crima sunt justificate și judecate ca aparținând creștinismului. Mișcarea pe verticală este motivul dinamicii sociale, căci „cei de jos” se răzvrătesc, posedând instincte primare, împotriva celor care posedă „noblețe.”: „Și să nu subapreciem fatalitatea care s-a strecurat din creștinism în politică. Nimeni nu mai are azi curajul privilegiilor, curajul drepturilor de stăpân, a sentimentului onoarei față de sine și egalii săi, dreptul la cultul distanței (zu einem Patos der Distanz...) Prin minciuna egalității sufletelor, aristocrația sentimentelor a fost îngropată sub tot ce e materie, material.” „Aristocrația sentimentelor” pe care o propăvăduiește personajul devine o justificare a scalei puterii, o comutare din planul religios în cel prin care se propune o ierarhizare în funcție de atribuirea privilegiilor.

Personajele lui Breban se împart astfel între cei bolnavi de spiritualitate și cei sănătoși, materie și instinct laolaltă. „Privilegiului maselor” poate determina apariția unei revoluții, iar „creștinismul este acela, să nu ne îndoim defel, prejudecățile creștine vor fi acelea care vor transforma orice revoluție într-o baie de sânge și crimă. Creștinismul este ridicarea a-tot-ce-mișună pe pământ împotriva a tot ce are înălțime, noblețe: Evanghelia celor „de jos” — înjosește !...” Dincolo de ideile nietzscheene pe care le expune, într-o interpretare foarte aproape de sursă, regăsim mirarea lui Grobei (și a autorului însuși) în fața unei doctrine politice de tip absolutist. Ceea ce îl impresionează este caracterul reacționar și forța de a gândi singur. Ironia textului este creată prin faptul că nici Farca nu gândește singur, ci reinterpretează formule filosofice cunoscute.<sup>22</sup> Grobei prelucrează informația la nivelul al doilea, o interpretare de gradul doi, care diluează sensul, îl face să conțină și resturi subiective. Asimilarea se face greu, sunt elemente dificile pe care personajul le percepe ca atare, reacția lui fiind de uimire, ca în fața unei lumi necunoscute, greu de descoperit. Tot Nietzsche afirma „Creștinismul nu este altceva decât chiar un tip de socialism”, fiind în acest fel aproape de ceea ce însemna supunerea individului,

ștergerea personalității, instinctul de turmă. Înlănțuirea ideilor din scrierile filosofice îl determină pe Grobei să simtă importanța modelului pe care îl abordase, dar la nivelul căruia nu se putea ridica.

Finalul romanului îl regăsește într-un mediu al mediocrității, așa cum a fost situat pe tot parcursul cărții, într-o stare de latență, posedând un „certificat de boală.” Aflăm mai târziu că era bolnav de moarte, un sens al destinului său pe care îl intuim: „Grobei, care nu mai era salariat și își justifica „inactivitatea” printr-un certificat de boală, trăia din suma obținută prin vânzarea unei jumătăți de casă pe care o primise moștenire în împrejurimile Caransebeșului.”

Discipolul Grobei citea cu atenție fragmentele din jurnal, învățând astfel schema puterii. Rețeta pe care o transmite este compusă din trei elemente: „îndrăzneala în gândire, castitatea, respingerea prieteniei. Cu atât mai mult cu cât simțiți plăcere într-una din aceste pasiuni, vicii sau în toate trei: norocul vostru.” Atribute ale unei existențe ce trebuie trăită în solitudine, cu singura posesie a îndrăzelii, pentru a putea cerceta, a cuteza să fie altfel, să se desprindă de majoritatea mediocră. Orice plăcere este respinsă, ca fiind o formă de asceză. Cele două modele Francisc de Assisi, Ignățiu de Loyola sunt „niște zănatici, nebuni clinici nedepistați la timp, nebuni de care societatea avea nevoie. (Nebuni pe care în momentele mele de reverie, de diletantism, de odihnă, îi admir, îi urmăresc, cel puțin).” Amintirea celor două personalități religioase trimite și la putere și la religie, ambele forme de stăpânire a lumii. Viciul trebuie învins, prin stăpânirea lui. Ceea ce propăvăduiește el este puterea absolută, în singurătate, indivizibilă, pe care a ales-o prin propria voință: „Eu, am mai scris asta, nu vreau să înființez nicio religie, niciun partid politic. Eu *sunt singur*. Acțiunea înseamnă degradare. Când sunt doi, idealul începe să se degradeze. Ceea ce înțeleg doi, e mai puțin curat. Ceea ce înțeleg trei e deja social, vulgar : tres faciunt collegium. Eu sunt singur nu pentru că sunt un neînțeles, pentru că mi-am greșit secolul și alte prostii asemănătoare. Nu-nu, eu sunt sigur pentru că doresc asta, pentru că am puterea asta.” Boala de care suferă personajul este una a puterii, acel *hubris* care monopolizează ființa umană, transformând-o. Singurătatea este o formă de purificare a ființei, o pregătire pentru a conduce, pentru a nu avea slăbiciuni. Orice viciu este o slăbiciune care împiedică evoluția ființei umane.

În lumea narativă a lui Nicolae Breban, personajele masculine au mentalitate de stăpân. Dominația masculină<sup>23</sup> este explicată de Pierre Bourdieu ca fiind o formă a violenței simbolice. Aplicând conceptele unei analize de ordin instituțional, cercetătorul observă că există două componente majore: prima legată de lucruri, ca diviziunile spațiale sau instrumentele utilizate, iar cea de-a doua în creier, în spirit, adică existența unor

principii, clasificări, liste de valori. Dominația masculină se constituie în raport cu femeia, care este „mai degrabă obiect decât subiect.”, ființa sa construindu-se mai ales din perspectiva percepției, adică a modului în care este văzută. Devenind astfel ceea ce Bourdieu numește „capital simbolic”, sunt condamnate la o „alienare simbolică”, pentru că imaginea lor se construiește din perspectiva altora, ființa analizată având însă un rol pasiv.

Între cele două ipostaze ale ființei umane, se inserează dorința de a stăpâni, de a lua în posesie. Aceasta stă, în viziunea lui Breban, la baza construirii oricărui raport de putere. Cel care domină și cel dominat. Relevantă este referința la elementul feminin prin asocierea unui animal căruia îi lipsește instinctul de dominare. Gabi e „o oaie măruntă”, Petronela e „femeia-oaie”, Puși Zăgănescu se transformă sub imperiul instinctului de dominare dintr-o „oaie blândă și incoloră” într-un „mic tiran”, inversându-se astfel relația stăpân- sclav.

Instinctul de dominare, specific nu numai omului, ci și animalelor (avem în vedere și teoria lui Darwin) determină anumite mișcări sociale și transformă ființa umană într-un dominator sau un dominant. Ideile preluate din filosofia lui Hegel și psihanaliza lui Freud identifică modul în care se construiește puterea. La baza oricărei acțiuni stă un instinct vital care se declanșează în situații constrângătoare sau de libertate absolută. Freud explică faptul că nu are sens să lupți împotriva agresivității, ci trebuie să o asumi, ca făcând parte din ființa umană. El stabilește două obiective ale agresivității: cel vital, care ne îndeamnă să trăim, să luptăm pentru a trăi, dar și cel care ține de Thanatos, căci agresivitatea ne poate împinge să ne dorim moartea. Breban prelucrează aceste idei și le transpune într-o manieră concentrată, prin care dorește să sublinieze maladia puterii, care atinge ființa umană: „Sunt toate aceste forme, aceste structuri, metamorfoze ale aceluiași principiu, sunt ele, cât de cât, reductibile la câteva criterii, pârgii moral-psihice, având la bază instinctele fundamentale vital-umane?! Și, în primul rând ceea ce Freud numește instinctul agresiv, sau Hegel instinctului de dominare ?!” Omul este văzut din punct de vedere utilitarist, instinctul de dominare devenind chiar o formă de transformare în sclav, iar cei cărora le lipsește, să nu poată fi capabili de a se încadra în categoria celor ce pot „sluji” unui stăpân absolut: „Paradoxal (e observația mea) tocmai instinctul puternic de dominare (sau agresiv) face pe unii unelte aproape perfecte, executanți ideali, tocmai cum absența lui, mai bine zis existența instinctului de dominare în date mediocre îi face pe mulți incapabili, tocmai, de a „servi”, de a sluji, de a executa porunca altora.”

Personajele lui Nicolae Breban sunt construite cu mâna unui demiurg, în care ființa umană este o marionetă, prinsă uneori în jocul puterii, care îi răpește libertatea și rațiunea.

Dependența amețitoare de putere este o formă de boală, una incurabilă, care o dată posedând individul, îl consumă până la epuizare.

Sunt puse față în față două tipuri: „animalele bolnave”, care se îmbolnăvesc de spiritualitate și cei sănătoși, mediocri, cărora spiritul nu le este liber. De asemenea, în lumea lui Breban există, așa cum am analizat, două maladii care distrug ființa în aceeași măsură: boala cristalului și boala solitudinii alese (sau a puterii fără limite). Fiecare dintre acestea propun o altă situație față de realitate și legile sociale, încercând să fundamenteze, într-o anumită măsură atitudini ale omului în fața istoriei și a bolii. Căutarea pe care o începe Grobei la început se sfârșește prin asumarea condiției și imposibilitatea găsirii unui resort în care să se defuleze în întregime energia descătușată de o viziune pe care încearcă să și-o facă a sa, dar nu reușește.

#### **4. PSIHOZA ȘI FICȚIUNILE CONȘTIENȚE**

## Libertatea de a fi nebun

Termenul pe care îl utilizează Freud pentru a descrie legătura dintre psihoză și roman este cel de *Wahndichtung*. Spre deosebire de ceea ce numea „fantasme isterice”, în forme de tip paranoia, cum vom vedea că putem regăsi în cazul unor personaje din romanul lui Guga, la o analiză superficială, putem vorbi și despre „ficțiuni devenite conștiente”, pentru că există un cod pe care îl putem sparge, identificând metafora ideologicului inserată în text. Delirul, în schimb, în forma sa primă, este o distrugere a ficțiunii literare, pentru că se pierde contactul cu legile logicii. Ceea ce caută psihoticul este un adevăr absolut, care, în viziunea lui ar putea schimba lumea.

Romanul lui Romulus Guga, apărut în 1970 propune o structurare de tip concentric a materiei epice. Conform teoriei lui Goffman, există anumite instituții totalitare, care echivalează cu o formă celulară a regimurilor totalitare. Din acest punct de vedere, ospiciul devine un centru descentrat al universului, o parabolă a unei lumi bolnave, fără putință de scăpare. Personajul principal al romanului, nebunul, este un anonim care face parte din celelalte figuri aduse pe scena istoriei. Acest spațiu închis corespunde unei cenzuri a conștiinței, o formă de claustrare manevrată și creată de regimul politic : „Am avut impresia, pentru moment, că am fost închis, contrar voinței mele, într-un sicriu alb și înmormântat pe ascuns. Undeva, deasupra casei (încerc să mă uit printre gratii și nu pot, nu pot) se găsește desigur o cruce mare de lemn, cioplită în grabă, pe care îmi stă scris anul nașterii și anul morții. Brusc, simt că mă cuprinde un necunoscut sentiment de fericire: am depășit moartea!” (Guga, 1970, p.8). Sentimentul trezirii din moarte, fără însă a fi un Lazăr înviat de Isus, se suprapune unei fericiri extreme, generate de o posibilă ieșire din timp, prin depășirea morții.

Titlul inițial *Isus și ceilalți*, propus de autor, care direcționa fluxul narativ spre imaginea unui personaj din sfera religiosului, este schimbat de cenzură cu *Nebunul și floarea*, încercându-se astfel o redefinire a centrului de greutate a textului. Filosoful păzea floarea pentru a nu fi contaminată de conștiința colectivă și brutalitatea universală a omului, devenind simbol al căutării adevărului. Încărcată de întrebări fundamentale cu privire la existența umană, cartea a beneficiat de diverse abordări critice. „Roman simbolic al unei vindecări trupesti și morale” în care protagoniștii întruchipează feluri „variate și absolute de a experimenta sensurile vieții.” (Iorgulescu), „text - matcă” (Ciopraga), textul propune o abordare filosofică și esopică a dramelor umane. Recursul la metafora amplă a unui sanatoriu de boli mintale se justifică prin sinceritatea de care poate

profita cel încadrat în categoria nebunilor. În *Arca lui Noe*, Manolescu identifica „Alte elemente ale corinticului decât parodia urmuziană descoperim în Creanga de aur (ezoterismul), Craii de Curtea-Veche, Lumea în două zile (alegoria existenței), Bunavestire (alegoria politică), Nebunul și floarea, Vânătoarea regală (alegoria morală), Cartea Milionarului (mitul).” (Manolescu, 2001, p.12).

Parabolă a unei lumi claustrate în propria existență finită, romanul conturează, în planul simbolic, o matcă a libertății spirituale, regăsite după pierderea de sine. Salvarea vine din exterior, din ceea ce observă cu simț practic personajul – narator. Aflându-se dincolo de gratii, într-o lume absurdă, cu personaje mitologice, este trezit de realitate, de cruzimea existenței și renunțarea la raționalitate. Nebunia lui este o formă de retragere din lume, printr-o dublă închidere: aceea din ființa sa și cea impusă printr-un cadru instituționalizat: sanatoriul care devine pe rând închisoare, sală de judecată, beciul arestaților. Renunțând la viață își creează o nouă dimensiune a spiritului, în care se refugiază pentru a scăpa de „teroarea istoriei” (Mircea Eliade, 1991, p.108)<sup>24</sup>. Filosofiei hegeliene, privind salvarea ființei umane prin păstrarea realității și rămânerea în istorie, autorul îi atașează o viziune prin care omul se poate salva numai alegând viața. Personajul narator *nu trăiește*, pentru că a decis că este *mort*, deci trăind nietzschean *dincolo* de viața care nu îi mai satisface căutările personale. Ceea ce a stat la baza acestei stări este întâmplarea, o întâmplare nefericită care a blocat căile de comunicare cu exteriorul. O formă de protecție împotriva societății, a ideologiei, a politicului, sensurilor constrângătoare ale unui homo collectivus (în termenii filozofiei marxiste).

Noua lume în care pătrunde naratorul – personaj, cea cu care începe, de fapt, narațiunea, este supusă altor reguli, în care rațiunea nu mai există, toate personajele fiind bolnave de „anemie”, cuvânt ce desemnează o încercare de uniformizare a cazurilor, o reducere a lor la simpla nebunie. „Anemia”, o echivalență a lipsei de energie, a unei hibernări și renunțări la a mai lupta, se asociază ideii de amortire a ființei. În ansamblul textului rezidă placentar simboluri ale sistemului socio-politic și ale relației cu realitatea pe care acesta o impune ființei umane: universul concentraționar, imaginea dictatorului, slugărnicia, persecuția, îngrădirea libertății de a comunica.

Legătura pe care o stabilește autorul între boala – nebunie ca formă de ieșire din spațiul ideologiei constrângătoare și libertatea oferită de renunțare la ceea ce Czesław Miłosz (1996) numea „gândirea captivă” este firul roșu al textului. Hannah Arendt (1994, p.608) în *Originile totalitarismului*, introduce ideea unei boli universale a totalitarismului și renunțarea la a observa „miracolul ființei”, așa cum personajele din roman sunt bolnave de moarte, în sensul uitării bucuriei de a trăi : „Ideologiile nu sunt niciodată interesate de

miracolul ființei. Ele au un caracter istoric, fiind preocupate de devenire și pieire... Ideea unei ideologii nu este nici esența eternă a lui Platon, nici principiul regulator al rațiunii, precum la Kant”. Viața, în deplinătatea ei, devine un epifenomen, încercarea de a o suprima devenind o formă de ucidere a conștiinței individuale. Personajul - Filosof prin cultivarea obsesivă a florii – sens al esteticului care poate salva ființa umană – introduce germenul vitalității și a trăii depline a vieții în cartea lui Romulus Guga. Implicațiile pe care le generează ideologia se mișcă între cei doi poli legați de evoluție și extincție, ceea ce lasă gol spațiul în care ființa umană se poate desăvârși spiritual, poate avea acces la o libertate absolută.

Regimul social și politic constrângător, specific spațiului românesc în perioada studiată, naște o societate în care funcționarea este aparent perfectă, pentru că, de fapt, resorturile prin care omul devine parte a ei sunt cele de teroare și supraveghere, în termenii lui Foucault. Hannah Arendt (1997) observă într-un alt text cum se naște disfuncționalitatea unei societăți de tip totalitar, care echivalează cu o moarte din întâmplare, prin lipsa puterii de a se mira de „ceea ce este așa cum este.” Principiile care determină distrugerea ființei umane sunt enumerate de Arendt ca fiind *nimicul* (no – thingness), *nimeni* (no – bodyness), *lipsa-de-lume* (worldlessness), forme ale unei lacune existențiale majore, care pot duce la o apocalipsă a umanității. (Arendt, 1997, p.78). Trăirea acută a acestor lipsuri, de fapt pierderea busolei existențiale, se raportează la un spațiu al captivității, al unei lumi controlate excesiv. Vidul, singurătatea și lipsa reperelor echivalează cu o distrugere a individului, care, depozat de ancorele dezvoltate de-a lungul evoluției umanității, se întoarce la ipostaza de sclav, supus unei puteri absolute.

Destructurarea ființei se produce brusc : „Mă înfior la ideea că sunt conștiința unei răni, că trăiesc în ea, și că cicatricea ce se va forma mă va închide pentru totdeauna” (Guga: 8). Disperarea trăirii unui proces ireversibil prin care totul se va închide, fără putință de scăpare naște drama personajului. A fi conștiința unei răni seamănă cu faptul de a-ți gândi imposibilitatea scăpării și a trăi mișcarea concentrică a unui timp fără sens. Orice încercarea de echivalare a ființei umane cu o formă de conținut, cu un receptacul al lumii, eșuează. „(...) că n-are nici un rost să trăiești nici ca urnă, nici ca soclu pentru o statuie numită timp, că doream să fiu liber (...)” (Guga, 1970, pp.9-10) Libertatea dincolo de timp devine o încercare de a trăi în afara lui. Renunțarea la viață se face ca o fatalitate, iar ceea ce e în jur construiește un spațiu necunoscut și familiar în același timp. Momentele de întâlnire cu cei din jur iscă sentimente difuze, forme de cunoaștere multiple din perspective ale unor moduri de existență diverse. Poetul și criticul Robert Penn Warren într-un text intitulat *The Use of the Past* contura ideea unui timp al trecutului care

se construiește tot prin prezent, prin punerea laolaltă a unor amintiri, dar care, în final aparțin tot timpului trăit. Prezentul devine timpul cu adevărat important, în funcție de care se construiește și trecutul și viitorul.<sup>25</sup>

Întâlnirea cu Majestatea Sa, unul din locuitorii vechi ai azilului, simbol al tiranului, prezentat în derizoriul funcției sale, îi produce naratorului o stare extatică: „Dar ce mort mai ești și tu de stai în genunchi?! Eram sigur în clipa aceea că întâlnisem pe adevăratul Dumnezeu din lumea în care intrasem.” (Guga, 1970, p.28) Revenirea perpetuată la condiția de „mort” e menită să analizeze atitudini formale, să îi redeștepte conștiința propriei existențe. Lipsa de reacție în fața simulacrului de autoritate se explică prin amortirea ființei, a capacității de judecată. În acea lume, rațiunea nu există, alte legi guvernând bunul mers al lucrurilor. Prezența Albastrului, a Irinei, a lui Pavel este adiacentă unui proces neîntrerupt de evoluție a maladiei trupești și morale.

### **Cunoaștere și întâmplare**

Cei pe care îi întâlnește în lungul drum spre viață (ca o ironie, nu spre moarte) sunt motoare ale unor tipuri distincte de cunoaștere a lumii. Savantul, omul cu jucării, îi dă prilejul unei analize ludice a libertății: „Trenul alerga fără astâmpăr, ca un gând liber, sigur pe sine, pe libertatea și speranța sa.” (Guga, 1970, p.29). Existența unei opriri finale este îndelung dezbătută pentru că ar fi putut însemna confirmarea morții, o distrugere iremediabilă a umanității. Fără salvare, trezirea începe să se producă asemenea unei recreări a universului: deocamdată, un gol, dintr-un uter uriaș. Recursul la metafora creației este un pretext pentru a localiza *nimicul* (același pe care Arendt îl considera a fi un simptom al totalitarismului): „Simții brusc golul din mine mișcând, de parcă tot corpul meu pe dinăuntru era un uter uriaș unde el se născuse dintr-o întâmplare nefericită. Acum trăia din sângele meu și nu avea să se nască niciodată pentru că era mort. ” (Guga, 1970, p.39) Conștiința apartenenței la o generație, la umanitate este descrisă ca apărând ca un germen ascuns. Sunt, de fapt, simptomele unei vindecări a maladiei invadatoare de trup și suflet. Imaginea unei construcții concentrice care conține, mereu, un punct esențial, la care se ajunge mai greu, dar care există, devine sursa de salvare din procesul morții voluntare. Vehiculul vinovat de aceste stări este amintirea, contactul cu lumea exterioară care nu a fost uitat, ci numai ascuns. Din aceeași categorie a formelor de clausturare face parte și coconul care amenință să îi acopere sufletul, să îl rupă iremediabil de viață. Este un sens pe care naratorul îl dă realității politice și regimului totalitar care afectase nu numai



libertatea de mișcare, ci mai ales pe cea interioară: „Ce stupid cuvânt «altădată», știam că un vierme necunoscut îmi pătrunde în suflet și începe acolo șă-și țeasă găoacea. M-a cuprins groaza că într-o zi viermele acela va transforma tot sufletul meu, conform legii sale, într-un fluture alb, cu aripi moi și burta inelată și lipicioasă” (Guga, 1970, p.40).

Șiruri de generații sacrificate devin terenul pentru descrierea unei lumi bolnave: imaginea gropii se materializează astfel: „în pereții ei straturi de bărbați, femei și bătrâni, alternând cu straturi de pământ din care veneau glasuri ciudate” (...) „Mi se părea că eu însumi zac închis, ghemuit într-un bulgăre de pământ.” (Guga, 1970, p.41) Imaginile claustante: coconul, bulgărele de pământ, uterul sugerează acea concentricitate despre care discutam la început. Devenind pe rând forme de protecție, dar și modalități de rupere a contactului cu lumea liberă, metaforele descriu un spațiu concentraționar.

Cunoașterea este un proces de re-cunoaștere a propriului chip și a propriei lumi. Procesul de închidere a unei lumi determină o opacizare a propriei păreri despre lume. Inocularea diferitelor doctrine și a unei ideologii exclusiv unidirecționale modifică structura interioară a individului, ca ființă socială. Lipsa de reacție, lașitatea, acceptarea fără discernământ a tuturor regulilor, reducerea omului la animalitatea prin controlul necesităților fiziologice sunt tot atâtea atitudini de situație în fața unui sistem opresiv. „M-am oprit în dreptul oglinzii și mâna a pipăit fața mea din luciul neted și imperturbabil. Eram acolo, fără nicio fisură, în masa organică ce îmi reprezenta eternitatea.” căci „Se vede treaba că nu poți dispărea cu totul fără un dram de cunoaștere.” (Guga, 1970, p.48) Eternitatea este legată de o imagine speculară, o nevoie de dedublare pentru o reconstruire a propriului sine. „Această deprezenteizare este în mare măsură provocată, aleasă de personajul care are iluzia a fi descoperit în ea libertatea: obsesia morții îl eliberează de presiunea limitelor biologice ale condiției sale, iar claustrea și amnezia îl scot de sub regimul condiției sociale.” (Cosma, 1977, p.246), precizează criticul, accentuând iluzia pe care o trăiește personajul până la un punct. Or, această cunoaștere constituie declicul pentru vindecare, prin reîntoarcerea personajului în lumea celor vii. Parcursul pe care îl face este unul invers, nu dinspre viață spre moarte, ci dinspre moarte spre viața dătătoare de bucurii simple.

## **Lumea ca o nucă putredă**

Spațiul închis descris, pe rând, prin intermediul fiecărui personaj este un ospiciu, o formă metaforică a lumii trăite de autor. Realitatea lui este și realitatea personajelor, care

fug, fiecare într-o altă măsură, de adevăratele trăiri ale spiritului. De fapt, toți sunt morți, pentru că și-au pierdut sensul existenței. Nebunia fiecăruia este o formă a patologicului care i se impută regimului totalitarist. „Aici începe prima parte a cetății, ea durează cam cinci mii de ani și chiar mai mult. E o lume îngrozitoare, bântuie crima, bolile, sărăcia, neputința și exploatarea. E o murdărie menită prafului și ierbii” (Guga, 1970, p. 97) Cetatea, care dorea să fie una ideală, devine o distopie, în care aparența fericirii subminează evoluția spirituală a indivizilor. Nebunii sunt cei care rostesc adevăruri fără a fi condamnați pentru aceasta. Iosif „cum ai închis lumea în nuca asta putredă” (Guga, 1970, p.52) reunifică imaginea de lume și ospiciu, în timp ce observația următoare amintește cuvintele lui Aristotel: „Nu există geniu fără nebunie”: „În definitiv, pentru ca o lume să fie într-adevăr lume, e necesar și un nebun. Istoria n-ar avea nici un haz altfel și poate nici nu s-ar face.” (Guga, 1970, p.57) Referința la nebunie, în sensul unui curaj de a fi altfel și de a reacționa sincer la ce se întâmplă în jur, fără a fi constrâns de legi, fie cele sociale, fie cele impuse prin direcții politice, îi dă ocazia naratorului de a exprima adevăruri general valabile.

Perspectiva se schimbă în momentul în care se produce o revenire a amintirilor din existența anterioară: „Tratamentele noi readuceau ciudat în sufletul meu amintirea unor oameni ce au fost.” Legătura cu prezentul și implicit cu viața se reînnoadă printr-o întoarcere în trecut. Echivalând cu o ședință de psihanaliză, momentul redescoperirii de sine produce conștientizarea celor două moduri de a fi în lume: unul al uitării, al unei false situații în realitate și recluziunea într-un spațiu indeterminat, septic, fără amintiri și fără experiențe și unul al trăirii intense, al vieții maculate, dar reale.

Foucault (1972) vorbea despre o nebunie culturală, care nu poate exista în afara societății și este determinată de aceasta. Cei închiși în sanatoriu provin din medii diferite, iar nebunia le-a fost declanșată de întâmplare. Pentru ei, așa cum menționa și Michel Thévoz (1995, p.45) în *Requiem de la folie*: „acolo unde psihiatria nu există, nebunia nu este o boală ; ea este o deviere raportată la norma socială”. Societatea stabilește regulile în funcție de care indivizii sunt încadrați în categorii, le este subjugată mintea, le este așezat trupul în funcție de necesitățile marelui corp viu al hidrei politice.

Din acest punct de vedere, simbolul florii îngrijite de Filosof este „o ultimă îngăduință acordată lumii îmbolnăvite de prostia numărătorii și a creării eternului. Eternul suntem noi înșine, cu rodul nostru, altfel el nu mai există. Spune-mi un semn prin care eternul s-a mărturisit pe sine în afară de noi?” „Ea va recrea o lume nouă pentru că va fi lipsită de memoria experienței.” (Guga, 1970, p.113). Creația care nu se sprijină pe trecut este una purificată, care poate lua totul de la început, în care nu există păcat. Ne amintim

fraza lui Dostoievski, citată de Levinas (1982, p.105) „Suntem toți vinovați de tot și pentru toți în fața tuturor, și eu mai mult decât alții”, în care sentimentul culpabilității apare ca făcând parte din esența omului. Întoarcerea spre sine se face prin atribuirea eternității ființei umane, ca singur semn, ca singură hierofanie.

Renunțarea la întreaga lume, la viață și la comunicare, la etică se dovedește sterilă pentru vindecare: „Nu există decât o singură libertate, de a veghea această plantă a cărei sămânță o vezi, dar veghea să nu fie spre chinul sufletului tău, ci spre împlinirea lui; altfel la ce să trăiești” (Guga, 1970, p.113) căci „doar există etape în viața oamenilor când adevărul n-are nicio importanță și totul e să trăiești.” (Guga, 1970, p.121). Este reasezată în plan spiritual componenta vitalistă. Voința de a trăi depășește oroarea închisorii și pierderea individualității. Reconstruirea se face din fragmente mnemonice care au rolul de a reechilibra ființa umană. Orice dezechilibru provoacă nebunia. Personajul Platt „N-are limita dărnicii omenești și nici a avariției sale” iar, din când în când „reapare instinctul de posesiune mai crunt și începe să adune tot ceea ce a dăruit”. (Guga, 1970, p. 115). Lipsa de măsură este un atribut al nebuniei, care ține de exces și de renunțarea la raționalitate. Romanul lui Romulus Guga se construiește ca un mozaic din destinele celor închiși. O reprezentare la scală redusă a unei societăți bolnave, cu indivizi care sunt supuși unor tratamente anesteziante pentru a putea fi ținuti captivi. „Doamne, nu ne putem bucura de prezent, de teama viitorului”. (Guga, 1970, p.132) Imposibilitatea de a trăi prezentul este devoalată prin retrăirea concomitentă a trecutului prin înregistrarea evenimentelor anterioare care au declanșat nebunia personajelor.

### **Parabola șoarecelui adevăr**

Narațiunea este presărată de numeroase nuclee narative, dar cel care subzistă până la final și cauzează o rupere dureroasă a ideii utopice despre lume pe care personajul și-o făcuse până în acel moment este motivul șoarecelui – adevăr. Povestea este spusă de Clucer, slujitorul fidel al Majestății sale care sfârșește prin a fi omorât de Bășică pentru vina de a fi speriat un șoarece imaginar, dușman de temut al împăratului. Recursul la limbajul esopic îndreaptă atenția spre imaginea dictatorului, dornic să-și consolideze puterea prin uciderea adevărului. Este o țară cu un trecut și un prezent mistificat, în care accesul la funcții se face ca urmare a nepotismului : „Tu, fiule, vei fi împărat, nu trebuie să faci nimic pentru asta (...) dar va trebui să lupți împotriva șoarecelui, căci șoarecele e purtătorul adevărului râvnit pe ascuns (...) El roade din toate temeliile, fără deosebire,

până ce le surpă, că roade din foame! (...) În ce privește pe supuși, ei țin partea șoarecelui, căci la bordeiele lor nu roade” și „mulți erau șoareci la suflet, ba și mai rău.” (Guga, 1970, p. 135) Sugestia autorului este că adevărul poate schimba totul, poate descătușa uși și poate transforma viața. Împăratul/conducător se teme de adevărul „râvnit pe ascuns”, adică de modalitățile subversive de a percepe lumea, de gândire liberă și de comunicare fără sfârșit.

Momentul în care Albastru cu Amiralul dau jos portretul din salonul cu instrumente devine un punct de reper în viața ospiciului. Totul se judecă în termenii de înainte și de după. Sinceritatea naratorului este debordantă și scuzată de elogiul nebuniei: „Nu prea îl iubeam pe împăratul asta, nici când nu era uzurpat, și cu atât mai mult acum când părea prea prost.” Domnia Majestății Sale se clatină în momentul în care jocul lor se sfârșește cu o crimă. Se schimbă și personajele, căci fiecare, după ce este tuns, semn al lepădării de sine, este mutat. Aceasta echivalează cu o ucidere a sufletului. Aluziile la sistemul carceral sunt evidente, imaginile grotești, de o duritate descrisă progresiv apar în momentul analizei lungului șir de oameni așezați ca umbrele, care primeau injecțiile și apoi intrau în rând, pentru a nu fi pedepsiți. Instituție vastă, ca un labirint în care fiecare cameră conține o altă tară a sistemului social și politic, ospiciul devine loc al alienării, din care scăparea nu poate fi o soluție de supraviețuire.

În ultima parte a romanului, conștiința eroului principal se trezește, o dată cu pierderea celor pe care îi cunoscuse: Isus este dus, însângerat, purtând o coroană din tulpinile trandafirilor, Iosif pleacă spre o destinație necunoscută, Filosoful se retrage definitiv în lumea lui, după ce vaza cu floarea îi este spartă. Relațiile cu ei fuseseră de cunoaștere, fără alte implicații, de prietenie. Oglinda, care este spectrul ce îl urmărește de la început pe naratorul – personaj, devine obiect – efigie al destinului său.

Gestul spargerii ei confirmă o trezire la viață: „Deci totul era posibil din nou? Sau în morți persistau mult timp obișnuințele vieții? Care era adevărul?” (Guga, 1970, p. 140) Nașterea întrebărilor în conștiința individului reprezintă eșecul sistemului, care nu îngrădise suficient libertatea. Punând brutalitatea pe seama unei erori a evoluției, soluția pe care naratorul o propune este un procedeu de aseptizare. „Semințele, pierzându-și calitatea naturală a înmulțirii, au moștenit eroarea ce sălășluiește în evoluția omului, pentru că brutalitatea este o eroare în evoluție” și „lăsând această floare să se dezvolte singură, fără conștiința mea, ea va deveni o plantă nouă, neîmbolnăvită de conștiința noastră” (Guga, 1970, p. 142)

Finalul este revelator pentru condiția personajului. Se transformă dintr-o ființă moartă într-una care simte voluptatea morții. Asemenea firului de iarbă pe care îl urmărea

crescând în fiecare zi – semn al exteriorității, personajul redescoperă viața, la capătul parcursului dinspre moarte: „Îmi venea să sar, să strig, să urlu, bucuria mea lumii întregi, voiam să-i spun că nu există nimic pe lumea aceasta mai prețios decât viața.” „tot ceea ce pentru mine reprezentase moartea era o mare eroare, o frică și o neputință în fața greșitei orânduiri a lumii” (Guga, 1970, p. 155) Acea ordonare diferită a lumii nu era decât un semn al erorii, reguli impuse cu forța și strecurate în sufletul indivizilor, ca celule ale socialului. Concluzia ține de figura ordonatoare a lui Isus, personajul care acum îi apare în vis, pentru că nebunia s-a spulberat, iar adevărul pur a ieșit la suprafață. Ideea nietzscheană a morții lui Dumnezeu transformă mesajul textului într-unul al unei lumi areligioase: „Am adormit cu tristețea că sunt bătrân și mi-a apărut în vis Isus care, obosit, s-a dat jos de pe cruce (a aflat, desigur, că Dumnezeu e mort și el nu va ajunge în ceruri niciodată)” (Guga, 1970, p. 157)

Analiza romanului lui Romulus Guga, raportată la definirea unei reprezentări a sistemului social și politic, prin intermediul imaginii ospiciului, s-a făcut având în vedere cele trei axe propuse de Goffman. O astfel de instituție de tip totalitar funcționează prin separarea bolnavului de viața exterioară, apoi prin controlul intrării și ieșirea celor care locuiesc acolo, apoi materializează închiderea dincolo de lumea exterioară prin elemente fizice concrete: pereții, ușile închise, uniforme, gratiile. Astfel se creează cele două lumi observate și de eul narativ: noi (cei bolnavi) și ceilalți (medicii, asistentele, infirmierele.) De fiecare dată, în dialogurile cu Irina, cu doctorița, cu Albastru sau cu Amiralul se conturează această distincție care trasează bariere clare. Observațiile pe care le face cu privire la personajele feminine sunt de natură corporală, observând grotescul, înregistrând mirosurile grele, reducând totul la fiziologic. Nu există nicio urmă de sentiment de iubire sau de afecțiune, ceea ce contează fiind cunoașterea. Aceasta se realizează prin multiple canale, prin diverse dialoguri, în registre diferite, compasiunea fiind înlocuită de analize lucide ale unor adevăruri fundamentale.

În roman, bolnavul își construiește o altă lume, diferită de cea reală. În saloane trebuie să se supună anumitor reguli. Există o anumită îngăduință pentru trecerea dintr-un spațiu în altul. Când ajunge prima dată în salon, observă că Isus avea cheie. Atunci când află că poate avea și el una, o cere și astfel capătă iluzia unei libertăți condiționate. Atunci descoperă o altă lume, descoperă personaje noi, clasifică, întreabă, primește informații cu ajutorul cărora își poate construi propria imagine despre noul univers. Elementele claustrante capătă dimensiuni nebănuite. Isus își ațintește privirea în tavan, pereții albi au urme de găuri de șoareci, semn al unei încercări de evadare, eul narator privește prin gratii, iar privirea se mută cu fiecare anotimp peste același peisaj. Separarea de lume este

o formă de angrenare în marele discurs al existenței, o formă de autocunoaștere și de căutare.

Fiecare personaj este o întruchipare a unui alt mod de asumare a claustrării, o devenire și transformare într-un receptacol al suferințelor lumii. Pedepsiți pentru diferite fapte, ele devin modalități de situare într-un univers al totalitarismului, în care nebunia e o formă de rostire a adevărului, fără a fi simulat și fără a fi pedepsiți pentru această îndrăzneală.

### **Delirul și puterea carismatică**

În *Absenții* scris de Augustin Buzura, reprezentarea cea mai la îndemână, dar nu lipsită de risc, s-a conturat prin intermediul aspectelor maladive, văzute ca surse de extragere a răului, echivalent, în acest sens, pe de o parte cu sistemul politic, evident anabolizant (asimilator) al puterii crescânde și influenței nefaste asupra relațiilor interumane, iar pe de altă parte, catabolizant (dezasimilator) al ființei umane, secătuită de conștiința propriei existențe și a rostului ei. Amputarea nevoii acerbe și vitale de a-și pune întrebări, prin folosirea unor strategii de manipulare și încercarea de a furniza idei deja conturate, prin inculcarea unei mișcări leneșe și anevoioase a gândului, determină o radicalizare a procesului de transformare a omului, ca homo ideologicus. Eugen Negrici analiza „morfo-patologiile” literaturii române din această perspectivă: „Sub presiunea acestor câmpuri de forțe adverse, nu putea să se ivească decât un peisaj bolnav, dar interesant din perspectiva unei «estetici» totalitare, care, dacă se va fundamenta vreodată ca disciplină, se va ocupa de caracterul contorsionat al creațiilor acelor vremuri și de evoluția nefirească a fenomenului artistic. Iar prezenta neîntreruptă în viața literară a unei literaturi oficiale de uz propagandistic și servită de un număr important de condeieri s-a transformat într-o povara constantă, cu efecte neașteptate. Ea a devenit un virus agresiv împotriva căruia literatura adevărată a fost nevoită să fabrice mereu anticorpi, să furnizeze replici și să se apere în felul ei, bâjbâind după coridoarele libere”. (Negrici, 2002, p.16). Metafora utilizată de Negrici servește foarte bine scopului nostru, prin identificarea „anticorpilor” de care au beneficiat romanele vremii pentru a putea găsi o nișă de salvare din marasmul indus de epoca totalitarismului.

Romanul lui Augustin Buzura, *Absenții*, publicat în 1970, interzis apoi în 1971 și în 1988, construiește un personaj – medic psiholog într-un azil de alienați mintal – menit să submineze ideile fixe ale regimului. Metafore ale spațiului închis, laboratorul și spitalul ce

constituie scena unei desfășurări epice în forță trimit la instituția represivă care era atunci întreaga țară.

Idei îndrăznețe legate de anestezierea simțului critic al oamenilor sunt transpuse natural, fără posibilitate de ambiguizare: „Nimeni nu-i scoate din toropeală. Vitejii neconformiști, doritorii și căutătorii de adevăr detestă egalul, platitudinea și ordinele, dar în esență le plac teribil. *Da* sau *Nu*. Atât. Numai să n-aibă de gândit, să nu se complice...” Lipsa nuanțelor generează uniformizarea, o linie albă în care se pierde laolaltă indivizii căzuți pradă unei epidemii a ideologiei impuse. Naratorul devenit personaj continuă: „Le e groază să fie lăsați singuri, fără păstor, fără coordonate; dacă vrei să-i nevrozezi, pune-i să ia o hotărâre și sunt terminați. S-au obișnuit atât de mult cu comoditatea de a nu gândi, încât mentalitatea de slugă are în ei apostoli stabili.” (Buzura, 1999, p. 25). Mentalitatea de slugă, cu evidente referințe nietzscheene caracterizează o întreagă societate, mai ales prin renunțarea voită la libertatea gândirii. Este o formă de culpabilizare și a individului, vina nu e numai a regimului totalitar, ci și a celor care nu reacționează, care rămân în „comoditatea de a nu gândi.” Până la urmă, ceea ce contează nu este forța pe care o aplică un astfel de sistem, ci mai degrabă ideile care sunt prezentate. Roger Caillois (1951, p.49), într-un studiu publicat în 1951: *Le pouvoir charismatique, Adolphe Hitler comme idole* consideră puterea o „magie reală.” Pentru el, „les hommes sont plus obéissants que les choses : on peut beaucoup obtenir d’eux par des paroles ou par des signes. Il n’est pas d’expérience plus courante. La magie c’est l’idée qu’on peut commander aux choses comme aux etres.”/„oamenii sunt mai ascultători decât obiectele: putem obține mult de la ei prin cuvinte sau semne. Nu există experiență mai obișnuită. Magia este ideea că putem comanda obiectelor ca și oamenilor.” Plecând de la analiza lui Max Weber privind tipurile de putere, Caillois contrapune puterii legitime și puterii funcției, cele mai des întâlnite forme, puterea carismatică<sup>26</sup>. Aceasta ar corespunde regimurilor dictatoriale, în care liderul este ales în funcție de emoția pe care o suscită asupra populației. „Instrument al providenței” și „garanție a reușitei”, conducătorul este un „antrenor de oameni”, cum îl consideră Caillois, pentru că exercită o anumită fascinație care îi face pe ceilalți să îl asculte.

La un nivel redus, în romanul lui Buzura, șeful institutului de cercetare este un lider care posedă o putere dată de funcție. Victimă a unui sistem social bolnav, silit, dar și ademenit să facă parte din grupul de cercetare, Mihai Bogdan este depus de rezultatele muncii intelectuale de profesor, cel care îi era șef. Legitimitatea actului este dată deci de funcție, o ierarhie care fusese creată ca urmare a unor merite diferite de cele științifice: „În Institutul X nu s-a făcut nicio treabă pentru că dictatorul, sau cum i-o fi zicând, a fost

profund imbecil și nu a avut grijă de aparataj, de documentare, de oameni...Ori n-a putut, ori n-a vrut, a fost interesat să-și vadă supușii o apă și un pământ...Același lucru. N-are nicio importanță.” (Buzura, 1999, p.138). Instanța care domină orice activitate a aparatelor, documentelor, oamenilor este *dictatorul*. Cuvântul tare pe care îl folosește Buzura prin intermediul medicului Bogdan este o libertate aproape ireală prin implicațiile propuse.

Boală devine o transpunere coerentă a trăirilor conștiinței, o răspândire în corpul fizic a microbilor unei stări contradictorii, imposibil de depășit. Claustrofobia se manifestă nu numai în închisoarea schizofrenicilor, ci în propria ființă: „Neliniștea mea exagerată, involuntară, întrebările ce, bolnăvicios, nu voiau să mă părăsească nici măcar o clipă, dorința de a-mi face loc chiar și cu pumnii, toate convulsiile, nu erau, de fapt, simptomele obligatorii ale tuturor celor care au fost obligați să descopere această stupidă limită?” (Buzura, 1999, p.83) Incertitudinile care se iscă din sentimentul acut de clausturare devin forme ale unei maladii. Spațiul în care ființa umană se poate mișca este limitat, construit într-o manieră matematică.

În definiția pe care E. Goffman o dă instituțiilor totalitare se remarcă elementul comun care constă în stabilirea unui scop pentru care sunt create astfel de locuri în societatea contemporană și noțiunea de „constrângere”, de limitare a libertății, nu numai în privința mișcării, dar și la nivel ideologic prin impunerea unor reguli, la rândul lor de forțare și tensionare a individului. Astfel, sunt stabilite mai multe tipuri de astfel de instituții: cele care adăpostesc persoane incapabile să se descurce și care nu reprezintă un pericol pentru cei din jur, ca orfanii, bătrânii, orbii; cea de-a doua categorie este reprezentată de sanatorii, spitale psihiatrice care adăpostesc persoane periculoase pentru societate; a treia categorie se referă la persoane care au comis infracțiuni și sunt încarcerate; a patra împarte instituțiile în funcție de utilitatea lor: cazerne, internate, nave; al cincilea tip are legătură cu o izolare benevolă, din motive religioase, în mănăstiri, abații.<sup>27</sup> (Goffman, 2004, p.67). Figurând printre instituțiile care limitează libertatea individului pentru cei periculoși pentru societate, spitalul psihiatric trimite la un imaginar al totalitarismului. Medicul Mihai Bogdan din romanul lui Buzura face cercetări pentru îmbunătățirea tratamentului schizofreniei – trimitere directă spre dualitatea ființei umane – iar, în momentul descoperirii unui remediu nou meritele sunt adjudecate de profesor, adevărată figură dictatorială a textului. El dispune după bunul plac de oameni și locuri, prezența sa devenind o sursă de comentarii legate de parvenitism și clică politică.

Discuția dintre medic și un pacient se menține în același spectru al supravegherii, fiind exacerbată senzația de urmărire, de nesiguranță, de complot universal, crepuscul



ideatic: „Îi știu eu. Îmi ascultă convorbirile telefonice. Sub pat – magnetofonul. (...) Mi-au furat gândurile, mi-e frică să scot un cuvânt. Și nici măcar nu se mai ascund. Toți poartă batiste albe...(...) Mă obligă să gândesc cum vor ei. Ei gândesc: du-te afară jigodie, iar eu nu pot, mă obligă, trebuie să ies când vor...” (Buzura, 1999, p.245) Obsesiile care țin de domeniul patologicului sunt, de fapt, transpuse în discursul unui nebun. El poate spune orice, adevărul poate fi camuflat, poate fi scuzat, poate fi rostit, poate fi declamat, invitat în discursul narativ fără sancțiuni, fără a da socoteală nimănui, lipsind elementul rațional.

### **Antioamenii și normele morale**

Pendularea între cele două concepte, de etic și estetic, specifică unei întregi perioade literare, ordonează textul romanesc, prin recursul la retorică. Subtila întoarcere a cuvântului în favoarea multiplicității textului se construiește plecând de la suprapunerea unor imagini, reale și imaginare, disoluția limitelor dintre cele două făcându-se în așa fel încât cititorul reușește pătrunderea în carnea textului, prin identificarea unei forme subversive de constituire a imaginii.

Într-un capitol dedicat *Derivelor patologice*, Jean-Jacques Wunenburger (2005, p.90) observă mecanismul de formare a imaginii, idee a schimbărilor valorilor într-o societate : „o judecată asupra valorii unei imagini, asupra sărăciei sau bogăției sale, acțiunii sale pozitive sau negative, asupra riscurilor sale de alienare sau de îmbogățire a conștiinței care o interiorizează, se poate baza pe două criterii: proprietățile interne ale imaginii, care incită mai mult sau mai puțin la iluzie și la dispoziția mentală a celui căruia i se adresează și care poate să o expună la a fi mai mult sau mai puțin falsă, sau, dimpotrivă, liberul său interpret.” Cele două ipostaze identificate de filosoful francez corespund modului în care imaginea maladivă este creată pentru a suplini existența unui sistem de creație liber de orice constrângeri. Pierderea legăturii cu natura firească a lucrurilor determină o reașezare a sensurilor etice ale ființei umane : „ceea ce vedem noi nu sunt antioameni, negativul oamenilor? Sau normele morale s-au schimbat fără știrea noastră?” (Buzura, 1999, p.245) Depersonalizarea și degradarea produse într-un proces lent, asemeni picăturii chinezești, printr-o tortură a spiritului, au invadat ființele umane, ca o boală, ca o rinocerită (Eugen Ionescu) vulgară menită să anuleze orice grad de umanitate. Punerea în balanță a două tipuri de a se raporta la lume înseamnă, de fapt, două

moduri de a gândi diferit. Anumite elemente din conștiința cititorului pot ajuta la decriptarea textului sau pot împiedica accesul la subtextul romanului.

În viziunea medicului, poporul, acționând gregar s-a contaminat, iar molima a atins orice nerv salvator: „Atâtea râme...Nu știu cum se face că nu acționăm în conformitate cu structura noastră. Depersonalizare, frică, neîncredere? Se târăsc pe sol, lungi, grețoase...Centri spinali și ce dracu mai au? Un ganglion plasat nu știu unde...Dacă procedezi în conformitate cu structura vii în flagrantă contradicție cu regulile sociale, cu linia...Șanse? Ioc. Și melci. Toți copacii au melci...Scoate coarne boierești și te du la baltă...Dacă acționezi după regulile impuse, fondul tău bun devine inutilizabil.” (Buzura, 1999, p.225) Inadvertența dintre structura și comportamentul individului este viciul care pătrunde în conștiința sa turmentată de imposibilitatea discernerii adevărului de minciuna propagandistică. Se recurge la imagini ce trimit la pierderea individualității, a moralității și a principialității. Lipsite de coloană vertebrală, râma și melcul devin forme ale unei maladii care anulează spiritul, puterea de a acționa după propriile gânduri, voința de a trăi, în termeni schopenhauerieni. Ideile sunt ușor de decelat, termenii sunt expliciți, fără a fi nevoie de un efort hermeneutic sau o decelare a sensului abscons.<sup>28</sup> Cele două elemente puse față în față, care într-o societate democratică nu s-ar fi exclus, sunt pe de o parte omul și „structura”, adică „fondul tău bun”, iar pe de altă parte „regulile sociale”. Incompatibilitatea dintre cele două aspecte creează pentru individ, care face parte în același timp din societate, dar își și aparține sieși ca persoană, o situație duală, care determină un comportament deviant.

Acest tip de deviere maladivă „rezidă când într-o hipotrofie a simbolicului, când în hipertrofia acestuia”. (Wunenburger, 2005, p.94) Hipotrofia se produce în momentul în care el acceptă regulile, fiind astfel în situația de a se alătura celorlalți care au deja furnizată schema de decodare indusă de ideologia partinică. Cea de-a doua se referă la o rezistență prin exagerare de care e nevoie pentru a suplini starea de anormalitate creată într-un regim de tip totalitarist. Puterea de a simboliza se aplică astfel unui alt tip de societate, în care importantă este raportarea la semnele și cuvintele impuse de direcția politică, formă de dezavuare sau de aderare la aceasta. Frica de a fi altfel transformă indivizii în decriptori incoerenți ai regimului.

Cele două ipostaze oferite de puterea de a simboliza a textului se referă la modul în care „prima ar veni dintr-o tendință spre desimbolizarea materialelor imaginare, ce ar face să se piardă însuși sensul analogiei, mimând o conceptualizare a relației figurative”. Un personaj exclamă: „ce chestie colosală! Să-ți vezi pasărea din gard.! Am nevoie de certitudini drept pentru care vreau s-o prind. Abrutizați, scoși din timp, simple slugi ale

stomacului...” (Buzura, 1999, p.225) sugerând astfel întoarcerea individului spre starea de animalitate, nevoile primare devenind mai importante pentru că țin de supraviețuirea individului.

Iureșul gândurilor poartă personajul într-o lume uitată, în care imaginile se contopesc, își răspund într-un raport dual și duplicitar în același timp. Alienarea se produce prin reducerea ființei la un simplu organism, care luptă pentru viața sa, pusă în pericol de lipsa produselor elementare, care țin de nevoile fizice. „Această structură psihică se poate cristaliza într-un fel de „raționalism morbid”, în care dispunerea unilaterală obiectivează imaginile, amplificându-le, radicalizându-le.” (Wunenburger, 2005, p.95). Discontinuitatea imaginilor este dată de conglomeratul de inserții narative. Raționalismul morbid de care vorbește Wunenburger confirmă ordonarea ideilor din textului lui Buzura. O formă amplă de acțiune asupra conștiinței umane, ea însăși supusă contaminării. Virusul ideologic o dată pătruns în structura materiei vii tuberculizează acid și o alterează fundamental. Evidentele subterfugii și inserarea în romane a unor aspecte subversive se nasc din situarea critică față de ideologia epocii contemporane scriitorului. Nu se poate gândi un text literar, izolat, rupt de social și politic, cu atât mai mult cu cât avem în vedere un sistem totalitar, represiv, în care scriitorul era atent supravegheat, verificat, interogat.

## **5. CORPORALITATE MALADIVĂ**

În abordarea subiectului corpului în romanul românesc postbelic, fără a avea pretenții de exhaustivitate, avem în vedere stabilirea distincției între discursul narativ

despre corp, opera literară funcționând ca un corp și discursul narativ al corpului. Este vorba despre o trecere dinspre o privire exterioară asupra corpului uman, spre una a interiorității, în care corpul ocupă locul de subiect, se configurează într-un spațiu al romanului ca personaj.

Metodele pe care le vom aborda au la bază textul lui Gilles Deleuze (1993, p.12), care în *Critique et clinique* vorbește despre literatură și sănătate, cei doi termeni întreținând o relație de supradeterminare: „le délire retombe à l'état clinique, les mots ne débouchent plus sur rien, on n'entend ni ne voit plus rien à travers eux, sauf une nuit qui a perdu son histoire, ses couleurs, ses chants. La littérature est une santé.” Literatura ca sănătate este o formă de asimilare a experienței și oferirea unui paliativ în fața unor situații limită. De asemenea, vom avea în vedere și distincția pe care o face Foucault, considerând nebunia o „absență a operei”, pentru că textele devin forme de vindecare.

### **Corpul și natura dilematică**

Corpul devine receptacolul al mai multor studii științifice: în cazul nostru corpul bolnav care alterează însăși structura socială. Discuția se poartă astfel în jurul a ceea ce reprezintă o ființă în care umanitatea îi este subminată de alterarea sănătății, și, implicit, a statutului social. Cercetătorul francez François Kerlouégan (2006, p.10) vorbește despre natura dilematică a corpului, având în vedere multiplicitatea științelor care îl studiază: „Sujet et objet, anatomique et mythique, source de dégoût et de plaisir, multiple, complexe, relevant de champs aussi divers que la médecine, l'anthropologie, la philosophie et l'esthétique, le corps humain déroute” Această natură dilematică este în măsură să construiască substanța narativă a romanului, prin reșezarea și reanalizarea propriei poziții mentale și, implicit, rolul social al ființei umane.

Romanul care ilustrează o formă analoagă de construire a corpului uman este *Lumea în două zile* scris de George Bălăiță. Pentru caracterizarea formulei narative, majoritatea criticilor au utilizat termeni precum simbolul, mitul, parabola, absurdul, enigmaticul, pastişa, chiar postmodernitatea. Textura narativă pe care ne-o propune autorul este una a inconstanței, a volatilității ființei umane, care se regăsește constrânsă de timpul istoric și cel mitic. O formă intensă de percepere a trecerii redată prin perspectiva unui personaj-idee, Antipa. Corpul este văzut, în textul lui Bălăiță drept un flux continuu între lumea exterioară și mental. Limitele sunt șterse, iar corporalitatea devine o instituirea a unei stări de a fi în lume. „Din adânc dinăuntru te ridici. Lumina luminează

dar mai ești acolo. Veghea se întrupează dar ești încă acolo. Liniștea e în tine, frica în tine. Un picior se mișcă, o mână se mișcă. Sângele crește. Aerul intră în tine. Încă ești acolo dar ești și aici. Sunete zgomote din afară acum. Mirosul. Acolo impulsuri se pierd, se ascund, capul se răsuște încet, gura se deschide, mușchii se întind, oasele ascultă.” Epicul este gradat, prin descrierea unei desprinderi de spațiul lunatic, al adormirii. Gesturile mărturisesc o trezire lentă, figurată de simțurile descrise. Comunicarea se produce lent, o mișcare în reluare, ce trimite la începutul lumii. Fragmentul ales propune descrierea unei nașteri perpetue: „Dar întâi în ochi se întâmplă ceva. Apoi în măruntaie. Trupul tău devine al tău, are greutate, primește și dă. Ești în lume. Acum se poate spune: pleoapele se mișcă, deschizi ochii, simți perna caldă, cutele așternutului, pielea este netedă, încheieturile umede. Mâna femeii întâlnind bărbatul. El nemișcat, dar viu, răsuflând adânc. Femeia începe ziua așa: el la capătul degetelor. Atât.” Trasferul dinspre substanța imaterială spre corp este rezultatul unui proces de transubstanțializare. Reîntruparea ce se repetă în fiecare zi conține o punere în real a mișcării interne a sufletului. Ciclica scindare dintre cele două forme de existență primară propune o reîntregire, uneori dureroasă, aproape mitică, dacă ar fi să ne gândim la momentul trezirii, cel care produce o rupere de somnie.

Roman parabolic, textul de față prezintă o altă modalitate de a se raporta la realitate, alta decât cea abordată până atunci, legată de politic și istorie. Aspectele sociale sunt prezente prin elementele de justiție la care recurge naratorul pentru a-și resitua aventura epică, iar componenta maladivă poate fi identificată în construirea personajelor. Reținem fragmente care ne ajută să identificăm individualul, forme restrânse de corporalitate care decid expansiunea ființei umane: „Dacă ar fi știut să asculte ar fi putut auzi încă sunetul pur al oglinzii atinse cu unghia lui. Dar el strânge la loc ziarul și iese, străbate holul și intră în odaia cealaltă. (...) își scoate piciorul din papucul moale și cu muchia labei acoperite cu un ciorap verde (lână groasă împletită) lovește trupul mătăhălos al fotoliului Baroni.” Obiectele se însuflețesc, la fel cum animalele devin umane, cățelușa Eromanga fiind un însoțitor fidel, un Cerber păzitor al unei lumi în care personajul se scufundă din ce în ce mai des, păstrând o nostagie originală, arhetipală. Fotoliul Baroni, alături de oglindă sunt cele două obiecte - limită, punți de legătură cu dimensiunea unei alte realități.

Oglinda este un intermediar între două spații antagonice, iar corpul este cel care transmite această transformare. Narațiunea continuă într-un ritm lent, încetinind până la restrângerea acțiunii într-un punct fix: „La intrarea în atelierul bătrânului August pălărierul, pe bucata de perete coșcovit dintre vitrină și ușă există, încă dinainte de război, o oglindă concavă. Ea mărește și deformează, din capul tău face un ou uriaș, crăpăturile

adânci viciene și caraghioase sunt ochii și gura ta, coama unsuroasă și încâlcită de deasupra, părul tău, trupul îți este schilod, labele umflate, palmele uriașe, brațele subțiri. N-ai decât să stai la un pas de drăcia asta, să te apleci puțin înainte și poți muri de răs. Este una din distracțiile vechiului oraș Albala.” Imaginile deformate reprezintă ceea ce numeam la început „natura dilematică” a corpului, momentul în care anamorfoza intervine în sublimarea conceptuală a narațiunii. Termenul de anamorfoză apărut încă din secolul al XVII-lea denumesc o „formă ce revine”, „În loc de o reducere progresivă la limitele lor vizibile, este o dilatare, o proiecție a formelor în afara lor însele, conduse în așa fel încât se îndreaptă spre un punct de vedere determinat.” (Baltrusaitis, 1976, p.203) Devenind un simbol al deformării, conceptul îmbracă mai ales forme ale barocului, prin dominanta de circularitate pe care o presupune. Forma pe care o utilizează și George Bălăiță este aceea de anamorfoză catoptrică, prin care imaginile ce reies din oglindire propun o altă realitate. În cazul nostru, textul poate fi suspectat chiar de un soi de evaziune din realitatea crudă, insipidă, în care religiosul, miticul fuseseră îndepărtate, nefiind în acord cu direcția ideologică a regimului. Deformarea înseamnă, într-o astfel de interpretare o modalitate de a fi altfel, sau, mai bine zis, de a vedea adevărul hidos, „schilod”, monstruos. Tregerile de la oniric la real sunt aproape imperceptibile și conțin două repere fundamentale: oglinda și fotoliul: „Nemișcat în fotoliul său, Antipa își simte capul modificându-se, crește, se ascute la un capăt, se turtește la celălalt, este ușor, umplut cu paie, pomeții se întind, se umflă, poate să pară ciudat și neverosimil dar acest om modificat stă acum pe trotuar aproape de ușa bătrânului August și vede în șmecheria aceea de la circ înșurubată în perete un om ca toți oamenii, Antipa, așa cum îl știe și îl vede toată lumea. Cum? Antipa își pipăie obrazul, își caută nasul dar asta o face prin somn fiindcă acum el doarme, a adormit în adâncul fotoliului Baroni.” Corpul bolnav al personajului se arată numai în oglindă, devine un „om modificat”. Transformarea aceasta a omului este, de fapt, un mod de a exprima dualitatea, ideea că ființa umană contaminată de mitic devine, se metamorfozează, transpunându-se într-o altă realitate, onirică.

Din când în când, în corpul textului apar și aluzii la realitatea concretă, moment inevitabil al raportului dintre individ și mecanismul social. O clasificare neobișnuit de categorică pune accentul pe ceea ce ființa umană are puterea să judece sau să trăiască: „Stau în puterea noastră propriile noastre judecăți, înclinări, dorințe și aversiuni, cu un cuvânt, toate câte sunt înfăptuirile noastre. Nu stau în puterea noastră trupul, bogăția, părerile altora despre noi, dregătoriile, cu un cuvânt toate câte nu sunt înfăptuirile noastre...” Este o formă de a exprima libertatea, de a afirma cu voce răspicată eliberarea omului prin sine însuși, de sine însuși, renunțarea la tot ceea ce nu ne aparține. Afirmările

de sorginte nietzscheană promit ființei umane un fel mai bun de a-și trăi viața, prin decizii care îi aparțin în totalitate. Trupul, mărturisește autorul, nu ne aparține, este material, concretul devenind ca și bogăția, funcțiile dispensabile de împlinirea individului.

Textul lui George Bălăiță mustește de carnal, de aviditatea de material, iar întoarcerea spre o umanizarea a obiectelor face parte din acest plan al identificării semnelor unei lumi salvatoare, un loc unde teroarea nu poate ajunge, pentru că omul este cel care deține cifrul, asemeni unui demiurg. Băiatul angajat la atelierul de croitorie „învață să croiască pantaloni și să treacă ața din papiota ei înfipțată în trupul de pisică al mașinii de cusut prin toate fleacurile întortocheate și găurite până la acul de oțel care intră în stofă cu o viteză de s-o ia dracii de stofă și dacă mă gândesc eu, își spune băiatul, nici nu-i rău aici la moșnegii ăștia.” Alternarea stilului indirect cu cel indirect liber propune o curgere și un fir narativ ce aduc fuziuni între personaje și lector.

Imaginile animaliere, corpurile abrutizate amintesc de tablourile lui Hieronymus Bosch, amestec de uman și animal, un bestiar lichid, care își primește expozatele narative o vreme, înainte de eliminarea lor definitivă din conștiința colectivă. Iacubovici, ajutorul și omul de încredere al lui August pălărierul este văzut de acesta drept: „un cal bătrân care își amintește cu plăcere, nu cu ură, cât de armăsar a fost el odată, da, un cal cu fâlcile lăsate și capul lung și blând și un smoc de păr albicios pe fruntea lui de cal, între urechi deasupra ochilor lui iertători de cal bătrân, ha, ha.” Trup de animal și de om în același timp, portretul personajului se construiește ambiguu, punând în valoare numai personalitatea celui care îl descrie. În anumite fragmente ale romanului, scriitorul deconspiră anumite metafore ale textului. Un oraș este, așa cum cititorul bănuia „lumea”, cu dualitatea sa pe care o regăsim afirmată de-a lungul întregii narațiuni.

August pălărierul este singurul personaj heterotelic din roman pentru că fiecare acțiunea a sa este îndreptată în exterior, fiind sursă de cunoaștere pentru ceilalți, vehicul utilizat pentru circulația ideilor. Este descris astfel: „Drept, picioarele țepene, spatele înălțat tinerește, un aer de triumf caraghios în ochii lui blânzi. Îl poți crede? Oare nu-și bate joc? Unde este adevărul acestei făpturi care ar semăna cu un trol, dacă un oraș întreg (și cine nu recunoaște în așezarea asta neînsemnată lumea, binele și răul încolțind în aceeași sămânță?!) (...)” Portretul său conține imagini dispartate: caraghios, blând, trol, triumf. Aproape caricatural, ca orice imagine reflectată de oglinda sa magică, August pălărierul are „Capul mare și gânditor, trupul firav în lumina orbitoare a zilei de 21 decembrie.” Dimensiunile diferite sugerează, de fapt, elementul important, contrastul între materie și spirit. Trupul nu mai este nici măcar o carcă a sufletului, pentru că totul se concentrează în intelect, gândirea fiind cea care poate salva, în viziunea autorului, ființa

umană. Imperativul îndoielii, în accepțiunea pe care i-a dat-o Descartes, este sursa cunoașterii și metoda pe care o aplică și Antipa, în căutarea sa: „Sub bolta imensă a craniului tău, în lumina cenușie a creierului, în pulsațiile spumei divine care naște în fiecare clipă lumea, numai tu însuși poți pătrunde. Aduci acolo fotoliul Baroni și ca o ciupercă minusculă în peștera începutului ești tu.” Metafora lumii care se naște din propria gândire se alătură imaginii peșterii platoniciene, în care singurul punct de sprijin este propria ființă. Nefiind gol, asemeni omului lui Nikos Kazantzakis care își aruncă în vid coroana de mucava, Antipa poartă fotoliul Baroni, ultima legătură, tranzitul dintre lumea reală și cea creată. Viața se măsoară după alte reguli, iar ființele își construiesc existența în cercuri concentrice. A fi viu echivalează cu a simți pulsația infinită a inimii., Era viu. În tâmpla largă, apa pulsa în timpi egali sub o pojghiță subțire de gheață. Era o inimă în capul omului. Dar privind cu atenție ai văzut că întreaga stâncă la rândul ei ascunsă sub gheață era o inimă puternică, ea pulsa lent, sigur, neîntrerupt, era vie, șuvoiul de apă de sub gheață era eternitatea. Așadar era o inimă în mijlocul căreia trăia un cap în mijlocul căruia pulsa o inimă.”

În romanul lui Bălăiță putem vorbi despre o maladie a spiritului, așa cum este percepută de personaje. Bolnave de absolut, firi neîntregi, trăind în același timp în real și oniric, ele se autodefinesc prin limbaj și acțiuni. Despre personajul principal, Eugen Simion scria că rămâne „în acest joc de umbre și lumini, creația imperfectă a naratorilor (martorilor săi). Este el omul care trăiește în refuz, incapabil de revoltă? Dualitatea (omul domestic și omul demonic) reprezintă, cu adevărat, esența ființei lui impenetrabile? Sau Antipa ilustrează, în intenția prozatorului, ceea ce un personaj al cărții (Baroni) spune despre om: «un complex biologic ratat»” (Simion, 1978, III, p.455) Această ambiguitate în construirea personajului vine din pluralitatea punctelor de vedere și insuficienta coagulare a unei autorități narrative. Anghel, cel care suprimă lanțul evenimentelor, este uimit, asemeni îngerului, că obiectul - vrăjitor nu există: „Nu exista nici o oglindă la Antipa. Din altă parte îmi va veni ea. Acum credința mea este mai vie ca oricând. Părul nu mi-a albit și trupul îmi este sănătos.”

O lume fără început și fără sfârșit, o viziune funambulescă a unui spațiu eclectic, rafinament și grobianism, în același timp, reieșind din necunoscutul și increatul universal. Femeia capătă nu calități divinatorii, ca o Pythia, ci de creator, din obscur face lumină, separă vremelnica situare în realitate de continuitatea speciei. „Boala lungă” de care suferise până atunci se vindecă printr-un proces de autocontemplare. Trezirea din somnul cu vise absurde se face cu o lentoare muribundă, prin repetarea actului inițiativ. O altă Eva care e la început de drum „departe de bine și de rău”. Ipostaza senzitivă conturează starea



de vitalitate profundă: „Felicia se ridică și încet, ca după o boală lungă, începu să umble. Era întuneric. Ea făcu lumină. Ii era foame și sete. Deschise o fereastră, ivărul se mișca greu, părea ruginit. Afară bătea vântul, venea un miros de iarbă, de buruiănă. Femeia trase adânc pe nări, pe gura larg deschisă. Era vie? Avea nas, urechi, ochi, degete lungi și limbă iar inima lucra ca o pompă uriașă. Nu vorbea dar nici nu știa că se poate. Știa să zâmbească și să se încrunte. Era la început, departe de bine și rău. Era însă vie din creștetul viu până în tălpile vii.” Ființa umană este redusă la stadiul primar al emoțiilor, în lipsa logosului, transbordând cunoașterea într-o altă formă singularizantă. Însă inocența îi este numai aparentă, pentru că ea devine receptacul al cunoașterii arhaice, mijloc de transmitere și înmagazinare dureroasă a tuturor celor pe care i-a cunoscut. Momentul în care forța cuvântului apare este cel în care conștiința se trezește, o dată cu sentimentul trăit la nașterea unei alte ființe. Fragmentul, de o abundență epică remarcabilă, sugerează cauterizarea unei răni mai vechi, prin producerea alteia noi: „Și când copilul lovi din întuneric și pe dedesubt în toba pântecului și femeia știe că este într-adevăr un copil, atunci graiul ei se întoarce la ea, cuvintele năvăliră în gura ei, se urcară în cap și capul se umplu de vorbe, cresc, se făcu mai mare decât pământul. Sări din pat, alergă la fereastră. I se făcu frică și apoi se bucură, sufletul ei viu o acoperi ca un nor. într-o clipă cunosc dorul de moarte, era tandru și poruncitor. Aplecată pe marginea ferestrei. Jos era o groapă adâncă și odihnitoare. Ușor. Repede, o singură mișcare. Dar ce este viu urlă de spaimă și bucurie și rămâne viu. Lumea încape într-o lacrimă?” Corpul femeii se trezește cu o viață dublă: cea a ei, revitalizată după o experiență a lumii ascunse și cea a copilului căruia îi va da naștere, un trup în trup. Recurgând la aceeași tehnică a concentricității, Bălăiță resituează totul sub semnul unui început etern, o căutare mitică a adevărului. Nașterea promisă este o reiterare a basmului, o situație sub semnul unui destin al pribegiei, asemeni ciclurilor solare. Desprinderea de mediul placentar este dureroasă, așa cum orice creație cere sacrificiu: „Veni ziua. Răsări soarele. Copilul cresc din trupul mamei dar când îi veni vremea să iasă la lumină, el se răsuci în apa caldă și întunecată și nu vru să se arate, mama însă nu mai voi să-l țină și un bărbat cu mâinile puternice și îndemânate, noduroase îl scoase în cele din urmă, afară, haide, îi spuse cu glasul lui gros și batjocoritor, am să-ți dau tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte, ieși odată, și copilul năvăli cu un strigăt de triumf și îl lovi pe omul acela în obraz cu călcâiul lui ud și încrețit ca o smochină albă. Era un băiat.”

Finalul nu este, așa cum ne-am fi așteptat, eliberator, ci devine o formă de constrângere, adică o întoarcere în cerc. Reiterarea unei vieți se face prin nașterea alteia. La fel, imaginea lui Anghel, cel din final poate fi interpretată în termeni freudieni, ca o

formă de schizofrenie: „Finalul romanului ni-l arată pe Anghel poposind, la fel ca Popriscin, într-un ospiciu. Eliberate de cenzura aparențelor și a realului, *schizofrenia* și *metaforismul hipertrofiat* domnesc aici în voie (se prea poate ca sintagma *regele Spaniei* să fie o aluzie directă la personajului lui Gogol): «Cât de liber sunt aici, lângă regele Spaniei și regina din Saba, acum când timpul nu mai există.»” (Spiridon, 1989, p.61) Dubla existență și trăirea în același timp în două dimensiuni diferite determină încadrarea unei ființe umane în spațiul închis al ospiciului, care îi conferă astfel posibilitatea de a spune adevărul indiferent de circumstanțe. Anghel și-a epuizat rolul în lume și a rămas blocat între două dimensiuni, ambele la fel de problemantizante și constrângătoare.

### **Boala inconstanței**

În *Ucenicul neascultător*, care, așa cum mărturisește autorul, trebuia să fie prima din cele trei părți ale unui proiect mai amplu: „În intenția mea de acum <din 1977>, romanul ar trebui să apară în trei etape. Prima, cartea de față <adică Ucenicul neascultător>, este un fel de preludiu (semnalat printr-o aglomerare de sugestii în chiar primul capitol), o meditație discontinuă, ca să spun așa, asupra mediului în care se formează tinerețea eroului, aproximativ începutul deceniului șase, este o descriere a stării febrile pe care orice călător o încearcă înaintea plecării la drum lung, este și un efort de cuprindere a bucuriei și neliniștii ce ți-o dă temelia odată turnată a casei pe care vrei s-o ridici. Ar urma o a doua parte care ar cuprinde experiența erotică și, într-un sens flaubertian, educația sentimentală a eroului meu. După care să se tipărească în întregime romanul, el integrând, firește, și cele două părți deja cunoscute” (Bălăiță, 1998, p.9), personajul principal este Naum Capdeaur. Acțiunea este plasată în anii 60, referințele politice și sociale fiind evidente. Eugen Simion observa latura politică a romanului: „George Bălăiță face, într-o oarecare măsură, roman politic ca toți din generația lui, dar dintr-un unghi epic superior și cu o vervă intelectuală remarcabilă.” (Simion, 1984, p.458).

Personajul Naum este un tânăr ziarist care își propune, ce altceva, decât să scrie, iar autorul, în binecunoscutul său stil ludic, ne avertizează: „Cronică, poveste, romanț sentimental cu aventuri și filozofie, baladă, farsă, epopee, ehei, frescă, mozaic, Kaaba, carte de învățătură, de joc, de visare, sigur, sigur, bildungsroman, avatarurile unui tânăr în prima, a doua sau a treia tinerețe.” Este vorba despre istoria familiei sale, nu întâmplător numită Adam (falanga lipsă din *Lumea în două zile* în care este zugrăvită imaginea Evei,

în final). Cei care îi servesc drept informatori sunt două personaje care păstrează din construcția lui Anghel fragmente ușor de recunoscut: Artimon și Palaloga, ipostaze – primul, a cunoașterii, cel de-al doilea, a realității concrete. Înconjurat tot timpul de ceilalți, Naum nu este un simplu înregistrator al evenimentelor, deși în roman apar și pasaje cu valoare documentară, cum ar fi faptul că jurnalistul scrie reportaje despre uzine sau șantiere sau personajul Visarion care era un activist de partid militant. Autorul mărturisește această latură realistă, ancorată în politica vremii: „eroul meu apare mai ales în umbra unor oameni ai timpului. Nu cred că întregul suferă dacă cititorul (și încă o dată autorul) meditează mai răbdător asupra părților. Dimpotrivă! Mai mult: romanul având și un caracter documentar, orice sugestie a cititorilor, din punct de vedere al documentului de epocă, este așteptată și binevenită.”(Bălăiță, 1998, p.11).

Corpul bolnav apare în descrierea personajului Visarion și a soției sale. Dacă în cazul primului personaj revenirea este spectaculoasă, în ceea ce privește situația Corneliei, aceasta cade pradă viciului și se afundă în lumea bahică. Visarion, a cărui autoritate este reținută de narator prin utilizarea cifrelor: „Al treilea om în palatul ăsta nu prea mare dar impunător și plin de aroganța unor vremuri apuse și, în același timp, al treilea om din ținut, de fapt regiunea, da, gândea el, a șaisprezecea parte a țării.” este oprit pentru o clipă din goana sa, prin inserarea în text a maladiei. Bolnav este și Naum, încă de la început, dar de cunoaștere, prin orice mijloace: „El era ucenicul etern în căutarea învățătorului ideal? Pasionat de lume și viață, renunțase pentru o vreme la școală și se dedicase experienței? În căruța lui hodorogită, hai, hai pe drumurile lungi, când de un melc bătrân, când de doi măgari sfrijiți, umblaseră cândva în anii lor cei mai lipsiți de griji, energicul Wilhelm Meister, nehotărâtul Frédéric Moreau, problematicul Castorp, zănatecul, dulcele prinț Harry, ucenic la vremea lui în atelierul lui Falstaff? Settembrini, Naphta, Falstaff, oho, ce învățători iluștri, l-ar fi chemat ei oare la ospățul lor pe Naum?” Compania celebră și consistentă în care încearcă să-l introducă naratorul pe Naum este în măsură să accentueze latura epistemică a personajului. Căutările febrile, prin cercetările empirice pe care le întreprinde, sunt de fapt căi ale cunoașterii. Neascultarea este un atribut al diavolului, iar Naum posedă și astfel de însușiri malefice.

În capitolul „Un diavol de iarmaroc” este prezentat, într-un stil ludico-parodic modul în care diavolul influențează literatura, istoria, societatea în general. Livrescul și intertextualitatea trimit la texte din Dostoievski, Goethe. Pretextul ridicolului transformă textul într-o aluzie la viața politică a vremii. Dracul devine „omul de încredere al unui mic dictator dintr-o insulă din Atlantic”, împingându-l la tot felul de acțiuni reprobabile. Descrierea pe care o face conducătorului iubit este relevantă, fiind o formă de subversiune

evidentă: „prost actor, un cabotin incult și patetic (mai caraghios decât Mussolini, cine l-a văzut la tribună știe), tot timpul înconjurat de o gardă de gorile travestite în chelneri, subrete, hamali, funcționari, negustori, profesori, popi, militari, hingheri, fermieri și tot felul de consilieri și pierde vară, boieri și cerșetori, care cum se nimereau, ba și câini, pisici, canari și păuni, chiar și o Pasăre Lyră. Hrănea un serviciu de siguranță care ar fi ajuns pentru un imperiu.” Imaginea dictatorului aflat în mijlocul unei cohorte de slujbași, din toate categoriile sociale, se suprapune peste imaginea societății românești din anii regimului comunist. Amestecul intenționat al regnurilor produce amuzament, dar e și o metodă, preluată din proza absurdă, pentru a contura personalitatea megalomonă a unui dictator. Stăpân peste o insulă în Atlantic, acesta dispune de toate resorturile societății, iar ceea ce îi coagulează puterea este construirea unui serviciu de siguranță imens. Aluzia lui George Bălăiță este, evident, la securitatea care dispunea de un număr extins de cadre. În lumea aceasta absurdă, formulată după alte principii, ca o altă țară de Kutu argheziană, Bălăiță introduce personaje care par a coborî din folclorul românesc. Cei doi drăcușori Al Veștea și Chirică Samca (nume cu evidente aluzii malefico-amuzante) au un discurs ludic, formulat în termenii unei sarabande existențiale, care îi dă prilejul lui Eugen Simion (Simion, 1984, p.459) să scrie că au rolul „de a sugera lectorului că viața este o comedie și că în spatele istoriei reale și tragice stă altă istorie: jovială și enigmatică, dominată de diavoli mici și vorbăreți”

Țesătura narativă este presărată pe alocuri cu diferite momente care încearcă să stabilească rolul de liant al personajului principal: „Nu ești un ideal, ești o nostalgie” i se spune lui Naum, intuind astfel natura difuză a ființei sale. „Vei fi un fel de rege al memoriei lor. Nu ți-ai dorit acest regat, dar dacă ți se oferă îl stăpânești ca un adevărat rege.(...) Nevăzut, asemenea lui Peter Schlemil ascuns de gluga lui fermecată, mai norocos decât el, fiindcă umbra ta ține cu tine, ucenicule neascultător.” Referința la nuvela lui Adelbert von Chamisso, *Extraordinara poveste a lui Peter Schlemihl*, publicată în 1958, dar tratând un subiect din secolul al XIX-lea, situează personajul sub semnul călătoriei și al destinului. Dar, dacă Peter Schlemihl mergea în jurul lumii, înregistrând imaginar locuri și oameni noi, Naum este un depozitar - călător în cotloanele meoriei universale. Intersecția dintre imaginar și științific se păstrează la Bălăiță, așa cum menționa Eugen Negrici (2002, p.209): „Sînt prinse în aceste istorii observații de interes sociologic ce țin de metamorfozele "vremurilor noi", de noile relații sociale de dependență și supunere, de puterea de adaptare a țărănimii izgonite din sate de colectivizare, care ocupă treptat majoritatea funcțiilor de partid, cotropind astfel spiritul și regulile urbanității. O polemică subiacentă cu viziunile pășuniste sau cu cele catastrofice, cu noile clișee de gândire - nu

altfel decât cele vechi, dar cu semnul schimbat - se deschide cu fiecare întâmplare semnificativă relatată de scriitor cu farmec și haz. Reflecțiile lucide ale autorului referitoare la procesele psiho-sociale ale unei Românie marcate neîndurător de fenomenul industrializării forțate sînt pe măsura puterii uimitoare a privirii lui mereu înfiorate de iarmarocul multicolor al vieții.”

Pe măsură ce narațiunea se desfășoară pe multiple planuri congruente, se remarcă un punct de sprijin, o constantă care nu înseamnă fixare, ci, mai degrabă, o zonă care permite înfășurarea în suveică a faptelor epice. Procesul acesta este lent, fire invizibile se ȣes din acțiuni „trece tăcut”, „trebuie să te întorci” „să-ȣi continui povestea” care promit o dinamică de perpetuum-mobile, fără oprire, fără oboseală, fără popas pentru cititor și narator în egală măsură. Puncte mobile, personajele sunt în același timp în două lumi. Nevropatia despre care vorbea Negrici (2002, p.209) conține germenul unei formule epice moderne, în care romanul devine experiment, ca lectură și ca scriere: „Ai senzaȣia uneori că Bălăiȣă, alergic la orice simptom de statornicie și fixare, agasat de prezenȣa implacabilă a factorului timp și de regulile de neeludat în scris ale consecuȣiei, ar dori ca toate aceste modificări din zona expresiei să fie executate și mai repede decât sînt. Dacă s-ar putea, să se manifeste toate odată: o veritabilă nevropatie a simultaneității.” Se subliniază modul în care simultaneitatea se produce o intersectare a mai multor elemente narative.

Naum Capdeaur este „o mască împodobită cu pene colorate în carnaval”, o atracȣie, un saltimbanc gata să distreze oamenii adunaȣi în jurul lui, dar care se pierde din cînd în cînd, pentru a relua o altă întâmplare, un alt sens al existenȣei, croit de cel care este protagonistul ei.

### **Corpul teritoriu – polimorfism și proliferare**

A doua direcȣie pe care ne-o propunem are în vedere definirea corpului în literatură drept un teritoriu cu „zones, orifices, points et lignes, surfaces et creux où se marque et s'exerce le pouvoir archaïque de la maîtrise et de l'abandon, de la différenciation du propre et de l'impropre, du possible et de l'impossible”/„zone, orificii, puncte și linii, suprafeȣe sau adîncituri, unde se marchează sau se exercită puterea anarhică a stăpînirii și a abandonului, al diferenȣierii curatului de murdar, posibilului de imposibil.” (Kristeva, 1980, p.87) Imaginile contradictorii care construiesc acest concept relevă disponibilitatea unei analize de tip dual, în care corporalitatea se definește în termeni de abandon și

stăpânire, posibil și imposibil. Avem în vedere anumite personaje din romanele lui Alexandru Ivasiuc care conțin imagini disparate, formule vidate de consistență care se autodetermină.

Romanul *Interval* apare în 1968 și se construiește pe o structură mișcătoare, în care contraforții narativi se schimbă, se volatilizează pentru a apărea apoi sub altă formă. Personajele nu au consistență, par a pluti și a se îngemăna cu lumea din care au fost smulse. De fiecare dată, sunt atinse resorturi sufletești, dar numai ca pretext pentru a explica o atitudine existențială. Se înfruntă, în realitate, două ipostaze: cea a istoriei reale, prin recursul la introducerea în text a unor date imediate, aparținând unor spații încărcate de energie combativă, cum este regiunea Transilvaniei și cea a imediatului, a prezentului în care niciunul din cele două personaje principale nu încapă pe de-a-ntregul. Laitmotivul „trebuie să fac această călătorie” pe care îl regăsim obsesiv în prima parte a romanului și apoi la final, sugerând o topire a înverșunării și discursului aprins inițial, conturează o posibilă mișcare narativă, aceea de a traversa, supus unei predestinări, un teritoriu. Parcursul pe care îl urmează reprezintă, de fapt, o întoarcere în timp, o încercare de vindecare prin recursul la memorie și la amintire. În termeni freudieni, este un tip de defulare și o încercare de autoanaliză pentru scăparea de nevroză, sau, mai grav de o dedublare prelungită care ar fi dus la o cvasi-schizofrenie: „era și el în același timp altcineva, și de aceea putea să existe și fraza aceasta obsesivă, care continuă să-i organizeze toate percepțiile, și acum și amintirile, făcându-le imposibile, ale altcuiva, pe care el le invidiază.” Percepțiile și amintirile, adică prezentul și trecutul sunt cele două modalități de a lua contact cu lumea, cu realitatea. Atingerea aceasta se face printr-o exacerbare a simțurilor, insuficient explorată de autor, dar și printr-o acțiune mnemonică, în care amintirile se derulează cu aceeași viteză cu care trenul parcurge un spațiu imaginar.

Drumul pe care îl face, deși însoțit de Olga, este unul al singurătății, al cufundării într-o conștiință a principialității seci, fără interrelaționări cu trăirea. Golul pe care nu-l simte, dar pe care îl înregistrează fără menajamente interlocutorul este cauzat de imaginea de clausturare, de închidere într-un spațiu al inflexiunii. Niciunul dintre cei doi nu reușește, până la capăt să parcurgă falsa călătorie în conștiință, eșecul provenind la el, din lipsa unei vitalități și din frica de ratare, iar pentru femeie din imposibilitatea înțelegerii resorturilor unei rațiuni dure, fără putință de adaptare. Sentimentul de frică este dominant, devenind o formă de maladie care transformă corpul, îl face să aibă reacții diverse.

Itinerariul parcurs este o modalitate de scoatere din spațiul de confort și transpunerea într-un loc al mobilității, al unei inconstanțe chiar și în alegerea decorului narativ. Personajul feminin este pus sub semnul deghizării, al unei schimbări temporare.

Olga „nu putea fi decât o mască, oamenii nu se schimbă, și dintr-o clipă într-alta masca i se va dezlipi de pe față făcând să reapară vechea ei înfățișare, de data asta mai conturată de vârstă, mai definitivă.” Verdictul pe care îl dă personajul care observă este fără ieșire: incapacitatea oamenilor de a se schimba, în ciuda a ceea ce se întâmplă cu propriul corp. Este o formă de a stabili, încă din primele pagini, direcția în care se îndreaptă discursul narativ: spre tratarea unei stări de conștiință, și mai puțin spre analiza unor imagini superficiale, determinate de corporalitatea efemeră.

Impresia generală care se degajă pe măsură ce se citește textul este aceea de coagulare haotică, dar printr-o acțiune de disipare a elementelor reale. Atât ființele cât și obiectele lui Alexandru Ivăsiuc sunt supuse unui proces de re-alcătuire după niște legi noi, o re-așezare ce nu ține cont decât de pierderea limitelor. Comunicarea nu se realizează în mod real, ci este mai degrabă, o pierdere de substanță a unui corp pentru celălalt, o tranziție maladivă în care se șterg contururile, totul fuzionând, pentru ca mai apoi, la un semn al naratorului, să se scindeze, fiecare devenind puțin din celălalt. „Corpurile lor produceau o căldură nesuferită, și aerul trecea din plămânul unuia, în plămânul celuilalt, creând o intimitate insinuantă și molcuță (...) încât vor începe să transpire, și fețele tuturor se vor volatiliza lent, topindu-se pe nesimțite în aer, și apoi toți le vor sorbi în piepturi, unii transpirația altora, rezultatele proceselor intime din corpuri, până ce atmosfera va fi într-adevăr imposibilă, de nerespirat (...) un singur corp.” De-a lungul întregii țesături narrative există permanent această imagine a contopirii haotice a lumii, care pare a fi scăpat de sub control. Există astfel o aluzie la evenimente sociale diverse, în care „orice cuvânt ar putea fi o dezvăluire” : o atentă privire asupra unei ședințe la care Olga fusese acuzată de tovarășul Sebișan, momentul în care Ilie o acuzase folosind aceleași raționamente seci, anii războiului, ai secetei. Sunt introduse în text fraze care amintesc de o obsesie a ordinii, cimitirul cu cruci aruncate „îl enervează” pentru că există „lipsa asta de regulă.”

Un sentiment pe care îl regăsim la mai mulți eroi ai lui Alexandru Ivăsiuc este cel de frică. Chiar dacă nu a fost explicit formulată ideea unui subversiuni existente în textele lui, Sanda Cordoș analizează modul în care se raportează la Putere și la partid. Deși experiența carcerală din 1956 îi marcase destinul, alege să nu vorbească despre aceasta în romanele sale, ci îmbrățișează doctrina marxistă, pe care o propovăduiește prin intermediul personajelor sale. Dacă ar fi să apelăm din nou la termenii freudieni, am putea vedea în acest demers o acțiune de tip invers, în sensul în care victima își scuza călăii, dintr-o neacceptare inconștientă a traumei produse. Frica poate fi, din acest motiv, unul din elementele cheie care să ofere, în subteran, o soluție de analiză a situației individului în

lumea de la jumătatea secolului trecut. Un proces de depersonalizare determină o privire obiectivă, o ieșire din sine, cu scopul de a lua distanța necesară unui proces de autoanaliză: „pentru prima dată în viața lui își auzea clar vocea, aproape fără să o simtă în gât, în laringe.”

Încă de la Hobbes (1981, p.203), cu al său *Leviathan* frica are ca atribut permanența „teama permanentă care însoțește fără încetare umanitatea în ignoranță...trebuie în mod necesar să aibă ceva ca obiect” (Hobbes, ), zeii fiind astfel creați. În acest sens, scrie Hobbes, „putem găsi în natura umană trei cauze principale ale disputelor: prima este rivalitatea, a doua, neîncrederea, a treia, mândria.(...) Primul dintre aceste lucruri îi face pe oameni să se lupte pentru profit, a doua pentru siguranța lor. A treia pentru apărarea reputației” (Hobbes,...). Personajele lui Ivasiuc își găsesc apanajul în cea de-a doua și cea de-a treia ipostază pe care le presupune disputa dintre elementul masculin și cel feminin. Indivizii sunt pregătiți pentru a judeca ceea ce li se întâmplă, să analizeze printr-un proces de amintire complexă a copilăriei, dezvoltarea firească a sentimentelor. Imaginea din taboul însuflețit care îl reprezenta pe eroul memorandist, îi provoacă frică personajului, fiindcă pare a prinde viață, determinând reacții organice, un fel de boală închipuită. Tatăl bunicii este în acest fel ridicat la nivelul unui simbol și creează un partizanat simțit de copil drept o formă de a fi altfel. „Înainte de culcare mi se făcea rău, vărsam, îmi creștea temperatura. (...) A fost chemat un medic, care n-a putut să fixeze niciun diagnostic”. Mărturisirea este sinceră și provoacă o schimbare în sufletul copilului: „Mi-e frică, mi-e frică să dorm aici.”

Partea aceasta a romanului a fost asociată de Nicolae Balotă cu „descoperirea unui *loc privilegiate* al imaginarului, a unui nucleu epic.(...) Apare o perspectivă istorică și, în același timp, o sursă de mituri locale” (Balotă, 2001, p.203). Nevoia de repere, într-o narațiune eseistică, naște această încercare de identificare a unor momente cheie, pe care să se sprijine eșafodajul narativ. Sentimentul de frică face parte din depănarea firului roșu al textului, începând cu primii ani povestiți și până în finalul romanului. Tema aceasta a fost dezvoltată mai ales de existențialiști, de la Kierkegaard, Heidegger, Sartre și până la Cioran. Cel din urmă atribuie fricii caracterul *primordialității*: „Avoir peur de Dieu, de la mort, de la maladie, de soi-même, n'explique en rien phénomène de peur. La peur étant primordiale, elle peut être présente aussi sans ces ‘objets’ ”. /„A-ți fi frică de Dumnezeu, de moarte, de boală, de sine însuși, nu explică nimic din fenomenul fricii. Frica fiind primordială, ea poate fi prezentă și fără aceste obiecte.”) (Cioran, 2002, p.102) Frica devine astfel un sentiment pe care nu îl putem înlătura, căci face parte din însăși ființa noastră. Nu este intențională, producând în același timp dorința primară a ființei umane de



a se lupta. Fără frică, omul, în viziunea lui Cioran ar deveni letargic, lipsit de impulsul de a reacționa, de a avea inițiativă: „Dès que les animaux n'ont plus besoin d'avoir peur les uns des autres, ils tombent dans l'hébetude et prennent cet air accablé qu'on leur voit dans les jardins zoologiques. Les individus et les peuples offriraient le même spectacle, si un jour ils arrivaient à vivre en harmonie, à ne plus trembler ouvertement ou en cachette”. („De îndată ce animalele nu mai au nevoie să le fie frică unele de altele, ele cad în hebetudine și au acel aer de învins pe care îl vedem în grădinile zoologice. Indivizii și popoarele oferă același spectacol, dacă într-o zi ar ajunge să trăiască în armonie, să nu mai tremure pe față sau pe ascuns.”) (Cioran, 2002, pp.109-110)

În romanul lui Ivasiuc, frica durează atâta timp cât personajele își îndreaptă privirea spre ele însele. Raționalitatea pe care și-o impune Ilie Chindriș propune o renunțare la evenimentele exterioare și acceptarea unei existențe în orizontul non analizei, al lipsei de teoretizare: „E tocmai dimpotrivă: violența, resentimentele și frica se justifică numai atunci când nu sunt teoretizate. Atunci rămân pure, au o curățenie a lor, specială, chiar dacă sunt măloase, grele, încărcate de drojdie. Un fel de întuneric al lor, orizont închis, în care o rază piezișă descoperă întreaga lui viermuială.” Or, această impresie de „viermuială”, prin concretețea pe care o exprimă, în conținutul ei multiplicator, renaște de fiecare dată când sentimentele, faptele, evenimentele sunt lăsate la voia întâmplării, nedescoperite, în zona întunericului. Obscuritatea este echivalentă în *Interval* cu un mod de viațuire, cu un fel de a fi. Ascunderea într-un teritoriu lipsit de cunoaștere conduce spre o conduită fără noimă, în așteptarea unei mari dezvăluiri. Analogia cu societatea românească, și extinderea ei dinspre individ spre comunitate, este evidentă: nevoia de adevăr este primordială, la fel ca frica, și determină o revoltă, uneori întârziată, a individului, pus față în față cu marea taină a istoriei: „Dacă nu aduci lucrurile la lumină, ele nu se șterg, ci se târăsc după aceea, și apar când nici nu te aștepți, este inutil să încerci să te minți.” Rămânerea neelucidată a unor conflicte interioare naște problemele de conștiință, căci narațiunea lui Ivasiuc tratează mai degrabă trăiri continue ale personajului decât probleme sociale.

### **Emoția ca boală a sufletului**

Întregul proces pe care îl urmează implicit personajul este construit dual, pe două coordonate: cea a emotivității, pe care o aduce în discuție Olga, de fiecare dată când analizează prietenia lor și cea a raționalității, a conceptualizării. În termenii kantieni,

emoția se opune rațiunii: „înclinația (dorința obișnuită) pe care rațiunea subiectului nu poate să o stăpânească sau la care nu ajunge decât cu greu este pasiune. Emoția este un sentiment al unei plăceri/neplăceri actuale care nu îl lasă pe subiect să ajungă la reflecție.” Din acest punct de vedere, emoția împiedică deci o funcționare normală a rațiunii, fiind caracterizată ca o boală a sufletului: „a fi supus emoțiilor și pasiunilor, este întotdeauna o boală a sufletului, de vreme ce amândouă exclud stăpânirea rațiunii.” (Kant, 2001, p.252)<sup>29</sup>. Această componentă maladivă a sufletului îl face pe Ilie Chindriș să considere că „El era acela care încerca să transforme o izbucnire emotivă, o faptă a oamenilor vii, într-o necesitate rece, calculată, în numele unui *Weltgeist* spirit al universului, care se realizează deasupra lor, dincolo de bine și de rău.”

Utilizând conceptul de *Weltgeist* (cu evidente trimiteri la filosofia lui Hegel și la ideea conștiinței de sine istorice), Ivăsiuc aduce în prim plan prin aceste *genius saeculi* ideea unei filosofii care are legătură cu realitatea pe care o descrie, la fel cum romanul nu poate descrie o realitate cu care nu este contemporan. Dacă Sartre considera marxismul „filosofia timpului nostru”, la fel romancierul provoacă o situație abruptă în istorie, așa cum o trăia acut personajul. În afara referințelor istorice introduse în text, autorul propune o viziune a unor momente dramatice. Seceta, și implicit foametea pe care o aduce, și modul în care le trăiesc oamenii: „O foame molipsitoare, care se întinde, o nespūsă acreală și lăcomie, vizibilă în fiecare mișcare de mult coborâtă în mădulare.” Instinctele primare sunt analizate cu atenție, fiind sursele acțiunilor personajelor: „însă semnul se pulveriza după puțină vreme într-o mulțime de semne, după câți inși erau de față. (Nu există boli, ci bolnavi.) (...) De aceea părea că nebunia a cuprins tot satul și e pe cale să se extindă.”

Multiplicarea fără limite, un proces haotic, scăpat de sub control reprezintă o mișcare difuză: „o singură tendință care exista doar prin multiplicare, prin capacitatea de a se răspândi pe mai multe fețe, pe toate fețele. Tocmai numărul este ceea ce dă senzația de spaimă, existența sub ipostaze seriate. Pe un bulevard, o mie, zece mii de fețe care pot deveni mai multe, oricâte, și de fapt nu sunt decât o singură față. Mâncând sau pregătindu-se să mănânce, cu o expresie contagioasă de rapacitate. Ca și cum ar deveni toți niște femei bătrâne, cu ultime satisfacții alimentare, cu groaza că hrana se va sfârși. O foame molipsitoare, care se întinde, o nespūsă acreală, și lăcomie, vizibilă în fiecare mișcare de mult coborâtă în mădulare. Ca o continuă salivație de-abia ascunsă, răzbătând doar în sticlirea devoratoare a ochilor.” Maladia aceasta seamănă cu rinocerita ionesciană, cuprinde lumea printr-o contagiune rapidă, devenind o formă de „existență înseriată”. Transformându-se într-un animal diform, un organism în care celulele se multiplică la infinit, societatea umană se adâncește în declinul maladiv. Chiar dacă pretextul este

foamea, sentimentul organic, primar, metafora textuală poate descrie un sistem opresiv, o uniformizare continuă a indivizilor. Arendt teoretiza această formulă prin cuvintele care aduc în prim plan ideea corpului unic, alcătuit dintr-o pluralitate a indivizilor : „barierelor și căilor de comunicare între indivizi, teroarea totală le substituie un liant de fier care îi menține așa de strâns împreună încât pluralitatea lor dispare într-un Om unic, cu dimenisiuni giganteste”<sup>30</sup> (Arendt, 2005, p.211)

Dinspre analiza societății, Ivasiuc face trecerea spre corpul personajului, aflat în aceeași criză a regăsirii individualității. Trupul femeii devine un polip uriaș, reflectat într-o oglindă a realității. Pus în funcțiune de același sentiment al fricii, sugerând frământarea ființei umane, corpul Olgăi suferă transformări sub impulsul unei conștiințe dezechilibrate: „Și groaza, ideea aceea ciudată pe care i-am povestit-o într-o zi lui Petru, că mi-era frică să nu înceapă să crească trupul, să se umfle sub atenția mea disproporționată, sub atingerea continuă a conștiinței mele. Să se umfle până la pierderea tuturor formelor, până va deveni un cactus, cu arborizații ciudate, în continuă expansiune, fără sfârșit, nelimitat de ceva.” Lipsa limitelor, coborâtă la nivelul carnal al organismului, este responsabilă pentru dezvoltarea haotică a celulelor și deformarea corpului: „senzațiile lui erau atât de sigur prezente și trăiam atât de afundată în ele, încât mi-era frică să nu se transforme într-un polip uriaș, crescând ca singură formă de existență, după legea dezordonată a polipilor.” Teama se instalează în corpul femeii, afectând nu numai sufletul, bolnav, ci și partea organică. Este un schimb necontrolat de substanță materială și imaterială, o aversiune rapace față de contururi precise, legi impuse. Ipostaza în care se regăsește personajul este cea de Antinarcis, o ființă care nu numai că nu se iubește pe sine, dar este înspăimântată de propriul corp: „observându-l cu indiferență în oglindă, ca un Antinarcis.”

### **Limita ca formă a sănătății**

De fiecare dată când descrie corpul, personajul masculin utilizează concepte științifice, trimițând la o raționalitate și luciditate: „Rotunjimile subtile” devin un „Sistem armonic de concavități și convexități puțin acuzate”. Ceea ce contează sunt formele, distribuite după un ordin primordial al nașterii omului. Lipsa limitelor, în viziunea lui Alexandru Ivasiuc, creează un „univers gelatinos și de coșmar”. Concluzia lui este simplă: „dacă nu ne-am mai simți limitați de nimic, toate tendințele acelea obscure s-ar revărsa în lumea normală, ar umple spațiul și ar putea să rămână, nu s-ar prăbuși. Toate nebuniile

nelimitării.” Este, de fapt, o întărire a doctrinei constrângerii, a recapitulării limitelor la care trebuie să recurgă ființa umană. Sensul textului este unul dublu: „nebuniile nelimitării” condamnate de personaj corespund unei puteri absolute, tiranice, prin care libertatea se exprimă prin negarea oricărui tip de constrângere, devenind o formă de putere absolută, dictatorul dispunând discreționar de libertatea celorlalți. Dintr-un alt punct de vedere, nelimitarea și ceea ce presupune existența ei poate distruge sensul logicii, căci ființa umană este supusă unor legi naturale, subiective și obiective. Pe de altă parte, limitele impuse de regimul socio-politic existent determină constrângeri generate de raportul de forțe. Limitele morale sunt, de fapt, o libertate fără conștiință. Or, personajul Ilie Chindriș încearcă să recupereze propria imagine în conștiință prin recursul la forța impusă de legi.

Narațiunea lui Ivasiuc se caracterizează prin această permanentă fuziune între corporalitate și conștiință, dintr-o dorință acerbă de găsire a răspunsurilor la o conștiință turmentată de întrebări fundamentale. Recurgerea la o analiză în paralel a trupului și a conștiinței scoate la iveală indestructibila conexiune dintre carnea și spiritul ființei umane. Unei îmbătrâniri premature, izvorâtă și dintr-o reducere a vitalității, îi corespunde o *conștiință care se corporalizează*. „Golul interior”, reducând ființa la o bucată de materie, duce la o glisare în conștiință a maladii corporale: „picioarele îi erau reci și coapsele amorțite, genunchii își evidențiau acufișea, și pielea de pe brațe devenise insesizabil flască, mai flască, corpul pe nesimțite începuse să îmbătrânească. Golul interior lăsa calea deschisă pentru invazia corpului în conștiință.” În viziunea lui Eugen Simion (1984, p.504), este „o metaforă a imposibilității de a înțelege o altă optică despre existență. Spațiul ce separă o subiectivitate de alta.”

Corpul personajelor lui Ivasiuc nu are consistență. Sunt, de fapt, două tipuri fundamentale descrise în roman: personajele fără corp, cum ar fi memorandistul transilvan, Petru, homo edificator, Elisabeta Movilă, Anastase Crimca, dar ale căror participări la evenimente au *semnificație*, și personajele cu corp, dar care sunt numai „făpturi gelatinoase”, „făpturi plasmatice” construite prin „atomizare” (numite astfel de Ion Vitner în monografia dedicată lui Ivasiuc și în care apropie personajele sale de cele ale Virginiei Woolf, tocmai prin această inconsistență.) În același sens, Nicolae Balotă remarcă spațiul și personajele care îl populează: „Ardealul acesta fabulos generează caractere care, chiar dacă sunt încă surprinse în puține lineamente ale figurii lor morale, au altă consistență decât făpturile gelatinoase, îndelung evocate și totuși incapabile să se coagula (...) Să ne imaginăm ce a însemnat Sudul american în alcătuirea imaginării Joknapatawpha” (Balotă, 1976, p.78) Aceste „făpturi gelatinoase” creează impresia de de-

personalizare, atribut al modernității, care apare în lungile momente de introspecție ale personajului masculin. Înstrăinarea de sine este o temă a existențialiştilor și a noului roman, asociind alienarea individului, pierderii controlului asupra propriei ființe: „știam ce înseamnă asta, când pari că ești locuit de un alt animal, sau de un mecanism străin care-ți impune să trăiești, îți conduce mișcările ce-ți par descompuse.” Problema alienării individului a fost abordată de mai mulți filosofi și sociologi. În virtutea ideologiei marxiste, Ivăsiuc preia, într-o oarecare măsură ideile pe care aceasta le propunea. Resort fundamental al vieții muncitorești, alienarea este un subiect îndelung analizat de Marx, din perspectiva din care cei care lucrează nu sunt proprietarii mijloacelor de producție. Conceptul este definit astfel: „Alienarea muncitorului în produsul său semnifică nu numai că munca sa devine un obiect, o existență exterioară, dar și că munca sa există în afara lui, ca o putere ostilă și străină.” (Marx, 1982, p.63). Trecând în sfera ontologicului, Sartre îl aplică în domeniul relațiilor intersubiective, la fel ca Hegel sau Kant care în *Metafizica moravurilor* definește alienarea drept „trecerea din proprietatea sa în a altuia.” În domeniul psihiatriei, echivalează cu o înstrăinare a individului de sine însuși. Personajul din roman conștientizează această îndepărtare a individului de sine, iar depersonalizarea se produce sub impulsul unor constrângeri externe și interne. Impulsul primar este considerat responsabil pentru translația ființei umane.

Senzațiile corporale pe care le înregistrează Olga formează o imagine aproape monstruoasă a personajului masculin. Mișcarea este încetinită, iar ceea ce domină este senzația de încremenire, de răceală, de izolare și pătrundere într-un univers primitiv: „Îmi repugna pielea lui smeadă, și-i distingeam porii, sebumul grăsos care o ungea. Mi se părea că e acoperit de secreții uleioase, ca trebuie să alunece ca o moluscă, lăsând o dâră de spumă în jur.” Sau „transpirația lui e rece și vâscoasă, ca urma unei reptile.” Făcând parte din același gen inferior, reptilă sau moluscă, asocierea are legătură și cu atitudinea față de Olga. Aceasta, ca o altă Circe (așa cum o numește mama ei), îl transformă, în imaginar, cu poțiunea ei magică pe Ilie Chindriș în diverse animale, ființe menite să se târască, sugerând astfel condiția personajului.

De fiecare dată, cu analiza lungilor fragmente eseistice se constată că „personajele lui această particularitate că nu-și trăiesc sentimentele, ci reflectează neconținut asupra lor, luând față de ele o anumită distanță” (Manolescu, 1968, p.20). Această îndepărtare face procesul mai clar, printr-o analiză împinsă uneori la extrem. Reprezentările sistemului politic sunt redată în momentele în care se teoretizează principiile și ideologiile vremii: „Legea, principiul este totul. Nu-l înțelegi și nu te conformi, existența ta este o simplă întâmplare. Ești, și mai degrabă nu ești. Când nu te conformezi canonului, ca să

folosim expresia timpului său, când nu faci ceea ce trebuie, ești lichidat, te lichidezi simplu, pentru că nu există decât ceea ce trebuie.” Având drept pretext construirea mănăstirii Dragomirna și destinul lui Anastasie Crimca, profesorul de istorie introduce în text aluzia la inflexibilitatea socio-politică a vremurilor contemporane lui. Canonul nefiind respectat, existența nu se mai justifică. Singurele verbe care contează sunt a se conforma, a lichida, trebuie. Constrângătoare și generatoare de normă și canon, acestea propun o viziune a unei terori mocnite, limitate numai de cuvânt. Dar cum cuvântul este aproape absent, fiind înlocuit de gesturi, personajele se cufundă într-o absurditate a existenței kafkiene, din care nu e cale de scăpare: „Cei care nu se conformă regulilor umane, adică respectării unor principii, unor condiții, determinisme, nu există. (...) Toți cei care nu respectă riguros determinismul nu există decât, dacă vrei, biologic.” Esențială pentru Ilie Chindriș este regula, ceea ce face ca existența să fie un subiect de discutat în legătură cu libertatea. André Gide, spre deosebire de Ivasiuc, consideră că libertatea se obține numai prin renunțarea la determinism: „J’ai longtemps pensé que c’est là ce qui distingue l’homme des animaux, une action gratuite... Et comprendez qu’il ne faut pas entendre par là une action qui ne rapporte rien, car sans cela... Non mais gratuit, un acte qui n’est motivé par rien. Comprenez-vous ? Intérêt, passion, rien... L’acte désintéressé ; né de soi ; l’acte aussi sans but ; donc sans maître ; l’acte libre, l’acte autochtone”. (Gide, 1933, p.139). Spre deosebire de acesta, filosofi precum Spinoza, în *Scrisoare către Schuler* (care în parabola omului piatră care cade, crede că această acțiune este în întregime liberă, prin propria sa voință) sau Nietzsche consideră că între conceptul de determinism și libertate nu există contradicție. Pentru Nietzsche, libertatea este o ficțiune inventată pentru a justifica pedepsele. E la fel și pentru Sartre<sup>31</sup> sau Camus, pentru acesta din urmă fiind ficțiuni menite să justifice existența sistemului juridic.

Aceeași viziune a unei mase biologice amorfe o are Olga, în momentul în care constată că: „Tu n-ai ratat pentru că nu poți începe nimic, îți lipsește impulsul.” și că „nu poți trăi doar în mijlocul acestor corpuri translucide, fără greutate, numai din semnificații, care nu duc nicăieri.” Nevoia de certitudine, de viață, de coborâre din abstractizarea excesivă a existenței se exprimă printr-o resemnare în fața unui destin ratat. Impulsul și vitalitatea lipsesc, ceea ce deposează ființa umană de atributul unei condiții esențiale de a se situa în lume.

### **Corpul cunoașterii și maladia**

Cea de-a treia idee este legată de o altă accepțiune a termenului de corp pe care o vom folosi în analiza romanelor, propusă de Thomas Khun care vorbește despre condiționarea prin filosofia corpului cunoașterii pe care o adoptă. Corpul cunoașterii devine el însuși subiect al narațiunii, o formă dialectică de suturare a firelor nevăzute ale operației necesare pentru vindecarea literaturii.

Romanul lui Constantin Țoiu, *Galeria cu viță sălbatică* a fost publicat în 1976, într-o perioadă de relativ dezgheț al lumii literare. Prezentând o perioadă a „obsedantului deceniu”, romanul identifică tarele sistemului social și politic și poziția intelectualului inadaptat și lipsit de apărare în fața mecanismului brut și apăsător al partidului. Sunt reprezentate scene în care personajele discută liber despre opțiuni, despre adevăr, despre cenzură și adoptă atitudini diverse cu privire la evenimentele istorice.

Spre deosebire de alte romane din perioada respectivă, romanul lui Țoiu tratează o „boală morală”, fără vindecare. Încă de la început se conturează o lume bolnavă, prin poziționarea diferită față de ceea ce se întâmpla în societatea românească. Punctul de legătură pe care îl observă și critica vremii este nevoia de identificare a unei tare a personajului: „dacă ceva unește până la consens multele conclavuri divergente care populează romanul, acest ceva e tocmai pasiunea de a diagnostica «boala eroului». Pentru Brummer, slăbiciunea lui Chiril este «excesul de imaginație» sursa unor procese de conștiință pe care singur și le intentează, iar pericolul la care se expune este de a deveni pradă ușoară suspiciunii.” (Regman, 1978, p. 94), care se construiește în „excesul de imaginație.” Acesta îl va urmări mereu, atât în propriul comportament, cât și în relațiile cu ceilalți.

Brummer, evreul „în ale cărui pleoape roșii de iepure, mereu umflate, mereu bolnave, se ascundeau încă multe fire de nisip – ori nisip, ori sare! una din două, precis, filozofa Brummer, văitându-se de conjunctivita lui și pretinzând că erau nopți când visa că trece Marea Roșie – asta, regulat, când mânca pește – al doilea în ordine după Moise, bâlbâitul, cu toiagul grosolan de cedru izbind suprafața apei. ” apare ca o conștiință dublă a personajului, un fel de maestru care îl instruește în tăcuta arta de a sorta cărțile. Procesul acesta anevoios, surprins în momentul în care este primit un camion cu cărțile din biblioteca unui profesor universitar, trebuie să conțină identificarea volumelor cu conținut „reacționar” și care dintre ele respectă principiile doctrinei de partid. Într-o ipostază faustiană, cei doi, la lumina galbenă a unei lampe se adâncesc într-un univers conglomerat: „cel mai greu cântăresc cărțile, eu am avut de-a face cu ele, am fost hamalul lor o viață întreagă.” Originile personajului sunt exprimate prin precizarea profesiei tatălui: „Cum să scrii medic de închisoare? Un medic rămâne medic oriunde ar lucra.”

Profesia pe care o exercită sugerează același spațiu claustant, lipsit de perspectivă, în care libertatea este îngădită.

Universul din *Galeria cu viță sălbatică* este populat de diverși indivizi, reprezentanți ai unei lumi în descompunere. Perspectiva narativă este sfărâmată în multiple forme, care aparțin toate *Galeriei*. „Fiecare dintre aceștia reprezintă, într-un fel sau altul, un «martor» calificat al vremurilor, al epocii, al istoriei pe care o străbat, dar toate aceste mărturii se subordonează totuși *Galeriei*, ca instanță colectivă” scrie Liviu Petrescu, observând ipostaza unei instanțe colective, adică a unei supracenzuri care acționează asupra tuturor personajelor, nelăsându-le libere, ci mai degrabă, subliniind încărcătura simbolică a fiecăruia. De exemplu, Georgeoiu, director al unei edituri mărturisește, în momentul în care ceilalți observă inadecvarea, căci bea vin negru după șalău, ceea ce îl deranjează profund pe Spiridonachis: „eu sunt proletar, neam de neamul meu n-a mâncat la Capșa, așa că dă-mi voie, asta-i situația istorică.” Este o lume bolnavă, în care justificările sunt numai de ordin istoric. Recunoașterea simplă, fără alte divagații demonstrează o „o inițiere a tânărului care îl însoțea în arta de a fi cârcotaș”, printr-o analiză aprofundată, căci întâmplarea este povestită de Brummer lui Chiril Merișor, introdus de acesta într-o realitate istorică.

Alte personaje secundare îi dau prilejul autorului de a filozofa pe marginea unor subiecte esențiale ale existenței umane. Bunghez este „un băutor de cafea cu lapte trecut la alcool, spre a-și biciui imaginația de autor frecat de mizeriile caracterelor omenești, sau din remușcări”, iar Grigore Spuderca aghiotantul lui, îi dă acestuia aparența că „ar fi mers cu un dihor în lesă.” Caracterele pe care le creează Constantin Țoiu reflectă diverse ipostaze ale omului supus istoriei. Descoperirea polisemantismului la care este împinsă lectura cititorului la fiecare pas denotă un simț al limbajului esopic și dorința de aglomerare a detaliilor semnificative. „Dacă ai ști cum sunt eu acum te-ai îngrozi. Cred că am cruzimea de la cinci ani când prindeam fluturi și le rupeam aripile ca să redevină omizi” mărturisește Brummer, focalizând privirea lectorului pe un proces à rebours, în care trecutul este readus în prezent. Mișcarea inversă, de întoarcere spre sine, conține o lecție pe care anticarul încearcă să o predea lui Chiril, aceea că nu orice evoluție înseamnă și perfecțiune sau găsirea restoriturilor unei atitudini pozitive, ci, uneori, reprezintă o repliere și o recădere în instinctual. El asociază vitalitatea lipsei de sinceritate, căci, în accepțiunea lui, „vitalitatea purtând în ea doza necesară de minciună” (...) „cel mai sincer lucru până la urmă, dragă băiete, rămâne moartea.” Sensul final al existenței este astfel aflat, Chiril însumând toate aceste semne ale unei lumi bolnave.



Modul în care el observă lumea este unul de o luciditate dură, o perspectivă de atent observator al realității: „tot Cavadia mai observa că acest aer oarecum năuc al lui Chiril era unul din efectele laborioasei sale *hypocrisii*, când te situezi pe mai multe planuri ale existenței deodată, niciunul nefiindu-ți convenabil, ca să-l accepți ca bază.” Nehotărârea individului, în fața multiplelor alegeri pe care le poate face, este remarcată de Cavadia. Ceea ce caracterizează viziunea lui Chiril este tocmai o permanentă trans-mobilitate între diferitele planuri ale existenței, o formă de căutare a sensului original.

Dacă începând mai ales cu filosofia lui Merleau-Ponty și Sarte, sunt introduse și teoretizate, în conștiința colectivă planurile existențiale, în romanul lui Țoiu domină această idee a dezechilibrului pe care o regăsim în definiția dată de Sarte (1943, p.34 „existențialismul este un umanism”). În viziunea lui, existența „nu este o substanță stabilă care se regăsește în ea însăși, ci un dezechilibru perpetuu, o rupere de sine de orice corp” („nous n’entendons pas une substance stable qui se repose en elle-même mais un déséquilibre perpétuel, un arrachement à soi de tout le corps.”). Efectul pe care îl are acest mod de a privi viața asupra omului se caracterizează printr-un singur termen : „năuc”. Lipsa de repere, imposibilitatea de a exista cu adevărat, configurează un sens al adevărului absolut, imposibil de găsit fără căutare. Dacă pentru Merleau-Ponty (1999, p.309) : « L’existence au sens moderne, c’est le mouvement par lequel l’homme est au monde, s’engage dans une situation physique et sociale qui devient son point de vue sur le monde. », Chiril Merișor încă nu și-a găsit acest punct de vedere asupra lumii, care să-l definească. Maladia morală îl macină pentru că încă nu-și găsisese nivelul de existență cu care să rezoneze cu adevărat.

Din această boală a sufletului se nasc și aventurile sale erotice, cu Luisa Gronțan și apoi cu Estera Mușon, fiecare un simulacru al iubirii, insuficientă pentru continuarea existenței de până atunci. Întâlnirile cu Luisa Gronțan sunt analizate în detaliu, iar concluzia pe care o trage conține în sine o posibilă cale de a se situa în lume. O atitudine posibilă ar fi fost să se conformeze și să urmeze ceea ce îi promitea Luisa, adică o viață tihnită și îndestulată. Deși „Acest război cu sine al Luisei îi deschidea lui Chiril alt abis, lui, care și-așa nu trăia pe culmi.”, limitele pe care simte a i le propune relația cu Luisa, îl determină să renunțe la himeră: „Avea Chiril forța de a urmări o himeră? Orice himeră cere o enormă cheltuială de energie și o enormă fidelitate. Nu. El era prizonierul de bună-voie al realității.” Mărturisirea determină o formă concretă de raportare la realitate: libertatea nu se poate obține în spațiul real, ci trebuie găsită o alternativă.

Există pasaje ample în care se poate descifra o critică subtilă a ideologiei promovate în anii 50: „deși în stilul lor se observase formația sa de intelectual care făcuse

universitatea înaintea introducerii marxism-leninismului în facultăți, - de pildă, el n-ar fi spus «în mod nemijlocit», ci «direct», mirându-se că pentru o acțiune presupusă dreaptă se folosea un adverb de negație, alcătuit din trei bucăți.; la fel, în loc de dezvoltare multă vreme continuase să spună evoluție, și altele, cu toate că era un marxist convins, dar ce curios, modul lui de a fi marxist părea desuet, din însăși cauza apropierei de sursa lui intelectuală, de început; desuet sau promis unui viitor în care dogmatismul, acel zbor semeț de vultur cloncănind răgușit în zori între piscuri pietroase, ar fi cedat locul privighetorii modeste.” Doctrina marxistă pe care o îmbrățișează Chiril are în vedere componenta luptei individului pentru emancipare. Este adusă în discuție chiar teoria evoluționistă, idee care apare într-un text din 1888, *Manifestul partidului comunist*. Engels precizează acolo că subiectul principal al cărții, istoria omenirii, ca istorie a luptei de clasele sociale „era destinată să facă pentru istorie, ceea ce teoria lui Darwin a făcut pentru biologie.”<sup>32</sup> Simulacrul de implicare ideologică pe care îl observă la cei care fac parte din partid îl determină să se disocieze de aceștia. Excluz din partid pentru că o apăraseră pe Reta (Estera Mușon), pentru vina de a nu fi renunțat la imaginea unui paradis catolic, Chiril își susține cu tărie ideile și principialitatea. Pedepsa pe care o primește este asociată unei ruperi de ritm în parcursul de până atunci. Michel Foucault identifica într-o pedeapsă și componenta politică, evidentă în regimurile totalitare: „Pedeapsa juridică trebuie înțeleasă și ca un ritual politic. El face parte, chiar dacă într-un fel minor, din ceremoniile prin care se manifestă puterea.” („Le supplice judiciaire est à comprendre aussi comme un rituel politique. Il fait partie, même sur un mode mineur, des cérémonies par lesquelles le pouvoir se manifeste.”)

Cele două femei, ipostaze ale iubirii superficiale suferă de boli diferite: Luisa este captivă într-un cerc vicios al isteriei și al geloziei: „Același Cavadia, psiholog rece și nemilos, diagnostica: folie indusă, abilitate nervoasă a psihologiei de grup, isterie feminină transformată în mediu inductor.”, iar Reta „începuse să strănute des, cu reținere. Am alegie la flori, explicase, cu fața comic strâmbată de convulsiile strănuturilor.” Sunt, de fapt, două modalități de a se situa în lume: prima cu o vitalitate intensă încearcă să și-l facă al său pe Chiril, iar cea de-a doua devine o victimă, pentru care și frumosul este sursă a maladiei.

Viziunea naratorului situează totul sub semnul relativității. Cei din jurul lui Chiril care emit judecăți despre el, sunt ei înșiși atinși de o boală. Chiar și tatăl personajului principal mărturisește modul cum închisoarea i-a afectat viața, aceasta devenind o formă clausturantă de a exista: „Tatăl lui Chiril, spre bătrânețe, ieșind la pensie, suferea de agorafobie; era, explica el, o consecință a vieții sale petrecute în mediul penitenciarelor, ca

medic de închisoare.” Agorafobia tatălui corespunde unei fobii a suspiciunii pe care fiul încerca să o controleze. Pierderea caietului albastru îl face să se întrebe tot timpul dacă vor exista repercusiuni. Ceea ce e mai rău se întâmplă și într-o zi este chemat pentru a da explicații: „Nu avea tendința, suspicios cum devenise cu timpul – ceea ce a fost maladia epocii, pe care generațiile următoare nu aveau cum s-o mai priceapă -, de a îngrămădi în jurul fiecărui lucru lămuriri disproporționate, nu cumva în conștiință să rămână vreun ungher nu îndeajuns de bine luminat și care ar fi putut fi arătat cu degetul? ” „Maladia epocii”, așa cum o numește personajul, este suspiciunea, cu variantele ei teama, frica, scenariul. El însuși căzut pradă acesteia se întreabă dacă divagațiile realizate pentru fiecare lucru, activitate, analizele minuțioase la care supune faptele zilei, nu sunt forme de liniștire a conștiinței, pentru a evita turmentările ulterioare. Nevoia de a fi curat, fără, de a-și construi o imagine lipsită de vină, transpune existența lui pe un plan al conștiinței și al vinovăției.

### **Demonii, imaginația și boala**

Societatea pe care o descrie Chiril este profund atinsă de morbul declamației și superficialității, care nasc uneori formule patetico-ridicule. „Vânătoarea de vrăjitoare” se transformă la Constantin Țoiu în demoni imaginari, aduși în fața judecății poporului: „Exorcismul fanatic, născocind demoni cât mai șireți și mai bine ascunși, ce trebuiau izgoniți, supuși judecății publice, culmina cu acea frază de epocă pe care o rostise cu patimă într-o ședință încordată fata unui mare negustor de coloniale și delicatose: «și să nu uităm tovarăși, să nu uităm niciun moment că principialitatea începe de la bideu»” Epoca descrisă este cu atât mai vie cu cât sunt folosite fraze care amintesc componenta burlescă a regimului comunist, reușind astfel să identifice tarele ascunse sub discursurile pompoase.

Una din frazele care salvează personajul din anonimat și îi asigură o plenitudine a destinului romanesc îi recunoaște lui Merișor meritul de a vedea ce e uman în ființa umană: „lui puteai să-i acorzi cel puțin însușirea de a recunoaște ce putea fi omenesc într-un om.” Chestiune fundamentală a filosofiei dintotdeauna, ființa umană este dezbrăcată de animalitate, prin contragerea unei forțe nebănuite, de a vedea ceea ce face ca omul să fie om, dincolo de toate impulsurile de a trăda, de a minți, de a fura, de a ucide, de a înșela.

Apare, ca și la Ivăsiuc, ideea determinismului căruia omul nu îi poate scăpa: „Chiril, dimpotrivă, el credea într-o lume riguroasă de condiționări ce nu-ți lăsau altă alegere, împingându-te părintește din urmă, în afara micilor încălcări, atât de

nesemnificative încât scapă vigilenței ochiului din vârful Piramidei însumând totul.” Aluzie la supravegherea continuă specifică regimurilor totalitare, este identificat „ochiul din vârful Piramidei”, care nu mai este un simbol religios, ci stăpânul absolut al vieții și morții indivizilor. Foucault teoretiza acest mecanism al supravegherii permanente, și, mai ales, omniprezentă : „Și pentru a se exercita, această putere trebuie să aibă instrumentul unei supravegheri permanente, exhaustive, omniprezente, capabilă să facă totul vizibil, dar cu condiția de a se face ea însăși invizibilă. Ea trebuie să fie ca o privire fără față care transformă câmpul social într-unul de percepție: mii de ochi puși peste tot, atenții mobile și mereu treze, o lungă rețea ierarhizată.” („Et pour s’exercer, ce pouvoir doit se donner l’instrument d’une surveillance permanente, exhaustive, omniprésente, capable de tout rendre visible, mais à condition de se rendre elle-même invisible. Elle doit être comme un regard sans visage qui transforme tout le champ social en un champ de perception: des milliers d’yeux postés partout, des attentions mobiles et toujours en éveil, un long réseau hiérarchisé” (Foucault, 1998, p.108) Obsesia caietului îl urmărește de-a lungul întregului roman, materializându-se în final prin arestarea lui. Ea îndeplinește funcția de amenințare latentă, în măsură să accentueze angoasa individului prins în chingile unei realități insuficient de cuprinzătoare pentru spiritul său.

Remarca lui Brummer conform căreia „Infernul este imaginația, ascultă-mă pe mine, sunt bătrân, știu ce vorbesc – iar imaginație are numai cine are și conștiință, cinicii sau tâmpiții n-au nici una, nici alta – de unde deduc că iadul este sala proceselor de conștiință pe care ni le intentăm singuri!” trimite la același resort singular al libertății conștiinței. Sartre definea imaginația prin raportare la conștiință, aceasta neexistând în lipsa unei îngrădiri a celei din urmă: „Imaginația este conștiința în întregime, realizându-și libertatea” și „Pentru ca o conștiință să își poată imagina, trebuie să evadeze din lume prin chiar natura sa, trebuie să ia distanță raportat la lume. Într-un cuvânt, trebuie să fie liberă.” (Sartre, 1986, p.234) Formă a conștiinței, ca și percepția, memoria, imaginația comportă o anume intenționalitate prin care sunt create forme, obiecte, imagini. Sensul libertății se mută acum în interiorul ființei umane, conștiința fiind cea care dictează gradul de eliberare de constrângerile exterioare, prin recursul la imaginație. Dacă percepția realității trimite la o analiză clară și o ancorare în datele obiective ale spațiului exterior, imaginația reprezintă o schimbare de sens, printr-o privire interioară, spre sine. Ce rol are aceasta în dobândirea cunoașterii? Răspunsul pe care îl dă Gaston Bachelard este eficace pentru stabilirea modului în care imaginația poate deveni un infern pentru cel care o posedă și o utilizează. În viziunea lui, imaginația este o realitate omogenă, iar imaginile pe care le produce sunt „imagini directe ale materiei.” (Bachelard, 1997, p.89) Procesele de conștiință despre care

vorbește Brummer se antamează tocmai prin recursul la niște imagini materiale, preluate din realitatea imediată și prelucrate de imaginație. Imaginația devine „Locul din noi, suprasolicitat, prin care spărtura fiind făcută, pătrund dimensiunile imposibile, pe care le acceptă, pe care le îndură și pentru care se bat doar geniile nefericite...” Văzută ca un accident al ființei, în lungul drum al dobândirii libertății, imaginația promite constituirea unui alt spațiu, evadarea și infiltrarea unei alte dimensiuni în cea a realității. Explicația acestei irumperi bruște și dislocarea structurii interioare a ființei imane este dată prin prezența unui punct vulnerabil, acel „Schwerpunkt”: „fiecare ins are în el un astfel de punct, în care existența apasă nu dintr-o dată, ci cu o intensitate progresivă, tenace, pe tot frontul psihic, care la un moment dat se rupe unde nu te aștepți.” Declinul pe care îl poate produce o situație asupra individului uman generează o întreagă stare anormală, în paralel cu realitatea. Dacă acest punct tare ar fi trebuit să semnifice un loc de rezistență, tocmai prin recursul la distrugerea lui și pătrunderea într-o altă dimensiune se sugerează pierderea controlului, prin renunțarea la ambuteiajul provocat de evenimentele realității. Simbolizând un dezechilibru, de fapt, starea pe care o trăiește Chiril Merișor este provocată de incapacitatea de adaptare la o societate tarată. Criticul Cornel Regman observa că „Diagnostic și sfaturi ce se trădează pe sine cu privire la o «boală morală» care nu cunoaște decât o singură cale de vindecare: schimbarea climatului.” (Regman, 1978, p. 94)

Cel ce este diferit de ceilalți este încadrat în categoria alienaților mintal. Ruperea contactului cu realitatea direcționează impulsurile vitale spre un alt spațiu. În acest sens, personajul care reflectă schimbările din conștiința lui Chiril, evreul Brummer identifică drept sursa nebuniei imaginația, adică un univers paralel creat din imaginile materiei. Alienarea se explică printr-o breșă prin care fapte exterioare pătrund și alterează percepția despre lume, transformând ființa într-o carapace a unui univers imaginat: „Brummer spunea: sursa primă a nebuniei este imaginația, nebunia își creează singură o lume absurdă, dar convenabilă, fiindcă altfel nu mai poate rezista, și ea se eschivează, se apără, inventând un alt mod de a fi. Cine se crede Napoleon, nu mai are altă șansă de a trăi până la capăt, decât comandând bătălii imaginare. Cine crede că e de sticlă și poate să se spargă la cea mai mică ciocnire, înseamnă că poate să se protejeze așa, recurgând tot la o cale a închipuirii, fiindcă în sistemul său nervos a intervenit o situație care îl face extrem de fragil într-un anumit punct slab, asupra căruia acționează, concentrat, forțe exterioare cu mult mai puternice decât sistemul său de apărare.” Cele două forme esențiale de a exista ale ființei umane se întrepătrund: universul exterior migrează spre interior și transformă spațiul, în așa fel încât schimbarea să afecteze însuși sistemul nervos, motorul conștiinței.

De fapt, totul se concentrează în jurul ideii de *vinovăție*. Paul Ricoeur vedea în teoria valorilor, așa cum a fost expusă și configurată de-a lungul timpului de filosofie, o sursă a vinovăției. Pentru el „supunerea la ordin, pentru că este comandat, devine mai importantă decât iubirea aproapelui și chiar decât iubirea lui Dumnezeu.” și determină intrarea „în infernul vinovăției, așa cum l-a descris Sfântul Pavel: legea devine ea însăși sursă a păcatului”. Concluzia lui Ricoeur este legată de condamnarea care a devenit dammare.<sup>33</sup> (Ricoeur, 1969, p. 421) Inversarea valorilor și așa numitele metafizici paradoxale denotă o resituare a omului față de societatea din care făcea parte. Pentru Chiril, „păcatul original devenit politică de stat” îi transformă existența într-o perpetuă și absurdă închisoare, aceea a culpabilității care chinuia conștiința umană. „Șantajarea conștiinței” propune o viziune kafkiană, de anulare a oricărei soluții de a se elibera din spațiul comun al existenței primare: „acest păcat de esență religioasă, din noaptea umanității, transformat în instrument de șantajare a conștiinței, de punere a ei continuă în gardă, era, după Brummer, marele inamic al conștiinței umane.” Bergson (1991, p.286) își fonda teoria privind vinovăția pe amintirea păcatului original, care este cea mai veche formă de culpabilitate a umanității. În relația pe care o stabilește cu conștiința, libertatea se naște numai în momentul în care există concordanță între acțiunile realizate de individ în realitate și conștiință: „un fait est indiscutable, c'est que notre conscience témoigne de notre liberté.”<sup>34</sup> Libertatea conștiinței echivalează cu o eliberare de orice constrângeri de tip exterior. Vina primară a omului considerată a fi preexistentă, nu poate fi înlăturată, nici rezolvată. Or, orice vină care se transformă într-o „șantajare a conștiinței” înrobește ființa umană, prinsă într-un cerc vicios.

### **Prezumția de vinovăție**

Expunerea unor situații, evenimente, crearea unor personaje care amintesc de delatorii epocii comuniste fac din textul lui Constantin Țoiu un prilej de analiză chiar a unei ideologii profund înrădăcinate în societatea românească. Supuși unor constrângeri inventate și devenite funcționale într-un regim totalitar, indivizii își construiesc în subteran diverse instrumente pentru a-și păstra libertatea originară.

Discursul personajului se transformă într-o formă de psihanalizare a conștiinței tulburate a insului prins în capcanele unui regim socio-politic bolnav. Dezvăluind traumele ancestrale ale umanității care se grefează pe unele recente, provocate de faptele exterioare, Chiril Merișor este exponentul unei categorii pentru care unei „imaginații

traumatizate de mult, prin ale cărei falii, fose, hăuri continentale, naiba mai știe” îi corespunde o tortură generată de permanenta suspiciune și culpabilizare. Toate complexele speciei umane sunt înșirate pentru a aduce în prim plan prezumția de vinovăție a ființei umane, pe care inteligența nu reușește să o salveze fundamental din pânza deasă a obsesiilor arhaice: „răzlesc miasme, forme apocaliptice, rebusul subconștientului nostru, unde zac obsesiile sclaviei milenare, subconștientul terorizat de milenii și milenii, abia învelit cu giulgiul curat și atât de gingaș al inteligenței speciei...”

Maladia lui Chiril Merișor nu are nimic fizic, ci își găsește sursa în conștiința bolnavă. Resimțirea la nivel fizic a rănii spirituale se înscrie în ceea ce Foucault numea „anatomia politică”: „Dar nu trebuie să ne înșelăm: n-am substituit sufletului, iluzie a teologilor, un om real, obiect al cunoașterii, al reflecției filosofice sau al intervenției tehnice. Omul despre care ni se vorbește și pe care îl invităm pentru a se elibera este deja în el – chiar efectul unei subjugări chiar mai profunde decât el. Un suflet îl locuiește și îl face să existe, el însuși o piesă în stăpânirea pe care puterea o exercită asupra corpului. Sufletul, efect și instrument al unei anatomii politice; sufletul, închisoarea corpului.”<sup>35</sup> (Foucault, 1997, p.209) Definiția pe care o propune Foucault trimite la o reprezentare cu efect invers a omului. Închisoarea nu mai este un atribut exclusiv material, ci imaterialul pune în prizonierat materialul. În felul acesta este subliniată independența pe care o poate avea individul, chiar și în mediul carceral sau, în cazul de față, al unui regim totalitar.

Chiril „Era ca unul care ar fi fugit dintr-un spital cu rana încă nevindecată, grijuliu ascunsă față de trecători; cu o traumă abia simțită, când organismul ridică prematur, apărarea, ca la terminarea prefăcută a unui asediu.” Trădările, neînțelegerile, lipsa de comunicare îi agravează boala care este resimțită aproape fizic. „Rana nevindecată” capătă o dimensiune nebănuită prin sugerarea unei maladii incurabile. Spațiul clausturant este amintit numai la nivelul imaginației „ca unul”, „ca o personalitate”: „Fusesse hrănit regește ca o personalitate hrănită într-o clinică model” remarcă personajul după o noapte petrecută la Luisa. Spital sau clinică, ambele instituții creează imaginea unui spațiu al maladivului și în același timp al izolării, al septicului, lipsei de viață.

Fiecare personaj atins de instrumentele coercitive ale regimului politic se îmbolnăvește. De exemplu, Tase Gheorghiiță rămăsese cu mania curățeniei și fotofobia, pe care naratorul Chiril și le explică prin faptul că „fusesse închis, maltratat la Siguranță”. Chinuit de insomnii, Tase îi coordonează la editură, neamintind nimic din episoadele trecutului.<sup>36</sup>

Prin înregistrarea gesturilor mărunte naratorul identifică simptomele unei boli a cunoașterii. „Privitul în oglindă semăna la el cu nevoia pe care marii astenici o resimt de a

se cufunda în somn de mai multe ori pe zi”, căci contemplarea propriului corp, aproape narcisistică, anunță această infirmitate. Celelalte personaje îi remarcă inconsistența fizică, punerea în valoare a unei forme care circulă, care poate exista indiferent de condiționări: „el era mai curând decât o prezență fizică, un curent sau curentul de aer...un om pentru toate timpurile.”

Procurorul Avram Pandulescu, cel trimis să ancheteze cazul morunului, remarcă dând dovadă de un simț al adevărului, pe care cititorul îl poate prelua din mesajul intertextual: „Coloana vertebrală omenească este cel mai grandios monument al naturii.” Umanitatea se pierde în momentul în care omul este supus unor constrângeri fizice sau psihice, iar păstrarea intactă a acesteia ține de un sacrificiu împins, cum se întâmplă în cazul lui Chiril, la extrem, adică la moarte. Analogia pe care reprezentatul puterii o face cu biologia aduce noi argumente, fiind un pretext pentru o discuție având în centru lumea bolnavă. Relația privind ființa umană și latura biologică, violența, boala și spațiul carceral propune o viziune de ansamblu asupra întregului climat social și politic al mijlocului de secol al XX-lea: „Biologia este plină de acte de violență. Viața, știm cu toții, e luptă. Dumneavoastră, ca medic, se adresează el lui Manițiu ca principalul său interlocutor, cunoașteți cât de bolnavă este uneori existența și cât de mult doresc oamenii să fie altfel decât speciile născute din aluatul aceleiași materii vii. Va veni o vreme când omenirea îi va trata pe toți făptașii actelor violente ca pe niște bolnavi. O să-i interneze în clinici; o să le cerceteze celula; poate, cine știe, vor umbla și la mecanismele ei.” Ceea ce conferă ființei umane unicitate este „Visul, marele exutor al existenței, caracteristic animalelor cu sânge cald. (...) reptilele nu visează spre a nu-și complica existența.” Spațiul oniric devine astfel unul al evadării (să nu uităm că în timpul regimului comunist, în perioada afirmării grupului oniric, cuvântul *oniric* este interzis pentru o perioadă), al introducerii într-un spațiu al imaginației, singurul care poate conferi libertate și scăparea din chingile strânse ale regimului politic. Condamnarea gesturilor exterioare se face în termeni duri, fără putință de apel, într-un perpetuum mobile al terorii. Visul devine astfel „eșapament al conștiinței, ca igienă mentală” (Țoiu, *Somnul paradoxal*)<sup>37</sup>, în care conștiința reverberează ceea ce trăiește în subsidiar în vis. Această existență pare a avea consistență și se coagulează într-o altă formă de a trăi.

Întorcându-ne din nou la Foucault, prin termenii căruia putem analiza fragmentul citat, observăm că anumiți cetățeni ai societății sunt considerați corpuri bolnave, din perspectiva delictelor pe care le comit. În acest sens, justiția are rolul de a vindeca, prin coerciție, acești bolnavi. Acțiunea terapeutică pe care o îmbracă activitatea justiției, adică pedepsirea celor vinovați, devine și un „ritual politic”, dacă avem în vedere modul în care



se manifestă puterea celui mai puternic asupra celor slabi. „Pedeapsa are deci o funcție juridico-politică. Este vorba despre un ceremonial pentru a reconstitui suveranitatea rănită pentru o clipă. (...) Execuția publică, oricât de grăbită și obișnuită ar fi, se înserează într-o serie de mari ritualuri de putere eclipsată și restaurată (...); dincolo de crima care a disprețuit suveranul, ea arată în ochii tuturor o forță invincibilă. Scopul său este mai puțin de a restabili un echilibru, cât mai ales de a juca, până la punctul său extrem, aismetria între subiectul care a îndrăznit să violeze legea, și suveranul omnipotent care își pune în valoare forța.”<sup>38</sup> Între clinică și închisoare diferența este foarte mică, subtil trasată, pentru că este tot o formă de restrângere a libertății. Asocierea maladiei fizice cu cea psihică ce împinge la violență pune în balans cele două instituții, ambele formulând principii de educare, reeducare, vindecare, fiecare prin alte metode.

Conștiința lui Chiril este dezbrăcată de orice secrete, fiecare personaj fiind o oglindă a sentimentelor lui. Cu fiecare întâmplare înșirată pe suveica narativă, se adaugă indicii la formularea răspunsului pe care cititorul poate să-l dea întrebării din final pe care Chiril o pune lumii, prin sinuciderea sa. Dacă Bunche pune totul sub semnul aparenței, al percepției directe, declamând: „Ești (...) ce vezi!”, Chiril propune o situație în lume care s-ar putea reformula în „ești ceea ce îți imaginezi”, pentru că pentru el conștiința îmbracă forma imaginației și nu a percepției.

Mecanismul represiv are în centru porunca, ordinul, dispoziția căci „totul se-nvârte în jurul poruncii sau ordinului de a nu face cutare lucru. Tentația fructului oprit. (..) Si interdicția asta intră și intră în subconștient. Și când scoate capul, are un cap de ispită. O ispită teribilă și atrăgătoare.” Dorința de a încălca ordinele, de a face așa cum îți dictează conștiința se materializează sub forma unor rezistențe de neînțeles pentru ceilalți care o confundă cu sinceritatea absolută. În discuția dintre episcop și arhiereu analizează problema adevăratei naturi a ființei umane și modalitatea de a o arăta lumii: „Cel mai rău, după mine, e să nu vrei să fii ce ești cu adevărat și irevocabil.”

Reprezentarea maladiei lui Brummer este un pretext de a începe o discuție despre moarte: suferind de cancer, boală care condamnă definitiv ființa umană, anticarul se resemnează: „Organismul secretă el singur și împrăștie cu timpul resemnarea ca pe un leac necesar, un vaccin contra spaimei de moarte.” Atitudinea pe care o adoptă în fața sfârșitului ineluctabil se încadrează în încercarea de a găsi leacul, pe care organismul și-l auto-induce, ca o protecție a sistemului imunitar. Chiar dacă „doctorii vorbeau despre o formă de cancer galopantă, iar anticarul știa, aflate acest lucru teribil, răzvrătirea celulelor atât de barbară, de haotică și de incompatibilă cu gândirea sa ordonată și limpede – se refereau acum la un ținut inaccesibil care nu ne privește decât atunci când îi trecem

pragul...”, Brummer își păstrează luciditatea. Singura soluție pe care o găsește autorul pentru salvarea personajelor sale este moartea, ca un semnal de alarmă dat pentru că în spațiul descris în care se mișcă personajele nu există ieșire. Moartea se transformă în soluția ultimă în fața unui regim care respinge orice formă de „gândire ordonată sau limpede.”

„Știi ce zice Freud ăsta, care analizează întreg rahatul omenirii...” concluzionează Brummer, „omenirea trăiește obsedată de «complexul închiderii porții»”, idee pe care o combate cu vehemență, într-o încercare abruptă de a-i oferi lui Chiril o ultimă pildă: „Nu se închidea nicio poartă. (...) Poarta se deschidea; nebunii doar și cei neîmpăcați o vedeau închizându-se, și, mai teribil decât acțiunea inversă, iluzorie, era însuși faptul că ea realmente se dădea la o parte.” Sinuciderea personajului și biletul pe care îl lasă conțin un mesaj fără putință de ignorat: „Indestructibil”. Este ultima limită pe care o depășise, înfrângând astfel orice condiționare existențială pe care i-o impusese regimul.

Libertatea pe care și-o câștigă Chiril Merișor îl face un învingător, actul sinuciderii echivalând cu o vindecare definitivă de boala indusă de sistemul totalitar.

### **Maladia colectivă vs maladia individuală**

Romanul lui Nicolae Breban *Îngerul de gips* urmărește destinul unui medic Minda, care, într-un moment inexplicabil al vieții sale renunță la tot, urmând un drum înțeles numai de el. Publicat în 1973, romanul propune o filosofie în jurul căreia se construiește textul, fundamentată pe câteva idei cheie: iubirea, religiozitatea, singurătatea, macularea, politica. Degradarea morală a personajului este înregistrată de prietenul lui, Laurențiu, cel care observă viziunea anodină asupra lume, prin ochiul difuz al adevărului. El devine un alter-ego al personajului, prins între două lumi.

Cele două femei din viața lui Minda sunt două ipostaze ale feminității, ratate ambele prin lipsa profunzimii: Ludmila, reprezentând integritatea și punerea în valoare a stabilității și Mia Fabian, factor declanșator al ireversibilului proces de autodistrugere. Niciuna însă nu-l poate salva de la moartea spirituală declanșată ireversibil de un orgoliu al ființei, în sens nietzscheean.

Rupt de lumea căreia crezuse că aparținea, prin analiza sentimentului de iubire, personajul se descoperă altfel, cufundat în timpuri revoluate. Secolul pe care îl trăia era impregnat de politica, de un alt fel de a construi lumea. „Un animal sinucigaș i s-a cuibărit definitiv în suflet, și doctorului, vanitos nu-i mai rămâne decât să mediteze, cu perspectiva

morții în față, la îngerul căderii lui, îngerul de ghips Fabian (Fabian, scoasă din condiția ei, murise între timp.)” observa Eugen Simion (1989, p.480), analizând atitudinea personajului, aparent fără a beneficia de o motivație concretă a procesului de degradare. Găsirea strategiilor de construire a narațiunii brebeniene, a tipurilor de personaje, se face prin identificarea filonului imaginarului medical.

Când discutăm despre relația literatură – medicină în opera lui Nicolae Breban, punctul incontestabil al acestui dublet este dat de dimensiunea psihologică a textelor sale. Breban și-a construit o mare parte din opera literară în acest univers al medicinei, mai precis al maladiei. În analiza de față avem în vedere două idei esențiale, pe care le vom urmări pe parcursul romanului „Îngerul de ghips”:

Prima este legată de eseul *Un hybris colectiv* publicat în „Istoria dramatică a prezentului”, în care se face trecerea de la individul bolnav ca parte a societății, la maladia socială. În acest text, Breban identifică forme ale maladiei, care apasă trupul social: „Istoria ne arată că uneori se îmbolnăvesc și comunitățile, nu numai indivizii. Și pentru sau contra acestor boli, ciudate foarte, se mai găsesc și vraci dintre cei mai « ciudați » : războiul sau o formă sau alta a dictaturii. Care vindecă în felul lor, cum o fac și unii doctori de prin spitale : accelerând boala, distrugând ființa fizică fără speranță de reabilitare. (...) vorbim mereu de acești vraci sau doctori cu ifose sau fără, mai atenți, mai concentrați asupra a ceea ce se petrece în propriu lor cap sau în « istoria medicinei », a « cazurilor rare, ciudate »” (Breban, 2010, p.56)

În același context, prozatorul observă niște „boli ale mulțimii”, pentru care „nu prea s-au găsit *doftori* suficient de calmi, de înțelepți și de rutinați să le definească sau să le diagnosticheze, după o bună sau mai proastă anamneză, dar nici după ce boala a trecut și corpul național se ridică cu greu și adeseori mutilat din starea sa teribilă de agonie, de luptă, aceiași nu sunt în nici un fel capabili să pună un nume procesului care s-a petrecut cu urmări atât de dramatice.” Trupul națiunii nu beneficiază de o acțiune curativă, iar experiența nu ajută la repararea infirmităților.

Cea de-a doua teorie pe care o avem în vedere pentru analiza noastră este oferită de teoria lui Lucian Boia din „Între înger și fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre” Astfel, medicul Minda, personajul principal din roman, este un *om diferit* în accepțiunea pe care o oferă termenilor Lucian Boia: „Prin Omul diferit este pusă la îndoială însăși condiția umană « normală », al cărui spațiu biologic, intelectual, moral, și social este extrem de limitat. (...) Nu ne putem îndepărta de reguli decât prin mijlocirea omului diferit. Acesta exprimă deopotrivă visul întoarcerii la origini și setea de perfecționare. Aflat undeva între natura neîmblânzită și cerul zeilor, omul este ispitit

deopotrivă de cele două moduri de existență. Se simte atras de universul primitiv: bogat și exuberant, lipsit de constrângeri, cu granițe schimbătoare și adesea monstruoase. Este lumea dinainte de bine și de rău, o lume ce nu cunoaște tabuurile sociale, ci doar legile firii. Sexul și sângele nu sunt îngădite în nici un fel. (...) Zeul și fiara se aseamănă prin faptul că resping mediocritatea umană și prin sensul profund al libertății fără margini.” (Boia, 2004, p.98) Fiind în același timp și zeu și fiară, personajul se lasă rupt interior de opozițiile ființei umane, prin întoarcerea la starea dionisiacă a trăirii intense, la hedonismul primar al umanității.

Instrumentele de lucru sunt sincretice, importate din studiile culturale și critica literară (structuralism, poststructuralism, naratologia) scopul fiind acela de a răspunde la întrebările „cu privire la lumea contemporană și inechitățile de putere care o domină” cum remarcă Mieke Bal (2008, p.201). În acelaș sens, H.Potter Abbott (2002, p.102) identifică în *The Cambridge Introduction to Narrative* faptul că „narațiunea este un instrument de putere, cu funcții sociale și ideologice, de rezistență sau susținere la discursul dominant”.

În același sens, modul de construire și interpretare a narațiunii este strâns legat de cenzură. Mieke Bal explică „Cenzura în artă, fie ea politică în mod deschis sau socială în mod subtil, este confirmată, întărită și perpetuată prin controlarea formelor de interpretare.” (Bal, 2008, p.36)

Categoria socială căreia îi aparține Minda este una predispusă la această pendulare între trup și spirit. Medicul este cel care vindecă trupul, stabilește tratamentul, aplică proceduri chirurgicale, dar nu își poate vindeca, tămădui propriul suflet. Lumea aparent echilibrată în care trăiește Minda este sfârșimată de inserarea în viața lui a unui filon primar, al vulgarității, al unor zone umbroase ale existenței umane. Eugen Simion identifica boala de care suferă medicul: „Eșecul lui Minda este existențial și atracția pe care o manifestă pentru elementara Fabian nu este cauza, ci numai mijlocul acestui eșec. Minda – ne sugerează romanul – suferă de o boală mai subtilă: fascinația adâncurilor, boala naturilor puternice.” (Simion, 1989, p.480) Maladia care distruge spiritul doctorului își extrage sursa din natura duală a ființei umane. Omul diferit este, de fapt, o imagine în oglindă a propriului eu. S-a spus despre personajul Minda că parcurge un traseu care îl duce la pierzanie. De fapt, germenul acestei atitudini este regăsit în sine însuși și evoluează firesc sub influența unor factori exteriori.

Prima întâlnire pe care o are cu Mia identifică un fel de dezgust în fața laturii primare a feminității. Medicul își păstrează fața „fără expresie” și masca oficială până în momentul în care se întâlnește cu Laurențiu, moment marcat de schimbarea survenită: „— Aha!... făcu doctorul și își aminti de cine era vorba, precum și de femeia din fața sa,

numele ei (...) Femeia plecă, apoi intră Laurențiu, și încă în primele clipe ale întâlnirii lor, când doctorul își odihnea fața într-un surâs pe jumătate, care arăta cu adevărat sfârșitul unei zile „publice” și prezența prietenului, în el stăruia reziduul unei senzații ușoare și neplăcute, și când o analiză, își dădu seama că felul în care se mișcase acea femeie, cu o degajare parcă forțată sau insolentă, voioșia ei nefirească, felul în care lungea cuvintele, maniera de a-l privi, fix, nepoliticos, toate acestea îl impresionaseră neplăcut.” Imaginea femeii se construiește plecând de la „un reziduu” sentimental, o senzație neplăcută creată de altcineva. Analiza pe care o face denotă un acut simț al observației, care apare aproape involuntar.

Feminitatea este conturată în proza lui Breban în tușe alb-negru. Ludmila reprezintă femeia agreată de societate, care beneficiază și de simpatia naratorului. „Ea iubește cu orgoliu și se desparte din vanitate” remarcă Eugen Simion (1989, p.482), conturând astfel un portret simplu, realizat din îngroșarea unor trăsături ca orgoliul, aparența, personalitatea sofisticată, în sens monden. Sunt puse față în față două tipuri umane, care, în viziunea noastră nu exprimă îngerul real și îngerul de gips, ci două forme ale îngerului de gips. Lipsei de profunzime a Miei Fabian îi corespunde o anumită voluptate a iubirii, în cazul Ludmilei. Între Ludmila și Mia există o competiție, iar referințele la cea din urmă au tot timpul inserții ale vulgarității. Chiar și boala pe care merge să o trateze la Minda ține de registrul inferiorului. „— Eu i-am dat numărul și i-am spus cui să se adreseze... spunea că e ceva grav și...”

— ...Și voia să-l consulte pe „doctorul șarlatan”! Nu-i așa?

— De ce? replică Ludmila. Deși, într-un fel, e adevărat, a ținut să se explice de ce te caută, îmi spunea că a auzit că ești în posesia unor medicamente străine...(…)

— Iată un frumos portret, ce zici? se întoarce Minda spre Laurențiu. O „morgă de tinichea”, șarlatan de medicamente sau „medic șarlatan”, cum era de fapt? Rivalitatea aceasta se multiplică, caracterizând lumea medicilor. Cea dintre Minda și Ciulin reiese din resentimentele ce răzbat din discuția cu Mia Fabian. Orgoliul lui este rănit prin aducerea în discuție a „doctorului la modă”: „— Asta-i bună, făcu ea a doua oară, mă pui și la punct acum! și-l privea în continuare așa cum privește o femeie de treizeci pe un adolescent cu coșuri, stângaci-obraznic.” Atitudinea de superioritate pe care o afișează femeia corespunde unui început de caracterizare a personajului și partizanat al naratorului la care este ademenit și lectorul: „Ai dreptate, e o bună pedeapsă pentru snobismul meu! Toată lumea îmi dă ghes: „Du-te și la Minda, până nu te vede el, nu poți fi sigură de diagnostic!” Deși, ți-o spun sincer, astea nu sunt decât mofturi. Ciulin e un specialist la fel de bun ca dumneata, dar dumneata ești la modă și el nu!” Snobismul recunoscut al Miei se

încadrează în imaginea mondenei care i se construiește. Dialogul continuă prin analiza unor trăiri ale medicului. Cuvântul repetitiv „a se stăpâni” conduce la o monotonie a discursului, ritmul narativ încetinind: „Minda simți cum trebuie să depună un efort ca să-și stăpânească contrarierea că este târât într-o discuție care nu-l privea și în care nu reușea să găsească tonul care-i convenea lui: — Cazul dumneavoastră e banal, continuă el, încercând să treacă pe terenul său, din momentul în care veți fi în posesia medicației, micile dumneavoastră inconveniente se vor fi rezolvat...” Consultul Miei se transformă într-un schimb acid de replici, o rupere a rutinei cu care medicul era obișnuit: „simțind cum discuția aceasta inutilă îi mănâncă din timp, din odihna lui — trebuie să faceți rost de medicamentul străin... fungicidele noastre nu dau încă rezultatele scontate! Acest lucru vi-l poate atesta și „domnul Ciulin”! făcu *ii* cu o ușoară plecăciune malițioasă.” Înregistrarea prea explicită a gesturilor determină o anume superficialitate a narațiunii. Boala de care suferea Mia Fabian putea fi vindecată numai cu un „medicament străin”, o referire discretă la libertatea exterioară a lumii descrise. Vindecarea putea veni numai de dincolo de granițe, trecând dintr-un spațiu extern, străin.

Spațiul în care se mișcă doctorul este unul al relațiilor, al urcării treptelor profesionale prin cunoștințe. Identificăm tare ale regimului politic și ale relațiilor sociale existente în perioada descrisă. Întâlnirile sunt „programate și aranjate”, naratorul făcând, de fapt, o analiză a mediului din care făcea parte personajul. Promovarea se putea face numai urmând pașii impuși de bunele relații cu ministerul. Relația este descrisă simplu, ca o partidă de pescuit: „Cei dintâi interesați în această întâlnire erau Velici și Roșea; Velici voia să se facă util directorului general, iar Roșea auzise de Minda, de capacitatea sa deosebită profesională, dar, mai ales, urmărise de departe în ultimii doi ani felul de a se comporta social, autoritatea reală a lui Minda în colectivul catedrei, în conferințele internaționale străine și interne etc, și voia, în sfârșit, să-l cunoască de aproape înainte de a-l atrage în anturajul său oficial, care, se știa sigur, era și al ministrului. Roșea „pescuia oameni”, Minda știa că urmează să fie „pescuit”, iar Velici, o natură complicată, radia că se afla în centrul acestei „țesături”. Breban pune accentul pe prezentarea calităților profesionale ale doctorului Minda, urmărindu-și astfel scopul de a accentua gestul inexplicabil al personajului.

Deși se bucura de un statut social privilegiat, Minda alege să-și lase partea instinctuală să îi acapareze ființa. Între „înger și fiară”, el alege zona obscură, dionisiacă, ascunsă în propriul trup. Degradarea se observă lin, aspectul exterior devenind o formă de avertizare pentru cititor. Un student „cu origine sănătoasă”, mediu și fără strălucire: „el, Minda, era atât de îngrijit îmbrăcat, cu pantalonii călcați, un student la Medicină

exemplar, cu toate relațiile sociale în regulă, cu un tată bine adaptat și atunci, nu grozav de descurcăreț, dar alunecând în media aceea — ce subțire era în anii aceia chiar și media aceea, a celor uniformi, cenușii, a celor lipsiți de personalitate, a celor care nu atrăgeau în nici un fel atenția!” Lipsa de personalitate pe care și-o impută semnifică, de fapt, apartenența la o categorie comună, faptul că făcea parte dintr-o masă largă de indivizi, cenușii, care nu se deosebeau prin nimic. Această ipostază promitea un parcurs încadrat în normele sociale, supus unei reglementări căreia nu i s-ar fi putut sustrage.

### **Lucruri esențiale și mărunțișuri revelatoare**

Imaginea medicului este caracterizată de mediocritate, de plafonare. Lumea din care face parte și pe care o descrie este una lipsită de profunzime, în care simte că nu se potrivește. Inadaptarea vine, nu ca la Ștefan Gheorghidiu din nepotrivirea cu lumea din care face parte, ci din interior, din locul pe care el însuși și l-a creat, ceea ce a devenit în timp: „o paiață inteligentă”: „Astăzi? A dispărut. E la aceeași catedră, lector de zece ani, de la acea lucrare n-a mai publicat nimic esențial (s-a pastîșat, s-a plagiat, bineînțeles, cât a putut, dar ceva nou n-a mai fost în stare să spună), lucrează și pe undeva, la o policlinică specială, de uz intern, pentru ștabi de mîna a doua, cu care s-a și împrietenit, e invitat din când în când pe la o vânătoare, și-a adus un cumnat, medic de țară, la un spital județean, e încă plin de farmec, știe o grămadă de bancuri, politice mai ales, pe care le spune irezistibil etc. etc.” Situația pe care o descrie e una a confortului, a adoptării unui stil de viață comod, care nu pune probleme de conștiință. El se consideră însă : „O paiață, inteligentă, citită — are totdeauna la îndemână vreo cinci titluri și vreo trei-patru nume, asociate cu laboratoarele la modă, pentru că există și aici o modă — universități la modă, metode terapeutice la modă — împușcă oricând o viză în Occident, unde cască gura la vitrine sau vede oameni de-a doua mînă.” Sintagma obsesivă „de mîna a doua” trimite la destinul personajului, asumat, acela de om de „mîna a doua”, pînă la momentul trezirii, care se produce inexplicabil.

Minda devine un medic „la modă” pentru că lumea din care făcea parte cerea asta. Cuvîntul pe care îl folosește pentru a-și caracteriza parcursul este „greoi”, semn al unui efort prelungit, al unei insistențe aproape maladive: „Totul în mine, la mine se face, se întîmplă sub acest semn, al rezistenței, al greoiului. Ușurința mea iese din greoi, inteligența mea iese din caznă. Originalitatea mea a apărut după zece ani de efort subteran,

greșos, neomenesc, când alții din generația mea avuseseră timp de trei ori să strălucească și să se rateze. De aceea mi-a fost întotdeauna silă de orice fel de precocitate!”

Imaginea medicului se conturează prin cele două sintagme cheie: lucrurile „cele serioase” și alte „mărunțișuri revelatoare”: „Avea o grămadă de lucruri pe cap, clinica, cursul, comunicările sale, revistele străine, care nu știu cum dracu se înmulțeau în ultima vreme, apăruseră în special numeroase publicații de imunologie și genetică cu implicații direct clinice și, deși își propusese de fiecare dată, ferm, să le recenzeze doar pe cele de bază, cele „serioase”, adevărul e că se găseau totdeauna lucruri interesante, „mărunțișuri revelatoare” te miri unde. Uite, de exemplu, un „sindrom nou”, pe care-l întâlnise în clinică cu două luni înainte, îl găsești descris în premieră într-o revistă argentiniană.”

Rutina care determină și degradarea umanității personajului este exprimată frust, prin introducerea unor termeni medicali care dau veridicitate textului: „Și, totuși, apărea câte un puțoi de asistent care te întreba, cu genele plecate obraznic, dacă ți-a căzut cumva în mână cutare sau cutare titlu, sau, ce interesant, un nou „beta blocant”, aproape nimeni nu mai aplică în fibrilație chinidină, ci numai „conversia electrică”, constatarea cianozei n-are nici o valoare, decizia este presiunea oxigenului intra-arterial ș.a.m.d.” El însuși fiind un astfel de novice, dornic de afirmare, conștientizează locul pe care îl obținuse până în acel moment, constată trecerea timpului și succesiunea generațiilor, evoluția medicală și dorința de a-i impresiona pe ceilalți.

Personajul principal este pus față în față cu alți colegi, din aceeași categorie a medicilor. Delațiunea, grija permanentă față de cei care ar putea să îi trădeze confirmă un climat al suspiciunii continue, o boală a societății. Dacă medicul Minda trata bolile, categoria socială din care face parte este ea însăși bolnavă, de imagine, de conflictul între generații, de trădare, de îndoială. Maladia care invadase și era formulată explicit drept un denunț politico-profesional: „că aș fi un fel de reacționar politic, că resping sistemul nostru de asistență medicală și socială, căruia îi găsesc grave cusururi, că mă revolt împotriva interdicției medicilor de a profesa privat, că m-am lăudat că dacă mi s-ar permite să deschid cabinet, chiar numai două jumătăți de oră pe săptămână.” îi demontează impresia despre lume. Denunțul care i se face abordează, într-un limbaj de lemn, mai multe axe de analiză: politica, condamnarea sistemului, privatizarea – idei reacționare prin care se urmărește discreditarea lui. Tot ceea ce era interzis de regimul politic este adus în discuție: inegalitățile sociale, plecarea în străinătate, îmbogățirea: „mi-aș clădi o vilă și mi-aș cumpăra două mașini, că reflectez la o propunere a universității din Geneva sau din Lyon, amestecând bineînțelese lucruri reale, pe care i le spusese, cu altele, inventate sau făcând, ceea ce e și mai abil, un fel de «montaj» din lucruri strict



adevărate, nemințind nimic, o iotă, cu atâta artă însă, cu atâtea clipiri din ochi, zâmbete fine, cu subînțelesuri, schime faciale, umor, farmec, inteligență, încât cel de care se desparte duce cu el, pe jumătate aiurit, un denunț politico-profesional de toată arta.” Se accentuează modul în care se făceau denunțurile, în care se amestecau elemente din realitate cu unele imaginate, o invenție prin care cel despre care era vorba să nu poată să scape de pedeapsa cuvenită pentru subminarea unui regim pus la punct.

În finalul textului aflăm și numele trădătorului, care este rostit cu amărăciune, fără urmă de resentiment, numai cu o imensă milă pentru pierderea unui suflet: „Da, asta e, câte un copil din ăsta minune ajunge până la urmă un biet delator, de fină clasă, perfect voluntar, neretribuit, un cinic de mâna a doua, care se hrănește pe ascuns, ca un gândac, din lichelismul său pe care și-l admiră la nesfârșit! Are și un nume de ăsta latinizat, de origine neslavă, îl cheamă Catul, două silabe perfect neplebeice, care amintesc imediat de-un ilustru scriitor antic” Îmbinarea unui nume care ar fi trebui să aibă rezonanțe nobile se încadrează în aceeași dorință a autorului de a exprima un proces de răsturnare a valorilor, în care nu mai are importanță originea nobilă, pentru că maladia „lichelismului” și a delațiunii cuprinde societatea, aflată în prada suspiciunii permanente.

Pasișându-l pe Edouard Herriot cu afirmația „La culture, c’est ce qui reste quand on a tout oublié”, Breban accentuează trăsăturile unui portret aflat la limita dintre mediocritate și profunzime. Resturi ale existenței anterioare îi populează conștiința, deschizând drumul unor ample autoanalize. Mai întâi Minda rememorează și apoi, prin intervenția naratorului, îi sunt completate afirmațiile, privind ascensiunea socială, limitele erudiției și maturizarea. Trecerea din stadiul inițial al medicului – stagiar, prin conștientizarea adevăratului profesionist este exprimată deschis. Stilul indirect liber alternează cu cel indirect, prin introducerea unor digresiuni extinse: „Ce-l admirase pe Dimitriu, frumosul C. Gh. Dimitriu, pe care nu reușise niciodată să-l «prindă», care fusese primul, deși era abia «conf» pe vremea aceea, în stare să-l facă să simtă, pe el, pe Minda, că adevărata erudiție arată altfel, că e cam ridicol, «puțoiesc», să încerci și chiar să reușești să pui în încurcătură un profesor, lângă patul bolnavului, față de o asistență întreagă medicală, citând te miri ce terapeutică pescuită undeva, în anexele unei reviste, un medicament, un nume sau un titlu dintr-o limbă pe care știi că celălalt n-o citește etc! Ei și?! Cum spunea cineva: «Cultura începe atunci când uiți toate cărțile citite!»” Realizată din fragmente de amintiri, mărturisirea personajului ține de un trecut ambiguu, în care personajul pare un altul. După experiența acumulată se naște propria viziune, întoarcerea, reșezarea în propria matcă. Minda recunoaște erudiția colegului, îi admiră profesionalismul, fiind capabil să se reevalueze pe sine însuși. O vârstă a tinereții, în care

parcursul în fugă și superficial a etapelor naște accese de superioritate, o lume în care ascensiunea socială se datora unor false exemple de erudiție, un snobism asumat sunt semne ale parcursului unui tânăr ce s-ar fi putut plia pe structura societății bolnave.

Romanul este situat încă de la început sub semnul nietzscheean al îndoielii, al dionisiacului și vitalismului: „...Cât adevăr suportă, cât adevăr îndrăznește un spirit? Aceasta a devenit pentru mine tot mai mult adevărata normă a valorii. Eroarea credinței într-un ideal nu este obtuzitatea, eroarea este lașitatea...” (Nietzsche, 1994, p.123) Acest moto transmite ideea că un spirit pentru a reuși trebuie să îndrăznească. Lașitatea este păcatul capital. Comentând acest fragment, Ovid. S. Crohmălniceanu în articolul *Pe marginea unui moto* identifică semnele unei adâncimi psihologice, dar fără a aprecia construcția personajului, iar Eugen Simion răspunde la retorica întrebărilor privind adevărul absolut pe care îl poate concepe un spirit : „Până la autodistrugere, firește, căci dacă posibilitățile îndrăzelii sunt nelimitate, forța spiritului de a reveni din adâncuri nu este fără limită.” Căci într-adevăr personajul trăiește, în final, prin sine, fără a se mai raporta la societate. Mărturisirea lui Breban din introducerea la roman este relevantă: „Adaptare și suferință, iată două elemente excesiv fals legate în vremea noastră. Dacă suferința este pivotul uriașei construcții dostoevskiene, noi simțim, nelămurit dar tenace, că acest Shakespeare al vremii noastre nu era în primul rând interesat de adaptarea socială și nici de variantele și dramele ei. Nu, la Dostoievski suferința este atât de teribil de sinceră, de copleșitoare, încât cu siguranță ea semnifică altceva, ea ne aruncă peste hotarele lumii și normelor în care trăim, ne trimite într-un exil al ideii absolute, în acel imperiu al spiritului, în zona aceea eleată unde nimic sau aproape nimic nu se schimbă. Unde omul e gol, e același, tânjind după el însuși, corupt de ideea dumnezeirii.”

Ideea primește explicit influențe din filosofia lui Nietzsche, cu referire la *cum devii ceea ce ești* (completarea titlului *Ecce Homo*) „Demonul mărunț” este îngerul de gips, întruchipat de Mia Fabian care determină ruperea omului de parcursul echilibrat, fără riscuri. Ratarea pe care o presupune actul de smulgere din confortul existenței și ruperea platitudinii se face prin intermediul unui instrument – femeia vulgară, dedată plăcerilor, lipsită de decență. Partea animalică de care vorbea Lucian Boia se confirmă ca formă de existență a omului diferit. Pentru că Minda devine un om diferit prin descoperirea unui alt fel de a fi: „Nu-nu — se contrazise singur doctorul — senzația de ratare e totuși o senzație superioară, a unui, individ superior, dacă ea nu e mimată, cum e în majoritatea cazurilor, când devine o formă foarte nimerită de existență, un *modus vivendi* al unor firi isteroide, care reclamă mereu compasiunea publică sau pur și simplu un fel mai „nobil” de a fi mediocru, pentru că, nu-i așa, sunt mulți care preferă să pară „ratați” decât mediocri, deși

pentru un Horațiu, *aurea mediocritas* putea fi un scop al unei existențe...” Ratarea este astfel, asociată unui spirit superior, născută din prea plinul existenței. Imposibilitatea adaptării la o societate bolnavă este evidentă în cazul medicului, care nu își poate găsi drumul, pendulând între ratare și mediocritate. Organismul obosit devine prilej de analiză a unei stări astenice, care însă, poate produce fericire. Renunțarea la a mai lupta, în final un act de lașitate echivalează cu o eroare: „Da-da, oboseala, chiar când e rară și întâmplătoare, poate fi fructificată — gândea Minda, zâmbind involuntar de noua sa „cauzalitate”, cum își numea el micile sale descoperiri teoretice în planul existenței proprii și private — oboseala, astenia e și ea o formă de existență, care poate fi supusă, dominată, din care se poate extrage odihnă și plăcere... da-da, chiar plăcere!”

Conștientizarea faptului de a fi altfel devine o formă de a se separa de ceilalți căci „Nu există nimic mai permanent și mai obsedant decât imaginea celuiilalt” (Boia, 1999, p.23), ceea ce face și Minda prin identificarea a două tabere opuse: „noi” și „ei”. Ideea aceasta poate fi legată de cenzura textelor, de aspecte ale ideologiei și ale politicului: „te afli, în grup, la examenul medical general, undeva într-o încăpere străină, mare, diformă, în care se găsește o „comisie”, trei sau patru doctori plictisiți, mahmuri, în halate albe, descheiate, și „noi”, de partea cealaltă, sau „ei”, de partea cealaltă, lungi, slabi, cu coastele vizibile, goi, urâți, diformi și goi și conștienți de acest lucru, împingându-ne unul într-altul ca niște viței nou-născuți, cu blana încă umedă de uterul mamei, râzând cu gura până la urechi și arătându-ne dinții neregulați, respingători...” Celălalt, în acest caz, diferitul este regăsit în formula noi/ei. Pacienți și medici, victime și torționari, sclavi și stăpâni sunt tot atâtea forme de a analiza raportul dintre clasele sociale. Timpul se șterge pentru că fluxul continuu al umilinței conduce la un delir comun, o rupere de sens și o animalitate a ființei umane, lipsită de ideal: „niște animale orbite de lumină și cu urâtenia aceea a goliciunii pe care numai un om o poate avea... asta era vârsta aceea a noastră, o încăpere mare, cei trei-patru martori plictisiți, definitiv plictisiți, și „noi ceilalți”, râzând fără rost, împingându-ne unii într-alții, frecându-ne pielea impură de a celuiilalt, privindu-ne cu gura căscată sexele, reciproc, o turmă care putea fi biciuită, expusă batjocurii publice, închisă, împușcată, mânată din urmă cu un singur baston, împinsă într-o groapă de excremente sau lăsată ore întregi în fața unui cântar și a unui spirometru, în dosul unor geamuri mari, vopsite, prin care trece o veșnică zi murdară, lăptoasă, fără răsărit, fără amiază...”

Ștergerea individualității se produce prin reducerea ființei umane la instinctele primare: cel al goliciunii și al sexualității. Examinății devin o masă diformă, „animale” care acționează gregar, o „turmă” care se supune autorității, puterii care dispune după bunul plac de ea. Timpul și spațiul se șterg, omul fiind o simplă unealtă în mâna celor care

decid. Fără „răsărit” sau „amiază”, viața trece lipsindu-i repere fundamentale. Impuritatea simțită este dată de același instinct animalic, individul este redus la condiția primară de existență. Suprapunerea destinului conturează o imagine a colectivității, care acționează sub același impuls vital.

Imaginea medicului, așa cum apare în romanul lui Breban, propune două aspecte esențiale: fuga de societatea căreia îi aparține și întoarcerea spre sine. O renunțare ca în romanele lui Kazantzakis, la orice corporalitate, prin dezbrăcarea de tot ceea ce presupune încărcătura umanului și intrarea în universal, prin spiritualitate. Ratarea lui Minda este o ratăre numai prin judecarea acțiunilor ei în termenii celorlalți și ai convențiilor sociale, dar, într-un alt registru reprezintă o regăsire de sine prin completarea ființei apolinice cu dionisiacul trăirilor umane.

## **6. MALADII INCURABILE ȘI FORME ALE ALIENĂRII**

### **Cancerul și orașul viu**

Legătura care se stabilește, intrinsec, între literatură și spațiu a fost studiată din multiple puncte de vedere. Ne referim astfel la studiile de geocritică ale lui Bertrand Westphal (2007) care încearcă să găsească modalitatea de raportare a textului literar la urbanism, la citadin, la ceea ce înseamnă o geografie a locului.<sup>39</sup> Aceasta se construiește

pe o dualitate, aceea a realității, dar și a imaginarului care determină o inoculare a conceptului în spațiul literar. În funcție de geografie, s-a spus, chiar structura textului românesc are de suferit. Spațiul însuși suferă însă de o contaminare profundă, devenind o formă maladivă de proliferare a celulelor canceroase.

Literatura folosește orașul drept paravan, fundal, pânză, frescă pentru a pune pe tapet imagini, personaje, acțiuni maladive. Devenind pe rând spațiu al teatralității, scenă subversivă, loc al dezbatelor publice, spațiu multicultural, el devine uneori din obiect, subiect al literaturii. Julien Gracq (1995) vorbea despre un cod complex pe care îl presupune urbanul, limitele acestuia fiind depășite de imaginarul scriitorului încorsetat între ziduri și clădiri aglomerate. Modelul lui Gracq a fost orașul Nantes, cel care i-a fost pretext, „cellule germinative” pentru scriitura sa. Într-o altă viziune, Marc Augé, prin crearea recursul la „surmodernité” – supramodernitate, introduce conceptul de „non-lieux” non-loc. Discuția care se poartă în jurul folosirii cuvântului de loc, și nu a celui de spațiu, are legătură, spune Auge cu latura antropologică: „ce que nous appellerons *non-lieux* [l'est] par opposition à la notion sociologique de lieu, associée par Mauss et toute une tradition ethnologique à celle de culture localisée dans le temps et l'espace.» (Auge, 1992, p.48). Aceste non-locuri teoretizate de Marc Auge fac parte din categoria gării, aeroportului, spații virtuale, supermarketuri, locuri aglomerate, cartiere unde individualitatea se pierde definitiv. În același sens și în termenii lui Foucault, percepe diferența dintre spațiu și loc Westphal. Regăsim astfel o punere în valoare a termenului de context, accentul căzând totuși pe latura antropologică și maladivă a locului și modul în care ea se raportează la existența umană.<sup>40</sup>

Latura antropologică este încărcată de semnificații și singura în măsură a reda modul de constituire a relației dintre literatură și spațiu: „Nous réservons le terme de “lieu anthropologique” à cette construction concrète et symbolique de l'espace [...] le lieu, le lieu anthropologique, est simultanément principe de sens pour ceux qui l'habitent et principe d'intelligibilité pour celui qui l'observe.” (Auge, 1992, p.10).

Ceea ce contează este modul în care un scriitor percepe urbanul contaminat, având în vedere ansamblul laturilor sale. Între spațiul privat, reprezentat de locuință și cel exterior, liber, deschis, dar și periculos în același timp, un autor alege să construiască propria viziune, în funcție de trăirea lui (Auge, 1992, p.13). Personajul bolnav pendulează între cele două spații, resimțind acut închiderea sau prea multa libertate de care nu se mai putea bucura din cauza limitării temporale date de boala incurabilă.

Romanul *Prins* a lui Petru Popescu, publicat în 1969, adună din fragmente ce par a aparține unui amnezic prins într-un timp uitat, un București între real și imaginar, între

origini și prezent, între felinare și lumina electrică. Amestec heteroclit de fabulos și real, mocirlă și lumină, devine scena morții personajului principal, inginerul, cel care suferă de cancer, boala care îi anunță iminentul sfârșit.

Urmărind ultimele clipe ale personajului condamnat la moarte, romanul trasează liniile clare ale unui spațiu familiar, urban, ușor recognoscibil, în prima fază. Despre legenda și întemeierea Bucureștiului scrie Petru Popescu, aducând totul în prezent, după formula unui roman mitic. Voluptatea cu care este descris acest act de înstăpânire asupra spațiului echivalează cu o întoarcere în timp, necesară pentru clarificarea stării actuale: „Deodată bivoli plesniră speriați din cozi, deodată trecură în fuga mare cinci sute de ani, cinci sute de ani care părură lungi după mileniile scurte, ignorate, inexistente, numărate doar de petre și de copaci. După o noapte de cinci sute de ani, ochiul ultimei generații se deșteaptă ca un vas adânc și plin până sus de zgomote și lumini, torente de fier și cascade de piatră, toate lovite de un ciocan gigantic în nicovala orașului, tot orașul prăbușind-se în viață și în timp, antrenând în calea lui atâtea care sunt și au fost.” (Popescu, 2009, p.34)

Cei cinci sute de ani devin astfel clipe, în urma cărora rămân umbre ale orașului de odinioară. Nu întâmplător am citat fragmentul, ci pentru a reveni la antropologia locului, cea care oferă semnificație profundă acestuia. Explozia care a determinat dezvoltarea orașului dilată timpul, dat și ritmul de a trăi care devine o slabă expunere la sine însuși, o pierdere a individualului prin trecerea din lumină inițiativă, profană, la fier, piatră și apoi la ciocan și nicovală, semne ale progresului instaurator de distrugere. De la sensul mitic al primei așezări, urbea devine un ghem intens al arterelor, al industriei, al forfotei. Un punct de plecare pentru personaj, aflat în căutarea propriilor repere.

Uneori, apar aluzii la o atitudine hedonistă a vieții, venite tot din relațiile frământate de întâmplări și sensul de ultimatum pe care îl dă boala: „În pat cu o femeie ușoară, discutând obscenități, se apuca să laude virilitatea lui Bibi. I trezea curiozitatea. Peste câteva zile i-l și prezenta, așa, ca din întâmplare. Apoi nu se ducea la o întâlnire, sosea Bibi și-i explica fetei de ce nu putuse el veni. În fine, fata îi ceda lui Bibi, care, în pat, exalta calitățile lui Puiu sau ale lui Sicsache. Odată ajunsă la Puiu sau la Sicsache, aceștia îi vorbeau iar de inginer, și cercul se închidea de obicei cu un scandal. Pe calea asta aflaseră unul despre altul surprinzătoare amănunte intime. Glume de bucureșteni.” (Popescu, 2009, p.108) Aproximarea dată de locuirea acelui spațiu conține, de fapt, o singulară referință la apartenența de un loc multicultural. Ritmul sacadat, chinuit, posesiv al textului se leagă de suferința profundă, nelămurirea, confuzia, întrebările fără răspuns pe care le-a iscat boala în sufletul turmentat al inginerului. Orașul exacerbează starea de rău prin impresia de singurătate pe care o inoculează, căci, așa cum se întreba și Marc

Auge, unde te poți simți mai singur decât într-un loc foarte aglomerat, plin de oameni? Cu cât analiza se aprofundează, cu atât personajul trăiește acut lipsa unui răspuns. „Ideea morții mă plictisea. Poate pentru că mă gândeam prea mult la ea. Dar mai ales pentru că e, nu știu cum, azi, un adevărat refren. Peste tot mor oameni; mereu în condiții tragice, și cum de mai sunt posibile asemenea condiții, dar cum de mai e posibilă moartea însăși, în orice condiții, moartea bună chiar, mereu și mereu, în cărți, în ziare, la cinema, peste tot? Ca și cum toate lucrurile n-ar sta așa de sute de ani.” (Popescu, 2009, p.123) Moartea echivalează cu o formă a regimului politic, o excizare a libertății individului, personajul punând sub semnul întrebării însăși existența individului.

Spațiul intim nu mai este în măsură să ofere protecție, este numai un loc al provizoriului, așa cum devine și viața, existența însăși prin amenințarea morții. Este citat cinema-ul, un non-loc, dacă ar fi să aplicăm teoria enunțată mai sus, cu atât mai mult cu cât dincolo de lipsa comunicării, acesta duce și la ieșirea din realitatea concretă și pătrunderea în ficțiunea filmului.

Corpul uman este perceput și el ca făcând parte dintr-un spațiu și devenind, la rândul lui, locuibil. La fel ca o casă, cuprinde lumină și întuneric, iar iubirea pe care și-o dorea drept panaceu universal, nu este decât o iluzie. Spațiul corpului nu reușește a fi luminat, iar conștiința acestui fapt este cu atât mai tragică. “Deocamdată nu vedea nimic într-un trecut atât de corect și de neutral. Sau poate nu se pricepea să se uite cum trebuie în el, nu putea încă să-i lumineze spațiile de întuneric.” (Popescu, 2009, p.168)

Spațiile se creează și din acest balans al luminii și al întunericului. Pe măsură ce procesul interiorizării devine profund, atunci nevoia de claritate se estompează.

## **Femeia - urbe**

Încercările dureroase de regăsire, experiențele chinuitoare prin care încearcă să trăiască viața fără regrete se constituie din două mari ipostaze ale iubirii: cea a prieteniei și cea a dragostei. Ambele au drept fundal orașul, cu reperele sale arhitecturale sau care îi conferă familiaritate. Parcul Icoanei, Școala Centrală sunt puncte de care se agață cu disperare într-un efort disperat de a-și păstra viața. Existența sa este acum legată de cea a urbei sale, cordonul ombilical nu a fost nicicând îndepărtat.

Această încercare de deslocuire, nu numai de oraș, ci și de sine se manifestă ca un gest de alteritate, de căutare și descoperire a străinului din propriul eu. „Cel mai bine e însă să oprești mașina uite chiar aici, fără să te sperii de protestele ipocrite ale femeii de lângă

tine, sa te întorci spre ea sărutând-o cât pe-aci să-i frângi gâtul pe marginea scaunului, să nu-ți pese de oamenii care te-ar putea vedea dacă nu s-ar zgribuli atâta de ploaie, lângă parcul Icoanei despicând-se iar de primăvara, să-ți duci cât mai departe sărutul până când capul ei aproape iese afară prin portiere cu geamul coborât, și părul îi atârna afară din mașină, să te lovească briza ploii în față, să vezi peste buzele ei, ca peste un pahar, colțul Scolii Centrale, unde s-au sinucis eleve îndrăgostite, și colțul bodegii Moldova, unde-și beau trecutul în fereastra vecinii din cartier.” Imaginarea unei situații în care controlul lipsește, regulile sociale sunt ignorate îl ajută să se reconstruiască pe sine ca persoană. Înlanțuirea evenimentelor narrative se face abrupt, fără introducere, prin acumularea de detalii derutante.

Trecerea la o altă formă de a ființa se produce prin „celălalt”, un altul, o ființă dintr-o lume căreia nu îi mai aparține. Cancerul nu determină numai o anihilare a corpului, ci și a propriei individualități. La fel ca un regim politic dicatorial, bunurile tale devin bunuri ale societății, propriul tu devine unul comun, un celălalt în care nu se mai poate recunoaște: „Mașina nu e a ta, e a unui prieten, haina pe care ea ți-o descheie febril și cu ochii leșinați e a prietenului în al cărui pat străin ai dormit azi noapte, sărutul acesta nu e al tău, viața aceasta nu e a ta, moartea aceasta nu e a ta, femeia aceasta e căsătorită sau se va căsători cu altul, și corpul ei, care te va primi și te va adăposti, te va strânge și te va ține mai mult decât poți, nu e al ei.” (Popescu, 2009, p.236)

Iubirea devine unica șansă de salvare, nu de moarte, ci de o viață risipită, care nu și-a putut arăta sensul decât prea târziu. Supraviețuirea echivalează acum cu iubirea, cu tot ceea ce înseamnă eternul feminin. Imaginea femeii iubite este asociată orașului, ca loc al întâlnirii, dar și al căutării lor. De fiecare dată, ideea condamnării la moarte revine pentru a-i aminti importanța lucrurilor existențiale. Uitarea intervine numai ca modalitate de eliminare a balastului de peste zi, a unor amintiri efemere și lipsite de importanță. „Zilnic își dădea seama că uita tot mai multe lucruri din trecutul lui și că această uitare nu-l întristează, îi e cu totul indiferentă. Corina, ai să râzi, din viața mea nu te mai țin minte decât pe tine. Poate că numai pe tine te-am trăit. Cât trăiești gândești, și gândurile nu pot fi decât amintiri așezate în viitor, în prezent, în trecut. Ne-am întâlnit într-un oraș, se gândea el uneori, simțind pe umărul gol pasărea respirației ei.” Amintirea și timpul se autodetermină, devenind forme circulare, planurile amestecându-se.

Subliniind apartenența la o categorie specială, cea a celor „condamnați la moarte”, personajul își trăiește viața printr-o iubire mare, cu rol salvator. „Viața cea adevărată” este constituită din evenimente, din fragmente lipsite de semnificație. Singurul lucru care este încărcat de sens este uitarea care îl apropie de moarte: „Ne născusem acolo, și-am trăit



unul fără altul până când ne-am întâlnit. Când ne-am întâlnit, viața s-a desfășurat înaintea noastră; cealaltă viață, cea adevărată, cea chinuitoare de scurtă. Am făcut și noi doi eforturi, ca toată lumea, ca toți ceilalți condamnați la moarte, să umplem aceasta viață cu evenimente cât mai supranaturale, poate am reușit, iar acum am început să le uităm.” (Popescu, 2009, p.245)

Locul - oraș se transformă subiectiv sub imperiul timpului trecut. Construit ca după schema seacă și rece a unui arhitect atotștiutor, orașul e compus din străzi și case. Ceea ce dă însemnătate clădirii reci este femeia, prin casa în care s-au cunoscut. Spațiul dispare și străin se transformă într-unul limpede și cald prin prezența Corinei: „Ne-am întâlnit într-un oraș, un oraș – oh, da, un oraș... Gândeam aceasta fraza fără să vadă orașul, fără să revadă întâlnirea, vedea doar fraza, cuvintele și distanțele dintre literele lor. Apoi începea să deducă dintr-un cuvânt altele. Oraș? Da, desigur, străzi, case, strada cu casa în care ne-am cunoscut, ne-am cunoscut prin alții, pe care i-am cunoscut în urma altora, ne-am cunoscut pătrunzând fiecare în timpul celuilalt, tot mai mult, aproape dându-l pe celălalt afară.” (Popescu, 2009, p.265)

Fiecare colț al memoriei este scotocit pentru găsirea unor detalii legate de prima întâlnire. Transformarea determinată de iubire provoacă în ființa lui o dezbrăcare de orice materie. Stând în fața abisului gol, asemenea omului de mucava a lui Nikos Kazantzakis se întreabă: „Doamne, oare cum arătam în ziua când ne-am întâlnit, oare cum eram îmbrăcat, cum stăteau pe mine hainele, hainele cu care am atins-o când am sărutat-o cu forța? Hainele acelea, după ce am atins-o pe ea, au redevenit hainele mele, haine fără amintiri, haine, atât și nimic mai mult. Nu-mi pot închipui cum eram îmbrăcat, da chiar nu-mi pot închipui că eram îmbrăcat, mi se pare atât de ridicol să fi purtat sacou și cravată! Acum, când am uitat ce înseamnă să fii îmbrăcat în anume feluri după anume împrejurări, acum, când, gol în fața iubirii și morții, nu mai sunt decât eu însumi, imaginile astea mi se par grotești, imposibile, de altă lume.” (Popescu, 2009, p.289) Convențiile sociale sunt uitate, învelișul exterior este aruncat pentru că în fața neantului rămâne numai iubirea. Procesul îndelungat prin care este măcinat de boală îl lasă „gol”, dar fiind „eu însumi.” Aproximarea de moarte devine un flux al energiei care se intensifică, până a spiritualiza ființa umană.

### **Un oraș ca o sinucidere**

Bucureștiul devine, în viziunea inginerului, un loc providențial. Ca un vis sau ca o sinucidere, ambele imagini situate ca un punct de frontieră spre o altă ipostază a ființei, capitala îi oferă o perspectivă reală asupra propriei vieți. Transformându-se după bunul plac, devine sinteză a europenității, prin conglomeratul și multiculturalitatea lui. Acest oraș de câmpie, cum îl numește inginerul, este totodată un loc și un non-loc prin ceea ce oferă. Magie și vis, dar și solitudine, înstrăinare, pierdere de sine. Mijlocul câmpiei devine un centru al lumii, pentru că se identifică propriului salt în neant. "Un oraș ca un vis, un oraș ca o sinucidere. Bucureștiul de câmpie te face uneori să crezi, numai când te uiți la norii care-i dau târcoale, că dincolo de colț e un ocean și un port cu vapoare... (...) Cine vede Bucureștiul înțelege Europa, în taina ei, cine nu le înțelege pe amândouă, la ce s-a mai născut? În mijlocul câmpiei române, într-un loc fericit și ales de providență, a căzut într-o noapte, un oraș". (Popescu, 2009, p.298)

Stările tranzitorii, de bine și de rău, de moarte și de viață, sunt proiectate și asupra orașului. De fiecare dată, orașul este văzut ca fiind contaminat de o boală, este cuprins de o maladie nevăzută, pe nesimțite. Însuși Revelionul este perceput ca o epidemie, însoțită de o stare febrilă care cuprinde și se răspândește prin trupurile neputincioase. Prietenia și iubirea devin încercări de reabilitare și salvare a sufletului: „Trec câteva zile de la Crăciunul luminat de brazi, și revelionul cade pe București ca o maladie. Sfârșitul anului se răspândește în oraș ca un gaz subtil, și după el iar începutul, imediat, așa cum un minut alb ar urma unui minut negru. De altfel, nici începutul, nici sfârșitul nu ne interesează cu adevărat, esențialul rămâne febra aceasta, care aprinde obraji și ochii. Pisica se hotărâse să nu uite pe nimeni din prietenii de altădată și e de mirare cum îi redescoperise aproape pe toți, ascunși în agende cu numere de telefon vechi."

Finalul, gestul suprem de renunțare și împăcare cu sine se naște dintr-o dublă acțiune: aceea de a iubi și de locui. De a fi al tău, dar și al orașului, al vieții intense a urbei. Restul de viață care se scurge uimitor de repede e un mozaic de amintire, de iubire, durere, credință și urbe. Toate acestea fiind parte a ființei care a trăit și a murit în spațiul profund alienant, dar profund atașant. Moartea și boala și frumusețea sunt attribute ale cetății sufletului: „Era convins că, dacă s-ar fi sculat să dea din mâini și să răcnească, moartea s-ar fi îndepărtat. Sufletește nu îl apăsa nimic. Mai nimic. Amintirile vagi. Corina, iubirea, durerea, amintirea, mântuirea. Și orașul ăsta. Frumusețea asta de oraș, viața și moartea asta de oraș, boala de care suferise el de când se născuse între case și străzi, Bucureștiul lui, prea frumos ca să i se mai vadă frumusețea, prea dulce ca să i se mai cunoască gustul." (Popescu, 2009, p.308)

Situându-se în linia romanului realist, „Prins” este un text care supus descifrării prin perspectiva reprezentării maladivului, rezistă. Orașul care îi servește drept scenă pentru narațiunea intensă, plină de patos și firesc se reconstruiește după propria viziune. Loc al iubirii, al bolii, al morții face parte din ființa umană, apropiind și respingând în același timp. Liber și captiv, prins și eliberat apoi din farmecul halucinant, personajul scapă constrângerilor ideologice, recâștigându-și esența. Scurtele ieșiri la Constanța sau Sibiu devin forme de a se detașa, de a se rupe de lanțurile politicului și înfrângerea maladii. Orașul se transformă, învie sau moare cu fiecare trăire contradictorie a omului. Pătruns de vitalismul și curgerea plăcută a frazelor, textul iradiază o imagine urbană credibilă, care aduce mai aproape cititorul de adevăratul spirit al romanului lui Petru Popescu.

### **Boala ca repaus existențial**

Aceeași maladie, cancerul, este tratată și în romanul *Cunoaștere de noapte* publicat în 1969 de Alexandru Ivasiuc, care propune, în stilul eseistic mărturisit, istoria lui Ion Marina, un „înalt funcționar într-un minister cheie” (formula se repetă obsesiv pe parcursul romanului), care, aflând că soția sa este bolnavă de cancer, nemaivând mult de trăit, își reconsideră existența de până atunci, se trezește dintr-un somn al conștiinței, pentru a reveni de fapt, în câmpul realității. „A evada în alt timp înseamnă, de fapt, a te înscrie în alt cerc al prezentului. Aceasta mi se pare a fi ideea mai subtilă a cărții (...)” (Simion, 1978, p.507) observa criticul literar, pentru care, trecerea din planul confortabil al unei funcții fără niciun fel de pârghii umane se face brusc, prin inserarea elementului maladiv.

Sunt înregistrate gândurile personajului, pentru care însuși cuvântul „spital” determină o reconfigurare a propriei viziuni asupra lumii. El, înalt funcționar, nu poate eluda legile firii, i se amintește de o putere mai presus de a lui că trupul este muritor. Interesantă este formula narativă care prezintă sinuozități, plecând de la un obiect concret pe care îl atașează altora, ca într-un joc caleidoscopic: „Numele de spital plutea deasupra, fără să se poată lega chiar de ele, pentru că niciunul din obiectele, din formele astea nu se lega de celelalte, ci era condus de undeva dinăuntru, poate chiar din ochii lui, care alergau de-a lungul amănuntelor născute mereu, neostenit, țâșnind ca să împiedice orice fel de odihnă.” Este vorba de o ordonare pe care o întreprinde propria conștiință. Observăm la Ivasiuc oroarea de haos, de cădere într-o lume entropică, pentru care nu mai există punct

de stabilitate. Plutirea obiectelor se face printr-o diminuare a simțului realității și pătrunderea într-o lume a recreată conform principiilor interne de funcționare a organismului.

Aflarea adevărului despre maladia incurabilă se face brusc, medicul fiind cel care expune sentimentul fatalității aduse de situația concretă. Lipsa oricărei soluții pentru prelungirea vieții bolnavei îl transformă pe medic într-o victimă a propriilor pacienți, cărora nu le poate asigura vindecarea: „și apoi dintr-o dată, aproape cuprins de panică, lasă baltă toți termenii, și toate sfaturile în legătură cu starea psihică a bolnavei, care trebuie menținută până la capăt și începe să se scuze, să spună că a făcut tot ce este omeneste posibil, că nimeni, nici aici nici în altă parte n-ar putea face mai mult, și apoi era gata să se scoboare până la mărturisiri personale, cât de greu îi vine să lucreze aici, unde sunt atâtea cazuri disperate și satisfacțiile sunt așa puține.” Amestecul vieții personale cu dificultatea cazului coboară relația profesională într-una a confesiunilor, a unei disperări provocate în dublu sens. Umanizarea personajului contribuie la senzația de autenticitate a textului.

În economia narativă a romanului se strecoară ideile privind momentul în care boala devine instrument de analiză a propriei vieți. De-a lungul existenței netulburate, Ion Marina își formase stereotipiile necesare muncii la birou, trăia într-o lume în care erau jalonate clar elementele care o defineau. Devenind un accident al ființei, boala soției schimbă cursul unei vieți care părea că nu poate avea nicio deraiere: „De aceea ne și îmbolnăvim, ca să putem gândi, să privim lucrurile așa cum trebuie, de aceea ne este dată boala. Cine ne-o fi dând-o? Nici la asta nu m-am gândit de mult, de mult, de foarte multă vreme, și după somn e un prilej, câte zile mai stau aici, poate foarte puțin, până mâine, însă trebuie gândit cu grijă, nici nu știu de când nu m-am mai gândit și e foarte important.” Întrebările fundamentale pe care și le pune personajul sunt gândurile autorului. Originea bolii și justificarea ei devin interogații ce par a aparține unui Iov care cere socoteală pentru nenorocirile care i se întâmplă. Georg Groddeck (1923), un medic de la începutul secolului trecut, cu merite în domeniul psihanalizei, considera maladia „un simbol, o reprezentare a unui proces intern”, adică spunea el, orice maladie „este încărcată de sens”<sup>41</sup>. În aceeași carte, psihanalistul consideră că originea cancerului se află în refularea unor sentimente, vindecarea acestuia putându-se face prin psihanaliză. Schimbarea de perspectivă pe care o trăiește personajul este cu atât mai interesantă cu cât ne-am fi așteptat ca aceasta să se producă în cazul bolnavului. Dar, soția lui Ion Marina trăiește până la capăt fără a schimba ceva din viața de până atunci. Factorul declanșator al proceselor de conștiință reprezintă maladia altui semen al omului, care se extinde la

umanitate în general. „În termenii lui Noica, boala romancierului a fost mereu atodeția, carența individualului. Nu, bineînțeles, o carență absolută, căci n-ar fi putut scrie literatură, ci mai degrabă o înclinație către ideile generale.” (Manolescu, 2002, p.201.)

Faptul că moartea se transformă în certitudine îi provoacă personajului o furtună interioară, prin înregistrarea tuturor elementelor care o făceau palpabilă. Aproximarea de extincția ființei conține în sine o reevaluare a sensului vieții: „moartea ei era inevitabilă, adică urma să se întâmple într-un timp foarte scurt și mai ales era precizată, știa în ce an, poate chiar în ce lună va avea loc, și din ce cauză anume, datorită cărei boli, nu mai era doar un singur eveniment sigur dar fără corp, fără circumstanțe.” Cuvântul cu sens definitiv este „inevitabil.” El transmite un verdict fără urmă de apel, o judecată simplă fără rezolvare. Vindecarea ar fi însemnat revenirea într-un timp fără coordonate precise, cu sfârșit difuz.

Ființă „plasmatică” (Vitner), femeia, corpul bolnav declanșator al crizei, își pierde contururile: „De fapt se întâmpla un lucru foarte curios, femeia devenea misterioasă tocmai prin lipsa ei de consistență, în contrast cu atenția cerută de evenimentul în pragul căreia se găsea.” Raportul pe care îl întreține cu ființa bolnavă îi produce o reașezare a propriei individualități. Misterul femeii supuse unei volatilizări constante este adus în prim plan prin pierderea corporalității. Pierderea de sine se produce prin trecerea din starea ambiguă și confortabilă a existenței zilnice, într-una înaltă, a adevărilor absolute. „Fără să știe, fără să urmărească, ea îl ademenea într-o desființare de sine prin supraființă.” Dacă ar fi să analizăm folosirea cuvântului de supraființă, putem descoperi la Ivasiuc un joc de-a creația. Supra-ființa, în termenii folosiți de Sfântul Dionisie Areopagitul, este însăși Divinitatea, mai mult decât o ființă, iar în textul de față echivalează cu o trecere în Ne-ființă, adică accederea la eternitate prin moartea corporală.

Corporalitatea se mută și asupra obiectelor care fac parte din universul maladiv al personajului. Remarcând fiecare element drept parte a unui „schelet hidos”, Ion Marina constată că existența care îl definea până acum nu i se mai potrivește, el nu mai încapă într-un univers meschin, rupt de realitate. Ceea ce îl înconjoară se transformă faustic, ajungând în zona grotescului: „Întreaga casă îi părea un schelet hidos, acoperit de toate pânzele și dantelele și fleacurile fără semnificație, care nu făceau decât să evidențieze și mai mult coastele gălbejite, liniile urâte ale mobilelor fără gust.” Experiența descrisă în roman este începutul transformării unui individ, sub influența maladiei necruțătoare, pe care nu o trăiește el, ci altcineva. Începe o goană a căutării adevărului absolut, pierderea reperelor când nimic nu mai pare a avea sens, o măcinare continuă prin care sunt negate toate întâmplările esențiale ale vieții sale, în afara „tiraniei”, a dorinței de a domina în

numele căreia sacrificase totul. Este amendată piramida ierarhică a funcțiilor, în felul acesta arătând conștientizarea unui sistem din care cu greu putea evada: „Ion Marina, stând în biroul său greoi de la minister, își dădu seama, într-un sfârșit, că nimic sau aproape nimic din toate lucrurile astea nu erau adevărate. Mama Ștefaniei nu-i povestise nimic, nu fusese niciodată niciun student, ci numai tirania de acasă a unui mic, foarte mic funcționar, care vroia să arate că nu e sub ierarhie, ci înăuntrul eu. Mai mare este desigur șeful său, și șefii etajați unii după alții, și mai mici sunt ceilalți, de acasă.” Apartenența la casta celor dornici de putere și dorința de a se integra unui sistem sunt elemente care îl defineau în trecut: „Se gândeau la el ca la «Ion Marina», un funcționar important și foarte capabil. Începu să dea mâna cu toți, după obiceiul său, și bineînțeles nu la întâmplare, și nu la fel, ci după o ierarhie și importanță, după niște raporturi foarte bine stabilite în mintea lui, deși nu trebuia să se gândească la ele niciodată.” Lumea în care trăise Ion Marina presupunea niște raporturi clare între membrii societății, o poziție pe care reușise să o propună drept etalon al relațiilor interumane. Ceea ce conta era numai exteriorul și obținerea unei comunicări în afară, o falsă uitare de sine, prin acapararea de către istorie și politică.

De fapt, reperele existențiale ale personajului se schimbă, fiind numai înainte și după boala Ștefaniei. „(...) Ștefania e bolnavă de moarte, nu mai putea fi salvată” își spune personajul conștientizând inevitabilul. Orice împotrivire era inutilă, pentru că moartea atinsese însăși ființa femeii. Ne amintim de discursul lui Nietzsche din *Ecce Homo* pentru care „boala m-a scos lent din mediul meu; ea m-a scutit de orice ruptură, de orice demers violent și scabros. (...) Ea mi-a permis, mi-a ordonat să mă dau uitării; mi-a arătat obligația de a rămâne culcat, de a fi leneș, de a aștepta, de a avea răbdare... Chiar aici este ceea ce se cheamă a gândi” (*Ecce Homo*). Întoarcerea spre sine este prilej de analiză a omului, supus unui permanent proces de uitare de sine.

Meditația asupra „cetății fără moarte”, București, îi produce viziunea ființei umane drept un lanț al speciilor, parafrazând teoria care a bulversat lumea științei la sfârșitul secolului al XIX-lea. Haeckel a afirmat că „Ontogenia rezumă filogenia”, referindu-se la faptul că istoria dezvoltării embrionare se suprapune, într-o mare măsură istoriei evoluției marilor familii de animale. Antropologia actuală a dovedit veridicitatea într-o infimă parte a afirmației, prin faptul că fiecare dintre noi poartă celule care repetă existența la infinit a omului, a dezvoltării sale milenare: „Aici ontogenia nu rezumă filogenia, ci o repetă întocmai, de aceea locuitorii erau în același timp și pește și batracian și reptilă și biet mamifer teromorf de la începuturi și copilul care a fost și mai înainte, toți strămoșii lui așezați unul peste altul, înghesuiți, crescuți și încolăciți în jurul lor și în același timp erau

și ei înșiși, tinerețea și urma tuturor faptelor mature ce nu se ștergea. Și ei erau supuși destinului cetății cu adevărat fără moarte, cu tot trecutul prezent și cu viitorul în continuă adăugare.”

Omul lui Ivasiuc este construit ca un flux energetic ce condensează amintiri prezente și viitoare, aflându-se în același moment în două dimensiuni, un homo viator care reface o călătorie inițiatică spre centru, un centru al vieții, al spiritului, al rațiunii de a exista: „(...) Ion Marina călătorea spre centru, un bărbat impozant și foarte bine îmbrăcat, în cabina unui camion cărând ciment pentru o nouă fabrică, plănuiind, înșirând acțiuni unele după altele, cu febrilitate.” Trăsătura dominantă este vitalitatea, dorința de a acționa. Dacă la Breban, omul rezista prin cuvânt, avea plăcerea imensă de a vorbi, de a se exterioriza, la Ivasiuc, individul rezistă prin acțiune. Marx opunea cuvântului acțiunea, făcând analogia dintre teorie și practică: „Filosofii nu au făcut decât să interpreteze lumea în mod divers, ceea ce contează este să o transformi”(Marx, *Teze despre Feuerbach*, p.209). Ivasiuc, el însuși marxist, introduce în text ideea acțiunii, militantismul, violența revoluționară, care pot schimba lumea.

În textul *Cunoaștere de noapte* maladia devine un pretext pentru construirea unui personaj care parcurge un drum al cunoașterii, refăcând un parcurs spre interior, spre propria regăsire. Cancerul care distruge corpul, salvează sufletul, îi oferă posibilitatea de a privi dincolo de ierarhia strâmtă a puterii, pentru a putea renaște. Imaginea finală se construiește pe o singură coordonată: aceea a acțiunii prin care omul poate depăși orice obstacol, indiferent de natura acestuia.

## **Monstruos și mobilitate**

Publicat în 1968, romanul „Animale bolnave” al lui Nicolae Breban se înscrie în sfera realismului cu accente de grotesc și implicații psihologice. Țesătura narativă se construiește pe o schemă duală, personajele fiind complementare, cu trăsături ce evidențiază antagonismul lor. Avem în vedere o dublă raportare la existență umană, regăsindu-se astfel ideile filozofice ale secolului trecut. Modalități de raportare la lume, personajele rămân într-o realitate crudă, a monstruosului: de la Krinitzki, predicatorul, care încearcă să schimbe lumea, dar în van, naivul – Paul Sucurtudean, la Miloia (Donesie Micula) cel care se dovedește ucenicul criminal, fără putință de salvare din cauza debilității psihice, până la Titus Gârda, cel însoțit de demonul incertitudinii și ironiei. Aparent roman polițist, textul încearcă să surprindă animalitatea ființei umane,

modalitatea prin care se raportează la lume și la sine, printr-o instinctualitate confirmată de trăirea acută a sentimentului religios, în forma unei secte. Miloia, ucigașul îndelung căutat, ia trei vieți, devenind sclavul unei obsesii, exacerbate de fanatismul religios inoculat de maestrul său. Cel care înregistrează faptele personajelor, dar nu până la capăt, pentru că de multe ori se oprește cu judecățile înainte de a oferi indicii cititorului, este Paul Sucurtudean. Trăind într-o lume a fantasmelor, Paul are o personalitate disipată în incertitudinile propriului spirit. Nepotrivindu-i-se niciuna din existențele propuse de celelalte personaje, este un căutător fără țință, un rătăcitor pe un tărâm a umbrelor.

Ideea de mobilitate și restrângere a ei, ca formă de îngrădire a libertății, este prezentă pe parcursul întregii narațiuni, fiind regăsită la mai multe niveluri: primul ar fi cel legat de vehicul, de mișcarea pe care o presupune existența unui mijloc de transport care determină circulația personajelor în diferitele spații purtătoare de semnificații epice, al doilea este cel legat de drumul care conduce personajul prin ansamblul narativ, al treilea este mobilitatea privirii cititorului suprapusă unui cadru ficțional.

Incipitul romanului aduce în prim-plan încadrarea narațiunii într-un spațiu de tranziție, acela al gării, ceea ce situează acțiunea sub semnul întretăierii unor destine tragice. „Când coborî în gara aceea al cărei nume începea cu S., sau cu Ș... privi în jur ca să descopere orașul, dar nu era decât clădirea modestă a gării acolo și în jur, câmpii triste, iar -undeva în dreapta, niște munți albaștrii. Văzîndu-1 atît de dezorientat, o femeie între două vârste care curăța șinele de cale ferată, se apropie și, parcă rușinată, îi spuse că dacă vrea să călătorească mai departe, să aștepte o jumătate de oră, până când pleacă decovilul. Îi arătă și locul de unde se forma garnitura, mărunta garnitură, nu chiar în gară” (Breban, 2004, p.18) Încă de la început, provizoratul se inoculează în mintea lectorului, locul descris devenind doar un popas din lungul drum al celui asupra căruia se fixează lumina reflectorului auctorial. Mobilitatea este legată, în acest sens de călătorie, de ruperea de un spațiu și pătrunderea într-un altul, menit să aducă mai aproape sensul existențial.

Uneori, recurența trimite la o stare de spirit care contaminează întregul peisaj narativ. De la „câmpii triste” se trece la „livezi triste”, o mișcare stereotipă, așa cum este și gândirea celui care încadrează totul în scheme logice seci, Paul Sucuturdeanu. „Călători cu indiferență printre livezi triste apoi printre munți încărcăți cu păduri și cu pajiști pline de flori, printre câteva sate cu case risipite, sărace, din lemn, nelocuite și printre locuri încărcate cu pietre uriașe, cu stânci fărâmițate și, în cele din urmă, apărui la orizont și ținta călătoriei sale.” Parte a privirii auctoriale, peisajul este în mișcare, totul se schimbă pe măsură ce personajul intră în spațiul destinat a fi nucleul narativ. Sentimentul dominant este acela de părăsire, de uitare, de adormire, de încremenire. Aceasta nu contrastează cu



„indiferența” celui care parcurge un spațiu către o țintă mobilă, care se schimbă pe măsură ce trece timpul. Amestecul privirii și al spațiului determină o resituare temporală a viziunii asupra celorlalte personaje. Îmbrăcând inconștient haina unui raisonneur, Paul se află aparent în centrul mișcării narative: „Paul se plimbă nehotărât încolo și înapoi, privi plictisit după două țărânci tinere și foarte grase, care duceau două coșuri mari, albe, împletite din nuiele, pe cap, și în mers, șoldurile lor și coșurile se clătinau ușor”. Surprindem o încetineală a ritmului epic, determinată de o așteptare cu rol anticipativ. Detaliile multiple propun un tablou complet al imaginii propuse.

Există o dublă supralicitare: mișcarea corpului personajului, într-un ritm regulat, și mișcarea corpurilor privite, suprapuse conform tehnicii contrapunctului. Se remarcă, în desfășurarea epică această dublare a ritmului și ranforsarea dinamicii textului: „Prin mijlocul orașelului curgea un râu îngust, pardosit cu pietre, repede și curat, un râu care curgea prin câteva albi deodată, iar în jur erau munții, nu prea înalți, acoperiți de păduri albastrii. În stînga undeva era mica gară și valea prin care curgea, șerpuind în sus, civilizația. Pășind agale, plictisit, Paul.” În fragmentul citat descoperim trei tipuri de mișcare: cea a curgerii continue a râului, sugerând permanența, cea implicită legată de imaginea gării și cea a personajului Paul, care își măsoară pașii în urbea de provincie. „Ceea ce se vede nu descoperă, ci ascunde ceva” (Lacan, 1973, p.109), căci dincolo de aparentul plictis afișat de personaj, orașul se transformă într-un loc sordid, al crimelor. Spațiile se dezvăluie pe măsură ce mișcările personajului le dinamizează: „Și tot mai uimit că nu observase mașina trecând pe lângă el, pentru că numai pe lângă el putuse trece — strada, în partea cealaltă a porții uzinei era închisă — Paul, fără voie, accelerează pasul și trece pe lângă clădirea policlinicii — ce avea la parter vitrine mari vopsite în alb și două uși dintre care una de sticlă, vopsită la rândul ei și închisă, și se pomeni urcând o stradă cu case rare, o stradă neregulată, pietroasă, care urca spre munte” Fiecare eveniment este marcat de prezența vehiculului menit să tulbure liniștea orașelului de munte. De fiecare dată aducea personajele simbol al universului concentraționar: „Procurorul Remus Alexandrescu, procurorul-șef al raionului, sosise în aceeași după-amiază, împreună cu ambulanța și cu un doctor de la spitalul raional, care se întoarse după nici un ceas cu Simonca — aflat în aceeași stare de comă care se prelungea nesfârșit de mult.”

Autoritățile sunt percepute drept o amenințare, un element disturbator al liniștii, și așa nefirești care stăpâneau orașul. În hățișul narativ în care Paul Sucuturdean ar fi avut rolul unui ghid, prin clarificarea și comentarea pertinentă a faptelor demne de un roman polițist, personajul reprezintă „(...) principiul dislocator, excepția ce tulbură lucrarea legii. Singurul lui curaj este de a fi *altfel*, de a suferi de o boală necunoscută, când toți se tem de

necunoscut. Paul e singurul personaj tragic al romanului pentru că el trăiește în permanență ipostaza de victimă”.(Simion, 1978, p.476)

Din aceeași categorie a reprezentanților autorităților fac parte și cei doi localnici, a căror mișcare este sugerată firesc, încadrându-se în lăncezeala atotstăpânitoare în orașelul Nădrag. „La nici jumătate de oră de la crimă, se deplasară la fața locului — cu o încetineală firească în acele părți — adjunctul secției de miliție, locotenentul Cambrea și plutonierul Mircea Mateiaș, de la biroul de cercetări judiciare raionale, care se găsea întâmplător în localitate.” Cel căruia i se oferă rolul de a elucida cele trei crime este Mateiaș, iar prezența sa fortuită determină situarea sub semnul hazardului, așa cum sunt și crimele. Deplasarea personajelor se face în același mod în care acestea gândesc și se manifestă.

Alături de nodul narativ reprezentat de gară, în roman apar și alte unelte ale mișcării ce propun o dinamizare a acțiunii, dar și aducerea în prezent a faptelor, pentru verosimilitate. „Jeepul începu să urce, drumul devenea tot mai prost, satele mai rare, cu case rare, înalte, de munte. În jurul orei cinci, mașina opri într-un fel de cătun care avea și un nume — Jodovița — deși erau doar câteva case acolo și un fel de magazie lungă, un fel de fabrică primitivă de var, iar alături stive mari cu cărămizi de pământ puse la uscat.” sau (...) „Jeepul trase alături de cealaltă mașină cu un viraj scurt, care stârni o trambă de praf și Voștinaru sări afară, înainte ca mașina să fi oprit, cu toate roțile scrâșnind în pietrișul grosolan de pe marginea drumului, Paulescu se apropie grăbit de ofițer.” Se produce astfel o decongestionare a spațiului de acțiune a personajelor, care, grăbite, se pot perinda prin localitățile din colțul uitat de lume. Detaliile devin un conglomerat de informații, în care cititorul se poate pierde, dacă nu le esențializează în legătură directă cu actanții. Sugestiile, de o subtilitate nefirească, ajută la crearea unei atmosfere difuze, misterioase. Merleau-Ponty (1999, p.132) teoretizează aspecte legate de corporalitate și modalitatea de mișcare. Motricitatea este dată de construcția corpului propriu, ce devine un „rezumat al experienței noastre corporale”. Aceasta se constituie într-un ansamblu coerent de imagini care determină o esențializare și suprapunere a mișcărilor. În acest sens, personajele lui Breban devin un summum al propriilor mișcări, ce se leagă astfel de indicii dinamismului exterior.

### **Mișcarea vie și boala ciudată**

De fiecare dată când un personaj își trăiește gândurile descoperit de indiscreta analiză a naratorului, se regăsește, în mișcarea lui, o limită determinată de spațiul restrâns al orașului sau al autovehiculului care îl poartă spre un scop permanent în mișcare. „Pe Cambrea îl cunoscuse cu puțină vreme înainte, în orașul L, foarte în treacăt, dar, de pe drum încă, aflând că locotenentul lucrează în Nădrag, scopul pentru care se deplasa ambulanța aceea mare și veche își pierdu aproape în întregime din importanță și singurul gând (nici acesta însă prea persistent) fu să-l vadă pe locotenent.”

Ritmul amorțit al orașului se schimbă încet, pe măsură ce apar personaje noi, destinul lor fiind legat de întâmplările care tulbură viața cotidiană. Comentariile detaliate ale naratorului oferă indicii despre mișcarea acțiunii. Coborârea sau urcarea unei poteci, cărări sau străzi determină, de fapt, o anticipare a situației personajului sau spațiului în ordinea indicilor pentru elucidarea crimelor, spre malefic sau benefic. De aceea, se simte permanent nevoia de a se recurge la accente sinusoidale ale drumului: „Merg, mai bine zis coboară încet pe strada principală, pe trotuarul mărginit de salcâmi prăfuiți, spre casa doctorului Gârda”. Deplasarea ființei umane se face între coborâș și urcuș, ca într-o pendulare permanentă între iad și rai, între minciună și adevăr. „În cartea lui N.Breban nu sunt, așadar, propriu-zis criminali, ci numai unelte, complici ai crimei, criminalul real (Minoia) fiind iresponsabil. Crima plutește în aer și e greu de stabilit cine este și cine nu este vinovat. Într-o oarecare măsură, toți, (Krinitzki, Paul, Irina) sunt victime și călăi, îngeri și demoni, sfinți ai abjecției și demoni ai suferinței”.

Cu fiecare mișcare descendentă, personajele se cufundă într-o cunoaștere de sine necesară: „Paul coborî întristat malul gârlei și răceala apei nu reuși să-i alunge îngîndurarea; era nefericit într-un fel că nu reușise încă s-o regăsească pe femeia în negru.” O altă caracteristică a acestei *mișcări vii*, cum o numește însuși Breban, este aceea a supralicitării, prin dublarea și suprapunerea unor planuri lichefiate, deci instabile. Mateiaș, conducându-l pe Krinitzki, desfășoară o mișcare largă vizualizată corect, dar în momentul în care cei doi ajung în spațiul dorit, aparentul lor statism este dinamizat de valurile repezi ale râului, simbol al trecerii perpetue a existenței. Impetuositatea apei corespunde aceleia a investigatorului, care se supune destinului: „Și îl conduse pe Krinitzki pe o bancă cu spătar, care se rezema de scîndurile unei magazii nu prea mari în care se țineau hainele de protecție ale fabricii, clădită peste rîu în așa fel, încît cei doi așezîndu-se, auzeau dedesubt valurile grăbite ale apei.”

Fiecare personaj are o amprentă determinată de modul de a exista prin raportare la rolul pe care îl îndeplinește în roman. Corpul lor devine un receptacul senzitiv, dar și dinamic. Jean-Jacques Wunenburger (2004, pp.27-28) vorbea despre dezvoltarea unor

imagini prin studiul posturii corporale: „Corpul dezvoltă astfel de imagini, fie interne și funcționale, ca în schema corporală, fie externe, prin intermediul expresiilor sale mimice și gestuale involuntare sau controlate. Din acest punct de vedere, imaginea corporală pare a fi un intermediar psihofiziologic care asigură realizarea posturilor, a gesturilor și a conduitelor“

În relația dintre Irina și Titus se regăsește acea imagine corporală determinată de ansamblul motricității ființei umane: „Cînd, în relativ scurtă vreme, Irina ieși — căci așa se numea femeia înaltă, îndoliată, pe care o fixa Titus Gîrda — el nu se mișcă din fața geamului și ea trecu nepăsătoare prin spatele său. El se întoarse atunci cu o mișcare vie și în cîțiva pași o ajunse și cînd ea îi simți prezența, făcu un pas lateral, un pas ca un țipăt mărunț, fără să se oprească însă.”

Krinitzki trăiește într-o lume a fricii, a violenței și a credinței. Aparent, artificial, prin preaplinul religios, „tipul trăiește estetic prin paradoxalul amestec de luciditate și fanatism, detașare de dramele lumești și ascuțit simț de orientare, cînd e cazul, în labirintul lor.” Contrapunerea faptelor, confirmarea sau infirmarea prezenței personajului în obișnuitele locuri de pelerinaj se transformă în incertitudini. „Uriașul” coboară, trecuse, nu era, - semne ale absenței, ale lipsei mișcării echivalente cu viața: „deci e adevărat că uriașul coboară seara în albia râului, cum de nu-l întâlnise el, Paul, niciodată ? — da da, Miloia chiar adăugă că trecuse prin rîu, pe partea cealaltă și îi arătă pantalonii lui de pânză, suflecați în jurul gleznelor și — nu era nici la Dublea, a cărei nevastă era bolnavă de o boală ciudată, necunoscută și îl chemau totdeauna pe Krinitzki, care îi citea din Carte și care o liniștea prin simplă prezență. La înapoiere trecuse din nou pe la Gherlea care începuse să fie neliniștit. Pe unde să-l mai fi căutat, ce credea Paul ?”

Cel de-al treilea tip de mișcare pe care îl studiem în romanul lui Nicolae Breban se referă la acea mobilitate a privirii narrative care structurează spațiul narativ. Avem în vedere, în acest sens, teoria propusă de Gilles Deleuze și Guattari care identifică, în ceea ce privește mișcarea periodică două tipuri de spațiu: așa-numitul spațiu neted *espace lisse* reprezentat în opoziție cu cel striat *espace strié*. Spațiul neted se definește ca un „spațiul sedentar [...] spațiul instituit de aparatul de stat”, pe cînd cel striat determină rețele complexe și linii de forță. Așa cum personajele din roman au o natură duală, tot astfel cele două tipuri nu pot exista separat, ci compun un alt spațiu complex, lipsit de omogenitate: „Cele două spații există numai sub forma unei mixturi: spațiul neted este constant tradus în spațiu striat, spațiul striat este constant răsturnat, transformat în spațiu neted“ Amestecul acesta este evident în întretăierea spațiilor din roman, prin punerea în valoare a unor dualități, în fragmentul următor: „Strada întunecată ca un tunel, pata de lu-

mină în care plutea acea vilă blestemată, aerul delicat al nopții în care cădeau îngerii cu un zâmbet fals pe buze, cu aripile fâșiind prin mirosurile suave, înghețate, din jur. Apoi, se auzi un zârâit ușor și o mașină apărură, nehotărâtă, în capul celălalt al străzii; farurile ei măturau coroanele salcânilor și praful plin de gropi al drumului și apoi, deodată, zgomotul motorului ei sună foarte aproape cu o putere formidabilă de parcă ar fi trecut peste strada aceea neînsemnată o suprafortăreață, turtind toate obiectele din jur. Din mașină săriră — încă înainte de a se fi oprit, oameni în cizme și uniforme, câini, în jur ferestrele caselor începură să se lumineze.”

Dacă ar fi să trasăm o hartă a spațiului neted, acesta s-ar afla la începutul textului, prin mișcarea molcomă, potolită, amenințătoare, dar fără un dinamism evident. Urmează apoi introducerea vehiculului, cu rol disturbator, ce definește spațiul striat, o adevărată mașină de război, care pătrunde pe negândite în spațiul inițial, care apoi se deschide celorlalte personaje invadatoare. Mișcarea este cinematografică, pusă în slujba unei lupte cu statismul inițial. Aceeași tehnică se repetă și în mai departe, de data aceasta însă, privirea se mută pe un cadru de ansamblu, se detașează discret de miezul acid al lucrurilor trăite până atunci. Din întreg romanul, fragmentul care urmează mi se pare că sintetizează modul de percepere și realizare al mișcării, prin punerea în valoare, sub o formă circulară, aparent închisă, a ideii de redundanță, ca un perpetuum mobile universal: „Pe un drum nesfârșit, monoton, dureros de monoton și totuși imprevizibil, cu adevărat imprevizibil așa cum sunt lucrurile monotone. Prin fața ferestrei, de partea cealaltă a geamului mare, uriaș, cât peretele, trec peisaje felurite, ape, fântâni, case, pomi, lunci, vite, munți golași, munți cu păduri, un canton cu o femeie cu părul dezordonat, ciufulit, care întinde fanionul, vârfuri de copaci, păsări, sârme de telegraf care aleargă, toate acestea îndărătul geamului și a unei perdele de întunecare care le ascunde aproape perfect încât nu se pot vedea uneori decât animale fabuloase cu mai multe capete sau doar două, monștrii vii, fantome incerte zburând aproape de pământ, ceață, multă ceață, lumini nemișcate, răutăcioase, rare, străine, indiferente, și alte animale respingătoare, fantastice, inutile, incerte, din case, ape, fântâni, păsări. Unde duce acest drum, unde se termină acest drum, cui folosește acest drum, nu cumva el se termină de multe ori, de nenumărate ori până la sfârșit sau sfârșitul e tocmai neinteresant, formal, plicticos la culme?... ” Or, tocmai acest sfârșit plicticos încearcă a fi evitat de către autor, prin recursul la un final deschis, croit din aceleași tușe tari ale călătoriei fără final.

Mișcarea obsedantă legată de călătorie naște un soi de monotonie studiată, o cadență parcă învățată din cea a pașilor. Privirea se mută o dată cu umbletul personajului care apare și dispare ca într-un joc de-a v-ați ascunselea pentru a putea menține ritmul

narativ. Nu este nevoie de niciun artificiu discursiv, pentru că imaginile motrice se înlanțuie facil: „Înaintau pe drumul care se îngusta din ce în ce, uneori dispărea cu totul, ca să reapară câteva sute de metri mai încolo. Era un drum pe care se circula rar — explică unul din țărani — cu multă vreme înainte, când țăranii cumpărau ori furau lemne din pădure, era mai folosit. Acum însă, când era pădurea statului...”

Este aproape o muncă de cartografiere a unei realități uitate, căci „După Golgota nu urmează învierea: orice sens al mântuirii este absent. Nici la Arghezi lucrurile nu stăteau altfel. Cimitirul Buna-Vestire nu era inspirat în fond de o viziune parodică a mântuirii? „Totul îmbracă aspectul unei încheștări zoologice”, conchide Valeriu Cristea, după al doilea roman al autorului. Afirmția se dovedește valabilă pentru următoarele patru. Aceste romane nu transcend doar psihologicul, ci și moralul. „Domeniul conflictelor e biologic. Politicul însuși apare ca o variantă a biologicului. De aici nu decurge însă o infirmitate estetică, dar o puternică originalitate. Și ea constă în capacitatea romancierului de a zugrăvi umanul în corporalitatea lui. Metafizica e totdeauna încorporată la Nicolae Breban. Cea dintâi și cea mai greu de șters impresie pe care toate romanele lui ne-o lasă este de forfotă de trupuri greoaie, masive, de densitate fizică, de elementaritate a raporturilor umane. Străzile și casele sunt saturate de ființe care mișună, se ciocnesc și se devoră. Spațiul brebanian seamănă cu un labirint suprapopulat. O trivialitate promiscuă se înstăpânește în casele cu mulți chiriași (dostoievskienele case de raport), în camere și bucătării sordide, pe străzile pe care o lume amestecată se revarsă și debordează. Clasele sociale, familiile, grupurile, indivizii alcătuiesc colectivități gregare, în care normele de conduită sunt transgresate.” (Manolescu, 2001, p. 296)

Există o deplasare fără folos, o trecere furibundă prin lume care, însă, nu lasă nici un semn. Peisaje care seamănă la tot pasul, devenind un decor artificial al unor existențe aflate nu sub imperiul tragicului, ci al absurdului: „Mai merseră o jumătate de oră pe cărarea aceea de dedesubtul căreia se iveau din când în când, pe o porțiune scurtă vechiul drum — ceea ce arăta că bătrânul Gore cunoștea bine locurile — apoi intrară în pădure, urcând spre stână. Acest lucru cei din mica ceată îl aflară doar pentru că îi anunță ghidul, altfel nimic nu era evident deoarece și până atunci traversaseră porțiuni din pădure, ieșind apoi după un timp din nou în marginea ei.”

Finalul romanului se situează sub semnul unei plecări, așa cum a fost și incipitul. Punct tranzitoriu, substanța epică a romanului, conține un provizorat al ideilor, cele două personaje care rămân să încheie discursul epic devenind o mișcare diluată a celorlalți actanți ai textului. Irina și Gașpar devin supraviețuitorii, animalele bolnave care au ieșit din spațiul vicios, dezbrăcate de energie și lipsite de vitalitate: „La două zile de la seara

aceea dramatică, spre aceeași gară mărunță grăbeau două siluete, în orele tulburi ale dimineții. Un bărbat și o femeie, tăcuți, mergând grăbit, bărbatul încovoiat sub greutatea a două geamantane enorme, femeia, îmbrăcată pe jumătate țărănește, ducând o legătură mare, umflată, incomodă. Pe cele trei linii ferate înguste, nu se zărea nici un tren, totul dormea încă pașnic sub cerul negru, cu stele pălind, cu șinele care sclipeau ascuțit, răutăcios, printre bulgării mari de zgură. Undeva, într-o parte, în dreptul magaziei de mărfuri, veghea o garnitură fără locomotivă, un șir mărunț de vagoane ca o ființă adormită încă, gârbovită, așa cum sunt unii muritori cu pieptul scobit umblând vinovați peste tot sau doar stând, așteptând ceva indecis, ascultând poate un chinuitor bâzâit ce răzbate mereu dinlăuntrul trupului lor îngust și dezamăgit.”

Mișcarea este amplă și se construiește în același spațiu al gării, loc prin excelență al mobilității, iar talentul prozatorului Breban se dovedește prin ineditul asocierii imaginii trenului și celei a corpului uman. „Ființa adormită” este măcinată de cele două ipostaze: cea a dinamismului generat de „umbrel” sau cea a poziției statice, amorțite. Corpul devine astfel o simplă unealtă pentru expansiunea eului, măcinat între tulburările interioare și presiunile realității externe: „Mergea repede, încercând să-și ascundă, față de sine însuși, oboseala, privind fericit în jur, la pietrele mari, albe, la verdeța foșnitoare, mătăsoasă și o clipă, două clipe, trei clipe și mai multe se simți teribil de important, totul în jur”. Personajul Paul Sucuturdeanu, cel despre care Eugen Simion (1978, p.476) scria că „spune în roman adevărurile cele mai profunde despre om și despre condiția lui precară de a trăi între *animale* cu spirit practic”

## **7. FORME ALE EPIDEMIEI ȘI CONSTRUCTUL POLITIC**

### **Boala activității triste**

Parcursul literar al scriitorului Alexandru Ivasiuc, deși scurt, a urmat niște jaloane impuse de două direcții fundamentale: pe de o parte ideologia la care aderase și pe care o utiliza pentru explicarea unor momente sociale, iar pe de altă parte propria manieră de a analiza ceea ce se petrecea în societatea contemporană, printr-o reinterpretare, în termeni proprii, a dogmelor oficiale.

Din acest punct de vedere, analiza se pliază pe un alt tip de cunoaștere, abstractizată, repersonalizată prin punerea în balans a condiției umane. Cel de-al doilea text analizat din opera lui Ivasiuc are în centru paranoia unui dictator, inserată printr-o structură evazivă într-o societate sud-americană, *Racul*.

Scriitorul Ivasiuc și-a expus ideile teoretice despre roman, scriere, literatură în diferite eseuri strânse apoi în volum cu titlu *Pro domo*. Acestea propun câteva idei de forță, care se vor ordona în romanele publicate. Relația pe care textul o presupune cu realitatea este apreciată la un dublu nivel, cel al primului strat, implicit, dar și al celui de-al doilea, profund, lipsit de forme dubitative: „opera devine un model al lumii cu adevărat realistă pentru că nu e numai un mimesis doar al primului strat al realității, ci al modului intim de alcătuire a lumii formată din structuri rezonante, din goluri și plinuri ce-i închipuie trama intimă, fața ascunsă și adâncimea.” (Ivasiuc, 1972, p.117) Observăm dorința de pătrundere în adâncimea realității, de observare a unui adevăr fundamental. Lumea ideilor generale este prinsă și transformată în mecanisme de cunoaștere. Aceasta îi dă prilejul de a analiza relația dogmă- realitate, fiind, într-o anumită măsură, cea care ordonează tipul de cunoaștere la care avem acces: „Adevărul gândit genetic este un adevăr „dinlăuntrul” mecanismului de cunoaștere. Dogma vine din afară. Relația dogmă-realitate este univocă, mecanismul autoreglării este bipolar. Dogmatismul poate considera că o dată, cândva, la început, adevărul a fost stabilit prin inducție din realitate, dar după ce a fost consolidat, el este imuabil și se aplică realității”. (Ivasiuc, 1972 p.128). Există o dorință acerbă de cunoaștere, dar aceasta trebuie să se realizeze apelând la resorturile unui complex de legi care să permită identificarea nu numai a modului de cunoaștere, dar însăși a alcătuirii schemei de cunoaștere pe care o aplică lumii.

În privința ideologiei de care se simte apropiat și cu care rezonază, mărturisirea sa este revelatoare: „A fi *modern* înseamnă să fii influențat cel puțin de marxism, chiar dacă nu ești marxist. Însă toate marile doctrine ale epocii sunt radicale și critice până la violență, așa cum e și darwinismul, și freudismul, și teoria relativității, și teoria cuantelor. Obsesia lumii moderne este aflarea violentă a unui adevăr crud de care nimeni nu se sperie, a unui adevăr care are tendința să se ascundă și nu este lăsat sub vălurile sale.” (Ivasiuc, 1972, p.127) Ivasiuc constată că orice doctrină are în ea sămânța violenței, presupune o rupere radicală, pentru a se putea afirma, în răspăr cu ceea ce fusese creat până atunci. Modernismul, considerat o „violență creativă” (Levenson, 2002, p.2), îndeamnă la acțiune, la aflarea adevărului generat de fenomene sociale. În aceeași direcție, autorul continuă, propunând ca principii de funcționare „(...) autoreglarea conține și democrația și mai ales continua democratizare, iar abstracționismul dogmatic este echivalentul epistemologic al autocrației.” (Ivasiuc, 1972, p.129)

Renunțarea la redarea realității exterioare devine, în viziunea autorului, o formă de autocrație, într-o anumită măsură un absolutism, un autism politic la care puterea se concentrează în cercurile superioare ale societății. Autoreglarea susține funcționarea unui



sistem perfect, o utopie generată de existența unor elemente ideale. Această metodă se aplică în întregime scriiturii lui Ivasiuc, în care totul se mută în planul ideilor generale, evenimentialul deținând un rol secundar. Așa cum constată Eugen Simion, „Proza lui intră în formula *eseului romanesc*. Epicul, când nu lipsește cu totul, este subordonat analizei, iar analiza se dizolvă în speculație. Vom avea atunci o literatură unde nu este vorba propriu-zis de caractere, de procese psihologice, de viziuni tragice sau comice, ci de efectele pe care toate acestea le provoacă în planul conștiinței.” (Simion, 1978, p.502).

Romanul *Racul* apărut în 1976 a suscitat interesul criticii literare, fiind considerat distopie, din perspectiva creării unei situații, paradoxal opuse celei perfecte pe care o doresc la început. Scris în stilul unui realism magic, textul se mișcă pe două coordonate, inegale ca dimensiune: prima, umbra lui Don Athanasios, pentru că apare numai la început, fiind cel care urzește planurile de mărire și cea de-a doua, prin înregistrarea trăirilor lui Miguel, adevăratul personaj principal. Parabolă a dictatorului, cel bolnav de putere, romanul ne servește pentru studierea modului în care se manifestă delirul și cum acesta se poate propaga, poate deveni o epidemie. „Ficțiunea operează în planul abstracțiunilor și propune, la urmă, un model pe care cititorul ar trebui să-l individualizeze prin propria experiență. Aceasta mi se pare a fi ambiția lui Al. Ivasiuc, sensul ultimului său experiment romanesc.” (Simion, 1978, p.529)

Evenimentele se încadrează în niște indici temporali bine stabiliți de la început. Este vorba de punerea la cale a unei băi de sânge unde ar trebui să fie uciși atât dușmanii, comuniști, cât și nevinovați, aleși aleatoriu pentru a înșela vigilența. Timpul desfășurării acțiunii este foarte scurt și concentrează amintirile și povestea setei de putere a lui Don Athanasios, stabilit într-o insulă exotica, departe de vârtejul comunismului românesc. „Teroarea trebuie să înceapă la noapte, la ora 3” le spune celor din jurul său. Pasând responsabilitatea celorlalți, făcându-i să creadă ca a fost dorința lor, le poruncește: „Ați dorit teroarea, s-o punem la punct ca pe o întreprindere eficientă. Atât.” Atitudinea de stăpân absolut arată slugilor că voința lor nu contează, fiind simpli executanți ai ordinelor. Renunțarea la individualism face parte dintr-o strategie conform căreia vina comună e mai greu de pedepsit: „Moartea este singurul lucru care a rămas individual. Însă nu ne privește pe noi, ci numai pe ei, vor străbate acest prag, oarecum obligatoriu, pe care-l vom grăbi puțin. Însă încolo noi acționăm ca un grup împotriva altui grup. «Noi» asupra «lor». Iar acțiunea noastră nu este justiție, ci o măsură pre-ven-ti-vă.” Gratuitatea actului pe care se pregătesc să îl săvârșească situează textul sub semnul unei igienizări de forma celei întreprinse de regimurile totalitare, fascismul sau comunismul. Ideea de grup provoacă o solidaritate pe care o generează sentimentul de frică, în fața stăpânului. Cei care sunt

altfel, au o altfel de origine, sunt bolnavi, ca o formă de contaminare de vechimea rasei. „Guturaiul incurabil” de care suferea generalul reprezintă o slăbiciune, o tară care îl face vulnerabil în fața puterii manifestate în mod absolutist: Generalul de Rojas y Molinas cu „Ochii săi albaștri care mărturiseau vechimea pur aragoneză a rasei lor, în această cultivată națiune erau ca de obicei apoși, ca și cum ar fi fost mereu bolnav de un guturai incurabil. Dincolo de pelicula apoasă se putea întâmpla orice, putea trece orice gând.” este imprevizibil, putând lua oricând o decizie contrară, dar care nu ar fi trecut dincolo de mintea lui, rațiunea dominând orice act.

Spre deosebire de ceilalți, ceea ce îl face liderul lor, este imaginea pe care și-o crează Don Athanasios, „el trăind în lumea pură a esențelor care pentru el erau mai presus de orice Mijloace, Metode, Tehnică, așa cum le șade bine ideilor în forță.” Om de acțiune, nu își planifică acțiunea cu minuțiozitate, bazându-se pe cunoașterea oamenilor, a slăbiciunilor și virtuților lor. Situând totul sub semnul instinctului care îl împinge pe dictator la gesturi necontrolate, romancierul regăsește ideile de forță ce pot schimba lumea. Don Athanasios, proclamă perimarea individualismului: „Ca indivizi, să zicem, suntem pierduți. Ca persoane abia acum vom reuși să ne organizăm supraviețuirea.” Soluția pe care o găsește constă în asociere, organizarea în grupuri care posedă astfel o putere fără pereche, ce se desfășoară sub mâna lui de fier, iar individul nu contează, ci cauza căreia îi slujesc.

Parabolă a unui sistem totalitar, este în același timp și metaforă a dorinței de putere: „oamenii dornici de putere sunt adepții de totdeauna ai schimbării și fragilității lucrurilor.” Orice răsturnare de situație se produce printr-o schimbare și într-o societate în care echilibrul social este redus, amenințat de diverși factori. În fața istoriei, omul este în mișcare, iar fragilitatea sa conturnă sensul existenței.

Boala de care suferă „stăpânul” echivalează cu o melancolie care nu îi trece nicicând: „Patronul, se putea spune, suferea, în adâncul ființei sale, de boala activității triste care-l pasiona în aceeași măsură în care i se părea o zădărnici.” Lipsa de constanță și aplecarea asupra unor activități fără finalitate practică fac din stăpânul absolut o ființă vulnerabilă. În fața luării deciziilor, însă nu ezită, transfigurând puterea individuală în reacție în lanț. „Don Athanasios nu este (și nu poate fi) un dictator individualizat, el reprezintă Teroarea, Puterea ce fabrică neîncetat forme de represiune, el prefigurează, pe scurt, portret-robot, al Dictatorului scelerat într-o epocă de criză a conștiinței” (Simion, 1978, p.529)

Asociat unui chirurg, care trebuie să extirpe vicii, tiranul, ni se spune, nu apreciază calitățile individului, ci defectele care îl fac ușor de manipulat. Condamnă orice aspect

pozitiv al personalității celui supus pentru că asta ar însemna libertatea, renunțarea la constrângerile de orice fel înseamnă scăparea: „Un asemenea demnitar nu știe ce să facă, ce să întreprindă când i se relevă calități. El e pus să acționeze atunci când apar defectele. E un fel de chirurg pentru care oamenii absolut sănătoși sunt cu totul neinteresanți. Nu simte măruntaiele sănătoase după cum ne le simte proprietarul lor decât în clipa suferinței.” Ființa umană este un corp virtual, alcătuit din calități și defecte, care devin, pe rând surse ale bucuriei și ale tristeții. Este urmărită interiorizarea realității de către personaj și modul în care acesta se raportează la lume. În viziunea lui Ivasiuc „conștiința de sine este un fel de poliție a organismului, a mișcărilor sale, dar și a lumii. Mai ales în formele cele mai acute, de durere, de suferință.” Se pune problema identității dintre cunoașterea de sine și conștiința de sine. A fi conștient de sine echivalează cu o reprezentare a propriului sine în lume, și de-a lungul vieții în întregime. Conștiința devine astfel o modalitate de a exista a ființei umane. Conștiința se reprezintă mental prin intermediul cunoașterii, care devine astfel elementul palpabil prin care luăm contact cu realitatea obiectivă. Dacă ar fi să ne raportăm la Freud, conștiința de sine este o foarte mică parte din vastul proces al cunoașterii de sine. Pentru el, sinele trebuie să se constituie dintr-o relația lucidă cu realitatea, pe care numai o altă persoană, deprinsă a citi sensurile ascunse, o poate intermedia. Identificarea unei conștiințe de sine drept un fel de gardian prin care sunt protejate diferite forme de trăiri negative îl determină pe Ivasiuc să introducă în text sentimentul care stă la baza oricărui regim totalitar, frica. Este revelator cazul lui Inocențiu, ministrul poliției, care trăiește frica la un dublu nivel: fizic, pentru că putea fi ucis în orice moment dintr-o vină necunoscută și spiritual, fiind torturat de gândurile induse de dictator: „Pe lângă frica fizică, Inocențiu, ministrul poliției, avea și un fel de frică metafizică pentru care nu era deloc pregătit.” Un individ obișnuit este supus unor suferințe care îi alterează libertatea interioară.

Este introdusă în scenă o altă poveste, a unui alt dictator, unul care își alegea oamenii aleatoriu, dispunând de viața acestora fără urmă de remușcări. Astfel, ideea expusă anterior, conform căreia dictatorul- chirurg extirpă nu tumorile ci părțile sănătoase ale corpului uman, se reflectă aici în analiza sincerității, văzută ca un defect al celor care îi slujesc: „Acel dictator, ca și don Athanasios, nu avea nevoie de atașament sincer, ci de oameni perfect liberi în interior, ca să poată fi complet subjugați de afară. Sinceritatea este calea convingerilor și convingerile nasc nesupușii, revoltații și pe cei ce chestionează totul.” „Atașamentul sincer” este condamnat, pentru că ducea la dependențe, și implicit la revoltă. Sinceritatea, prin deschiderea sufletească pe care o presupunea, este un motiv de a elimina elementele slabe ale armatei dictatorului. Personajele sunt lipsite de o

complexitate la care ne-am fi așteptat, fiind simple idei, dezbrăcate de sentimente, scheme clare.

Imaginile din romanul *Racul* se înlănțuie ca într-un caleidoscop, o lume aflată în degringoladă, în care fiecare cetățean este parte a unei mișcări dementiale, a unei proliferări fără seamăn a unei nebunii create de un singur om. Individul, de unul singur, este anulat, contând numai „viermuiala”, „sarabanda” celulelor care se multiplică la infinit, haotic: „Miguel își aduse aminte, rapid, de o imagine văzută la microscopul liceului a unei celule în plină mișcare, irizată de lumina oblică, unde aceeași sarabandă fagocitară îl impresionase până la spaimă, gândindu-se din ce vermuială de particole înnebunite de mișcare era format și el însuși.” Imagine răsturnată a realității, mișcarea browniană imprimă dinamism unui model schematic al lumii.

Elementele eseistice ale romanului înglobează inclusiv aserțiuni filozofice: „Știa că unele prostituate se îmbracă astfel, știind din instinct ceea ce psihologii știu de mult timp din studiu, că unii bărbați au această ciudată înclinație spre femei îndoliate, ca să se unească cu o suferință gata făcută, neîndrăznind să o producă singuri.” Lașitatea de a se implica, de a crea legături, de a se umaniza contribuie la o formă de a exista principială. Prozatorul lasă să se întrevadă firele de alcătuire a scheletului personajului, adăugându-i, pe rând trăsături deduse din diferite alte situații.

Ceilalți, în „nebunia lor pașnică”, se molipsesc de setea de sânge, instinctul animalic, al celor atinși de virusul terorii, fiind reprezentat în scene grotești, cu mase de oameni careucid alți oameni: „Tot ce se vorbea era fără noimă, realitatea, tot atât de realitate, era nu pomul izolat învăluit în lumina portocalie a apusului din junglă ci camioanele grele, ducând soldați și polițiști și dactilografe care lucrau febril, țacănind la mașini, femeile acelea anoste, iritate că își pierd după-amiaza liberă.” Tabloul unei lumi absurde, croite din camioane și dactilografe amintește de scene kafkiene. Nu există putință de salvare, supravegherea fiind continuă, un pește într-un acvariu sorescian, care privește lumea dinlăuntru.

Metafora tiranului care guvernează prin ceilalți, construind o lume a spaimei și a permanentei supravegheri este analizată printr-un detaliu corporal: „Umerii înguști” încăpeau „perfect în podul palmelor”, înglobând în sine însuși ființa celui supus: „Buzele lui don Athanasios se lipiseră, greoaie și umede, de fața palidă a noului șef al guvernului, ca niște ventuze. Măinile sale descărnate, cu degete brune, subțiri, terminate cu unghii prelungi, de o mare finețe, apucaseră cu hotărâre umerii înguști și slăbănogi ai lui Don Fernando care încăpeau perfect în podul palmelor lui Don Athanasios.” Ființe lipsite de individualitate, măști ale unor principii ale terorii, personajele se supun puterii

supradimensionate a tiranului. Miguel însuși are aparența libertății, dar conștientizează că este permanent supravegheat, și, în încercarea de a se salva pe sine prin salvarea prietenilor săi cu care nu mai împărtășea aceeași viziune politică, eșuează: „Nu eram doar un simplu ucigaș, pentru că asta eram, ci înlăturam urma de omenesc din moartea însăși... Am înțeles că intrăm într-o altă epocă și nu știu dacă sunt copleșit de bucurie că voi supraviețui în ea. Moartea trebuie să-și păstreze caracterul ei solemn, individual. Măcar ea.” Renunțarea la tot ce e uman, opusă libertății propovăduite chiar înaintea creștinismului de Lucretius, „Homo sum, et humani nihil a me alienum puto” (Sunt om, nimic din ce e uman nu mi-e străin), naște alienarea indivizilor, dezumanizarea, transformarea în instinct și dorință de putere. Chiar și Miguel eșuează, el fiind „omul-anexă din antecamera Puterii, nu-i decât racul ieșit pentru o clipă din coș, simbolul unei metamorfoze mizerabile” căci, sub puterea teroarei, indivizii se transformă pe dinăuntru în niște raci.” (Simion, 1978, p.529) În lumea de crustacei, contaminarea se produce atât în cazul victimelor, cât și al călăilor. Miguel, „va putea rămâne, nemuritor, singurul supraviețuitor în această lume de crustacei.”

Lumea pe care și-o imaginează este una a cuvântului, în care memoria se păstrează în sunet și nu în piatră. El surprinde esența a ceea ce ar fi trebuit să fie politica, dar care este alungată din cetate, ei substituindu-se o dictatură grotescă: „A fi politic” scria Hannah Arendt „a trăi într-un polis, înseamnă că toate lucrurile se decideau prin cuvânt și convingere și nu prin forță nici prin violență”<sup>42</sup>, iar prin ceea ce conferă libertate spiritului se va construi „Cultura, își spunea Miguel, care va începe aici, va avea mai puține monumente de piatră și marmură și mai mult monumente de vorbe, o nouă lume magică, luând cuvintele așezate în structuri strălucite, drept singura realitate”. Trecerea din planul materialului în cel al spiritualului este incompatibilă cu lumea pe care o crease Don Athanasios, căci esențială era acțiunea și puterea de a merge mai departe, de a răspândi teroarea și a acapara puterea prin subjugarea indivizilor, căci „și teroarea nu este ordine rigidă, ci ea însăși trebuie să fie haotică, nediscriminată, ca viața însăși.” Ideea este teoretizată și de Hannah Arendt care vedea în totalitarism un haos controlat. Termenul cheie este „control”, pentru ea „Mișcările totalitare sunt organizații masive ale indivizilor atomizați și izolați” (Arendt, 1994, p.304)

Puterea transformă ființa umană în corp și instinct, producând o rupere de ceea ce înseamnă umanitatea, căci Don Athanasios însuși renunță la plăcerile vieții, fiind stors de demonul obsesiv al puterii. Revine la Ivasiuc referința la mișcarea celulelor care „Era o imagine browniană, care poate l-ar fi întărit în concepțiile sale pe Don Athanasios, scârbit fundamental de vitalitatea mișcătoare și veselă a oamenilor, ce desigur îi producea greață,

poate și dintr-o ascunsă invidie a neputinciosului care nu se poate bucura de viața care îl părăsește inexorabil.”

Analogia pe care o face Miguel, împărțind oamenii în moi și tari este o formă de a preciza două categorii de invizi, cei prinși în capcana totalitarismului, care se pliază și morbul le atinge sufletul în întregime, fără putință de vindecare, și cei tari, care posedă structura sufletească de a rezista, de a nu fi contaminați de maladia puterii. Această descompunere a trupului, lipsa de consistență, echivalează cu scurgere a vitalității, o renunțare la viață, fără a putea să-și găsească resursele înfrângerii veninului care tindea să îl paralizeze. Boala pe care o descrie Ivasiuc, este ca și rinocerita lui Ionescu, o epidemie care se răspândește cu viteză, fără a-i sta nimic în cale: „O ciudată paralizie îi cuprinse genunchii și brațele la coate, ca și cum articulațiile sale numai rigide, cu tije de metal în ele, l-ar fi putut ține.”

Categoriile pe care le gândește Miguel propun o apropiere de morala sclavilor și cea a stăpânilor. Sclavii care își urăsc stăpânii dar nu doresc să ajungă ca ei, rămânând slabi, și stăpânii care își manifestă forța asupra sclavilor, nedorind să le schimbe situația: „Oamenii, se gândi Miguel, se împart în două categorii: tari și moi. Cei moi nu pot deveni tari, cei tari devin moi, mișcarea de la tare la moale este ireversibilă, ca timpul.” În același context, Nietzsche, lămurind cele două concepte/ categorii, precizează: „Este vorba, în cruzimea morală, despre o formă de delir de a vrea, care este absolut egală: voința omului de a se găsi vinovat sau demn de dispreț până la a nu fi iertat, voința de a judeca pedepsită fără ca judecata să poată vreodată să fie echivalentul greșelii, voința sa de a infecta și de a otrăvi ultimul fundament al lucrurilor în problema pedepsei și greșelii, pentru a-și decupa lui însuși problema acestui labirint al «ideilor fixe», voința de a înălța un ideal – cel al « bunului Dumnezeu », pentru a cuceri în fața lui certitudinea tangibilă a josniciei absolute”<sup>43</sup> Ființa umană se supune astfel unui proces de introspecție, din care „cruzimea morală” afectează chiar structura interioară a individului. Miguel își contemplă impasibil moartea, moartea vechiului eu, transformat într-un rac, om-anexă al racului stăpân.

Substanțialitatea textului vine din această conștientizare a metamorfozei, a morții unui spirit răpus de putere, prin propria aderență la structurile totalitare: „Am murit și eu. (...) Îi păru atunci rău de Miguel, vechiul Miguel, neliniștit, orgolios, atras de putere dar nu lipsit de generozitate și putință de sacrificiu, care în acea noapte s-a stins, născându-se omul anexă al acestui birou perfect funcțional, ce-i păru noul său leagăn și mormântul său în același timp.” Devenind un funcționar kafkian, Miguel cel nou simte nașterea și moartea ca având legătură cu spațiul restrâns, lipsa libertății care îl anulează ca individ.

Alegerea racului drept purtător de semnificații violente, totalitare, dictatoriale nu este întâmplătoare. Există o expresie apărută inițial în limba franceză, ca mai apoi să fie preluată și de alte popoare „panier de crabes” (coș de crabi) fr. „Crab(s in a bucket) mentality” en. „Een krabbenmand” olandeză, care desemnează animozități existente într-un grup, lupte intestinale, o permanentă confruntare între membrii grupului, rănirea unora de către ceilalți. Imaginea coșului cu raci introdusă de Ivasiuc în text este revelatorie: Racul „El, această ființă primitivă și străveche, era un beneficiar sigur al carnagiului din noaptea trecută, el scăpase din coș și se va ascunde undeva, căutându-și hrană, în loc să se înroșească undeva într-o oală în flăcări. Atunci Miguel văzu, ca și capăt al planurilor demente ale lui Don Athanasios, întregul oraș, întreaga țară, colibe și palatele sale fastuoase, golite de oameni, pustiite, din putreziciunea cărora urmau să crească și să se înmulțească jivinele, crustacei uriași ce urmau să stăpânească pământul, reptile, și ele rămășițe ale unei epoci de glorie a clasei lor...” Viziunea apocaliptică a lui Miguel generează o spaimă globală, o pierdere a sensurilor prin contagiune, printr-o proliferare a crustaceilor, oameni fără coloană vertebrală (din categoria celor moi), lipsiți de vitalitate și supunându-se racului.

Imaginea apoteotică înscrie trecerea de la comunitate mică, la lumea întreagă aflată sub semnul racului: „lumea nesfârșită a racilor, imperiul crustaceilor, pentru care un milion de ani de viață omenească urma să fie un accident neînregistrat în memoria lor nătângă.” Nevoia de păstrare a memoriei ființei umane, a culturii și identității personale este acutizată, cu atât mai mult cu cât însăși existența poporului este amenințată. Memorucidul, teoretizat de Mirko Grmek în lucrarea *La guerre comme maladie sociale et autres textes politiques*, se referă la încercarea de ștergere a memoriei unui popor, a culturii sale, prin teroare, prin îndoctrinare, prin lipsa de educație.

Spaima că epidemia se va răspândi nepermis de mult se transformă în frica de a fi singur, altfel, în fața celorlalți. Privirea are funcție de pedepsire și înfricoșare: „frica de nebun că el singur, Miguel, va putea rămâne nemuritor, singurul supraviețuitor uman în această lume de crustacei, care numără anii nu ca indivizi, ci ca specie, cu milionul, pentru care timpul are o nesfârșită și răbdătoare lentoare care vor veni cu miile ca să-l privească tulbure cu ochii lor bulbucați și neînțelegători.”

Metamorfoza este atât de profundă încât se va naște o nouă specie, a oamenilor-raci care îi vor înlocui treptat pe ceilalți, de rasă pură. Elementul definitoriu este claustrarea, închiderea în sine, în stratul de chitină, care îi va rupe de realitate. Critica la adresa regimului politic este evidentă, cu atât mai mult cu cât această referință la închidere se poate atașa diverselor direcții: a închide granițele, a închide gura, a închide sufletul, a

închide inima, a închide ochii: „Chiar și oamenii (...) urmau să se transforme pe dinăuntru în raci, să existe ca specie, să se acopere cu o platoșă de chitină, ca să nu simtă nimic din ce se întâmplă cu adevărat în jur.”

Noua ființă posedă un prim strat al chitinei „cuvintele goale”, cu ajutorul cărora poate convinge, poate duce mai departe boala răspândită de la un singur rac, el însuși contaminat de flagelul puterii: „are și acesta ochii mari, rotunzi și bulbucați ai animalelor antediluviene.” Acolo „stătea un alt rac, însuși marele rac nemuritor”, stăpânul absolut al celorlalte animale, principiul ordonator al haosului.

## Maladia stingerii

Dumitru Radu Popescu publică romanul *F* în 1969. Ciclul romanesc *F*, conține volumul cu același nume și următoarele: *Cei doi din dreptul Țebeii* sau *Cu fața la pădure* (1973), *Vânătoarea regală* (1973), *O bere pentru calul meu* (1974), *Ploile de dincolo de vreme* (1976), *Împăratul norilor* (1976).

Romanul *F* și *Vânătoarea regală* sunt considerate de critica literară drept cele mai valoroase din punct de vedere al tehnicilor narative, fiind construite ca un mozaic. Reprezentările bolii au în vedere camuflarea situațiilor politice, prezente în textele citate.

Epidemia este principala formă, prin propagare și întindere. „generalul a murit de ciumă! Dar nu era doar atât: că molima sosise odată cu el în Turnuvechi. Asta ar fi fost un fleac. De orice boală unii mor și alții scapă. Aici nu mai era vorba de ciumă, de boală, era vorba de general. Se spunea: cine l-a văzut pe general moare.” Visul naratorului în legătură cu Genghis-han conține un avertisment legat de epidemia care amenința locul imaginar ce devine scena unor întâmplări ce par a se repeta la infinit. Aluzia este clară, nu numai la potențialul distructiv al bolii, ci, mai ales, la figura dominatoare a generalului, esența răului, care și după moarte mai poate produce distrugere. Moartea pe care o aduce, idee inserată ca în romanele sud-americane, mustind de realism magic, se transformă într-o nouă modalitate de a confirma puterea.

Lipsa unei soluții de ieșire este sugerată de imposibilitatea evadării din realitatea care ține captiv individul uman. Respingerea existenței unui alt spațiu protector, o realitate de grad secund determină dramatismul ființei umane: „Dar ce se întâmplă în realitate nu mai dispăre, orice-ai face, oricât ai urla: n-ai cum să te trezești într-o altă realitate.” Această „altă realitate” nu există pentru simplul motiv că nu i se permite să existe. Omul este ancorat în societatea din care face parte, fără posibilitatea de a alege. Pentru el, locul



în care se poate vindeca este spitalul, dar, boala de care suferă, maladia care îi cuprinde pe toți este moartea : „s-a îndreptat către spital: fiindcă la spital toate bolile se pot vindeca. Bolile, dar nu moartea”, a cărei vindecare nu este posibilă, nu poate fi eludată, indiferent de resusele pe care le pune în slujba unei recuceriri a statutului de echilibru.

Locul în care se întâmplă totul este Pătârlagele, ancorat în realitate, existând cu adevărat, în care pe rând, personajele își dezvăluie natura, conținând o parte comună, la vedere și una stihială. Don Iliuță, profesor, sanctifică animalele, Ileana apare sub forma unei ființe magice, care îi ajută pe alții, dar pe propriul soț, Celce îl lasă să stea în pat, condamnat să nu poată muri, pedeapsa supremă pentru ceea ce săvârșise, devenind, după schema basmului, un răufăcător. Alături de Celce, Ica și Moise sunt membrii de partid care apără ideologia comunistă și care sunt condamnați de comunitatea, devenind o formă de scurgere a răului. Ei sunt cei care distrug echilibrul unei lumi, îmbolnăvind-o „Când se strică obiceiurile, singurul criteriu al unei legi devenite aproape instinct, crima se lăfăie, totul începe să se clatine. Și apar și paradoxurile.”

Romanul se constituie din frânturi de vise, personajele locuiesc în același timp în realitate, dar și în lumea onirică (în ciuda afirmației inițiale a autorului), în care înserează simboluri ale realului, așa cum îl percepeau în stare trează: preotul visează că este înconjurat de șoareci și aproape de moarte: „La început am avut bucuria că totuși voi muri demn, în picioare, dar era prostia mea și apogeul tacticii lor: să-ți dea impresia că mori în picioare, neînfrânt. Și te mâncau de viu. (...) Vreau să spun că numai în gând am găsit scăpare și numai în gând nu pot pătrunde șoarecii.” Metaforă a libertății, întâmplarea descrie o lume a torturii, în care elementul politic se înserează în toate aspectele existenței umane, singurul care ar fi putut scăpa fiind mintea ființei, care se poate proteja astfel de semnele unei realități bolnave. Aceasta e descrisă drept o secetă a spiritului, când „nici nu mai plângeau cu lacrimi cei bătuți”. Dezbrăcarea de umanitate, eliminarea oricărei emoții nasc un om chinuit, lipsit de orizont, în care nu există formă de stabilitate. Totul se află pe pământ mișcător : „Lipsa transparenței, tendința de a încifra și a ascunde semnificațiile aparține realității înseși. (...) Romanul e o gură de vărsare a realității, ca o deltă; de aici, caracterul său aluvionar: el se formează prin depuneri succesive de straturi din cea mai diversă și îndepărtată proveniență. În peisajul de stuf, mlaștini și ape există puțin pământ nou sigur.”(Simuț, 2006, p. 352).

Simbolul supravegherii continue și al unei torturi asemănătoare celei a securității comuniste este lanterna lui Dimie, fără baterii, dar care putea, în viziunea lui, deconspira orice vinovat, „fiindcă nu poți trăi închis în tine când farul unei lanterne mereu plutește peste capul tău și mereu te bate în ochi când nu te aștepți.” Metaforă a unei supravegherii

continue a individului, lanterna fără baterii este un simulacru, așa cum este și deținătorul ei. Vinovăția oricărui cetățean este stabilită de la început, căci, așa cum analiza culpabilitatea Kirkegaard, „dacă omul nu era inocent înainte de a deveni vinovat, el n-ar fi devenit niciodată vinovat.” Aceasta face parte din însăși ființa umană. Descoperirea vinovăției este percepută ca un dat al omului care nu mai poate deveni inocent, fiind cu siguranță pătat de însăși faptul de a exista. Eugen Simion remarca această dualitate: „Istoria a culpabilizat pe toți, martori și ucigași, pentru că inocența trăiește mereu în preajma vinovăției și, de la un punct, se confundă cu ea.” (Simion, 1978, p.622)

Moartea devine supratema textului, nu una accidentală, ci apărută în urma unei boli, căci toate personajele lui D.R.Popescu sunt contaminate cu microbi: „pentru ea nu s-a găsit loc niciodată, bine că se găsi acum un loc la moarte.” Ca și personajele lui Ivasiuc, se înmagazinează în structura lor ideea de moarte, intangibilă, de neocolit. Împărăteasa Ileana, supranumită astfel prin recursul la o răsturnare a basmului, are o grădină în care „râd” fructele, florile și în care îi primește pe bărbații dornici de plăceri. Singurul care nu crede în minunile din propria grădină este Celce, pentru că „nici nu e politic să cred în minuni.” Îndoctrinarea lui este produsă de credința orbească într-o realitate care nu îi lasă nicio parte de conștiință nealterată. Ideea este suprinsă de narator prin mirosul pestilențial pe care îl emană, formă de exuviu a unei răutăți din propria natură: „s-a închis în putoarea lui proprie”.

Trupul lui Celce „putrezea de viu”, o pedeapsă pentru tot ceea ce săvârșise până atunci: „Dincolo de mușchii și oasele sale bolnave și dincolo chiar de gândirea sa coerentă și neatinsă nici de duhoarea bolii, spiritul său, acea parte care scapă analizabilului fiziologic, era perfect sănătos și detașat de omul care văzut pe drum sau în pat se numea Celce (...) ca și cum între el și materia care îl susținea, chiar bolnavă fiind acum, nu exista nicio punte de legătură.” Popescu își scoate personajele din zona spiritualului pentru a-i aduce aproape de cea a corporalității. Dualitatea ființei umane este observată prin remarcarea simplă a materiei și a spiritului, care însă se separă definitiv, nu într-un proces final al morții, ci încă din timpul vieții, ca o moarte prematură, generată de o boala a trupului, fără cea a spiritului. „Oasele se măcinau, sângele se subția atât de lent, ca într-o stagnare, pierzându-și fluxul și fluiditatea, celulele se închistau între ele, ca niște cetăți într-un stat de cetăți impermeabile și rivale, toate elementele vieții se transformau nevăzut.” Acest proces de regresie este descris în cel mai mic detaliu, invadează corpul uman până la cea mai mică unitate, se transformă într-o reducere și o încetinire a vitalității. Lipsa de comunicare, „închistarea” despre care vorbește naratorul echivalează cu o însingurare profundă, generată de o boală a întregului organism, incapabil de remontare.

Transformarea pe care o produce această boală este redată doar la nivel olfactiv, un fel de extincție la nivel de microcosmos care determină o exacerbare a olfacției: „pornind în marea aventură a ceea ce nu fuseseră niciodată, sau fuseseră dintotdeauna, se transformau în echivalentul lor contrar, răcindu-se și devenind inerte. Și până la această totală desăvârșire puteau grețos, umplându-i nările cu violență.” Rugăciunea lui Celce avea ea însăși miasme otrăvite, ceea ce sugerează o contaminarea a întregii ființe, lipsite de orice salvare. Degradarea organismului, până la integrarea în ciclul natural, este asociată unui proces de fermentare. Importanța acordată simțului olfactiv relevă aplecarea spre senzorial. Considerat un simț „de mâna a doua”, olfactivul (să ne amintim că Nietzsche afirma: „Tot geniul meu stă în nările mele”) restabilește astfel legătura cu narativul.

Cel care simte duhoarea morții este Noe, croitorul de cruci, din piatră sau lemn, personajul liant al textului. Mihai Ungheanu remarcă faptul că „în acest lung capitol, de mijloc, sunt strânse toate acele elemente care împing povestirea în fabulos. Șoarecii au invadat apocaliptic satul, de multă vreme și preotul îi consideră un semn biblic. Noe, făcătorul de cruci, este cel ce crede în moartea iminentă a lumii și dăruiește cruci ca pe un memento mori. Podul său e plin de coșciuge pentru întregul sat, și într-un colț al curții sale, acest priceput meșter care este și vraci, un fel de mag local cu puteri divinatorii, a clădit o arcă în care viețuiesc, așteptând potopul, tot felul de vietăți. Prin Noe, se subliniază ideea de ireparabil, de traumă definitivă și de agonie a locurilor.” Imaginea șoarecilor trimite din nou la aspecte pestilențiale, la epidemia de ciumă, sugerându-se astfel o răspândire necontrolată a răului, a viciului care atinge ființele umane. Noe este un fel de vraci al satului: „Îi vindecase pe unii bolnavi de stomac, ori de plămâni (...) descânta de fiere și de ficat, de nesomn (...) de pântecăraie și amețeli (...) vindecase de bâlbâială pe toți copiii bâlbâiți din sat (...) el nu vindeca bolile, care nici nu existau de fapt, el vindeca suflete.” Recursul la un alt tip de medicină trimite la filosofia freudiană, pentru care orice maladie are rădăcini spirituale. Vindecarea sufletului echivalează cu o vindecare a trupului. Astfel, corpurile celor care au sufletul bolnav (identificați în text prin crimele pe care le fac) sunt la fel de bolnave sau sfârșesc prin a fi purificate prin ardere.

Jocul textual cu folosirea persoanei întâi în discurs determină o relativizare a punctului de vedere, o transpunere a autorului în mai multe personaje, pe rând naratori și înregistratori ai lumii bolnave. În fața terorii de orice fel, Noe găsește o soluție: „Cine se învață să moară nu se mai teme.” Reformulată mai explicit în „Cine nu se mai teme, se dezvață să fie sluga altuia, cine învață să moară nu-l mai învață nici dracu să fie slugă.”, ideea trimite la posibilitatea obținerii libertății, croirii unei noi ordini interne prin renunțarea la moarte, adică la frică. Mijloc de supunere și ținere sub control, frica și forma

ei profundă, teroarea sunt atribute ale unui regim politic dictatorial. Cei care sunt vinovați sunt pedepsiți: „Și atunci a ars sfârâind carnea lui Ică și atunci ei au văzut că avea amândoi ochii de sticlă. (...) cum mama dracului a văzut Ică cu doi ochi de sticlă.” Narațiunea se naște pe măsură ce se scrie, cel puțin aceasta este impresia pe care o lasă autorul cititorului. Relativitatea și surpriza sunt atribute ale textului care se precipită cu fiecare nucleu narativ expus. Astfel, nebunia lui Tică devine o stare de normalitate „dacă nu suntem și noi toți nebuni.” Întrebarea pe care și-o pune situează întreaga comunitate sub semnul unei schimbări, a unui teren mișcător, fără stabilitate. Reperele se pierd, ființa umană constatând că „Și robia e o boală (...) și orice boală are niște cauze sufletești și dacă nu te vindecă nimeni e bine să înveți să te vindec singur, înainte de a te îmbolnăvi, atunci când boala plutește în jurul tău.” Propria luptă cu sine este importantă în păstrarea unei lucidități și a principiilor. „Robia” echivalează cu o supunere necondiționată, cu o ștergere a personalității, o întoarcere la un statut instinctual, de animalitate. „Omul este ceea ce crede el însuși despre el” statuează naratorul, proiectând imaginea unei ființe care se autodetermină.

Individul comun, membru al unei societăți care nu lasă loc de indisciplină, este redus la statutul de iepure. Condiția dezumanizantă a omului și uniformizarea sunt sugerate într-un joc serios de-a definirea iepurelui: „Iepurele este iepure tot timpul, și sub regi și sub împărați și sub primari și sub neprimari. (...) Iepurele nu crede că există capitalism, penru că nu crede că există sclavagism, deoarece nu există feudalism. (...) Iepurele este un dobitoc. Iepurele este mai mult decât un dobitoc, este un bou.” Recursul la măștile animaliere presupune o resituare în discursul narativ și o raportare la modul în care era perceput individul și locul acestuia în societate. Puterea pe care o are regimul politic este sugerată printr-o întâmplare dramatică: Moise îi cere nevasta Adolfița, lui Adolf, iar Nicolae constată ce înseamnă astfel puterea: „dar eu nu văzusem ceea ce însemna cu adevărat puterea nu de a le lua oamenilor o moară sau o casă, sau o moșie, ci de a le lua ceea ce nu se vede că au oamenii și ceea ce nu se observă că pot da, propria lor fire.” Pactul pe care îl încheie Adolf este unul de vânzare a sufletului, unul faustic, în care el este anulat ca ființă.

Libertatea omului este un atribut greu de păstrat, „Căci numai omul adevărat poate săvârși ce își dorește și poate să-și asume responsabilitatea faptei săvârșite.” Principiul pe care îl expune D.R.Popescu este cel al unei ruperi fundamentale de liniile impuse, prin asumarea propriei conștiințe de a fi în lume. Nici unul dintre cei care îi terorizează nu poate să smulgă libertatea gândului, fără ca omul să și-o lase în voia lui.

Narațiunea încărcată de simboluri se naște greu, propunând o viziune fragmentată, în care starea generală este de epidemie de moarte. Torționari și victime, personajele se construiesc gradat, simple unelte în mâna unui narator abil. Recursul la metaforele medicale denotă o plusare în a pendula între materie și spirit, în a analiza corpul, sub efectul unei dezagregări morbide și sufletul bolnav de lipsa de libertate. Fiecare moment reprezintă o formă de raportare la istorie și boală, la regimul politic și viața omului.

## 8. MALADIA ONIRICĂ

### De-a fuga cu moartea

Romanul lui Dumitru Țepeneag *Zadarnică e arta fugii* a fost publicat mai întâi în franceză sub titlul *Arpieges* (Paris, Flammarion, 1973). Alegerea lui este determinată de perceperea fragmentelor de memorie care se articulează în jurul unor imagini cheie, în mare parte sugerând realități violente, obsesii ce provin din imaginarul unui fugar din calea terorii comuniste. Maladia pe care am regăsit-o în textul lui Țepeneag este, mai degrabă, o formă de schizofrenie narativă, în care personajele retrăiesc, diferit, aceleași evenimente. De aici se deduc două linii de forță pe care ne vom organiza analiza: prima legată de captivitate, într-un spațiu și timp care se repetă la infinit, de unde reiese lipsa de

libertate, imposibilitatea de a-și alege destinul, pentru că acesta este deja impus, iar cea de-a doua privește corporalitatea și percepția ei în cadrul romanului, în funcție de episoadele narrative pe care le creează.

Despre structura romanului s-a scris mult având în vedere mai multe idei pe care le putem deduce: de la titlu, cu evidentă trimitere la evadarea din regimul totalitar, care însă păstrează amintirile unei vieți trăite ea însăși pe fugă, dar și la termenul care desemnează o bucată muzicală construită pe același principiu al repetiției, până la inserarea în text a unor elemente contrastante, care duc la o insuficientă coagulare a personajelor, tocmai pentru a respecta teoriile în cadrul grupului oniric, Țepeneag fiind unul din membrii fondatori și cel care a dorit ca demersul lor literar să se încarce de coloratură politică. Conform lui Florin Manoleascu, romanul „se sprijină pe câteva principii de organizare a textului, între care unul e *muzical*, cel de-al doilea, *naratologic*, iar un al treilea principiu poate fi considerat de natură *logică*” (Manolescu, 1991, p.23), punând astfel în valoare ansamblul metodelor de interpretare a textului.

În ansamblu, romanul este construit pe schema unor întâmplări rupte din realitate și introduse în universul oniric, care variază. Importantă, în acest caz este „memoria care deplasează liniile, deformează, amplifică sau, dimpotrivă, diminuează dimensiunile lucrurilor. Adevărul devine, în acest caz, o noțiune nesigură. Cine-i obstinat să-l afle nu descoperă decât variante ale adevărului, însoțite, totdeauna, de ambiguități, care împiedică o percepție clară a faptelor.” (Simion, *Organizarea textului epic*, 1991) Se remarcă astfel că, de fapt, adevărul este relativ, lecție pe care o predaseră autoritățile politice cetățenilor săi. Imposibilitatea aflării adevărului aduce cu sine lipsa unor repere, unei stabilități, care face amestecul realității cu visul să bulverseze cititorul, care se regăsește aproape într-un delir narativ.

Despre creația onirică, Țepeneag mărturisea: „Creația literară onirică, la fel cu cea picturală, nu este filmarea unui vis (ne-am afla atunci în fața unui naturalism à rebours), ci dimpotrivă, investigarea imaginii reale cu acea forță reactivă specifică visului, pentru a fi folosită ca unealtă de investigare până în clipa așezării, potrivit – am spus – unei legislații la cheremul autorului, într-un grup sintagmatic menit a genera aievea o stare de vis în cititor. Rațiune suficientă în ultimă instanță, dar care n-ar deosebi-o de celelalte modalități creatoare, care urmăresc delectarea sau înrâurirea cititorului” (Dimov, Țepeneag, 2007, p.28), accentuând „starea de vis” pe care o provoacă cititorului prin asamblarea mai multor obiecte și persoane luate din realitate.

Una dintre imaginile obsedante este cea a bătrânului care duce o valiză militară, simbol a deținutului. Se păstrează personajele principale, bătrânul și doctorul: „doctorul,

aplecat peste trupul bătrânului, îi lua pulsul: nu e mort nici ăsta, spuse el cu o voce pițigăiată.(...) Cu gesturi pline de importanță, doctorul scoase din trusă o fiolă pe care o tăie și-o sparse cu mare îndemânare, apoi cu o seringă absorbi lichidul albicios, apropiindu-se de fereastră, ca să aibă mai multă lumină. Fața bătrânului era tumefiată de lovituri, din părul ud încă se mai scurgeau picături de apă.” În următorul capitol, tratamentul aplicat bătrânului este același, încărcat de violență. Plutonierul este agresorul, cel care aplică loviturile corpului vlăguit. Imaginea este grotescă, bine calculată prin înregistrarea detaliilor: „Apoi se uită iarăși spre doctor. -Poate că mai trebuie o injecție, își dădu el cu părerea. Celălalt nu zise nimic și lovi încă o dată cu dosul palmei, fața tumefiată, galben-vânăta, a bătrânului. Ghici înainte de a i se striga numele. Se sculă în picioare și încercă să respire adânc, să nu țină seama de junghiul care-l împungea de mai mult de o lună sub omoplatul stâng. Respiră adânc ca să-și potolească bătaile inimii. Nu îndrăznea să se uite la ceilalți. (...) Un-doi, un-doi. Stângul! Intră în ritmul bocancilor celorlalți, ai soldaților. Plutonierul venea ceva mai în urmă.” Se analizează ruperea ritmului, deținutul perturbând mișcarea ritmică a trupelor. Lipsa de umanitate caracterizează comportamentul față de cei lipsiți de libertate. Observăm că „esențială nu e tema mereu reluată (temă cu sensul din muzică), ci percepția realității din jur, învățarea treptată a lumii prin detaliile ei, asupra cărora privirea insistă până la obsesie” (Ion Bogdan Lefter, *Cazul Dumitru Țepeneag*, „Contrapunct”, nr.29, iulie 1991) De fiecare dată sunt introduse detalii noi, care întregesc, în final imaginea fiecărui nucleu narativ. Captivul este torturat, fiind astfel „îmblânzit”: „Îl dureau picioarele, genunchii mai ales. Când respira, îl pătrundea un cuțit între coaste. Simți că nu mai poate înainta și se încovoie de durere: avea un șobolan în burtă. Se prăbuși. Îl ridicară și, mai mult târându-l, îl duseră în celulă și-l lăsară să cadă ca un sac la piciorul patului. (...) Spune. Ce să spun. Spune tot ce știi. O luă la fugă. La capătul culoarului mijea o lumină albăstruie, exista poate o ușă. Căzu. Când încercă să deschidă ochii, deasupra lui era aplecat un bărbat cu o seringă în mână.” Scurtele propoziții amintesc de securitate și de metodele lor prin care deținuții erau distruși sistematic psihic și fizic. Singura scăpare îi rămâne fuga, dar una inutilă pentru că universul în care se mișcă este limitat. Senzațiile sunt înregistrate la nivel fizic, sunt urme ce rămân pe corpul celui prins, rămas într-o zonă a întunericului, a supravegherii și pedepsei continue.

Lumea descrisă de Țepeneag este în permanentă mișcare. Trupurile nu au identitate, ci fac parte din marele mecanism al istoriei. Se preling pe formele absurde ale ideologiei, încercând să supraviețuiască. Captiv al propriei conștiințe, naratorul înregistrează, pe rând orice ar fi putut duce la ideea de libertate, ca mai apoi să o

maculeze, să-i smulgă esența, pentru a o integra în aceeași roată temporală care trece peste tot: ființe umane sau obiecte. „Plaja mișuna de trupuri: o viermuială care-i taie tot cheful. Își scoase sandalele și intră cu picioarele în apă.” Gestul de eliberare nu este făcut până la capăt, pentru că acestea sunt frânturi dintr-o existență pierdută.

Ironia ale cărei resorturi naratorul le posedă foarte bine este însoțită de un simț al absurdului, care șochează cititorul și îi face imaginile mai vii: „Un tanc tocmai intra într-o frizerie, și frizerii țipau agitând foarfeci și brice. Câtă veselie e azi în oraș.” Distrugerile sunt astfel sugerate la nivel oniric, fiind amalgamate cu altele, pentru a intra în jocul textual.

Alte episoade vorbesc tot despre corporalitate, despre un copil devenit pește, un pește devenit morun, crap. „Țăranul se aplecă și scoase din coș un pachet de cârpe, un copil învelit în scutece, ba nu, era un pește mare, un crap, un morun. Îi dezveli cu duioșie capul și chiar o parte din trup. Foarte bine, foarte bine, să nu se sufoce.” Suprapunerea imaginilor naște o situație absurdă: peștele respiră, exprimând în acest fel o lume bolnavă, în care fiecare are obsesia lui.

Regăsim și aluzii la creștinism, dacă asociem imaginea episodului femeii cu pruncul și celor două femei pe care le caută Maria și Magda („îi simți pielea catifelată, o cuprinzi în brațe, e acum, pe nisip, lângă tine, lipită de tine, deschizi ochii, și nu e Maria, e Magda, sau nu e nici Magda, nici Maria, e alta, a fost o confuzie, ce importanță are, e alta, e fata din lift ori femeia de la răcoritoare și e atât de bine să-ți mângâi obrazul de pântecul, de coapsele ei, patul scârțâie încetișor, poți să ții ochii închiși, iar în brațe doar perna, e același lucru până la urmă”)- principiul feminin, nevoia de protecție și de iubire. Cele două femei, cu nume cu rezonanțe biblice sunt numai aparent un scop al fugii, pentru că de fapt, ceea ce contează, este căutarea în sine, fuga în esența ei.

Un alt element reiterat de fiecare dată puțin diferit este scena tăierii porcului, de un grotesc evident, cu imagini tari, care se alătură unui instrument muzical, „flautul”. Corpul este analizat drept un amestec de carne și sânge, materii primordiale ale vieții: „Cum mai țâșnea sângele din movila aceea de carne și veșminte năclăite! (...) Șoferul împietrise cu brațul ridicat, femeile și porcul nu mai mișcau, de pe lama cuțitului picurau, acompaniind flautul, stropi mici de sânge.”

Formula narativă a romanului propune renunțarea la cuvinte, pentru că ele, „cuvintele sunt din ce în ce mai uzate, nu mai poți face mare brânză cu ele.” și asta „(...) din cauza imbecililor care le-au folosit ca niște cărucioare de mesagerie, știți, le-au încărcat cu tot felul de confesiuni idioate, cu idei care mai de care mai stupide.” Ceea ce propune Țepeneag este un joc cu imaginile, unul al reprezentării prin vizualizare și mai



puțin prin exprimare. El definea acest tip de imagine în acord cu teoria onirismului: „O consistență determinată, iată însușirea esențială a imaginii onirice. Ivită dintr-un haos ad-hoc ea este surprinsă în chiar momentul închegării și declanșată în viitoarea «lume» onirică precum o potență variabilă. Variația și traiectoria acestei potențe sunt determinate de creator potrivit unei legislații întocmite în fracțiunea de secundă ce precede actul creației. Dar nu o fracțiune de secundă de inspirație, de transă, de automatism, ci de maximă luciditate, un fel de aură atotcuprinzătoare justificată și absolută prin însăși explicitarea ei în operă.” Elementul esențial al imaginii onirice este luciditatea, pe care o regăsim în fiecare dintre scenele pe care le-am abordat. Dincolo de întrețeserea punctelor de sprijin, se observă dominantă unei legislații a visului.” (Dimov, Țepeneag, 2007, p.102)

Țepeneag marchează, în acest sens o nouă formulă de creație, inovatoare în epocă, prin tehnicile narative folosite în exprimarea unor teme politice și sociale. Lipsa libertății, cenzura, violența, teroarea, supravegherea continuă, nesiguranța sunt tot atâtea atribute ale unui sistem totalitar care urmărea supunerea tuturor membrilor și încadrarea lor într-o formă impusă de ideologia vremii. Maladia socială constituită de sistemul opresiv este desfăcută, ca un mecanism, din componentele căruia se construiește romanul. Fiecare rotiță care îl pune în mișcare este descrisă, este analizată și reanalizată pentru a aduce în prim plan captivitatea omului, aflat într-un spațiu al opresiunii.

O altă ipostază pe care o avem în vedere devine o formă de sinteză prin care corpul, trecând prin analize multiple, este considerat fie inferior intelectului, fie superior acestuia. O formulă intermediară, care pune accent pe modul în care corespunde exteriorul cu interiorul și cum ne raportăm noi ca ființe umane la ceilalți, ne este sugerată de Merleau-Ponty. Ni se pare relevantă definiția pe care o are pentru ce înseamnă *carne*: „locul de corespondență între interiorul său și exteriorul meu și între interiorul meu și exteriorul său.”<sup>44</sup> (Merleau-Ponty, 1964, p.179). În același sens, corpul are drept trăsătură fundamentală perceptibilitatea, devenind o „incarnare a conștiinței”<sup>45</sup> (Merleau-Ponty, 1964, p.48). H. Gardner (1997, p.219), creatorul teoriei inteligențelor multiple, vorbește despre modul în care utilizarea corpului poate fi considerată „o formă de inteligență”. El analizează acest „divorț între mental și fizic” care a dus la ideea că ceea ce facem utilizând corpul este „mai puțin important” decât ceea ce îndeplinim prin analiza limbajului. Teoria lui Horkheimer și Adorno este și ea relevantă, prin susținerea opiniei contrare, prin sintetizarea poziției inferioare a corpului în raport cu intelectul: „Corpul este șters și respins ca partea inferioară și aservită a omului”. Corpul este analizat astfel ca aparținând în același timp exteriorității și interiorității.

Romanul lui Virgil Tănase *Apocalipsa unui adolescent de familie* propune o viziune duală, anunțată chiar din primele pagini. Mărturisind adoptarea formulei narative onirice, autorul construiește un text în care se îmbină realitatea cu imaginile onirice, fără a exista o trecere evidentă între cele două planuri. Cele două lumi puse față în față, de o concretețe uimitoare, istoria și societatea viitorului (cea pe care o construia regimul comunist de la jumătatea secolului al XX-lea) „din adevărul mărunțit se revărsa minciuna ca un puroi incandescent și puțind a sânge putred, din bube se închegau, dincolo de muchie, istoria și, în partea cealaltă, minunata societate a viitorului.” Detaliile care țin de domeniul fiziologicului schițează o imagine grotescă, cu imagini crude, de sorginte expresionistă, care identifică o lume în descompunere.

Tema politicului se conturează încă de la început, când sunt surprinse frânturi de conversații care incită la analiză: „Ne pare rău, trebuie să apărăm țara de spionii bolșevici.” Călătoria pe care o fac, de fapt o fugă din calea războiului, este o formă de maturizare, de înregistrare a semnelor unei lumi în permanentă transformare. Lungile pasaje eseistice generate de ascultarea muzicii la patefon introduc tema esențială a cărții, moartea: „oameni, încarcerați în spațiul subțire dintre venirea și reîntoarcerea lor în moarte, s-ar alcătui de-abia dincolo de ei, în afară, altundeva, într-o neîntreruptă muzică de acordeon (...)”

Tânărul, personajul principal al romanului, se trezește angrenat într-un mecanism al terorii, amestec de absurd și oroare: „voi sunteți dușmani ai marelui popor sovietic și cine e dușmanul poporului sovietic e dușmanul clasei muncitoare, mă, al poporului! Zi, mă, de mă-ta! Denunță, mă, dușmanul de clasă și treaba asta, că dai de dracu!” Agresivitatea cu care directorul se adresează tânărului elev provine dintr-o dezumanizare a individului, supus unui proces continuu de ideologizare. Elevul este eliminat din liceu din acest motiv, în limbajul de lemn al regimului, fiind „dușman al poporului și al clasei muncitoare.” Reeducarea se făcea fie în detenție sau la muncă silnică la canal.

Canalul Dunăre –Marea Neagră a fost, istoric vorbind, o idee care a apărut la sfârșitul secolului al XIX-lea, când Dobrogea a făcut din nou parte din teritoriile românești, apoi Carol al II-lea a susținut ideea unui astfel de proiect. Însă, regimul comunist al lui Gheorge Gheorghiu-Dej a inaugurat în 1949 șantierul la care au lucrat deținuți politici și muncitori, în condiții de lucru foarte grele, fiind considerat în ansamblu „un punct pe harta gulagului românesc” (Adrian Cioroianu). În 1955 lucrările s-au oprit, pentru a fi reluate în timpul regimului lui Nicolae Ceaușescu care a numit proiectul Complexul hidrotehnic și de navigație Dunăre-Marea Neagră.

„Mormânt comun al burgheziei” (Adrian Cioroianu), canalul a devenit un simbol al unei munci forțate, o manieră de exterminare a celor potrivnici regimului comunist din anii 50. La el au luat parte, în timpul regimului comunist al lui Nicolae Ceaușescu aproximativ 30.000 muncitori, soldați, militari, studenți, care au reușit să finalizeze cei 90 km lungime. Unul din personajele romanului mărturisește a fi luat parte la munca de la canal: „În vremea asta eu făceam canalul; ei tovarăși, am pus cu multă râvnă și abnegație bazele societății de care vă bucurați voi astăzi. (...) Mulți ne-am dat viața pentru ca voi, astăzi, să puteți trăi mai liberi și mai buni!”

Sentimentul de frică ordonează viețile deținuților și îi face să fie ușor de manipulat. „Te trec la izolare” află tânărul pedeapsa pe care o putea primi dacă nu respecta regulile. Sistemul bolnav îi determină să se întrebe dacă „oamenii nu sunt niște mașini”, executând ordinele și renunțând la orice dorință de libertate. Fluxul narativ este presărat de dialog și narațiune la persoana întâi. Este astfel stabilit un dialog imaginar cu un cititor în care ar trebui să se reflecte caznele la care este supus personajul. Tortura pe care o îndură tânărul, pentru aceeași vină încropită în grabă, din dorința de a găsi un țap ispășitor, pentru mulțumirea regimului. Sunt enumerate: apa înghețată din bocanci, fumul din bordei, terciul sleit, picioarele înfășurate în ziare, buzele crăpate, torturi ale trupului, menite să domine sufletul, să-l domesticească.

Simplele gesturi puteau fi considerate „reacționare” și „putreziciune burgheză”, chiar și purtatul unei fuste. Spectacolul lumii acesteia este grotesc, o maladie care nu poate fi vindecată, o vânătoare continuă de posibile victime, sfidătoare ale ideologiei impuse. Limbajul coboară în sfera jargonului în momentul în care sunt descrise astfel de momente și alternează cu scurte pasaje lirice: „a murit Tata Nostru și care nu ai atâta nivel să plângi la asemenea ocazie, așa te vâr la izolare treij de zile c-ai să-ți blestimi și pe mă-ta pe ghiță care te-o făcut” cu „Primăvară, cui ne lași?” Moartea lui Stalin este un prilej pentru o demonstrație de forță asupra deținuților, ideologia sovietică fiind impusă și controlând un sistem totalitar tânăr încă.

Schema onirică pe care e construit romanul fixează din când în când, de-a lungul desfășurării epice, câțiva piloni. Visul pe care îl are Hans Ernest Lubert, sas din Brașov, descrie o lume a bucăților de corp, diformă, alcătuită din fragmente de amintiri, pulsuni grave de adevăr: „pești (...) ochii li se usucă și pleznesc”, „asfaltul (...) se umflă ca o bubă și crapă, revărsând asupra noastră puroaie de pământ”, „din pomi atârână mațe”, „sar oase îmbrăcate în bucăți putrede de haine”. Este o lume în entropie, scăpată din frâiele legilor fizicii, o apropiere de momentul final al existenței, un peisaj apocaliptic care amintește de

picturile lui Peter Bruegel, Albrecht Dürer sau Hieronymus Bosch. Corporalitatea e împinsă în sfera grotescului, generând reacții de teamă și uimire în același timp.

Întâlnirea imaginată cu Beatrix (nume cu aluzii dantești) îi dă prilejul autorului să creeze noi pasaje comico-grotești. Oanea, soțul acesteia, îi justifică faptul că a luat-o de soție pentru a supraveghea elementul burghez. Pasajul este savuros prin comicul situației: „o elementă ca soția mea trebuie să stai tot timpul cu ochii pe ea, problema trebuia privită în față, deschis, așa cum ne învață partidul, și am luat-o de nevastă, tovarășe general, ca s-o supraveghez eu personal.”

Semnele unei lumi bolnave sunt recunoscute peste tot, singura scăpare fiind în cer, sus, unde tata presăra „un câmp de nu-mă-uita într-o lume răsturnată cu pământul rodnic în sus, deasupra noastră și cu hăul aici, vacile pășteau în cer”. Sensul existenței este inversat, mutându-se în alt spațiu protector.

Personajul narator se transformă din victimă în executant, căci: „creșteau în mine foamea și setea și ura și boala, creștea în mine sâmburul sădit încă din prima zi a războiului”. Sentimentele amestecate pe care le încearcă personajul sunt prilej de introspecție. Războiul – ca metaforă a lumii aflate în haos, dinamitează orice posibilitate de salvare a ființei umane: „lumea se afla de partea cealaltă, eu eram doar oglinda, țara mea era oglinda, adică fâșia subțire dintre măcelul de-o parte și de alta (...) și de care parte oglindirea, în mine sau în afară, Eu, Doamne, nu sunt, îngăduie-mi să nu fiu decât pielea, hotarul subțire dintre măceluri.”

Incertitudinile sunt alimentate de incongruența dintre situațiile beligerante, individul devenind pe rând oglindă, a spațiului exterior și a propriilor trăiri. A fi pielea, adică a nu reprezenta decât un statut de graniță, exprimă imaginea unui corp imens, hotarul dintre interior și ceea ce se întâmplă în afara ființei. Paul Valéry în textul numit *Idée fixe* identifica profunzimea ființei umane prin existența pielii: « Ce qu'il y a de plus profond en l'homme, c'est la peau » („Ceea ce este mai profund în om, este pielea”) Dacă în mod logic, putem socoti pielea drept formă de delimitare a corpului de spațiul extern, ea devine o interfață pe care eul o afișează în lume. Pentru personajul lui Virgil Tănase, pielea este o modalitate de constituire a unei identități. În același timp receptor și transmițător al informației, pielea conține semnele unei comunicări universale. Pielea devine astfel o metaforă a sinelui. Este relevant în acest sens episodul în care partenerul de suferință „pe aceeași roabă”, fiindcă îi este confiscată iconița cu Maica Domnului, își face pe piele, din propriul corp, cu un „cuțitaș de os”, „un fel de bubă mare”, care capătă dimensiuni sacre: „se holba ca un bezmetec la icoana asta de rană.” Este ceea ce numea Didier Anzieu *Sinele Piele* (1985, p.102) : „este proiecția în psihism a suprafeței corpului,

adică pielea, care constituie această filă, această interfață (...) care este sinele”<sup>46</sup> (Anzieu, p.177) Obsesiile și trăirile onirice ale personajelor se materializează în gesturi scurte, minuscule, cu valoare de adevăr absolut. Pielea devine astfel o proiecție a interiorului, în dorința acerbă de a comunica.

Amintirile se amestecă faptelor reale, se încolăcesc în jurul unor idei forță. Ușurința cu care Virgil Tănase trece dintr-un registru în altul este unul din meritele narațiunii de față. Textul curge fără poticneli, adunând forme anacronice: cadourile de la Moș Gerilă „ni le înmâna strângându-ne solemn mâna și urându-ne noi succese în opera de edificare a socialismului, iar apoi a comunismului, sănătate mări băieți, și multă, multă fericire.” Trecerea de la o epocă la alta este surprinsă printr-o remarcă subtilă, formulând în limbajul de lemn al regimului cuvintele cheie. Urmează o descriere a pregătirilor paradelor, coborâte din zona de interpretare a festivalului, în cea a maladivului: „alcătuind apoi (...) din trupurile noastre chircite în noroi, secera și ciocanul.”

Imaginarul autorului se conturează în jurul aceluiași climat bolnav, în care cele mai simple elemente se transformă în simboluri purtătoare de valențe ale maladivului. Sticluța cu oja a fetei amintește de fiolele cu penicilină „lovindu-se de inelul doctorului, când acesta după ce introduce serul fiziologic, le freacă în palmă ca să se dizolve cristalele.” Spațiul murdar al băii în care se găseau cei doi, bărbat și femeie, se aseptizează prin lungi efuziuni, care ocupă câteva pagini de roman. Cu evidențe referințe biblice (amintind cuvintele divine „Nu este bine pentru om să fie singur”), ca un alt cuplu primordial, alt Adam și altă Eva, naratorul perorează, fără oprire, despre viață, iubire și moarte. Imaginile onirice însoțesc discursul, atribuind ornamente baroce care aduc un plus de ingeniozitate textului: „Doamne cum ne-ai putut face atât de singuri, în blana caldă a săniilor plutind prin stepă, mereu o peliculă de aer sau de apă, fie măcar sudoarea strânsă din trupurile noastre, între noi, niciodată sudați întru totul: bărbat și femeie laolaltă pentru ca-n același timp să ne iubim și să ne naștem, în același timp în care ne-am împreunat să naștem ce altceva decât pe-aceiași noi și-atunci, așa, niciodată nemaimurind și nu mereu despărțiți, mereu transpirând între noi o pojghiță de moarte de-o parte și de alta a căreia aluncăm crezând că pieptul și burta ni se ating când, de fapt, între noi, brună, muchia morții, împodobită cu flori de hârtie și fructe de ceară și păsări împăiate cu ciocul înfipt ca o durere de cancer de-a dreptul în pântecul nostru (...) ”

Textul citat conține mai multe bile de carnaval ale narațiunii cu care jonglează Virgil Tănase. Seriosul discursului, mai ales când adoptă temele fundamentale ale existenței umane, amestecat cu imagini șoc create prin introducerea în text a corporalității care se volatilizează, dintr-o dată, pentru că esențială este aglutinarea suferinței și a

plăcerii de a trăi viața. Singurătatea este o consecință a sistemului totalitar, a constrângerilor care depersonalizează, introduce obsesia trădării. Arendt observa, în acest sens că: „pierderea sinelui, care, dacă poate să se materializeze în solitudine, nu poate totuși să fie confirmată în identitatea sa decât compania încrezătoare și demnă de încredere a celor egali mie. În această situație, omul își pierde încrederea pe care o are în sine ca partener a propriilor gânduri și această încredere elementară în lume, necesară pentru orice experiență. Eul și lumea, facultatea de a gândi și de a experimenta sunt pierdute în același timp.” (Arendt, 1994, p.304)

Revenind la interdicțiile regimului politic, care angrenase orice element al vieții cotidiene, inclusiv al celei religioase, sunt amintite colindele, de sărbători, cântate numai în surdină și cu riscul de a fi pedepsiți pentru îndrăzneală și acuzați de „huliganism” căci „astăzi vreți să cântați colinde, mâine o să cereți libertatea religioasă, poimâine libertatea presei.” De fapt, libertatea putea fi lichidată din cauza oricărui gest care ar fi putut da impresia de fericire ființei umane și îndepărtarea din linia promovată de partid. Limitarea individului trebuia să fie totală, fără a conține orice speranță de eliberare.

Promovarea sănătății spirituale și mentale, conform ideologiei partidului aflat atunci la putere, putea fi un bun prilej de acuzație a diverselor devieri pe care le aveau cetățenii. Personajului principal i se spune clar, subliniindu-se condiția sa antagonică: „ești un individ dușmănos, un caz izolat, o bubă care trebuie extirpată dintr-un trup sănătos. Dacă apar mai multe atunci înseamnă că trupul e într-adevăr bolnav (...)”

Teama ca așa numita boală se se răspândească, să devină o epidemie îl împinge pe decan să îl exmatriculeze, pentru a împiedica astfel comunicarea, asocierea și, într-un final, eliberarea din chingile putregăite ale regimului politic. Trupul este dublu construit: individul, ca o tumoră, fiind altfel decât ceilalți, și organismul căruia îi aparținea, unul cu mai multe trupuri, în care proliferarea celulelor canceroase ar fi dus la distrugerea lui în întregime. Construcția de tip concentric denotă o viziune liturgică asupra existenței, prin recursul la maladie ca formă de vindecare.

Motivele pentru care ar fi putut fi acuzat de „propagandă burgheză” sunt legate și de lecturile pe care le făcea pe ascuns. A merge pe stradă cu o anumită carte, mărturisește personajul, echivala cu a te plimba „pe stradă cu dinamită sub haină.” Este o formă de a aduce în prezent, cu referințe documentare concrete, explicații privind tarele regimului socio-politic. Dorința de uniformizare a cetățenilor, procesul asiduu de spălare a creielor, început cu ceva ani în urmă se transformaseră într-o goană continuă de identificare a dușmanilor orânduiri socialiste și stârpirea lor fără drept de apel. Devenită un iad, societatea românească fusese gripată din dezvoltare, fiind un monstru cu mai multe

capete, lipsit de discernământ, aflat sub zodia terorii și delațiunii: „toată lumea, sătulă de a-i mai aștepta pe americani, se făcuse frate cu dracu și trăiam într-un asemenea iad încât dacă nu aveai coarne, copite și coadă, atunci musai locul tău era în cazanul cu smoală. Iar cei care te împungeau cel mai sânguincios erau cei care făceau pe dracii și care se temeau să nu fie descoperiți de dracii autentici.” Lumea ca iad este imaginea care domină textul lui Virgil Tănase. Transferul de forme, în așa fel încât diferențele de suprafață să nu existe, aruncă în tabloul social o demonizare absolută a indivizilor. Cei care însă deveniseră peste noapte oamenii noului regim, falșii demoni, copii infidele ale realilor stăpâni, își manifestă dorința de putere prin oprimarea celor slabi. Relația stăpân – sclav se transformă într-una de fals stăpân- sclav liber, pentru că acuzații se eliberează prin puterea propriei conștiințe.

Detaliile și recursul la analogii inedite propun o resemantizare a climatului socio-politic al vremii. Orice asemănare cu un element al „activiștilor” determină, asemenea unui flux al amintirilor, o dorință de respingere, de renunțare și retragere din existența zilnică în care doctorul „scormonște în toate putergaiurile corpului”. Un simplu detaliu corporal, ideea de a avea părul lung, analizată în timp ce personajul doctor se află la frizerie, îl face să rememoreze motivele pentru care trebuie să semene cu „împuțiii ăia”: „părul cade în plagă, când operează, doctorul stă cu capul aplecat și părul îi vine în ochi, părul e purtător de agenți patogeni, părul se spală mai greu și mai rar decât mâinile sau decât fața.” Motivul aparent banal pe care îl găsește medicul pentru a perora pe marginea profesiei, dar mai ales a locului pe care îl are în această lume, ea însăși bolnavă, este o formă de analiză profundă a rădăcinilor ascunse și adânci ale regimului totalitar.

Interzicerea oricăror drepturi devine sursă a unei terori permanente: „fiecare este practic vinovat de câte ceva, un ceva bine consemnat la «dosar», fiind «într-o stare de libertate provizorie.»”, omul devenind „un simplu semn politic.” Hannah Arendt formula teroarea drept „esența dominării totalitare” (Arendt, 1994, p.290), căci indivizii sunt stăpâniți de teama permanentă de a nu fi cercetați. Frica de a fi încarcerați naște, la rândul ei, o altă închisoare, aceea a propriilor gânduri, a gesturilor, a ființei interioare în întregime.

Războiul la care ia parte devine o formă de răzvrătire, în care omul este o victimă neînsemnată. Urmele lui apar aieveau ca simptomele unei boli existente de când e lumea în corp: „prin uniformele noastre albastru-transparente se văd trupurile pătate cu flori roz de măcieș, erupția celei mai neîndurătoare boli cu rădăcini în oasele și sângele nostru”, o formă a istoriei, o maladie a existenței umane. Stigmatul care se văd pe pielea celor ce se întorc de pe front sunt urme ale violenței pe care au trăit-o, una ce a ieșit din propria

ființă, omul distrugând omul. Plaga războiului a fost analizată încă din vremurile lui Hobbes<sup>47</sup>, cu celebra formulă Homo homini lupus est, ceea ce exprimă, încă o dată răul pe care oamenii și-l fac în dorința de expansiune.

„Ticăloșia” pe care o observă și o trăiește personajul, prin „îndemnul la ură” și „autoînscăunarea” îl face să devină el însuși parte a trupului bolnav al regimului. Primește bătăi nenumărate, este supus la cumplite pedepse pentru a spune „ce dușmani de clasă” mai cunoaște. Mașinăria nemiloasă a securității învinge „i-am spus pe toți (...) dobândisem, se poate spune, o conștiință materialist-istorică și revoluționară”. Deținutul urmează regulile nescrise ale celor din celulă, repetând la infinit lista pe care le-o spusese încă de la început torționarilor. Imaginile se amestecă într-un delir oniric, în care singura șansă de salvare rămâne iubirea. Boala nu poate fi videcată cu medicamentele propuse de medic, ci numai printr-o reîntregire a ființei înstrăinate. Obsesia aceasta a despărțirii urmărește toate personajele lui Virgil Tănase, solitudinea lor fiind sursa maladiei care le macină trupul. Dinspre registrul material, autorul deplasează accentul spre imaterial, pe spiritualitate, victima cea mai importantă a regimului totalitar. Oamenii sunt simple instrumente, reduși la animalitate, prin torturare. Fiecare personaj anonim din roman suferă de o boală, o infirmitate a trupului sau a spiritului, sau, uneori, anumite evenimente ca delațiunea determină suferințe corporale profunde.

Îndreptarea spre „noi înșine” se face numai în cuplu: „eu însumi care devenisem din doi unul singur, ieșind parcă, sau cel puțin așa ar fi fost firesc, de sub puterea bolii întemeiată pe străinătatea trupului, ieșind deci către marele cuget, nu numai deci dinaintea căderii în trupuri ci chiar dinaintea despărțirii în părți.” și încearcă a fi ultima soluție împotriva unei definitive dezumanizări.

Pavel, al cărui nume îl aflăm în finalul romanului, este ucis de prietenul său Maxim, ca o ultimă încercare de spulberare a reabilitării ființei umane. Devenind la rândul său un călău, cel care ucide devine reprezentantul unui sistem opresiv, limitator, distrugător. Pavel își descrie propria moarte, cu detaliile fiziologice coerente, accentuând impresia de realitate: „glonțul îmi pătrunde pe lângă urechea dreaptă, ușor în spate, la articulația occipito-parietală și având o traiectorie oblică, străbate ventriculii cerebrali expldând marea aripă a sfenoidului, iar apoi iese spărgând apofiza orizontală a frontalului, producând explozia și enuclearea globului ocular.” Detaliile par a aparține unui medic legist, iar alegerea pe care o face autorul de a menține narațiunea la persoana întâi, chiar dacă se descrie moartea personajului, este motivată de dorința de a exprima eliberarea, atingerea luminii, echivalentă nu cu o înfrângere a sistemului, ci cu o salvare de sine



## A călători, a te îmbolnăvi. În vis

Prozatorul Sorin Titel, tributar unei nostalgii a tradiției și a satului românesc, propune două ipostaze diferite: prima pe care o regăsim în *Lunga călătorie a prizonierului*, publicat în 1971 și care propune un experiment narativ cu influențe europene și cea coagulată în romanele substanțiale: *Păsărea și umbra* apărut în anul 1977, *Țara îndepărtată* (1974), *Clipa cea repede* (1979) și *Femeie, iată fiul tău!* (1983) un proiect în patru părți al autorului.

Schema narativă care ordonează mare parte din textele lui Sorin Titel este călătoria. În romanul *Lunga călătorie a prizonierului*, aceasta distribuie evenimentele pe linia unei mișcări permanente, în care se întrețese tema culpabilității: „O greșeală, o mică greșeală.”

Critica literară a interpretat textul în diverse moduri: fie că este vorba despre „un roman de război” „parabolă” (Al. Dobrescu), “o operă poetică deghezată, o meditație în termeni alegorici asupra condiției umane.” (Dana Dumitriu), „existența călătoare a omului (homo viator), la condiția omului ca făptură închisă și la divertismentul care ne face să uităm, să suportăm conștiința propriei noastre condiții.” (Nicolae Balotă ) sau cu accent pe aspectele corporalului „drumul pe jos este o incursiune într-un concret mai degrabă al fiziologicului” (Daniel Vighi). Romanul este evident tributar formulei epice a noului roman francez, cu evidente structuri în care se poate ghici situația absurdă, precum și inserarea mitologicului. Dar, dincolo de aspectele pe care le putem observa la o primă lectură, se conturează o ipostază a analizei libertății umane și a modului în care „prizonieratul” poate fi interpretat. Parabolă a unei societăți totalitare, în care semnele se acumulează fără tăgadă, prizonierul este cetățeanul, cel care de-a lungul existenței este hăituit pentru o vină neștiută. Supravegheat și pedepsit continuu, într-o formă ludică a existenței, acest anonim devine parte a unei structuri ample, în care trupul se îmbolnăvește, îndură, suferă, se lamentează sau se ridică de fiecare dată din „mocirla” caldă sau rece. Interpretarea pe care o dăm textului este susținută de felurite nuclee narrative cu trimitere directă la societatea vremii și închistarea pe care o determinase prezența regimului comunist.

Corporalitatea este decelabilă prin diferitele jaloane pe care le întâlnește în drum, momente semnificative din existența lui de prizonier. Este interesant modul în care sunt alternate figurile feminine și cele masculine. Barcagiul se aseamănă unui alt Caron cu

trăsături grotești „cu barba lui roșie și cu ochiul lui de sticlă mare și holbat.” Fiecare frântură onirică se modelează în jurul acelorași personaje, așa cum vom analiza și în romanul lui Țepeneag *Zadarnică e arta fugii*. Metaforele trimit la universul concentraționar și la aspecte ale războiului: „mormanele de fluturi morți creșteau, mirosul greu de abator se întetea” și „ca să-i poată vâna în voie, cei doi își acoperisă fața cu un fel de mască foarte ingenioasă, asemănătoare măștilor de gaze folosite în războaie.” Într-un joc kafkian, deținutul este lovit, ridicat, îmbrățișat, folosit pe post de popice pentru jocul celor doi care îl însoțeau. Sentimentul de frică este din nou adus în prim plan: „Și mie mie-mi-a fost frică la început, după aceea însă m-am obișnuit. E adevărat că unii, spuse el în continuare, se obișnuiesc mai greu, dar oricum, voința trebuie educată, indiferent de suferințele pe care această educație le-ar cere.” Sistemul opresiv care îi afecta pe toți trei inoculează ideea de frică și supraveghere, așa cum primirea loviturilor determină o accentuare a senzației de realitate a textului. Preluând tehnici din Noul roman francez, așa cum a observat în unanimitate critica literară a vremii, Sorin Titel propune o altă viziune a unei lumi bolnave: cea a absurdului.

Lumea onirică este populată de imagini grotești ale carnalului: „hale uriașe de carne, hălcile sângerânde stând agățate în cârligele ruginite, sângele picurând încă pe cimentul murdar, și, înfiptă în lemnul scrijelat, barda mică, lângă creierii de vită albicioși și tremurători, imense hale de carne mirosind puternic a sânge proaspăt, cald, a carne crudă, carnea în lumina neonului...” Un spațiu vast, al corporalității lipsite de viață, unde chiar și instinctul animalic este suprimat. Simțurile olfactive sunt exacerbate și alcătuiesc panorama picturală a unui spațiu lipsit de vitalitate, stors de viață, cu imagini dure, expresioniste.

Răstălmăcirea cuvintelor și interpretarea eronată care au fost culpele mai multora dintre prizonierii regimului politic comunist, sunt redată prin jocul ghicirii cuvintelor, pe care deținutul îl pierde mereu. „Te cam joci cu cuvintele” amenință unul dintre însoțitori. Raporturile de putere nu se schimbă niciodată și victima rămâne în același spațiu al imposibilei scăpări. Supravegherea continuă, parte a unui climat bolnav, este mărturisită direct: „De ce crezi tu că suntem noi aici? (...) Ca să auzim tot ce spui, pentru asta suntem, să-ți între bine în cap.” Dialogul surzilor, în linie ionesciană, propune o reinterpretare voit inversă: „Vă iubesc ca pe frații mei” se transformă în auzul opresorilor în „Ne urăște ca pe dușmanii lui”. Este explicat apoi comportamentul celor doi și cruzimea față de deținut: „aveau organismul slăbit și o stare de sfârșeală normală la niște ființe prost hrănite și lipsite de lumina bienfăcătoare a soarelui.” Relația cu cei doi este lipsită de comunicare și empatie: răului el îi răspunde cu binele: le scoate bătăturile, scoate dintele bolnav pentru

a-i vindecă. Aproape într-un parcurs chistic, cei doi îi șterg fruntea când el cară povara hainelor lor „cei doi însoțitori îi ștergeau cu mare grijă fruntea.”

Momentul uciderii calului echivalează cu o prevestire a sfârșitului, cruzimea celor doi fiind descrisă frust, fără menajamente: „Prizonierul văzu cum mașele animalului ieșiră afară improșcându-i pe cei doi însoțitori, apoi loviră calul în moalele capului și în ceafă și sângele care zvâcni într-un jet gros îl improșcă și pe prizonier.”

Pneumonia care îl ținuse la pat câteva zile este prilejul unor meditații filosofice: „i se părea că stelele acelea, uluitoare de strălucitoare, sunt niște imense tumori pe pielea netedă a cerului.” Universul pe care îl descrie este maculat, dar profunzimea bolii este cu atât mai mare cu cât însuși cerul este pătruns de semnele ei.

„prizonierul se îmbolnăvi, îl durea gâtul, avea o adevărată rană în gât, încât de durere scâncea încet, în așa fel încât ceilalți să nu-l audă, saliva caldă, dulceagă i se aduna în gură și el scuipa, de înghițit nu mai putea să o înghită (...)” Durerea pe care o îndură prizonierul este acută, nnu îl purifică, ci, dimpotrivă este prezentată ca un accident al existenței, fără a provoca vreo schimbare. Om și natură se contopesc, unul împrumutând din urgiile celeilalte. Ploaia este absorbită de corp, ca într-o spulberare a oricăror limite corporale. Elementul acvatic distruge bariera dintre lumi: „corpul lor absorbise totuși ploaia, și toată cantitatea aceea de lichid trebuia la urma urmei eliminată într-un fel.” Simptomele lumii bolnave se accentuează prin formulările unor nuclee disolubile, în fața urgiilor naturii. Uterul mamei „pântecele mamei” devine o formă de reclusiune, în care încep să se retragă. Călătoria lor scormonește în trecutul fiecăruia și determină realizarea unei unități a corpurilor: „să ofere ploii un corp cât mai compact.” Salvarea solară vine în momentul în care se simt slăbiți de intemperii, „razele soarelui pătrundeau în ei și îi încălzeau pe dinăuntru.” Personajele lui Sorin Titel sunt făpturi solitare, pentru care delimitările corporale aproape nu există, realizându-se permanent un schimb între materie. Ceea ce caracterizează înainte de toate indivizii este acest transfer inoculant de elemente, carne și cunoaștere, simultan.

Aluziile politice pot fi observat în ipostaze ale călătoriei lor. Într-una din găurile unde ajung, loc de răscruce, reușesc să „prindă unul din acele trenuri internaționale cu care se călătorea atât de comod (...) stăruia un miros de portocale și de băutură fină. (...) era foarte plăcut să călătorești cu astfel de trenuri internaționale, își spuseră cei trei, căutându-și reciproc păduchii prin hainele jechoase.” Contrastul observat cu atâta nonșalanță aduce în mintea cititorului rememorarea unei perioade document a regimului politic, în care călătoriile în afara țării erau cu greu obținute, „erau limitate.” Despre limită vorbesc și cele trei personaje, ajunse într-un moment în care sunt expuse clar cele două

lumi care se ating, dar nu fuzionează. Celei septice și îmbietoare din punct de vedere olfactiv i se opune una a mizeriei, a lipsei de perspectivă, unde nici măcar privirea nu poate ajunge dincolo de obstacolele – ferestre imense înghețate. Alternanța anotimpurilor, în afara impresiei de dinamism și trecere pe care o induc, sugerează și sentimentele amestecate de frig și cald pe care prizonierul și cei doi supraveghetori le încearcă. Relația care se naște între ei, de tip victimă călău se transformă într-un fel de dependență. Cei trei devin un mare corp bolnav. Victimă a sistemului, prizonierul se obișnuiește atât de mult cu ipostaza sa, încât, la un moment dat când poate fi liber, se întoarce: „își dădu seama că așa, de unul singur, drumul lui nu avea nici un sens, prin urmare se întoarce și îi ajunse din urmă pe cei doi.” Sensul existenței fiind pierdut, însăși ființa umană nu mai poate accede la libertate. Orice drept îi este negat din prea multa coexistență cu cei doi călăi.

Reducerea omului la instinctul animalic este redată prin foamea care acaparează sufletele „începură să se hrănească cu pești putrezi, având grijă să nu-l uite niciodată pe el, pe prizonier, să-l invite la ospățul lor, și așa învăță el, să mestece fără să crâcnească peștii cruzi mustind încă de sânge, se obișnuie cu gustul dulceag și cleios al sângelui.”

Depersonalizarea este definitivă și profundă prin uitarea numelui. Întoarcerea în anonimat devine o formă de construire a unui spațiu alb, fără detalii: „Cum te cheamă? (...) Nu știu” O lume în descompunere, lipsită de repere și de coerență: „fetuși în spirt” populează un spațiu al cercului, o sarabandă a lumii uitate ca o baracă provizorie. Ipостaze ale unor evenimente care ar fi putut să le salveze existența „în putrefacție” sunt prilejul de a accentua și propune o viziune macabră și carnavalescă. Ultima soluție, religia, aluzia strigării numelui Maria de-a lungul călătoriei esențiale, eșuează „nu se vedea nicio stea spre care aceștia să călătorească, nicio iesle a pruncului Isus spre care ei să se poată îndrepta.” Semnele lumii sacre se anulează, orizontul rămânând pustiit de orice formă de salvare. Semnalul de alarmă asupra „plecărilor” este tras cu subtilitate în momentul în care cei trei perorează pe seama a ceea ce înseamnă călătorie. „plecărilor sunt periculoase”. Fie că sunt aduse în discuție accidente de tren, de bicicletă, de avion sau vapor, prin recurgerea la mitul biblic al lui Iona, dar desacralizat. „Iahtul personal” poate întâlni „minele îngropate în mare în timpul războiului”. Absurditatea situației confirmă condamnarea așa numitei „ideologii burgheze”, iahtul personal devenind un mod arogant de a se situa în lume.

Comunicarea este viciată de accidente posibile. Imaginându-și o situație în care „tu nu mai ai gură, a făcut-o harcea-parcea colonelul cu glonțul său nenorocit uitat pe țeava puștii”, naratorul personaj poate face aluzie la ușurința cu care erau pedepsiți cei împotriva regimului și multiplele „accidente” ale celor incomozi. Libertatea avea un preț

greu de plătit, dar nu putea fi atinsă niciodată, maladia morală pătrunzând până în cele mai îndepărtate colțuri ale minții. Eugen Simion remarca „Câtă vreme diferența dintre victimă și torționar există, istoria poate fi relatată la persoana a III-a. Se exprimă distinct un *eu* și un *el*, vocea subiectivității și vocea naratorului din afară. Când, în lungul exercițiu al fricii, omul și-a pierdut consistența (personalitatea), narațiunea unifică vocile. Vorbește un eu nediferențiat, rezultat din confuzia inocenței și a crimei. În fața morții, Isus și cei doi tâlhari devin egali. Romanul vorbește, în fond, despre frică și depersonalizarea omului în imperiul fricii.” (Simion, 1984, III, p.537)

Întoarcerea acasă este dificilă: „nu poți să te întorci decât dacă știi bine unde vrei să te întorci, adică să ai un reper foarte precis spre care vrei să te îndrepti.” Călătoria nu se mai poate realiza și în sens invers. Reperele fiind mobile și pierdute, parcurgerea drumului în sens invers este imposibilă. Aproximarea de moarte este văzută ca o muncă asiduă de săpare a gropii- mormânt.

Diluviul pe care îl triește în continuu prizonierul este transformat, la scară mică în lacrimi „trebuie să încerci să-ți prești lacrimile de teamă ca nu cumva ele să-ți înghețe pe față producându-ți răni adânci, mai e și scărpinatul până la sânge, de asemenea cât se poate de periculos, sunt toate acele eczeme care datorită murdăriei îți acoperă corpul...”. Lacrimile nu mai au rol purificator, de curățare de grijile acumulate, ci devin forme malade de exteriorizare a suferinței corporale, surse ale unei proliferări a eczemelor care acoperă corpul prizonierului.

Semnele decrepitudinii și ale distrucției corporale se acumulează: „fără dinți, scuipându-i în nisip unul câte unul”, cu „sângele cald al gingiilor”, cu „piciorul, putred pe jumătate”. Călătoria nu se încheie niciodată, așa cum rămâne deschis finalul. Ideea morții și a vieții împreună însoțește cele trei personaje anonime, care își continuă drumul: „trebuie să mergi” „noaptea când liniștea e atât de adâncă și când” Personajele anonime alcătuiesc un singur și mare corp bolnav, lipsit de coerență, al cărui singur atribut este mersul. Ca și cum ar fi fost condamnat pe viață la a merge fără încetare, întregul nu țintește un loc anume, ci continuă să străbată lumea, fără sens.

În romanele care urmează, Sorin Titel păstrează numai anumite nuclee și ritmul narativ domol, aproape îngânat, care amintește de cântecele populare. În *Pasărea și umbra* textul este fragmentat și conține ca un fir roșu ideea morții, care bântuie personaje de tip cuplu, Ion - Ana, Iulișca cea tânără - Iulișca cea bătrână, Tili - Letiția (surorile necăsătorite), studenții Tisu - pictorul Honoriu Dorel sau surorile îndrăgostite de muzica lui Wagner, dar și tema gravă a memoriei, cea individuală și cea colectivă care se revarsă peste faptele narrative: Autorul narator apare pentru a atrage atenția cititorului: „Cine să

mai confrunte cele povestite cu cele întâmplate în realitate? Unde să mai găsești pe acei «martori oculari», gata să strige în gura mare că autorul minte, adăugând de la el, pe ici-pe colo, că nu spune întotdeauna adevărul?” Situația sub semnul relativului determină o perspectivă subiectivă, cu mai mulți naratori: Eva Nada, doamna preoteasă, Andrei, doctorul Tisu.

Moartea unui țăran este pretextul unui discurs povestit fără încetare de bătrână, tuturor celor care vor să asculte. Povestea este brodată pe fondul unui realism mitic, personajele schimbându-se, vârstele schimbându-se, numai bătrâna rămânând să dea seamă de continuitatea memoriei, care se transformă în amintire colectivă: „Vântul aduce cu el mirosul otrăvit al pădurii și celălalt miros al satului ascuns în vale, blând, domestic, liniștitor: miros de lapte cald, la sfârșitul fiecărei zile, de balegă și de cânepă pusă la uscat, de la un gard la altul; cel al fuioarelor, înecăcios și uscat, atârând în cuiele ruginite ale șoproanelor; miros dulceag de fiertură pentru porci (brusturi, făină de porumb, hălci uriașe de dovleci galbeni fierbând cu plescăituri leneșe...”

Spațiul descris de Sorin Titel este unul al satului bănățean, descris în detaliu. Fiecare element olfactiv aduce cu sine imaginea unei lumi pe cale să dispară. „Romanul realist clasic este o oglindă care se plimbă de-alungul unui drum (peste o realitate, astfel zis, constituită, stabilizată), romanul nou este o peliculă despre o realitate în stare de ebuliție. Oglinda s-a sfărâmat, cioburile nu prind decât fragmente dintr-o realitate la rândul ei în stare de accelerată metamorfoză. Semnul acestei deplasări continue este, în plan epic, o narațiune care se constituie și se desface în alte mici narațiuni produse și prinse ca bulboanele în pasta inițială” (Simion, 1984, III, p. 541)

Romanele lui Sorin Titel mărturisesc despre un alt fel de a face proză, dincolo de frământările sociale și politice ale vremii, se conturează un stil molcom, profund, în care există loc și pentru simboluri, pentru mit, pentru realitate și vis. Fiecare își revendică parte din narațiunile lui, contribuind astfel la realizarea unui conglomerat narativ.

## **CONCLUZII :**

Demersul întreprins a propus o situație critică față de o anumită perioadă, având în vedere modul în care aceasta a determinat evoluția ulterioară a literaturii. Perioada 1960-1980, aleasă pentru a aduce în discuție nu numai o formulă narativă, ci mai multe care au ținut pasul cu evoluția socială și politică românească. Noica (2012, p.9) identifică cele șase maladii ale spiritului sau „maladii ontice” cum le numește în încercarea de a sistematiza, la marii gânditori ai lumii, în miturile universale, în literatură forme ale situației omului, dar mai ales „condiția de a fi trecător” care face din „om, ființa bolnavă prin excelență.” Personajele din romanele studiate se pliază pe această teorie a maladivului, în măsură să reveleze adevărata natură a ființei umane. Sensul studiului nostru a fost de a arăta modul în care funcționează relația om- societate într-un moment

tensionat al istoriei, creat de instituirea unui regim totalitarist. Identificarea elementului maladiiv conține un liant între o structură socială anormală, bolnavă și individul care trebuie să se adapteze unei lumi dispuse la compromis, însă incapabilă să ofere eliberarea.

Romanul românesc postbelic propune o viziune legată de găsirea unor elemente subversive prin care să descrie o realitate impregnată de ideologia de partid. Există astfel, două forme fundamentale de creație: una prin care evenimentele se ancorează într-un spațiu artificial, în care este descrisă o altă lume, paralelă cu cea existentă documentar și o a doua creionată prin utilizarea limbajului esopic, modalitate de a citi „printre rânduri”, generată de formule consacrate sau inserarea în text a unor metafore ample, reinterpretabile din perspectiva cititorului ancorat în societatea vremii, subjugată unui regim totalitar.

A doua concluzie care se naște este în legătură cu maniera de a crea narațiune, prin inserarea în text a unor detalii medicale, urmărind în acest fel un determinism între medicină – corp uman- boală – sistem socio-politic, cauză a ei. Corpul uman suferă o acțiune cu dublu sens: al bolii care macină și al regimului dictatorial, care constrânge, reducând libertatea la un simulacru grotesc de existență. Dubla condiționare pe care o presupun cei doi agenți- factori determină o disoluție a ființei umane, prinse într-un cerc vicios al puterii (politice) și al lipsei de putere (trupească, generată de slăbiciunea produsă de boală.) Utilizând termenii lui Foucault privind existența unui dublu raport dintre boală și corp: cel de suprafață, exterior și cel interior am propus ca modalitate de lucru instrumentul lecturii clinice. Formele de patologie identificate sunt tot atâtea simptome ale unui sistem social și politic bolnav. În acest sens, privirea ochiului clinic ce se suprapune celei a ochiului critic, printr-un proces de chirurgie a textului literar. În același sens, s-a pus problema unei corelaționări cu câmpul ideologic, care a fost analizată drept un factor al îmbolnăvirii.

În al treilea rând se constată diferențierea ce se produce între tipurile de narațiune din epocă. Reprezentarea bolii se face la nivel individual și la nivel colectiv (conștiința bolnavă/ epidemia), la nivel fizic și la nivel psihic (cancerul/nebunia), la nivel real și la nivel oniric (boala reală/ boala imaginată). Fiecare dintre acestea aparțin unui spațiu determinat social și politic care inserează în text elementele culese din realitate și le transformă în funcție de scopul propus. Răul drept concept cheie al sistemului totalitar îmbracă mai multe forme ale maladiilor din text, fiind punctul prin care irumpe întregul flux narativ. Rolul pe care boala îl joacă în parcursul existențial al ființei umane este dat de percepția pe care personajul o are asupra ei: uneori este o îmbolnăvire cauzată de factorii externi menționați, alteori este o formă de eliberare, de refugiu și evaziune din



„realitatea sănătoasă.” Utilizând termeni din medicină, am propus o clasificare a prozatorilor din perioada din a doua jumătate a secolului trecut. Astfel, în funcție de tipul mișcării narative pe care o propun sunt scriitorii de tip *hipotonic* care propun o literatură a unui spațiu deschis, urmând o mișcare regresivă, de întoarcere, un ritm epic redus, semnificative fiind evenimentele, ele însele întâmplate într-un trecut întunecat. Este cazul lui Sorin Titel, Romulus Guga, Constantin Țoiu sau George Bălăiță. Cea de-a doua categorie, a *hipertonicilor*, din care fac parte Augustin Buzura, Virgil Tănase, Nicolae Breban, Dumitru Țepeneag creează o literatură tensionată, în care ritmul se schimbă brusc, în care există nuclee de energie maximă, descărcată apoi în formule tari. Adevărul subiectiv pe care îl spun fiecare dintre cei menționați mărturisește despre o lume aflată într-un proces de schimbare profundă, căreia îi datorează, în mare măsură, recursul la formulele narative create. Forme de maladii, cele două tipuri identificate se sprijină pe ideea că scriitorul român era totuși capabil în a crea, posedând o libertate controlată.

A patra concluzie este legată de modul în care sunt reprezentate personajele în textele analizate. Avem în vedere o multitudine de atitudini în fața posibilului și inevitabilului sfârșit: moartea ca prezență permanentă (cazul medicilor care tratează și care se contaminează ei înșiși), moartea ca formă de conștientizare a unei devieri a existenței (boala aproapelui), moartea ca boală, moartea ca formă de pierdere sau modificare a conștiinței. Finitudinea individului este astfel adusă în discuție în contextul unei determinări sociale și politice, fiind o formă de eliberare. Personajele masculine domină scena romanelor postbelice, angrenate fiind în mecanismul complex al unor funcții publice, al activismului politic. Personajele feminine sunt adjuvante în construirea imaginii despre lume a lor. În capitolul al treilea au fost analizate conștiințele bolnave, cum ar fi cea a doctorului Cristian, din romanul lui Buzura, a lui Grobei din *Bunavestirea* lui Nicolae Breban, precum și spațiile claustante, metafore ale unui totalitarismului. Maladia lui Grobei ar putea echivala cu acel *hubris*, o atitudine a individului care își dorește puterea mai mult decât orice, se îmbolnăvește profund. Personajul conține metafora unei lumi inversate, realitatea fiind fabricată autonom conform unor dispoziții date de factorul politic. Este vorba despre frica ființei umane în fața puterii absolute și pierderea principiilor prin contaminarea profundă și lipsa libertății. Chiar și cei care se împotrivesc regimului se îmbolnăvesc, e o boală „a cristalului”, a „îngerilor” (Breban) ce echivalează cu o formă de rezistență care macină totuși ființa umană.

A cincea idee conclusivă propune o analiză a modului în care modelele de studiu ale reprezentărilor bolilor pot servi unui proces de cunoaștere a culturii. Identificarea potențialelor puncte nodale, a unor elemente care pot caracteriza o întreagă societate, la un

moment dat, justifică rolul pe care literatura îl poate avea în decelarea unor resorturi ale realității. Sistemul social și politic din a doua jumătate a secolului al XX-lea, schizoid și lipsit de echilibru a determinat o contaminare a literaturii însăși, care însă a găsit resurse subversive pentru a se exprima pe sine și realitatea exterioară. Cea mai la îndemână formă a fost recursul la metafora medicală, prezența bolii semnalizând existența unei patologii a întregii societăți românești. O altă formă de exprimare a fost nebunia, fie că e vorba de una simulată sau una care se naște pe măsură ce ființa evoluează, ca în romanul lui Romulus Guga sau fragmente din *Absenții* lui Augustin Buzura, forme de delir și putere carismatică, în termenii lui Roger Caillois. Corporalitatea maladivă a fost analizată în romanele lui George Bălăiță, Alexandru Ivasiuc (*Interval*). Maladia corpului cunoașterii este prezentă în narațiunea lui Constantin Țoiu, ca și în *Îngerul de ghips* a lui Breban. O altă formă de boală, de data aceasta una fizică – este vorba de cancer, apare în romanul lui Petru Popescu și Alexandru Ivasiuc. Tot o formă de alienare apare și în *Animale bolnave*. Dincolo de cazurile individuale, se conturează în peisajul romanului românesc preocuparea pentru asocierea răului social unei epidemii care afectează indivizii, prinși în capcana politicului. Esențial a fost punctul de vedere pe care ni l-a oferit romanul *Racul* al lui Ivasiuc, tot o metaforă pentru cancerul reprezentat de totalitarism. Boala de moarte și epidemia cotropesc spațiul narativ al romanelor lui D.R.Popescu, propunând o manifestare densă a relației dintre individ și mecanismul social. Folosind teoria lui Foucault, privind raportul dintre individ și putere (determinat de atitudinea față de cele două epidemii majore: lepra și ciuma și atitudinile corespondente: alungarea celor contaminați și supravegherea celor bolnavi), am analizat modul în care puterea determină o formă de iradiere maladivă asupra ființei umane.

Viziunea onirică întregește prezentarea romanelor, prin adăugarea unei formule inovative. Dumitru Țepeneag, Virgil Tănase și Sorin Titel propun forme de situare în fața realității prin recursul la corporalitate, maladiv, imagini tari, ludic grotesc. Schizofrenia narativă din *Zadarnică e arta fugii* este dată de momentele obsesive care determină personajul să re trăiască evenimentele într-un flux circular, pe când la ceilalți există o ordonare a ideilor, dar sub forma unei căutări în sens invers, o călătorie a devenirii, care se transformă într-una a apropierei de moarte.

Concluzia pe care ne-o propune studiul de față conține imaginea generală, la nivel global, pe care relația medicină-literatură o introduce în câmpul analizei literare. Discuțiile generate de inserarea în textele literare a elementelor științifice au adus în prim plan ideea că literatura nu este ruptă cu adevărat niciodată de realitate, implicând în același timp o evoluție la fel de importantă ca cea științifică. Servind drept model literaturii, medicina

întreține cu aceasta o dublă relație, de servitute, așa cum am precizat, prin recursul la elemente narative care îi aparțin, dar și de coordonare, pentru că literatura devine ea însăși o formă de vindecare și elucidare a maladiilor totalitarismului care a bântuit societatea românească în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

## **REZUMAT**

Romanul românesc din a doua jumătate a secolului al XX-lea a fost supus unei dezvoltări configuratoare de spații est-europene, în care evoluția sa a fost influențată de factorii sociali și politici, deveniți forme maladive de control din cauza instaurării unor regimuri totalitare. Literatura devine o supapă a libertății, care, însă, de cele mai multe ori amendată de cenzură, a căutat mijloace subversive de exprimare. În fiecare dintre țările europene căzute pradă unei limitări a discursului cultural și nu numai, romanul a apelat la subterfugii, la imagini- substituent pentru realitate. Descriind o anumită latură a societății, narațiunea propunea lectorului avizat o reanaliză și resituare în câmpul narativ prin descifrarea unor situații, personaje- cheie. Procesul cel mai important devine o hermeneutică la care sunt invitați cei care trăiau o realitate grotescă și care puteau, în felul acesta, să identifice modul de articulare a vieții. Nu vorbim despre un text de tip

document, ci despre o reușită românească în care metodele subversive construiesc o altă lume, din semnele lumii reale.

Literatura devine astfel o formă activă de implicare și participare, căci ea nu poate fi analizată în afara contextului social și politic care o determină. Cultura românească și implicit literatura devin epistemice, în termenii folosiți de Karina Knorr-Cetina, prin producerea de cunoaștere. În viziunea cercetătoarei, culturile epistemice sunt "those amalgams of arrangements and mechanisms—bonded through affinity, necessity, and historical coincidence- which, in a given field, make up how we know what we know. Epistemic cultures are cultures that create and warrant knowledge, and the premier knowledge institution throughout the world is, still, science." Termenul de cunoaștere, așa cum o înțelegem astăzi, presupune nu numai un ansamblu coerent de concepte, de elucidări ale unor postulate arhetipale, ci, mai ales, cunoașterea prin știință și literatură. Implicând un dublu sens, acela al teoriei și cel al experienței empirice, cunoașterea validează și garantează o cultură epistemică prin puterea de coagulare a unui spirit național. Fiecare sold pe care îl trăiește, la un moment dat, o societate contemporană rămâne să dea socoteală pentru raportul dintre individual și general drept categorii distincte. Raportul se inversează, căci cunoașterea se dezvoltă sociometric din planul practic, spre esențializarea teoretică a experiențelor trăite, extragerea schemelor abstracte și punerea în relație cu spațiul abstract al conceptelor. Producerea de cunoaștere este pragmatic analizată ca fiind chiar o formă de utilizarea a individului, devenit instrument de lucru.

În centrul acestor culturi epistemice se află mediul, iar tiparul pe care îl construiesc astfel de acțiuni este întregit de studiul emoțiilor, ele însele parte a socialului, așa cum analizează Anthony Giddens care observă modul în care relațiile umane și psihopatologiile au evoluat ca urmare a fiecărei epoci pe care a traversat-o ființa umană. „ (...) the control of emotions as well their stimulation should be recognized as an important part of epistemic cultures with no small impact on the production of new knowledge.” Din acest punct de vedere, noua cunoaștere care se poate naște din confluența dintre știință și literatură se dovedește un amalgam de concepte tehnice, practice, sociale, literare și emoționale. Este vorba de instituirea cu funcție epistemică a unor domenii care, până acum, nu erau considerate creatoare de cunoaștere.

Din acest punct de vedere, identificarea unor reprezentări ale maladiilor ca forme de subversiune pentru construirea unei realități socio-politice din a doua jumătate a secolului al XX-lea, este necesară pentru atribuirea unor sensuri existente în narațiunea romanului românesc. Analiza întreprinsă are în vedere mai multe paliere de lucru,

generate de multiplicitatea relațiilor care se stabilesc între literatură, pe de o parte, și medicină, politică, filosofie, pe de altă parte. Rousseau trasa încă din 1986 direcțiile de interferență dintre domenii, observând că: „the medical component of Literature and Medicine also reveals an embedded theory of medicine: of cause and effect in illness, of the theory of disease, and, of course, as always, of the type of language in which these relationships are expressed. I cannot imagine any theory of reciprocity being useful, let alone widely accepted, if carte blanche it abjure history: a history of real medicine, just as a history of real literature”. Paralela dintre istoria medicinei reale și cea literaturii reale conține punctul de legătură dintre cele două domenii fundamentale, existente în ambele sensuri, prin raportul pe care îl stabilesc cu evoluția istorică a umanității.

Primul nivel pe care îl avem în vedere în analiza romanelor – studiu de caz – al formelor narative aflate la intersecția dintre cele două forme de cunoaștere a realității, este constituit de identificarea maladiilor care ating ființa umană și relația acestora cu sistemul socio-politic din care individul face parte. În romanele lui Augustin Buzura, personajele care îmbracă halatul de medic nu vindecă boli, ci se îmbolnăvesc pe sine de maladia generată de lipsa libertății conștiinței. Ființa umană este redusă la forma unui simplu executant, prins în chingile terorii politice căreia nu îi poate scăpa. Medicul Ion Cristian încearcă să supraviețuiască într-o lume a compromisului, clinica-institut în care lucrează transformându-se într-un spațiu clausturant. Medicamentul care ar fi putut salva de la moarte oameni prin descoperirea unui leac împotriva cancerului produce nebunie, doctorul Dumitrescu pierzând contactul cu realitatea, într-o formă de alienare grotescă. La Breban, „animalele bolnave” sunt ființe atinse de spiritualitate, încarcerate în propria ființă. Punct tranzitoriu, substanța epică a romanului, conține un provizorat al ideilor, cele două personaje care rămân să încheie discursul epic devenind o mișcare diluată a celorlalți actanți ai textului. Irina și Gașpar devin supraviețuitorii, animalele bolnave care au ieșit din spațiul vicios, dezbrăcate de energie și lipsite de vitalitate. Singurătatea este simțită aproape animalic „Omul, marele animal, va fi prea aproape ca să ne mai putem apăra de el” constată Lelia, pentru care indivizii se recunosc, așa cum spunea și Grobei, după miros. „The mind is a narrative machine, guided unconsciously by the epigenetic rules in creating scenarios and creating options. The narrative and artefacts that prove most innately satisfying spread and become culture. The societies with the most potent Darwinian innovations export them to the other societies. In the process of gene-culture evolution, genes affect which scenarios and memes are created, and the cultures thereby generated affect which genes survive.” scrie Frederick Crews într-un articol publicat în volumul „The Literary Animal: evolution and the nature of narrative J.

Gottschall and D.S. Wilson, editors, 2005 Northwestern University Press, definind astfel o modalitate de situare în lume a omului, prin narațiune și, implicit, creație.

Coborârea ființei umane de pe soclul conștiinței are rolul de a justifica orice acțiune, orice atitudine în fața diferitelor evenimente personale și sociale. Grobianism personajului este punctat astfel în cele mai mici detalii. Boala pe care o au personajele lui Breban este aceea de a poseda în același timp instinctualitate și spiritualitate. Cei sănătoși nu au decât instinct, sunt oameni animale. Grobei, lipsit de calități, mediocru și fără o ancorare în moralitate devine un lider al unei comunități, ceilalți transformându-se în victime ale unui principiu dominator. Eugen Negrici remarca această strategie pe care o folosește Breban și care a iscat controverse în epocă: „Cu datele unui orașel de provincie, Breban ilustra la scară restrânsă teoria puterii. El demonstra (...) că, în anumite condiții, colectivitățile umane pot face conducători (cum s-a întâmplat mereu în regimurile totalitare și cum se întâmpla chiar atunci, în acei ani, în România) din personaje cenușii, grotești. (...) romanul devenise o parabolă politică și o utiașă, atroce satiră la adresa omului și a pretențiilor ridicele de glorificare a măreției lui. ” (Negrici, 2008, p.29-30) Explicată astfel, structura romanului trimite la o încercare de demascare a unui regim bolnav de putere, de control. Victimele sunt cetățenii statului, indiferent de statutul social.

Nimicnicia omului, în fața unei dorințe de putere mult prea mari, determină o luptă continuă cu propriul corp. Organic și rațional se amestecă, printr-o analiză profundă a trăirilor unui individ pe care istoria tinde să-l zdrobească. Boala puterii este și una a fricii, de tot ceea ce înseamnă a deține frâiele unui conglomerat de funcții. Imagine a regimului politic, în care istoria pare a-și urma sensul, fără a ține seama de individ, narațiunea curge bolovănos. Simptomele observabile pe propriu trup sunt evidente, o boală necunoscută medicinei îl macină, fără a exista un remediu al spaimei. Îmbolnăvirea atacă în chiar centrul ființei umane, „jag al inimii” căci în felul acesta este distrusă orice modalitate de salvare a personajului. Macularea este profundă, generând forme convulsive ale individului, atins de microb. În cazul personajului feminin, Maria, renunțarea la corporalitate, și implicit la nevoile primare, determină apariția bolii. Dar nu a uneia obișnuite, smulse din trupul efemer al omului, ci „boala îngerilor”, „boala cristalului”. Echivalând cu integritatea și moralitatea, atât de greu de păstrat într-un regim totalitarist, existența acestui personaj în absența, despre care numai se scrie, coagulează o manifestare a spiritului liber. În contrast cu doctorul Boris, pentru care umilința este conștientizată numai în fața unui accident al ființei, moartea, personajul feminin se spiritualizează: „Un om bolnav, da, bolnav de boala îngerilor ! Bolnav de boala cristalului

! În loc să se îndoiaie, cum trebuie să facă acea „trestie gânditoare” a lui Pascal, ea s-a rupt.”

Ivasiuc își construiește textul ca o formă de reflecție interioară, boala nefiind decât un pretext de a se redescoperi pe sine. Dacă la Breban, omul rezista prin cuvânt, avea plăcerea imensă de a vorbi, de a se exterioriza, la Ivasiuc, individul rezistă prin acțiune. În textul *Cunoaștere de noapte* maladia devine un pretext pentru construirea unui personaj care parcurge un drum al cunoașterii, refăcând un parcurs spre interior, spre propria regăsire. Cancerul care distruge corpul, salvează sufletul, îi oferă posibilitatea de a privi dincolo de ierarhia strâmtă a puterii, pentru a putea renaște. Imaginea finală se construiește pe o singură coordonată: aceea a acțiunii prin care omul poate depăși orice obstacol, indiferent de natura acestuia.

Alienarea profundă se regăsește în textul lui Romulus Guga, dar și la Buzura sau Ivasiuc, descoperind o altă formă de trăire a eliberării de sub frica inoculată prin ideologia de partid. Romanul lui Romulus Guga, apărut în 1970 propune o structurare de tip concentric a materiei epice. Conform teoriei lui Goffman, există anumite instituții totalitare, care echivalează cu o formă celulară a regimurilor totalitare. Din acest punct de vedere, ospiciul devine un centru descentrat al universului, o parabolă a unei lumi bolnave, fără putință de scăpare. Personajul principal al romanului, nebunul, este un anonim care face parte din celelalte figuri aduse pe scena istoriei. Acest spațiu închis corespunde unei cenzuri a conștiinței, o formă de claustrare manevrată și creată de regimul politic : „Am avut impresia, pentru moment, că am fost închis, contrar voinței mele, într-un sicriu alb și înmormântat pe ascuns. Undeva, deasupra casei (încerc să mă uit printre gratii și nu pot, nu pot) se găsește desigur o cruce mare de lemn, cioplită în grabă, pe care îmi stă scris anul nașterii și anul morții. Brusc, simt că mă cuprinde un necunoscut sentiment de fericire: am depășit moartea!” Legătura pe care o stabilește autorul între boala – nebunie – ca formă de ieșire din spațiul ideologiei constrângătoare și libertatea oferită de renunțare la ceea ce Czesław Miłosz numea „gândirea captivă”. Hannah Arendt în *Originile totalitarismului*, introduce ideea unei boli universale a totalitarismului și renunțarea la a observa „miracolul ființei”, așa cum personajele din roman sunt bolnave de moarte, în sensul uitării bucuriei de a trăi. Spațiul închis descris, pe rând, prin intermediul fiecărui personaj este un ospiciu, o formă metaforică a lumii trăite de autor. Realitatea lui este și realitatea personajelor, care fug, fiecare într-o altă măsură de adevăratele trăiri ale spiritului. De fapt, toți sunt morți, pentru că și-au pierdut sensul existenței. Nebunia fiecăruia este o formă a patologicului care i se imputa regimului totalitarist. „Aici începe prima parte a cetății, ea durează cam cinci mii de ani și chiar mai

mult. E o lume îngrozitoare, bântuie crima, bolile, sărăcia, neputința și exploatarea. E o murdărie menită prafului și ierbii.” Cetatea, care dorea să fie una ideală, devine o distopie, în care aparența fericirii subminează evoluția spirituală a indivizilor. Nebunii sunt cei care rostesc adevăruri fără a fi condamnați pentru aceasta. Aluziile la sistemul carceral sunt evidente, imaginile grotești, de o duritate descrisă progresiv apar în momentul analizei lungului șir de oameni așezați ca umbrele, care primeau injecțiile și apoi intrau în rând, pentru a nu fi pedepsiți. Instituție vastă, ca un labirint în care fiecare cameră conține o altă tară a sistemului social și politic, ospiciul devine loc al alienării, din care scăparea nu poate fi o soluție de supraviețuire.

Imaginea surprinsă de George Bălăiță, a dictatorului aflat în mijlocul unei cohorte de slujbași, din toate categoriile sociale, se suprapune peste imaginea societății românești din anii regimului comunist. Amestecul intenționat al regnurilor produce amuzament, dar e și o metodă, preluată din proza absurdă, pentru a contura personalitatea megalomă a unui dictator. Stăpân peste o insulă în Atlantic, acesta dispune de toate resorturile societății, iar ceea ce îi coagulează puterea este construirea unui serviciu de siguranță imens. Aluzia lui George Bălăiță este, evident, la securitatea care dispunea de un număr extins de cadre. Dinspre analiza societății, Ivăsiuc face trecerea spre corpul personajului, aflat în aceeași criză a găsirii individualității. Trupul femeii devine un polip uriaș, reflectat într-o oglindă a realității. Pus în funcțiune de același sentiment al fricii, sugerând frământarea ființei umane, trupul Olgăi suferă transformări sub impulsul unei conștiințe dezechilibrate: „Și groaza, ideea aceea ciudată pe care i-am povestit-o într-o zi lui Petru, că mi-era frică să nu înceapă să crească trupul, să se umfle sub atenția mea disproporționată, sub atingerea continuă a conștiinței mele. Să se umfle până la pierderea tuturor formelor, până va deveni un cactus, cu arborizații ciudate, în continuă expansiune, fără sfârșit, nelimitat de ceva.” Lipsa limitelor, coborâtă la nivelul carnal al organismului, este responsabilă pentru dezvoltarea haotică a celulelor și deformarea corpului: „senzațiile lui erau atât de sigur prezente și trăiam atât de afundată în ele, încât mi-era frică să nu se transforme într-un polip uriaș, crescând ca singură formă de existență, după legea dezordonată a polipilor. ” Teama se instalează în corpul femeii, afectând nu numai sufletul, devenit bolnav, ci și partea organică. Este un schimb necontrolat de substanță materială și imaterială, o aversiune rapace față de contururi precise, legi impuse.

„Maladia epocii”, așa cum o numește personajul lui Constantin Țoiu, Chiril, este suspiciunea, cu variantele ei teama, frica, scenariul. El însuși căzut pradă acesteia se întreabă dacă divagațiile realizate pentru fiecare lucru, activitate, analizele minuțioase la care supune faptele zilei, nu sunt forme de liniștire a conștiinței, pentru a evita



turmentările ulterioare. Nevoia de a fi curat, fără, de a-și construi o imagine lipsită de vină, transpune existența lui pe un plan al conștiinței și al vinovăției. Apare, ca și la Ivasiuc, ideea determinismului căruia ființa umană nu îi poate scăpa: „Chiril, dimpotrivă, el credea într-o lume riguroasă de condiționări ce nu-ți lăsau altă alegere, împingându-te părintește din urmă, în afara micilor încălcări, atât de nesemnificative încât scapă vigilenței ochiului din vârful Piramidei însumând totul.” Aluzie la supravegherea continuă specifică regimurilor totalitare, este identificat „ochiul din vârful Piramidei”, care nu mai este un simbol religios, ci stăpânul absolut al vieții și morții indivizilor.

De fapt, totul se concentrează în jurul ideii de *vinovăție*. Paul Ricoeur vedea în teoria valorilor, așa cum a fost expusă și configurată de-a lungul timpului de filosofie, o sursă a vinovăției. Pentru el „supunerea la ordin, pentru că este comandat, devine mai importantă decât iubirea aproapelui și chiar decât iubirea lui Dumnezeu.” și determină intrarea „în infernul vinovăției, așa cum l-a descris Sfântul Pavel: legea devine ea însăși sursă a păcatului”. Concluzia lui Ricoeur este legată de condamnarea care a devenit damnație. (Ricoeur, p. 421) Inversarea valorilor și așa numitele metafizici paradoxale denotă o resituare a omului față de societatea din care făcea parte. Pentru Chiril, „păcatul original devenit politică de stat” îi transformă existența într-o perpetuă și absurdă închisoare, aceea a culpabilității care chinuia conștiința umană. „Șantajarea conștiinței” propune o viziune kafkiană, de anulare a oricărei soluții de a se elibera din spațiul comun al existenței primare: „acest păcat de esență religioasă, din noaptea umanității, transformat în instrument de șantajare a conștiinței, de punere a ei continuă în gardă, era, după Brummer, marele inamic al conștiinței umane.”

O altă formă de descoperire a maladiei reprezentate în text este epidemia care cuprinde lumea în care se găsește naratorul, fie că este vorba despre transformarea în raci, ca la Ivasiuc, sau de boala de moarte din textele lui D.R.Popescu. În fața cenzurii, Dumitru Țepeneag adoptă atitudinea unei fugi bachiene, iar oniricul Virgil Tănase propune o viziune ludico-dramatică urmărind destinul unui personaj în care frica ordonează orice mișcare. Romanul lui Virgil Tănase *Apocalipsa unui adolescent de familie* exprimă adoptarea formulei narative onirice, autorul construind un text în care se îmbină realitatea cu imaginile onirice, fără a exista o trecere evidentă între cele două planuri. Cele două lumi puse față în față, de o concretețe uimitoare, istoria și societatea viitorului (cea pe care o construia regimul comunist de la jumătatea secolului al XX-lea) „din adevărul mărunțit se revărsa minciuna ca un puroi incandescent și puțin a sânge putred, din bube se închegau, dincolo de muchie, istoria și, în partea cealaltă, minunata societate a viitorului.” Detaliile care țin de domeniul fiziologicului schițează o imagine

grotescă, cu imagini crude, de sorginte expresionistă, care identifică o lume în descompunere. Revenind la interdicțiile regimului politic, care angrenase orice element al vieții cotidiene, inclusiv al celei religioase, sunt amintite colindele, de sărbători, cântate numai în surdina și cu riscul de a fi pedepsiți pentru îndrăzneală și acuzați de „huliganism” căci „astăzi vreți să cântați colinde, mâine o să cereți libertatea religioasă, poimâine libertatea presei.” De fapt, libertatea putea fi lichidată din cauza oricărui gest care ar fi putut da impresia de fericire ființei umane și îndepărtarea din linia promovată de partid. Limitarea individului trebuia să fie totală, fără a conține orice speranță de eliberare.

Sorin Titel, într-o viziune funambulescă asupra vieții, răstoarnă tiparele tradiționale prin construirea unei narațiuni surprinzătoare, în care lumea este maculată, ca un corp purtător de tumori. Aluziile politice pot fi observat în ipostaze ale călătoriei din *Lunga călătorie a prizonierului*. Într-una din gările unde ajung, loc de răscruce, reușesc să „prindă unul din acele trenuri internaționale cu care se călătorea atât de comod (...) stăruia un miros de portocale și de băutură fină. (...) era foarte plăcut să călătorești cu astfel de trenuri internaționale, își spuseră cei trei, căutându-și reciproc păduchii prin hainele jegose.” Contrastul observat cu atâta nonșalanță aduce în mintea cititorului rememorarea unei perioade document a regimului politic, în care călătoriile în afara țării erau cu greu obținute, „erau limitate.” Despre limită vorbesc și cele trei personaje, ajunse într-un moment în care sunt expuse clar cele două lumi care se ating, dar nu fuzionează. Celei septice și îmbietoare din punct de vedere olfactiv i se opune una a mizeriei, a lipsei de perspectivă, unde nici măcar privirea nu poate ajunge dincolo de obstacolele – ferestre imense înghețate. Alternanța anotimpurilor, în afara impresiei de dinamism și trecere pe care o induc, sugerează și sentimentele amestecate de frig și cald pe care prizonierul și cei doi supraveghetori le încearcă. Relația care se naște între ei, de tip victimă-călău se transformă într-un fel de dependență. Cei trei devin un mare corp bolnav. Victimă a sistemului, prizonierul se obișnuiește atât de mult cu ipostaza sa, încât, la un moment dat când poate fi liber, se întoarce. Depersonalizarea este definitivă și profundă prin uitarea numelui. Întoarcerea în anonimat devine o formă de construire a unui spațiu alb, fără detalii: „Cum te cheamă? (...) Nu știu” O lume în descompunere, lipsită de repere și de coerență: „fetuși în spirt” populează un spațiu al cercului, o sarabandă a lumii uitate ca o baracă provizorie. Ipstaze ale unor evenimente care ar fi putut să le salveze existența „în putrefacție” sunt prilejul de a accentua și propune o viziune macabră și carnavalescă.

Romanul *Racul* apărut în 1976 a suscitat interesul criticii literare, fiind considerat distopie, din perspectiva creării unei situații, paradoxal opuse celei perfecte pe care o doresc la început. Scris în stilul unui realism magic, textul se mișcă pe două coordonate,

inegale ca dimensiune: prima, umbra lui Don Athanasios, pentru că apare numai la început, fiind cel care urzește planurile de mărire și cea de-a doua, prin înregistrarea trăirilor lui Miguel, adevăratul personaj principal. Parabolă a dictatorului, cel bolnav de putere, romanul ne servește pentru studierea modului în care se manifestă delirul și cum acesta se poate propaga, poate deveni o epidemie.

Metamorfoza este atât de profundă încât se va naște o nouă specie, a oamenilor-raci care îi vor înlocui treptat pe ceilalți, de rasă pură. Elementul definitoriu este claustrarea, închiderea în sine, în stratul de chitină, care îi va rupe de realitate. Critica la adresa regimului politic este evidentă, cu atât mai mult cu cât această referință la închidere se poate atașa diverselor direcții: a închide granițele, a închide gura, a închide sufletul, a închide inima, a închide ochii: „Chiar și oamenii (...) urmau să se transforme pe dinăuntru în raci, să existe ca specie, să se acopere cu o platoșă de chitină, ca să nu simtă nimic din ce se întâmplă cu adevărat în jur.”

Un alt nivel de analiză presupune o vindecare prin literatură, o modalitate de a trata maladiile secolului scriind despre ele. Filosoful francez Gilles Deleuze considera că scopul final al literaturii este de a vindeca, în felul acesta devenind o formă de eliberare de angoasele existenței. Alăturând literatura psihanalizei, Freud vorbea despre două ipostaze diferite: cea a psihanalistului, care are contact direct cu simptomele unui pacient și cea a scriitorului, cel care povestește simptomele. Din acest punct de vedere: „«Procedeu» nostru psihanalitic consistă în observarea conștientă a proceselor psihice anormale, pentru a-i putea ghici și exprima legile. Scriitorul procedează în mod diferit: el își îndreaptă atenția asupra inconștientului din propriul suflet, observă posibilitățile de evoluție ale acestuia și le înzestrează cu expresie artistică, în loc să le reprime printr-o critică conștientă.” (Freud, p.135) Accentul se mută astfel dinspre maladia colectivă spre cea individuală și mutarea accentului pe implicațiile biografiei scriitorului.

Un ultim nivel de analiză pe care îl abordăm în studiul de față se referă la interferențele dintre literatură, medicină și filosofie și modul în care analiza unor romane pot conduce la trasarea direcțiilor de producere a unui anumit tip de cunoaștere. Nu spunerea este cea mai importantă, ci modul în care textul camuflează o situație în fața regimului opresiv și, implicit, demonstrarea existenței acestuia prin jalonarea procesului de scoatere în evidență a formelor schizoide de cultură.

Giani Pomata, în „The Medical Case Narrative: Distant Reading of an Epistemic Genre” identifică o clasificare duală a textelor în care se întrepătrund literatura și medicina. Din acest punct de vedere, genurile epistemice devin astfel „those genres that are deliberately cognitive in purpose ” and „texts that are linked, in the eyes of their

authors, to the practice of knowledge- making (however culturally defined)”, iar funcția este „fundamentally cognitive, not esthetic or expressive – that specific kind of genres whose primary goal is not the production of *meaning* but the production of knowledge.” Diversele teorii care au încercat să deceleze resorturile neobișnuite ale dislocării discursului literar în cel medical și științific, au propus mai multe direcții:, Claudine Herzlich and Jeanine Pierret în *Malades d’hier, malades d’aujourd’hui*, Thomas Anz în *Gesund oder krank. Medizin, Moral und Asthetik in der deutsche Gegenwartsliteratur* sau binecunoscuta teorie a lui Susan Sontag *Illness and Metaphor*.

Plecând de la un caz particular, cel al literaturii române, se poate extinde analiza asupra culturilor europene aflate, în momentul respectiv, sub un regim politic totalitar. De altfel, în nr.31/2 din 2014 al revistei *Literature and Medicine*, Catherine Belling introduce, plecând de la conceptul goetheean de *Weltliteratur*, pe care Damrosch l-a extins la „world literature”, paradigma de „world medicine” pentru a defini o direcție prin care literatura se poate raporta la medicină: „would refer to theories and practices regarding illness and his diagnosis, treatment, and prevention that ”circulate beyond their culture of origin”. Astfel, maladii universale precum cancerul sau epidemiile au făcut obiectul unor romane publicate în țări europene. Problema granițelor culturale se pune cu atât mai mult cu cât fenomene literare generate de totalitarismul din spațiul românesc au fost considerate exotice în momentul traducerii lor și înscrierii într-un circuit firesc al cărților europene. Promovând diverse teorii asupra globalizării ca Gayatri Spivak *Death of a discipline* (2003), Emily Apter *Translation Zone* (2006), David Damrosch *The Buried Book* (2007), relația literaturii cu medicina este determinată și de modul în care aceasta din urmă se raportează la diversitatea culturală.

Având în vedere cele prezentate, se pot formula următoarele concluzii:

1. Romanul românesc postbelic propune o viziune legată de găsirea unor elemente subversive prin care să descrie o realitate impregnată de ideologia de partid. Există astfel, două forme fundamentale de creație: una prin care evenimentele se ancorează într-un spațiu artificial, în care este descrisă o altă lume, paralelă cu cea existentă documentar și o a doua creionată prin utilizarea limbajului esopic, modalitate de a citi „printre rânduri”, generată de formule consacrate sau inserarea în text a unor metafore ample, reinterpretabile din perspectiva cititorului ancorat în societatea vremii, subjugată unui regim totalitar.

2. A doua concluzie care se naște este în legătură cu maniera de a crea narațiune, prin inserarea în text a unor detalii medicale, urmărind în acest fel un determinism între medicină – corp uman- boală – sistem socio-politic, cauză a ei. Corpul uman suferă o

acțiune cu dublu sens: al bolii care macină și al regimului dictatorial, care constrânge, reducând libertatea la un simulacru grotesc de existență. Dubla condiționare pe care o presupun cei doi agenți- factori determină o disoluție a ființei umane, prinse într-un cerc vicios al puterii (politice) și al lipsei de putere (trupească, generată de slăbiciunea produsă de boală.)

3. În al treilea rând se constată diferențierea ce se produce între tipurile de narațiune din epocă. Reprezentarea bolii se face la nivel individual și la nivel colectiv (conștiința bolnavă/ epidemia), la nivel fizic și la nivel psihic (cancerul/nebunia), la nivel real și la nivel oniric (boala reală/ boala imaginată). Fiecare dintre acestea aparțin unui spațiu determinat social și politic care inserează în text elementele culese din realitate și le transformă în funcție de scopul propus. Răul drept concept cheie al sistemului totalitar îmbracă mai multe forme ale maladiilor din text, fiind punctul prin care irumpe întregul flux narativ. Rolul pe care boala îl joacă în parcursul existențial al ființei umane este dat de percepția pe care personajul o are asupra ei: uneori este o îmbolnăvire cauzată de factorii externi menționați, alteori este o formă de eliberare, de refugiu și evaziune din „realitatea sănătoasă.”

4. A patra concluzie este legată de modul în care sunt reprezentate personajele în textele analizate. Avem în vedere o multitudine de atitudini în fața posibilului și inevitabilului sfârșit: moartea ca prezență permanentă (cazul medicilor care tratează și care se contaminează ei înșiși), moartea ca formă de conștientizare a unei devieri a existenței (boala aproapelui), moartea ca boală, moartea ca formă de pierdere sau modificare a conștiinței. Finitudinea individului este astfel adusă în discuție în contextul unei determinări sociale și politice, fiind o formă de eliberare. Personajele masculine domină scena romanelor postbelice, angrenate fiind în mecanismul complex al unor funcții publice, al activismului politic. Personajele feminine sunt adjuvante în construirea imaginii despre lume a lor.

5. A cincea idee conclusivă propune o analiză a modului în care modelele de studiu ale reprezentărilor bolilor pot servi unui proces de cunoaștere a culturii. Identificarea potențialelor puncte nodale, a unor elemente care pot caracteriza o întreagă societate, la un moment dat, justifică rolul pe care literatura îl poate avea în decelarea unor resorturi ale realității. Sistemul social și politic din a doua jumătate a secolului al XX-lea, schizoid și lipsit de echilibru a determinat o contaminare a literaturii însăși, care însă a găsit resurse subversive pentru a se exprima pe sine și realitatea exterioară. Cea mai la îndemână formă a fost recursul la metafora medicală, prezența bolii semnalizând existența unei patologii a întregii societăți românești.

6. Concluzia pe care ne-o propune studiul de față conține imaginea generală, la nivel global, pe care relația medicină-literatură o introduce în câmpul analizei literare. Discuțiile generate de inserarea în textele literare a elementelor științifice au adus în prim plan ideea că literatura nu este ruptă cu adevărat niciodată de realitate, implicând în același timp o evoluție la fel de importantă ca cea științifică. Servind drept model literaturii, medicina întreține cu aceasta o dublă relație, de servitute, așa cum am precizat, prin recursul la elemente narative care îi aparțin, dar și de coordonare, pentru că literatura devine ea însăși o formă de vindecare și elucidare a maladiilor totalitarismului care a bântuit societatea românească în a doua jumătate a secolului al XX-lea.

## **ABSTRACT**

In the second half of the 20<sup>th</sup> century the Romanian novel underwent a development that configured Eastern European spaces where its evolution was marked by social and political factors-turned-pathological-control-forms with the installation of totalitarian regimes. Literature became a source of freedom which, however, generally censored, sought subversive means of expression. In each of the European countries that had surrendered to a limitation of the cultural speech and more, the novel chose subterfuges, images that substituted reality. By describing a specific side of society, the narrative would propose to the knowledgeable reader a reanalysis and a repositioning in the narrative field with the decoding of situations, of key characters. The most important process became hermeneutics to which those who lived a grotesque were invited to identify the way in which life could be articulated. We are not talking about the document

type of text, but about a novelistic success where the subversive methods build another world from the signs of the real one.

Thus, literature became an active form of involvement and participation, since it cannot be analysed without its social and political context. Romanian culture and, implicitly, literature became epistemic, as proposed by Karina Knorr-Cetina,<sup>1</sup> by the production of knowledge. According to the researcher, epistemic cultures are “those amalgams of arrangements and mechanisms—bonded through affinity, necessity, and historical coincidence- which, in a given field, make up how we know what we know. Epistemic cultures are cultures that create and warrant knowledge, and the premier knowledge institution throughout the world is, still, science.” The term knowledge, as we construe it nowadays, means more than a coherent unit of concepts or explanations of archetypal postulates; it is especially knowledge through science and literature. With a twofold meaning, of theory and of empiric experience, knowledge validates and guarantees an epistemic culture by the power of coagulation of a national spirit. Each balance experienced, at a point in time, by a contemporary society will account for the ratio individual-general as distinct categories. The ratio is inversed, because knowledge develops sociometrically from the practical plane toward the theoretical baring of the experiences, the extraction of the abstract patterns and the relationships with the abstract space of the concepts. Knowledge production is analysed pragmatically as an individual’s form of use, turned working instrument.

At the heart of these epistemic cultures there is the environment, and the pattern built by such actions is completed by the study of emotions – themselves part of the social, as analysed by Anthony Giddens<sup>1</sup> who sees how human relationships and psychopathologies have evolved throughout each age of the human being. “(...) the control of emotions as well their stimulation should be recognized as an important part of epistemic cultures with no small impact on the production of new knowledge.”<sup>1</sup> From this angle, the new knowledge that can arise from the union of science and literature is a blend of technical, practical, social, literary and emotional concepts. This is the award of an epistemic function to fields that, until now, were not deemed generators of knowledge.

From this viewpoint, the identification of representations of diseases as forms of subversion for the construction of a socio-political reality in the second half of the 20<sup>th</sup> century is required for the assignment of existing meanings in the narrative of the Romanian novel. The analysis considers several levels of work generated by the many relationships established between literature, for one part, and medicine, political, philosophy, for the second part. Rousseau was outlining since 1986 the directions of

interference of fields, noting that, “the medical component of Literature and Medicine also reveals an embedded theory of medicine: of cause and effect in illness, of the theory of disease, and, of course, as always, of the type of language in which these relationships are expressed. I cannot imagine any theory of reciprocity being useful, let alone widely accepted, if *carte blanche* it abjure history: a history of real medicine, just as a history of real literature”.<sup>1</sup> The parallel between the history of real medicine and the one of real literature embraces the linking point of the two fundamental fields, existing in both directions, by the relation they establish with human kind’s historical evolution.

The first level we are considering in the analysis of the novels – case study – for the narrative forms at the intersection of the two kinds of reality knowledge is made from the identification of the diseases that touch the human being and their relationship with the socio-political system in which the individual is included. In Augustin Buzura’s novels the characters who are physicians do not cure diseases, but they make themselves ill with the general disease generated by the absence of the freedom of thought. The human being is brought down to a mere doer caught in the chains of the political terror the being cannot escape. The physician Ion Cristian struggles to survive in a world of compromise, with the clinic-institute where he works becoming a stifling space<sup>1</sup>. The medicine that could have saved the life of people by the discovery of a cure to cancer produces insanity and doctor Dumitrescu loses the run of reality, in a form of grotesque alienation. At Breban, “diseased animals” are beings touched by spirituality, imprisoned in their own being. A transitory point, the epic substance of the novel, contains a temporary condition of ideas, and the two characters who end the epic discourse become a diluted movement of the other actors of the text. Irina and Gașpar become the survivors, the diseased animals that got out of the vicious space, bared of energy and of vitality. Loneliness is experienced at an almost feral level. “Man, the great animal, will be too close to allow us to defend form him”, finds Lelia, in whose opinion can be recognised, as told by Grobei, by their smell. “The mind is a narrative machine, guided unconsciously by the epigenetic rules in creating scenarios and creating options. The narrative and artefacts that prove most innately satisfying spread and become culture. The societies with the most potent Darwinian innovations export them to the other societies. In the process of gene-culture evolution, genes affect which scenarios and memes are created, and the cultures thereby generated affect which genes survive”, writes Frederick Crews in an article published in the volume “The Literary Animal: evolution and the nature of narrative”, J. Gottschall and D.S. Wilson, editors, 2005 Northwestern University Press<sup>1</sup>, thus becoming a way of the man’s position in the world by narrative and, thus, by creation.



The human being's descent from the stand of conscience has the role of justifying any action, any attitude in front of the various personal and social events. The character's oafishness is thus shown in the tiniest detail. The disease from which Breban's characters suffer is that they have both instinct and spirituality. Those who are healthy only have instinct, they are man animals. Grobei, without qualities, mediocre and without being anchored in morality, becomes a leader of a community, the other ones becoming victims of a prevailing principle. Eugen Negrici noted this strategy used by Breban, which led to controversies in that age: "Breban would illustrate at small scale the theory of power, by applying the data of a provincial town. The would prove (...) that, in certain conditions, human communities can make leaders (as it happened always with the totalitarian regimes and as it was happening that then in Romania) from grey, grotesque characters, (...) the novel had become a political parables and an immense atrocious satire of man and of the ludicrous claims of praise of his greatness." (Negrici, p.29-30) Thus explained, the structure of the novel sends to an attempt to expose a regime thirsty of power, of control. Victims were the citizens of the state, irrespective of social status.

Man's vainness in front of a too inflated desire of power leads to a constant fight against his own body. Organically and rationally it interferes, in an intense analysis of the experiences of an individual history tends to crush. The disease of power is also a disease of fear, of anything that means to take charge of a conglomerate of functions. Image of the political regime, where history seems to follow its course, without considering the individual, the narrative flows sickly. The symptoms visible on his own body are obvious, a disease unknown to medicine eats him alive, without any remedy against dread. The disease acts right at the core of the human being, "filth of the heart", because this is how any modality of redeeming the character is destroyed. The fouling is abysmal, generating convulsive forms of the contaminated individual. At the female character, Maria, the wavering of corporeality and, implicitly, of the primary needs, leads to the appearance of the disease. But this is not a usual disease drawn from the man's fleeting body, but it is the "disease of angels", the "disease of the crystal". Meaning integrity and morality, which are almost impossible to preserve in a totalitarian regime, the existence of this character *in absentia*, on whom the only thing done is writing, shapes a manifestation of free spirit. Contrary to doctor Boris, at whom humility is acknowledged only in front of an accident of the being, death, the female character becomes spiritualised, "An ill man, yes, touched by the disease of angels! By the disease of the crystal! Instead of bending, as Pascal's "thinking reed", he broke."

Ivasiuc builds the text as a form of inner contemplation, with the disease as a mere excuse for self-rediscovery. While at Breban, man would resist by word, he took immense pleasure in speaking, in exteriorisation, at Ivasiuc, the individual resists by taking actions. In the text *Cunoaştere de noapte/Night Knowledge*, the disease becomes a pretext for the construction of a character who travels a path of knowledge, by walking again an inward route toward self-renewal. The cancer that destroys the body saves the soul, allows him to look beyond the narrow hierarchy of power, to be able to be reborn. The closing image is built on only one coordinate: that of action by which man can overcome any kind of obstacle.

Deep alienation can be found in Romulus Guga's text, as well as in Buzura's or Ivasiuc's, unveiling another form of experiencing release from the fear inoculated by Party ideology. Romulus Guga's novel, published in 1970, proposes a concentric configuration of the epic matter. According to Goffman's theory, some totalitarian institutions are a cell form of the totalitarian regimes. From this angle, the hospice becomes a decentred centre of the universe, a parable of an irredeemable ill world. The main character of the novel, the madman, is an anonymous who is part of the other characters of the stage of history. This closed space means a censorship of thought, a form of stifling manoeuvred and created by the political regime: "I was under the temporary impression that I was put, against my will, in a white coffin and buried in secret. Above the house (I'm trying to look through the bars but I just can't see) there's definitely a big wooden cross, carved in a hurry, on which there are the year of my birth and the year of my death. Suddenly, I feel dazzlingly happy: I have gone beyond death!" The link established by the author between the disease – madness – as a form of escape from the space of a limiting ideology and the freedom offered by the wavering of what Czesław Miłosz called "captive mind"<sup>1</sup>. In *Origins of Totalitarianism*, Hannah Arendt submits the idea of a universal disease of totalitarianism and the abandonment of the observation of the "miracle of being", just the novel's characters are diseased by death, i.e. they forget the joy of living. The closed space described by each character is a hospice, a metaphorical shape of the world experienced by the author. His reality is also the reality of the characters who run, to varying degrees, from the real experiences of the spirit. In fact, all of them are dead, because they lost the sense of existence. Their madness is a form of the pathological assigned to the totalitarian regime. "Begins here the first part of the city, it lasts about five thousand years and even more. It is a terrible world infested with murders, diseases, poverty, incapacity and abuse. It is filth meant to be dust and grass." The city meant to be an ideal one becomes a dystopia, where the surface of

happiness undermines the individuals' spiritual evolution. Mad are those who tell truths without being condemned for it. The hints at the imprisonment system are obvious, the grotesque, gradually rougher images appear with the analysis of the low row of people placed like umbrellas, who would receive injections and then entered the row back, to avoid punishment. A vast institution, like a labyrinth where each room contains another country of the social and political system, the hospice becomes a place of alienation and escape from it cannot be a solution for survival.

The image offered by George Bălăiță, for the dictator found amidst a cohort of servants, from all the social categories, overlaps the image of the Romanian society in the communist age. The deliberate blend of worlds generates amusement, but it is also a method, borrowed from absurd prose, to outline the megalomaniac personality of a dictator. Leader of an island in the Atlantic, he masters all the springs of society, and his power is coagulated by the construction of a huge security service. George Bălăiță's allusion is obviously to the state security that had a large number of forces. From the analysis of society Ivăsiuc transits to the character's body, in the same crisis of individuality. The woman's body becomes a giant polyp, reflected in a mirror of reality. Activated by the same feeling of fear, suggesting the human being's struggle, Olga's body suffers transformations triggered by an unbalanced conscience: "The dread, the odd idea I've confessed one day to Petru, that I was afraid my body would start growing, bulged in front of my disproportionate eyes, beneath the continuous touch of my conscience. It would swell until it loses any shape and it becomes a weirdly branched cactus, in permanent, limitless expansion." The absence of limits, at the carnal level of the body, is responsible for the chaotic development of the cells and the deformation of the body: "his sensations were present so definitely and I was experiencing them so deeply that I was afraid they would turn in a giant polyp, growing as a single form of existence, consistent with the unsystematic law of the polyps." Fear is instilled in the woman's body, touching both the ailing soul and the organic part. It is an uncontrolled exchange of material and immaterial substance, a ravaging aversion from defined outlines, required laws.

"The disease of the age", as labelled by Constantin Țoiu's character, Chiril, is suspicions, followed by its versions, fear, scenario. He himself had been touched by it, he wonders whether the divagations done for each thing, activity, the thorough analyses to which the facts of the day are submitted are not forms of quieting the conscience down, in order to avoid later distress. The need of being clean, of building a guilt-free image transfers his existence in a plane of conscience and of guilt. Like with Ivăsiuc, there is the idea of determinism from which the human being cannot escape: "On the contrary, Chiril

believed in a rigorous world of conditioning that left no room for choice, that gave you a fatherly push, aside from the small trespasses, so insignificant that the circumvented the vigilance of the eye at the top of the Pyramid of everything.” As an allusion to the continuous surveillance specific to totalitarian regimes, we identify the “eye at the top of the Pyramid”, which is no longer a religious symbol, but the absolute master of the individuals’ life and death.

In fact, everything is centred on the idea of *guilt*. In the theory of values, as described and configured throughout the ages by philosophy, Paul Ricoeur saw a source of guilt. In his opinion, “to obey orders, because they are given, becomes more important than the love of one’s fellow and even the love of God” and it leads to the entry “in the inferno of guilt, as described by Saint Paul: the law becomes itself a source of sin” Ricoeur’s conclusion relates to the condemnation that became damnation<sup>1</sup> (Ricoeur, p. 421). The reversal of values and the so-called paradoxical metaphysics denote a repositioning of man in relation to the society to which he belonged. At Chiril, “the original sin-turned-state-policy” transforms his existence in a constant and absurd prison of culpability that torments the human conscience. “The coercing of conscience” proposes of Kafkaesque view of undoing of any solution of escape from the common space of primary existence: “this essentially religious seen from the night of humanity, turned into a conscience-coercing instrument, was, according to Brummer, the great enemy of human conscience.”

Another form of discovery of the diseases represented in the text is the epidemic in the narrator’s world, whether it was the transformation to crayfish, at Ivasiuc, or the death disease in D.R.Popescu’s texts. In front of censorship, Dumitru Țepeneag adopts the attitude of a Bachian fugue, and the oniric Virgil Tănase suggests a ludic-dramatic vision of a character’s destiny where fear organises any movement. Virgil Tănase’s novel *Apocalipsa unui adolescent de familie/Apocalypse of a Good Family Adolescent* expresses the adoption of the oniric narrative formula; the author creates a text where reality blends with oniric images, without an obvious passage between the two planes. The two worlds, face to face, are amazingly concrete, the history and society of the future (the one the communist regime was building starting from the half of the 20<sup>th</sup> century) “shredded truth let the lie discharge like incandescent foul-smelling pus, beyond the edge, boils would help see shaped history and, in the other part, the wonderful society of the future.” Physiological details outline a grotesque crude image, which identifies a rotting world. Back to the interdictions of the political regime that had engaged any element of everyday life, religious included, carolling is mentioned; it is sung only silently and with the risk of

being punished for the audacity and charged with “hooliganism”, because “now you want to sing carols, tomorrow you’ll claim religious freedom and later the freedom of the press.” In fact, freedom could be liquidated because of any gesture that could signal happiness for a human being and a distance from the Party’s rules. The individual’s limitation was to be total, without any hope of escape.

In an eccentric view of life, Sorin Titel overturns traditional patterns by building a surprising narrative, where the world is foul like a body that carries tumours. Political hints can be seen in episodes of the journey in *Lunga călătorie a prizonierului/The Prisoner’s Long Journey*. In one of the stations, at a crossroads, they manage to “catch one of those international trains that made traveling so comfortable (...) there was smells of oranges and fine drinks. (...) traveling was very pleasant, thought the three of them while looking for each other’s lice in the dirty clothes.” The contrast seen without care evokes a document period of the political regime, when trips abroad “were limited.” The three characters also speak about limits; they reach a point the two worlds are clearly exposed; they touch each other but they do not merge. The pleasantly smelling world is opposed to a world of misery, of lack of perspective, where not even the eyes can reach beyond the obstacles – huge ice-covered windows. The seasons passing, apart from the sense of dynamism and transition, also suggest the mixed sensations of cold and warm experienced by the prisoner and the two surveyors. The ensuing victim-executioner relationship become a kind of dependence. The three people become a great diseased body. Victim of the system, the prisoner gets so used with his situation that, at a point when he can be free, he returns. Depersonalisation is final and profound when the name is forgotten. The return to anonymity becomes a form of building a blank space: “What is your name? (...) I don’t know” A disintegrating world, lacing references and coherence: “foetuses in alcohol” populate a circus space, a saraband of the world forgotten like a provisory boat. The opportunity to emphasise and to propose a gruesome and grotesque vision is the example of an event that could have saved their “rotting” existence.

The novel *Racul/The Crayfish* published in 1976 engaged the literary critics, who considered it a dystopia, from the viewpoint of creating a situation paradoxically opposed to the perfect one intended in the beginning. Written in the style of magic realism, the text moves on two uneven coordinates: the first one, Don Athanasios’s shadow, because he appears only in the beginning, as the one who makes the plans of praise, and the second one, which records the experiences of Miguel, the real main character. Parable of the dictator diseased by power, the novel is helpful in the study of how frenzy and how it can propagate and grow into an epidemic.

The metamorphosis is so deep that a new species, of man-crayfish, is born and they will replace gradually the others, the pure race. The defining elements is the stifling, self-isolation in the chitin layer, which will separate them from reality. The criticism of the political regime is evident, the more that this reference at isolation can be attached to various directions: to close the borders, to shut the mouth, the shut the soul, the heart, the eyes: “Even people (...) would become crayfish inside, they would be covered in a chitin shell, and thus they will not feel anything from what really happened around them.”

Another level of analysis means a healing by literature, a modality to treat the diseases of the century by writing about them. French philosopher Gilles Deleuze thought the end purpose of literature is to heal, which means it becomes a form of relief from the anxiety of existence. Joining literature and psychoanalysis, Freud talked about two different positions: of the psychoanalyst in direct contact with the patient’s symptoms, and of the writer, who tells the symptoms. From this viewpoint: “Our psychoanalytic “procedure” involves the conscious observation of anomalous psychological processes, in order to guess and express the laws. The writer does it differently: he gets his attention on the unconscious in their own soul, he notes the possibilities of its evolution and assigns artistic expression to them instead of suppressing them in a conscious criticism” (Freud, p.135) Thus, the emphasis shifts from the collective disease to the individual one and to the implications of the writer’s biography.

One last level of analysis we are approaching in this study relates to the interferences of literature, medicine and philosophy and to how the analysis of novels may lead to the outline of the directions of generating a specific type of knowledge. It is not the wording that which is the most important, but how the text hides a situation in front of the oppressive regime and, implicitly, the demonstration of its existence by marking the process of decommissioning the schizoid forms of culture.

Giani Pomata, in “The Medical Case Narrative: Distant Reading of an Epistemic Genre”<sup>1</sup> finds a dual classification of the texts where literature and medicine blend. From this point of view, epistemic genres become thus “those genres that are deliberately cognitive in purpose” and “texts that are linked, in the eyes of their authors, to the practice of knowledge- making (however culturally defined)”, and their function is “fundamentally cognitive, not aesthetic or expressive – that specific kind of genres whose primary goal is not the production of *meaning* but the production of knowledge.” The various theories that tried to find the unusual resources of the dislocation of the literary discourse in the medical and scientific one proposed more directions; Claudine Herztich and Jeanine Pierret in *Malades d’hier, malades d’aujourd’hui*, Thomas Anz in *Gesund oder krank*.

*Medizin, Moral und Asthetik in der deutsche Gegenwartsliteratur*<sup>1</sup> or Susan Sontag's theory *Illness and Metaphor*.

Starting from a particular place, the one of Romanian literature, we can extend the analysis to the European culture that were, at that time, subject to a totalitarian political regime. In fact, in no.31/2 in 2014 of *Literature and Medicine*, Catherine Belling introduces, starting from Goethe's *Weltliteratur*, which Damrosch extended to "world literature"<sup>1</sup>, the phrase "world medicine" for the definition of a direction where literature can relate to medicine "would refer to theories and practices regarding illness and his diagnosis, treatment, and prevention that "circulate beyond their culture of origin". Thus, universal diseases such as cancer or epidemics were the object of some novels published in European countries. The issue of the cultural borders is even more stringent when literary phenomena generated by totalitarianism in the Romanian space were considered exotic at the time of their translation and entry in a normal circuit of European books. By promoting various theories on globalisation, such as Gayatri Spivak *Death of a discipline* (2003), Emily Apter *Translation Zone* (2006), David Damrosch *The Buried Book* (2007), the relationship of literature with medicine is also defined by how the latter relates to cultural diversity.<sup>1</sup>

In view of the above, I will propose the following conclusions:

1. The post-war Romanian novel submits a view on the finding of subversive phenomena that could describe a reality permeated by Party ideology. Thus, there are two fundamental forms of creation: one by which the events are anchored in an artificial space, where another world is described, parallel with the one existing in the documents, and a second one outlines by the use of Aesopian language, modality of reading "through the rows, generated by established formulae or by inserting ample metaphors in the text, which could be reinterpreted from the view of the reader anchored in the society of the age under totalitarianism.

2. The second conclusion relates to how the narrative is created, by inserting in the text medical details, thus focusing on a medicine – human body – disease – socio-political system determinism as it cause. The human body undergoes a twofold actions: of the diseases that crushes and of the dictatorial regime that limits the freedom to one grotesque simulacrum of existence. The double conditioning ensuing from the two agent-factors leads to a dissolution of the human being, caught in a vicious circle of (political) power and of the absence of (body) power (generated by the disease-generated weakness.

3. Third, we find the differentiation of the types of narrative for the age. The representation of the disease is done both at individual and at collective level (diseased

thought/epidemics), at physical and at psychological level (cancer/madness), at real and at oniric level (real disease/imagined disease). Each of these are included in a socially and politically defined space that inserts in the texts elements from reality and turns them according to the intended purpose. The evil as key concept of the totalitarian regime has more forms of the diseases in the text, since it is the point through which the entire narrative flow breaks out. The role played by the disease during the existence of the human being is given by the character's perception of it: sometimes a disease caused by the said external factors, sometimes of form of relief, of refuge and of escape from "healthy reality".

4. The fourth conclusion relates to how the characters are illustrated in the analysed texts. We have many attitudes in front of the possible and the inevitable ending: death as permanent presence (the case of the physicians who treat and who are contaminated themselves), death as a form of awareness of a deviation in life (disease of one's fellow), death as disease, death as form of loss or modification of thought. Thus, the individual's limitation is approached in the context of a social and political determination, since it is a form of release. Male characters dominate the stage of post-war novels, being engaged in the complex mechanism of public functions, of political activism. Female characters are adjuvant in the construction of their image of the world.

5. The fifth conclusive idea proposes an analysis of how the study models for the representations of diseases can act as a process of knowledge of culture. The identification of the potential nodes, of elements that may characterise an entire society, at a given point, justifies the role literature can have in the finding of reality resources. The uneven and schizoid social and political system in the second half of the 20<sup>th</sup> century led to a contamination of literature itself; however, literature found subversive resources of self- and reality expression. The most approachable form was the use of the medical metaphor, the presence of the disease signalling the existence of a pathology of the entire Romanian society.

6. The conclusion proposed by this study includes the overall image the medicine-literature relationship submits in the field of literary analysis. The discussions generated by the insertion of scientific elements in the literary brought to the fore the idea that literature is never truly separated from reality, which also means an evolution equally important with the scientific one. As a model for literature, medicine has a twofold relationship with it – of domination, as said, by the choice of specific narrative elements, as well as of coordination because literature itself becomes a form of healing and



clarification of the disease of totalitarianism in the Romanian society of the second half of the 20<sup>th</sup> century.

|                                                                |           |
|----------------------------------------------------------------|-----------|
| <b>Argument.....</b>                                           | <b>5</b>  |
| <b>1. ROMANIAN LITERATURE AND THE SUBVERSIVE MODELS.....</b>   | <b>10</b> |
| <i>Literature and medicine.....</i>                            | <i>10</i> |
| <i>Clinical reading.....</i>                                   | <i>14</i> |
| <i>Literature and ideology.....</i>                            | <i>17</i> |
| <i>Ideology and Romanian destiny.....</i>                      | <i>21</i> |
| <b>2. THE CASE OF THE ROMANIAN LITERATURE (1960-1980).....</b> | <b>29</b> |
| <i>Literary hypotonia and hypertonia .....</i>                 | <i>32</i> |
| <b>3. DISEASE AND TOTALITARIAN DISCOURSE .....</b>             | <b>35</b> |
| <i>Diseased consciousness.....</i>                             | <i>35</i> |
| <i>The great white eye .....</i>                               | <i>38</i> |

|                                                               |            |
|---------------------------------------------------------------|------------|
| <i>Psychological mutation</i> .....                           | 40         |
| History and Disease.....                                      | 42         |
| Hubris, power and vice.....                                   | 46         |
| <b>4. PSYCHOSIS AND CONSCIOUS FICTIONS .....</b>              | <b>54</b>  |
| <i>The freedom to be insane</i> .....                         | 54         |
| Knowledge and happening.....                                  | 57         |
| The world like a rotten walnut.....                           | 59         |
| The parable of the truth mouse.....                           | 60         |
| <i>Deliriousness and charismatic power</i> .....              | 63         |
| The anti-people and the moral rules.....                      | 66         |
| <b>5. DISEASE AND CORPOREALITY.....</b>                       | <b>69</b>  |
| <i>The instability disease</i> .....                          | 75         |
| <i>Body- territory – polymorphism and proliferation</i> ..... | 78         |
| Emotion as disorder of the soul.....                          | 83         |
| Limitation as form of health.....                             | 84         |
| <i>The body of knowledge and the disease</i> .....            | 88         |
| Demons, imagination and disease.....                          | 92         |
| The presumption of guilt.....                                 | 99         |
| <i>Collective disease vs individual disease</i> .....         | 99         |
| Essential things and revelatory trifles.....                  | 104        |
| <b>6. INCURABLE DISEASES AND FORMS OF ALIENATION .....</b>    | <b>110</b> |
| <i>Cancer and the living city</i> .....                       | 110        |
| The woman –city.....                                          | 113        |
| Suicide-like city.....                                        | 115        |
| <i>Disease as existential break</i> .....                     | 116        |
| <i>Monstrous and mobility</i> .....                           | 121        |
| Living movement and odd disease.....                          | 124        |
| <b>7. EPIDEMIC FORMS AND POLITICAL CONSTRUCT.....</b>         | <b>129</b> |
| <i>The disease of bleak activity</i> .....                    | 129        |
| <i>The disease of disappearance</i> .....                     | 137        |
| <b>8. ONIRIC DISEASE.....</b>                                 | <b>143</b> |
| <i>Racing with death</i> .....                                | 143        |
| <i>To travel, to fall ill. In dreams</i> .....                | 154        |
| <b>Conclusions.....</b>                                       | <b>161</b> |
| <b>ABSTRACT.....</b>                                          | <b>165</b> |
| <b>BIBLIOGRAPHY.....</b>                                      | <b>189</b> |

## **BIBLIOGRAFIE:**

Abbott, H. P., 2002. *The Cambridge Introduction to Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press.

Adamek, D., 2002. *Castelul lui Don Quijote*, Cluj-Napoca: Editura Limes.

Adamek, D., 2000. *Fluxurile și refluxurile stalinismului*, București: Editura Academia Civică.

Alberes, R., 1969. *Istoria romanului modern*, Trad. de Leonid Dimov, Prefață de Nicolae Balotă, București: EPL.

Anz, Th., 1989. *Gesund oder krank. Medizin, Moral und Asthetik in der deutsche Gegenwartsliteratur*. Stuttgart: Metzler.

- Anzieu, D., 1985. *Le moi Peau*. Paris : Dunod.
- Arendt, H., 1994. *Originile totalitarismului*, traducere de Ion Dur și Mircea Ivănescu, București: Editura Humanitas.
- Arendt, H., 1997. *Între trecut și viitor. Opt exerciții de gândire politică*, traducere de Louis Rinaldo Ulrich, Filipeștii de Târg, Prahova : Antet.
- Aucouturier, M., 2001. *Realismul socialist*. traducere de Lucia Flonta, Cluj-Napoca : Editura Dacia.
- Augé, M., 1992. *Non-Lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*. coll. «La librairie du XXIe siècle». Paris : Seuil.
- Babeti, A., Sepetean-Vasiliu, D. (editori), 1980. *Pentru o teorie a textului. Antologie „Tel Quel” 1960-1971*, Bucuresti : Univers.
- Bachelard G., 1997. *Apa si visele - eseu despre imaginația materiei*. București : Editura Univers.
- Bako, A., 2012. *Dinamica imaginarului poetic: Grupul oniric românesc*. Cluj: Editura Eikon.
- Bal, M., (ed.) 2004. *Narrative Theory. Critical Concepts in Literary and Cultural Studies*. Oxfordshire: Routledge.
- Bal, M. *Naratologia. Introducere în teoria narațiunii*, Iași. Editura Institutul European, 2008, p.36
- Balotă, N., 2001. *Romanul românesc în sec. XX*. București : Editura Univers.
- Balotă, 1976., *Universul prozei: Alexandru Ivasiuc*, București : Editura Eminescu.
- Bakhtine, M., 1977. (Voloshinov V.N). *Le marxisme et la philosophie du langage*. Paris : Éditions de Minuit.
- Bakhtine, M.. 1978. *Esthétique et théorie du roman*. Paris : Gallimard.
- Barthes, R., 1963. *Essais critiques*, Paris : Seuil.
- Barthes, R., 1987. *Romanul scriiturii*, București: Univers.
- Baltrusaitis, J. , 2008. *Les perspectives dépravées : Tome 1 : Aberrations, essai sur la légende des formes ; Tome 2 : Anamorphoses*. coll. Champs, Paris : Flammarion.
- Bălăiță, G., 1998. *Lumea în două zile* Bucuresti, 100+1 : Gramar.
- Bergson, 1991, *Evolution creatrice*, Paris : PUF.
- Boia, L., 2004. *Între înger și fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre*, București: Editura Humanitas.
- Bourdieu, P., 1998. *Regulile artei* București : Editura Univers.
- Bourdieu, P., Passeron, J.C., 1999. *Les héritiers. Les étudiants et les cultures*, Paris : Les éditions de minuit.

- Bouveresse, J., 2008. *La connaissance de l'écrivain. Sur la littérature, la vérité et la vie*. Marseille : Agone.
- Boia, L., 2004. *Între înger și fiară. Mitul omului diferit din Antichitate până în zilele noastre*. București: Editura Humanitas.
- Booth, W., 1976. *Retorica romanului*. București: Univers.
- Breban, N., 2010. *Istoria dramatică a prezentului. Aventurierii politicii românești*. București: Editura Muzeul Literaturii Române.
- Breban, N., 1997. *Îngerul de gips*. București: Editura Minerva.
- Breban, N., 1977. *Bunavestire*, Iași: Junimea.
- Breban, N., 2006. *Spiritul românesc în fața unei dictaturi*. E. diția a IV-a, Prefață de Ovidiu Pecican, București: Editura Ideea Europeană.
- Breban, N., 2004. *Animale bolnav*. Iași: Editura Polirom.
- Butor, M., 1969. *Essais sur le roman*. Paris : N.R.F. Gallimard, coll. "Idées".
- Barthes, R, 1982 (1973). *Le plaisir du texte*. Paris : Le Seuil.
- Caillois, R., 1951. *Le pouvoir charismatique, Adolphe Hitler comme idole*. Paris: Olivier Perrin Editeur.
- Călinescu, M., 1995. *Cinci fețe ale modernității*. București : Univers.
- Cernat, P., Manolescu, I., Mitchievici, A., Stanomir, I., 2005. *Explorări în comunismul românesc*. vol. I-II, Iași : Polirom.
- Cesereanu, R., 2005. *Gulagul în conștiința românească. Memorialistica și literatura închisorilor și lagărelor comuniste*. Iași: Polirom.
- Compagnon, A., 2007. *Demonul teoriei. Literatură și bun simț*. traducere de Gabriela Marian și Andrei- Paul Corescu, Cluj-Napoca : Editura Echinocțiu.
- Cordoș, S., 2001. *Alexandru Ivasiuc, monografie*. Brașov : Editura Aula.
- Cornea, P., 2006. *Interpretare și raționalitate*. Iași : Editura Polirom.
- Cosma, A., 1988. *Romanul românesc contemporan: 1945-1985*. București : Editura Eminescu.
- Crohmălniceanu, Ovid.S., *Pe marginea unui moto. „România literară”*, nr.40/1973.
- Cros, E, , 2003. *La Sociocritique*, Paris : l'Harmattan.
- Dällenbach, L., 1977. *Le récit spéculaire. Essai sur la mise en abyme*, Paris : Seuil.
- Damrosch, D., 2003. *What is World Literature?*, NJ: Princeton University Press.
- Deleuze, G., 1993. *Critique et clinique*. Paris : Minuit.
- Deleuze, G., Guattari, F., 1980. *Mille Plateaux - Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris : Les Editions de Minuit.

- Dimov, L., Țepeneag, D., 2007. *Onirismul estetic*. Antologie de texte teoretice, interpretări critice și prefață de Marian Victor Buciu. București : Editura Curtea Veche.
- Durkheim, É., 2002. *Regulile metodei sociologice*, trad. de Dan Lungu, Iași: Polirom.
- Duchet, C., 1979. *Sociocritique*. Paris : Nathan.
- Durand, G., 1998. *Figuri mitice și chipuri ale operei - De la mitocritică la mitanaliză*. Editura București : Nemira.
- Eco, U., 1991. *Lector în fabula. Cooperare interpretativă în textele narative*, București : Univers.
- Eco, U., 1967. *Revue internationale des sciences sociales* în „Rhetorique et idéologie dans les *Mystères de Paris* d'Eugene Sue” Paris : Unesco.
- Eliade, M., 1991. *Eseuri. Mitul eternei reîntoarceri*, București : Editura Cartea Românească.
- Eliade, M., 1995. *Sacrul și profanul*. București : Editura Humanitas.
- Faitg, M., Arendt, H., Aron, R., Orwell, G., 2009. *Histoire croisée. Essai d'analyse d'un phénomène politique inoui, le totalitarisme entre sociologie, théorie politique et littérature. Philosophy*. <dumas-00610986>
- Frank, A. 2008. *The Wounded Storyteller. Body, Illness & Ethics*..
- Foucault, M., 2003. *The Birth of the Clinic*. London: Routledge.
- Foucault, M., 1998, *Surveiller et punir : la naissance de la prison*. Paris : Gallimard.
- Foucault, M., 1997. *A supraveghea și a pedepsi*, Editura Humanitas: București.
- Freud, S., 1991. *Opere vol.I : Totem și tabu, Moise și monoteismul, Anghoasă în civilizație, Viitorul unei iluzii*, traducere de dr. Leonard Gavriliu, București : Editura Științifică.
- Furet, F., 1996. *Trecutul unei iluzii, Eseu despre ideea comunistă în secolul XX*, Traducere din franceză de Emanoil Marcu și Vlad Ruso, București: Humanitas.
- Gabanyi, A., 2001 *Literatura și politica în România după 1945*, București : Editura Fundatiei Culturale Romane.
- Genette, G., 1994. *Introducere în arhitect. Ficțiune și dicțiune*, București : Univers.
- Genette, G., 1976. *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Paris : Seuil, coll. “Poétique”
- Giddens, A., 1991 *Modernity and Self-Identity: Self and Society in the Late Modern Age*. Polity Press.
- Gide, A., 1933. *Le Prométhée mal enchaîné* dans *Œuvres complètes*, tome III, NRF.
- Goffman, E. 2004. *Aziluri: eseuri despre situația socială a pacienților psihiatrici și a altor categorii de persoane instituționalizate*. Traducere de Anacana Mîndrilă. Iasi, Editura Polirom.

- Glodeanu, G., 2007. *Poetica romanului interbelic*. Ediția a II-a, București: Editura Ideea Europeană,
- Graq, J., 1995. *La Forme d'une ville dans Œuvres complètes*, t. 2, édition établie par B. Boie, Paris : Gallimard
- Groddeck G. , 1973. *Le Livre du Ça*. Paris: Gallimard.
- Goldmann, L., 1964. *Pour une sociologie du roman*, Paris, Gallimard.
- Guga, R., 2011. *Nebunul și floarea*, Târgu Mureș: Editura Nico.
- Greimas A. J. , Courtès, J., 1993. *Sémiotique – Dictionnaire raisonné de la théorie du langage*. Paris : éd. Hachette.
- Hamon, P., 1984. *Texte et idéologie (Valeurs, hiérarchies et evaluations dans l'oeuvre littéraire)*. Paris : PUF.
- Hobbes, Th., 1981. *Leviathan*, Penguin Books Ltd
- Jurecic, A., 2012. *Illness as Narrative*. Pittsburgh: UP.
- Kristeva, J., 1980. *Pouvoirs de l'horreur. Essai sur l'abjection*, Paris : Le Seuil, collection « Points/Essais »,
- Kerlouégan, F., 2006. *Ce fatal excès du désir : poétique du corps romantique*, Paris, Honoré Champion.
- Kirkegaard, S., 1968. *Le concept d'angoisse. Œuvres complètes*. Paris : Editions de l'Orante.
- Knorr-Cetina, K., 1999. *Epistemic Cultures: How the Sciences Make Knowledge*, Cambridge Mass: Harvard University Press.
- Kundera, M., 2008. *Arta romanului*, traducere de Simona Cioculescu, București : Editura Humanitas.
- Lacan, J. 1973. *Le séminaire, livre XI, Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse*. Paris : Seuil
- Lejeune, Ph., 1980. *Je est un autre*, Paris: Editions du Seuil.
- Lefter, B. I., 2001 *Alexandru Ivasiuc, ultimul modernist*. Pitești : Editura Paralela 45.
- Lepenies, W.. 1988. *Between literature and science: The rise of sociology*, translated by R. J. Hollingdale. New York: Cambridge University Press.
- Lévinas, E., 1982., *Ethique et infini*. Paris : Fayard et Radio-France.
- Lovinescu, M., 2014. *O istorie a literaturii române pe unde scurte (1960-2000)*, ediție îngrijită și prefață de Cristina Cioabă, București: Editura Humanitas.
- Lintvelt, J., 1994. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie și analiză*, București : Univers.

- Lombarda, M., 2004. *Erotica Magna. O istorie a literaturii române dincolo de tabuurile ei*, Timișoara : Editura Universității de Vest.
- Lintvelt, J., 1994. *Încercare de tipologie narativă. Punctul de vedere. Teorie si analiză*, București : Univers.
- Macherey, P., 1966. *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris : éd. Maspéro.
- Macherey, P., 2013. *Philosopher avec la littérature. Exercices de philosophie littéraire*, Paris : Edition Herman.
- Manolescu, N., 2006. *Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc*, București : Editura 100+1 Gramar.
- Manolescu, N., 2008 *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură*. Editura Paralela 45 : Pitești.
- Manolescu, M., „Patosul ideilor”, Contemporanul, 14 iunie 1968
- Manolescu, F., *Pamfile și broasca țestoasă*, „Luceafărul”, nr.23, 1991
- Marino, A., 1998. *Biografia ideii de literatură. vol. 5, Secolul 20 (Partea III)*. Cluj-Napoca : Editura Dacia.
- Marx. K., 1987. *Manuscrise economico-filosofice din 1844/* București : Editura Politică.
- Merleau-Ponty, M., 1999. *Fenomenologia percepției*. Oradea : Editura Aion.
- Marx, K., 1987. *Manuscrise economico-filosofice din 1844*. București : Editura Politică.
- Miłosz, C., 1996. *Gândirea captivă. Eseu despre logocrațiile populare*, Traducerea din polonă de Constantin Geambașu, Postfață de Wlodzimierz Bolecki, București : Editura Humanitas
- Micu, D., 2000. *Istoria literaturii române. De la creația populară la postmodernism*, București: Editura Saeculum I.O.
- Micu, D., 1959. *Romanul românesc contemporan. Realizări, experiențe, direcții de dezvoltare* București : Editura de Stat pentru Literatură și Artă.
- Mihăilescu, D.C., 2006. *Literatura română în postceaușism Proza*. Iași : Polirom.
- Mihăilescu, D.C., 2007. *Literatura română în postceaușism III, Eseistica, Piața ideilor politico-literare*. Iași : Polirom.
- Morar, C., 1988. *Proza lui Alexandru Ivasiuc*, București : Minerva.
- Moretti, F., 2005. *Graphs, Maps, Trees: Abstract. Models for a Literary. Theory. Afterword by Alberto Piazza*. London and New York.
- Mușat, C., 1998. *Perspective asupra romanului românesc postmodern și alte ficțiuni teoretice*. Colecția 80 seria Eseuri, Pitești : Editura Paralela 45.
- Mușat, C., 2002. *Strategiile subversiunii. Descriere și narațiune în proza postmodernă românească*. Pitești: Editura Paralela 45.



- Neculau, A., (coord.), 2004. *Viața cotidiană în comunism*. Iași: Editura Polirom.
- Negrici, E., 2002. *Literatura română sub comunism*. București: Editura Fundației Pro.
- Negrici, E., 2008. *Iluziile literaturii române*. București : Editura Cartea Românească.
- Nietzsche, Fr., 1999. *Voința de putere*. Oradea : Aion.
- Nietzsche, Fr., 1994. *Ecce homo*. Cluj: Editura Dacia.
- Pavel, L. 2007. *Dumitru Țepeneag și canonul literaturii alternative*. Cluj: Casa Cărții de Știință
- Pavel, T. 2008. *Gândirea romanului*. București : Humanitas.
- Pecie, I., 1989. *Romancierul în fața oglinzii*. București: Cartea Românească.
- Petcu, M., 1999. *Puterea și cultura, O istorie a cenzurii*. Iași : Polirom.
- Petraș, I., 2008. *Literatura română contemporană. O panoramă*. București: Editura Ideea Europeană.
- Pomata, G., 2014. "Literature and Medicine", nr 32/1, Johns Hopkins UP
- Popescu P., 2009. *Prins*, București : Editura Curtea veche.
- Popovic, P., 2008. *Imaginaire social et folie littéraire. Le second Empire de Paulin Gagne*, Montréal : Presses de l'Université de Montréal.
- Protopopescu, Al., 2000 *Romanul psihologic românesc*. Pitești: Editura Paralela 45.
- Rancière, J.. 1998. *La Chair des mots*. Paris : Éditions Galilée.
- Rancière, J.. 2000. *Le partage du sensible, esthétique et politique*. Paris : La Fabrique éditions.
- Reichler, C., 1983. éd. *Le corps et ses fictions*, Paris : Les Éditions de Minuit, collection « Arguments »
- Regman, C., 1978. *Explorări în actualitatea imediată*, București: Editura Eminescu.
- Ricoeur, P., 2000. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris: Seuil.
- Ricoeur, P., 1969 « Culpabilité, éthique et religion », în *Le Conflit des interprétations*. Paris : Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique »
- Riziek, M., 2001. *Comment devient-on Kundera? Images de l'écrivain, écrivain de l'image*, Paris : L'Harmattan, « Espaces littéraires ».
- Rousseau, G., 1981., "Literature and Medicine: The State of the Field". Isis 52.
- Saricks, J. G., 2001. *The Reader's Advisory Guide to Genre Fiction*. ALA Editions.
- Sartre, J.P., 1943. *L'être et le néant – essai d'ontologie phénoménologique*. Paris : Gallimard.
- Sartre, J.P., 1986. *L'Imaginaire*. Paris: Folio.
- Simion, E., (ed.II) 2005 *Ficțiunea jurnalului intim*. București: Editura Univers Enciclopedic.

- Simon, E., 1976-1978-1984. *Scriitori români de azi*. vol. I-II-III-IV. București: Editura Cartea Românească.
- Simion, E., 1993. *Întoarcerea autorului. Eseuri despre relația creator-operă*, București: Minerva.
- Simion, E., *Organizarea textului epic*, „România literară”, 16 mai 1991
- Simuț, I., 2006. în *Dicționarul general al literaturii române*. coordonator general Eugen Simion, vol. V, P/R București: Editura Univers Enciclopedic.
- Simuț, I., 1994. *Incursiuni în literatura actuală*. Oradea : Editura Cogito.
- Simuț, I., 1996. *Critica de tranziție*. Cluj-Napoca : Editura Dacia.
- Simuț, I., 2004. *Reabilitarea ficțiunii*. București : Editura Institutului Cultural Român.
- Sontag, S., 1977. *Illness and Metaphor*. Penguin Books.
- Sora, S., 2008. *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă*. București : Cartea Românească.
- Spiridon, M., 1989. *Melancolia descendenței*. București : Cartea Românească.
- Ștefanescu, A., 2005. *Istoria literaturii române contemporane*. București : Editura Mașina de scris.
- Terian, A., *Critica de export. Teorii, contexte, ideologii*. București : Editura Muzeul Literaturii Române, 2013.
- Thévoz, M., 1995. *Requiem de la folie*. Paris : La Différence.
- Titel, S., 1989. *Țara îndepărtată, Pasărea și umbra*. București: Editura Eminescu.
- Titel, S., 1989. *Țara îndepărtată, Pasărea și umbra*. București: Editura Eminescu.
- Thornber, K. *Literature and medicine* articol „World Literature and Global Health, Reconfiguring Literature and Medicine.”
- Thompson, B., 1990. *Schnitzler's Vienna: Image of a Society*. Editura Taylor & Francis.
- Todorov, T., 1996. *Confruntarea cu extrema*. București: Editura Humanitas.
- Todorov, T., 1990. *Genres in discourse* tradus de Catherine Porter. New York : Cambridge University Press.
- Tristan, M.F., *Anamorphose(s)*, printemps 2006, *Sigila* n° 17
- Tomuș, M., 1999. *Romanul romanului românesc*. volumul I (*În căutarea personajului*), București: Editura Gramar.
- Țeposu, R., 1983. *Viața și opiniile personajelor*. București : Editura Cartea Românească.
- Țoiu, C., 1987. *Căderea în lume*. București : Cartea românească.
- Țoiu, C., 2002. *Galeria cu vită sălbatică*, București – Chisinău : Litera International.
- Ungureanu, C. 2002. *Geografia literară. Timișoara* : Editura Universității de Vest
- Ungureanu, C., 2002. *Mitteleuropa periferiilor*. Iași: Editura Polirom.

- Ungureanu, C., 2004. *Europa centrală: Geografia unei iluzii*. București: Editura Curte veche.
- Vitner, I., 1980. *Alexandru Ivasiuc: înfruntarea contrariilor*. București: Editura Albatros.
- Vlad, I., 1996. *Aventura formelor : geneza și metamorfoza „genurilor”*, București: E.D.P.
- Yser, W., 1976. *L'acte de lecture. Théorie de l'effet esthétique*, Liège : Mardaga, coll. Philosophie et langage.
- Zwingenberger, J., 1999. *Hans Holbein le Jeune, L'ombre de la mort*. Londres : Parkstone.
- Warren, R. P., 1989. „The Use of the Past” in *New and Selected Essays*. New York: Random House.
- Wunenburger, J.-J., 2004. *Filozofia imaginilor*. Iași : Polirom.
- Wunenburger, J.- J. 2005. *Imaginariile politicului*, București: Editura Paideia.
- Wyatt, N. 2007. *The Reader's Advisory to Nonfiction*, ALA Editions,
- Westphal, B. 2007. *La Géocritique, Réel, Fiction, Espace*. Paris : Éditions de Minuit, « Paradoxe ».
- Wolf, N., 2003. *Le Roman de la démocratie*. coll. " Culture et société ", P.U.Vincennes.
- Romanul românesc în interviuri*, vol. II (G-P), partea II, antologie îngrijită de Aurel Sasu și Mariana Vartic, Editura Minerva, București

## NOTE BIBLIOGRAFICE

---

<sup>1</sup> „Reading narratives from a variety of cultures promotes understanding of how different societies grapple with disease and illness, and it also reinforces the absence of any single standard, or for that matter any clearly defined set of standards, for health care within and among societies. World literature scholarship can further this understanding by drawing out, making explicit, and reconstituting the underlying dynamics of the illness experience that are illuminated in a diverse array of literary work” Karen Thornber, *Literature and medicine* articol „World Literature and Global Health, Reconfiguring Literature and Medicine.” p.xiii

<sup>2</sup> „the ailing body points to culture, pain points to philosophy, language points to consciousness, and all point to what is still to be learned about our fragility, our

---

mortality, and how to live a meaningful life” in Arthur Frank, *The Wounded Storyteller. Body, Illness & Ethics*, p.131.

<sup>3</sup> Romanul de tip democratic “offre une mimésis du nouveau contrat social, celui qui fonde la démocratie moderne” et „ le contrat romanesque comme le contrat social, convoque des partenaires juridiques abstraits”

<sup>4</sup> « We can conclude, then, that humans are political animals because they are literary animals : not only in the Aristotelian sense of using language in order to discuss questions of justice, but also because we are confounded by the excess of words in relation to things. », în *Le partage du sensible, esthétique et politique*, p. 115.

<sup>5</sup>La maladie de base, c'est l'hypertrophie de la fonction historique, ce que nous appellerons le vérisme archéologique. Il faut se rappeler qu'il y a deux sortes d'histoire : une histoire intelligente qui retrouve les tensions profondes, les conflits spécifiques du passé; et une histoire superficielle qui reconstitue mécaniquement certains détails anecdotiques; le costume de théâtre a été longtemps un champ de prédilection pour l'exercice de cette histoire-là; on sait les ravages épidémiques du mal vériste dans l'art bourgeois : le costume, conçu comme une addition de détails vrais, absorbe, puis atomise toute l'attention du spectateur, qui se disperse loin du spectacle, dans k région des infiniment-petits. Le bon costume, même historique, est au contraire un fait visuel global; il y a une [J4] certaine échelle de la vérité, au-dessous de laquelle il ne faut pas descendre, faute de quoi on la détruit. Le costume vériste, tel qu'on peut encore le voir dans certains spectacles d'opéra ou d'opéra-comique, atteint au comble de l'absurde : la vérité de l'ensemble est effacée par l'exactitude de la partie, l'acteur disparaît sous le scrupule de ses boutons, de ses plis et de ses faux cheveux. Le costume vériste produit immanquablement l'effet suivant : on voit bien que c'est vrai, et pourtant l'on n'y croit pas.(...) Une deuxième maladie, fréquente aussi, c'est la maladie esthétique, l'hypertrophie d'une beauté formelle sans rapport avec la pièce. Naturellement, il serait insensé de négliger dans le costume les valeurs proprement plastiques : le goût, le bonheur, l'équilibre, [55] l'absence de vulgarité, la recherche de l'originalité même. Mais trop souvent, ces valeurs nécessaires deviennent une fin en soi, et de nouveau, l'attention du spectateur est distraite loin du théâtre, artificiellement concentrée sur une fonction parasite : on peut avoir alors un admirable théâtre esthète, on n'a plus tout à fait un théâtre humain. Avec un certain excès de puritanisme, je dirai presque que je considère comme un signe inquiétant le fait d'applaudir des costumes (c'est très fréquent à Paris). (...) Enfin, la troisième maladie du costume de théâtre, c'est l'argent,

---

l'hypertrophie de la somptuosité, ou tout au moins de son apparence. C'est une maladie très fréquente dans notre société, où le théâtre est toujours l'objet d'un contrat entre le spectateur qui donne son argent, et le directeur qui doit lui rendre cet argent sous la forme la plus visible possible; or il est bien évident qu'à ce compte-là, la somptuosité illusoire des costumes constitue une restitution spectaculaire et rassurante; vulgairement, le costume est plus *payant* que l'émotion ou l'intellection, toujours incertaines, et sans rapports manifestes avec leur état de marchandise în Barthes, 1991, p.123.

<sup>6</sup>„A doua idee de bază a oricărei sociologii genetice și dialectice, este aceea conform căreia faptele umane sunt răspunsurile unui subiect individual sau colectiv, constituind o așteptare pentru modificarea unei situații date în sens favorabil cu aspirațiile acelui subiect.”

<sup>7</sup>Structurile categoriale care guvernează conștiința colectivă și care sunt transpuse în universul imaginar creat de artist, sunt fie conștiente, fie inconștiente, în sensul freudian al termenului, care presupune o reprimare: sunt procese inconștiente care, în anumite aspecte, devin apropiate celor care guvernează funcționarea structurilor musculare sau nervoase și determină un caracter special al mișcărilor și gesturilor noastre. De aceea, în majoritatea cazurilor, aducerea la lumină a acestor structuri și, implicit, înțelegerea muncii, poate fi finalizată nu prin studii literare imanente sau prin studiul direct al intențiilor conștiente ale scriitorului sau prin psihologia inconștientului, ci prin cercetarea de tip structuralist și sociologic.”

<sup>8</sup> <http://unesdoc.unesco.org/images/0001/000186/018699eo.pdf>

<sup>9</sup> „a arăta de ce scriitorul, într-o situație istorică anume alege, din numărul mare de întrupări de poziții și atitudini antagonice pe care să le condamne, mai exacte cele câteva pe care le consideră în mod deosebit importante”

<sup>10</sup> „Il faut poser un second principe de la théorie de la connaissance du social qui n'est autre chose que la forme positive du principe de la non-conscience : les relations sociales ne sauraient se réduire à des rapports entre subjectivités animées par des intentions ou des “motivations” parce qu'elles s'établissent entre des conditions et des positions sociales et qu'elles ont, du même coup, plus de réalité que les sujets qu'elles lient. Loin que la description des attitudes, des opinions et des aspirations individuelles. Puisse procurer le principe explicatif du fonctionnement d'une organisation, c'est l'apprehender de la logique objective” Bourdieu, 1992, p.201.

---

<sup>11</sup> „(...) comme un réseau, ou une configuration de relations objectives entre des positions. « Ces

positions sont définies objectivement dans leur existence et dans les déterminations qu'elles imposent à leurs occupants, agents ou institutions, par leur situation (situs) actuelle

et potentielle dans la structure de la distribution des différentes espèces de pouvoir ou de capital) dont la possession commande l'accès aux profits spécifiques qui sont en jeu dans le champ, et du même coup par leurs relations objectives aux autres positions (domination, subordination, homologues, etc" Bourdieu, 1998, p.123.

<sup>12</sup> „(...) dans quelle mesure (variable selon les écoles et les textes) les textes eux-mêmes, narratifs ou non narratifs, construisent, manipulent, proposent au lecteur, incorporent à leur organisation – ou sabotent – certains dispositifs stylistiques destinés à signifier une échelle de valeurs, des rapports évaluatifs, une « mesure », des axiologies, des systèmes de dominantes locales ou globales, des ensembles de polarisation ou de focalisation, bref tout ce qui peut « mettre en perspective », « mettre en échelle » ou « mettre en liste » les unités, niveaux, fonctions, éléments, isotopies, etc., d'un même texte ou de plusieurs textes en rapport d'intertextualité. Ce qui est à élaborer, c'est une « poétique de l'échelle », ou des hiérarchies textuelles. » Hamon, 1996, p. 54.

<sup>13</sup> „Entre l'idéologie et le livre qui l'exprime, il s'est passé quelque chose : leur distance n'est pas de pure convenance. Alors qu'une idéologie, en elle-même, sonne toujours plein, dérisoire et abondante, par sa présence dans le roman, elle se met à parler de ses absences. Elle reçoit sa mesure en même temps qu'une forme visible. A travers le livre, en passant par le livre, il devient possible de sortir du domaine de l'idéologie spontanée, d'une fausse conscience de soi, de l'histoire et du temps. Le livre donne de cette idéologie une certaine image : il lui donne des contours qu'elle n'avait pas, il la construit." Macherey, 1966, p. 174

<sup>14</sup> [http://www.romlit.ro/despre\\_estetismul\\_socialist](http://www.romlit.ro/despre_estetismul_socialist) accesat în 24.10.2014, 13:47.

<sup>15</sup> „Toute littérature est en grand péril dès que l'écrivain se voit tenu d'obéir à un mot d'ordre. Que la Littérature, que l'Art puissent servir la Révolution il va sans dire ; mais il n'a pas à se préoccuper de la servir (...). La Littérature n'a pas à se mettre au service de la Révolution. Une littérature asservie est une littérature avilie, si noble et légitime que soit la cause qu'elle sert" în Gide, 1950, p. 58.

---

<sup>16</sup> Nu o dată, creația artistică românească a anilor '60 înfăptuiește un gest autosalvator de reluare a istoriei sale întrerupte abuziv de imixtiunea ideologiei staliniste și de proletcultism. De aici decurge o recuperare a substanței ei estetice printr-o „mișcare de evoluție regresivă” Pavel, L., 2010, p.103.

<sup>17</sup> „... constatăm o mizare exacerbată pe autenticitatea actului relatării, pe transpunerea inovativă a acestuia într-un univers ficțional la a cărui decodificare accesul este, în aparență, restricționat. Originalitatea noilor forme de a realiza actul literar pare să facă apel exclusiv la interioritatea autorului, ignorând factorii extraliterari și propunând o literatură a însingurării și a non-apartenenței, o literatură care își este suficientă sieși, care nu comunică cu exteriorul. Aceste trimiteri la o literatură a interiorizării dezvoltă o percepție limitativă a conceptului de literatură a unui anumit spațiu; în fapt, reducerea tuturor dimensiunilor noii literaturi la conceptul de originalitate, nu numai că anulează existența (și) în plan teoretic a unor coordonate spațiale, dar are repercusiuni și asupra perceperii uneia sau a alteia dintre operele de mare importanță ale acestei epoci” Ungureanu, p. 57

<sup>18</sup> Umberto Eco în *Revue internationale des sciences sociales* în „Rhétorique et idéologie dans les *Mystères de Paris* d'Eugene Sue”, p.65, identifică „la méthode «circulaire» permet alors d'aller du contexte social(externe) au contexte structural (interne) de l'œuvre analysée; elle consiste à élaborer la description des deux contextes (ou d'autres contextes introduits dans le jeu interprétatif) selon des critères homogènes; à mettre en lumière, par conséquent, des homologues de structure entre le contexte structural de l'œuvre, le contexte historico-social et éventuellement d'autres contextes sur lesquels porte l'étude. On s'apercevra ainsi que la manière dont l'œuvre «reflète» le contexte social—pour reprendre l'image classique du miroir—peut se définir en termes structuraux, par l'élaboration de systèmes (ou séries) complémentaires qui, puisqu'ils ont pu être décrits au moyen d'instruments homogènes, apparaissent structuralement homologues”.

<sup>19</sup> „l'idée que le texte littéraire est autoréférentiel et nous parle essentiellement de lui-même ou de la façon dont le langage est utilisé”, Bouvaresse, p.14.

<sup>20</sup> „L'humanité se compose de plus de morts que de vivants.” Auguste Comte

<sup>21</sup> La cécité aux inégalités sociales condamne et autorise à expliquer toutes les inégalités, particulièrement en matière de réussite scolaire, comme inégalités naturelles, inégalités de don. Pareille attitude est dans la logique d'un système qui, reposant sur le postulat de l'égalité formelle de tous les enseignés, conditions de son

---

fonctionnement, ne peut reconnaître d'autres inégalités que celles qui tiennent aux dons individuels. In Pierre Bourdieu et Jean-Claude Passeron, *Les héritiers. Les étudiants et les cultures*, pp. 103-115

<sup>22</sup> „ Acestea și încă altele... Vedeți, vreau să repet : sensul acestor lucruri nu mi-e totdeauna familiar, chiar de altă părere. Dar stilul, acest fel atât de bărbătesc de a gandi, acest fel *reacționar*, dacă vreți, ultrareacționar, curajul lui de a gandi *singur*, într-o mare izolare etc, etc, toate acestea mi-l fac, dacă nu simpatic, oricum interesant, notabil, bemerkenswert... mai ales că eu nu sunt împotriva creștinismului al cărui ev mediu, pe mine, mă umple de... reverie, de uimire.” (Breban, 2002, p.123)

<sup>23</sup> „Pour comprendre la domination masculine qui est une forme particulière et particulièrement accomplie de la violence symbolique (...), on peut s'appuyer sur l'analyse d'un ordre institutionnel qui, comme toute institution, existe de deux façons, d'une part, dans les choses, sous forme, par exemple, de divisions spatiales entre les espaces féminins et les espaces masculins, sous forme d'instruments différenciés, masculins ou féminins, etc. et, d'autre part, dans les cerveaux, dans les esprits, sous forme de principes de vision et de division, de taxinomies, de principes de classement (...).

La forme spécifique de la domination masculine (est) la violence symbolique comme contrainte par corps. Pour que la domination symbolique fonctionne, il faut que les dominés aient incorporé les structures selon lesquelles les dominants les perçoivent ; que la soumission ne soit pas un acte de la conscience, susceptible d'être compris dans la logique de la contrainte ou dans la logique du consentement alternative (...).

Le fondement de la situation dominée de la femme, et sa perpétuation par-delà les différences temporelles et spatiales, réside dans le fait que, dans cette économie, elle est plutôt *objet* que sujet. (...) Je retiendrai seulement le rôle passif, celui qui est conféré à la femme dans cette logique et qui me semble être au fondement, encore aujourd'hui, du rapport que les femmes entretiennent avec leur corps et qui tient au fait que leur être social est un être-perçu, un *percipi*, un être pour le regard et, si je puis dire, par le regard et susceptible d'être utilisé, à ce titre, comme un capital symbolique<sup>[10]</sup>. L'aliénation symbolique à laquelle elles sont condamnées du fait qu'elles sont vouées à être perçues et à se percevoir à travers les catégories dominantes, c'est-à-dire masculines, se traduit dans l'expérience même que les femmes ont de leur corps et du regard des autres. « Pierre Bourdieu, *Nouvelles*



---

*réflexions sur la domination masculine, Cahiers du Genre* 2/ 2002 (n° 33), p. 225-233.

<sup>24</sup> „evenimentele istorice depindeau de cicluri și de situații astrale, ele deveneau *inteligibile* și chiar previzibile pentru că-și găseau un model transcendent; războaiele, foametea, mizeriile provocate de istoria contemporană nu erau decât cel mult imitarea unui arhetip fixat de astrele și normele celeste din care nu lipsea întotdeauna voința divină” Mircea Eliade, 1991, p.108

<sup>25</sup> „in a way, the past give us nothing. We must earn what we get there. The past must be studied, worked at – in short, created... In created the image of past, we created ourselves, and without that task of creating the past we might be said, scarcely to exist. Without it, we think to the level of a protoplasmatic swarm.” Robert Penn Warren, pp.50-51.

<sup>26</sup> „le pouvoir charismatique est attaché à la personne du chef. Sa puissance n'est soumise à aucun contrôle. Elle lui vient de la faveur populaire et ne repose que sur la fascination qu'il exerce. Elu par acclamations, il prospère par l'enthousiasme qu'il entretient chez ses fidèles.”

<sup>27</sup> Clasificarea este realizată de E. Goffman în cartea *Aziluri: eseuri despre situația socială a pacienților psihiatrici și a altor categorii de persoane instituționalizate*.

<sup>28</sup> „Imaginarul devine, aș adar, intolerant și derutant, atunci când permite rețelelor de imagini să se dezlanțue în voia dorințelor și prejudecăților, și sfârșește prin a construi ficțiuni halucinatorii” în Jean- Jacques Wunenburger, 2005, p.90

<sup>29</sup> Immanuel KANT, *Antropologia din perspectivă pragmatică* Editura Antaios, Oradea, 2001, în capitolul „Despre afecte În confruntarea lor cu ” p.25: „Afectul este o surpriză prin senzație, prin care liniștea sufletului se pierde (animus sui compos). El este astfel precipitat, adică el crește rapid la un grad sentimentului care reflecția devine imposibilă (este nehibzuit). -Lipsa de afect neînsoțită de micșorarea forței impulsurilor către acțiune este flegma în sens bun, o proprietate a omului curajos (animi strenui) de a nu se lăsa privat de reflecția calmă. Ceea ce afectul mâniei nu face în momentul maximei exasperări, el nu ova face deloc; mai mult, ea este uitată cu ușurință. Dar pasiunea urii cere timp spre a prinde rădăcini adânci și spre a se gândi la dușmanul său. -Un tată, un învățător nu pot pedepsi dacă nu au avut cel puțin răbdarea de a asculta scuza (nu justificarea). Invitați-I cu politețe să ia loc, pe celcare vine mânios în camera dumneavoastră să vă adreseze, în marea sa supărare, cuvinte tari; căci dacă reușiți, injuriile sale vor fi deja mai puțin violente; dat fiind că comoditatea

---

pe care i-o creează așezarea este o destindere, ce nu se potrivește cu gesturile amenințătoare și cu țițetele prin care se manifesta când era în picioare. Pasiunea, dimpotrivă (ca dispoziție sufletească ce aparține facultății dorinței) cere timp spre a își atinge scopul și este reflectată, oricât de violentă ar putea fi. -Afectul acționează ca o apă ce rupe digul; pasiunea ca un curent ce își sapă o albie din ce în ce mai adâncă. Afectul acționează asupra sănătății ca o apoplexie; pasiunea ca o ftizie sau tuberculoză pulmonară. -El este ca o dezmeticire după o beție urmată de dureri de cap, iar pasiunea este ca o boală apărută în urma ingerării unei otrăvi sau ca o degenerare, ce are nevoie atât de un medic intern, cât și extern al sufletului, care de cele mai multe ori nu poate prescrie un mijloc radical, ci aproape întotdeauna doar unul paleativ de vindecare.”

<sup>30</sup>« Aux barrières et aux voies de communication entre les hommes individuels, [la terreur totale] substitue un lien de fer qui les maintient si étroitement ensemble que leur pluralité s'est comme évanouie en un Homme unique aux dimensions gigantesques. » Hannah Arendt, *Le Système totalitaire*, tome 3 de *Les Origines du totalitarisme*, trad. J.-L. Bourget, R. Davreu, P. Lévy, Paris, Seuil « Points », 1972.

<sup>31</sup> „l'existence précède l'essence, on ne pourra jamais expliquer par référence à une nature humaine donnée et figée ; autrement dit, il n'y a pas de déterminisme, l'homme est libre, l'homme est liberté. Si, d'autre part, Dieu n'existe pas, nous ne trouvons pas en face de nous des valeurs ou des ordres qui légitimeront notre conduite. Ainsi nous n'avons ni derrière nous, ni devant nous, dans le domaine lumineux des valeurs, des justifications ou des excuses. Nous sommes seuls, sans excuses. C'est ce que j'exprimerai en disant que l'homme est condamné à être libre. Condamné, parce qu'il ne s'est pas créé lui-même, et cependant libre, parce qu'une fois jeté dans le monde, il est responsable de tout ce qu'il fait.” Jean-Paul Sartre (1905-1980), *L'Existentialisme est un humanisme* (1946)

<sup>32</sup> Lucille Beaudry, Christian Deblock, Jean-Jacques Gislain, *Un siècle de marxisme. Avec deux textes inédits de Karl Polanyi*. Québec : Les Presses de l'Université du Québec, 1990

<sup>33</sup> « l'obéissance au commandement, parce qu'il est commandé, devient plus importante que l'amour du prochain et que l'amour même de Dieu (....) l'enfer de la culpabilité, tel que saint Paul l'a décrit : la loi devient elle-même source de péché: la condamnation est devenue damnation (P. Ricoeur, « Culpabilité, éthique et religion »,

---

în *Le Conflit des interprétations*, Paris, Le Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1969, p. 421.)

<sup>34</sup> Car la conscience correspond exactement à la puissance de choix dont l'être vivant dispose ; elle est coextensive à la frange d'action possible qui entoure l'action réelle : conscience est synonyme d'invention et de liberté. Or, chez l'animal, l'invention n'est jamais qu'une variation sur le thème de la routine. Enfermé dans les habitudes de l'espèce, il arrivera sans doute à les élargir par son initiative individuelle ; mais il n'échappe à l'automatisme que pour un instant, juste le temps de créer un automatisme nouveau : les portes de sa prison se referment aussitôt ouvertes ; en tirant sur sa chaîne il ne réussit qu'à l'allonger. Avec l'homme, la conscience brise la chaîne. Chez l'homme, et chez l'homme seulement, elle se libère."

<sup>35</sup> „Mais il ne faut pas s'y tromper: on n'a pas substitué à l'âme, illusion des théologiens, un homme réel, objet de savoir, de réflexion philosophique ou d'intervention technique. L'homme dont on nous parle et qu'on invite à libérer est déjà en lui - même l'effet d'un assujettissement bien plus profond que lui. Une «âme» l'habite et le porte à l'existence, qui est elle-même une pièce dans la maîtrise que le pouvoir exerce sur le corps. L'âme, effet et instrument d'une anatomie politique; l'âme, prison du corps.”Foucault

<sup>36</sup> Foucault (1998, p.67) vorbea despre pedeapsă și rolul acesteia: „Comment le modèle coercitif, corporel, solitaire, secret, du pouvoir de punir s'est-il substitué au modèle représentatif, scénique, signifiant, public, collectif ?”.

<sup>37</sup> [http://www.romlit.ro/somnul\\_paradoxal](http://www.romlit.ro/somnul_paradoxal), Constantin Țoiu, accesat în 06/08/15, ora 18:13.

<sup>38</sup> „Le supplice a donc une fonction juridico - politique. Il s'agit d'un cérémonial pour reconstituée la souveraineté un instant blessée. Il la restaure en la manifestant dans tout son éclat. L'exécution publique, aussi hâtive et quotidienne qu'elle soit, s'insère dans toute la série des grands rituels du pouvoir éclipsé et restauré (couronnement, entrée du roi dans une ville conquise, soumission des sujets révoltés); par-dessus le crime qui a méprisé le souverain, elle déploie aux yeux de tous une force invincible. Son but est moins de rétablir un équilibre que de faire jouer, jusqu'à son point extrême, la dissymétrie entre le sujet qui a osé violer la loi, et le souverain tout - puissant qui fait valoir sa force.” (Foucault, 1998, p.190)

<sup>39</sup> „L'espace – et le monde qui se déploie en lui – sont le fruit d'une symbolique, d'une spéculation, qui est aussi miroitement de l'au-delà, et, osons le mot, d'un imaginaire.

---

Cet imaginaire ne se scinde en aucun cas du réel. L'un et l'autres'interpénètrent selon un principe de non-exclusion qui est réglé sur le canon religieux. Toutes les choses étant créées par Dieu, elles participent d'une même réalité transcendante, qui élude par avance les clivages qui émergeront plus tard entre réel et fiction, entre vraisemblable affirmé et invraisemblable supposé." Bertrand Westphal, p.10.

<sup>40</sup> Devant le flou qui marque la délimitation entre espace et lieu, certains ont préféré explorer d'autres voies. Après avoir préconisé un recours modéré et critique au terme espace l'urbaniste italienne Flavia Schiavo a tout bonnement proposé de lui substituer la notion de contexte , qui rassemble les valences matérielle et immatérielle contenues dans les deux termes (espace, lieu) Bertrand Westphal, p.15.

<sup>41</sup> Quand on devient aveugle, c'est que l'on ne veut plus voir, que l'on a péché par les yeux ou qu'on avait l'intention de le faire; quand on devient aphone, c'est parce que l'on possède un secret et n'ose pas le raconter tout haut... la maladie est un symbole, une représentation d'un processus interne, une mise en scène du Ça, par laquelle il annonce ce qu'il n'ose pas dire à haute voix. En d'autres termes, la maladie, toute maladie, qu'on la qualifie de nerveuse ou d'organique est chargée de sens. Groddeck G.,1973, pp. 129-130

<sup>42</sup> „Etre politique, vivre dans une polis, cela signifiait que toutes choses se décidaient par la parole et la persuasion et non par la force ni la violence”

<sup>43</sup> „Il s'agit là d'une espèce de délire du vouloir dans la cruauté mentale, qui est absolument sans égale : la volonté de l'homme de se trouver coupable ou méprisable jusqu'à l'inexpiable, sa volonté de se juger châtié sans que le jugement puisse jamais équivaloir à la faute, sa volonté d'infecter et d'empoisonner l'ultime soubassement des choses au moyen du problème du châtement et de la faute pour se couper à lui-même l'issue de ce labyrinthe des « idées fixes », sa volonté d'ériger un idéal - celui du « bon Dieu » -, afin d'acquérir devant Sa face la certitude tangible de son indignité absolue.” Nietzsche, p.234.

<sup>44</sup> „le lieu de la correspondance de son dedans et de mon dehors et de mon dedans et de son dehors” (Merleau-Ponty, 1964, p.179).

<sup>45</sup> „Le corps est le champ primordial qui conditionne toute expérience, oui, la conscience est bien incarnée. (...) C'est l'organisme tout entier dans sa structure et sa nature qui devient perceptif.” (Merleau-Ponty, 1964, p.48).

<sup>46</sup> „c'est la projection dans le psychisme de la surface de corps, c'est-à-dire le peau, qui constitue ce feuillet, cette interface ( ...) que c'est le moi.”

---

<sup>47</sup> “Whatsoever therefore is consequent to a time of war, where every man is enemy to every man, the same consequent to the time wherein men live without other security than what their own strength and their own invention shall furnish them withal. în such condition there is no place for industry... no knowledge of the face of the earth; no account of time; no arts; no letters; no society; and which is worst of all, continual fear, and danger of violent death; and the life of man, solitary, poor, nasty, brutish, and short.” Hobbes

**Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene:cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.**