ACADEMIA DE ŞTIINŢE A MOLDOVEI
INSTITUTUL DE FILOLOGIE

Cu titlu de manuscris C.Z.U.:821.135.1.09-31(043.2)

NINA CORCINSCHI

IMAGINARUL EROTIC ÎN ROMANUL ROMÂNESC POSTBELIC

622.01 – LITERATURA ROMÂNĂ

Teză de doctor habilitat în filologie

Consultant ştiinţific: Alexandru Burlacu, dr. hab., prof. univ.
Autor: Nina Corcinschi, dr., conf. univ.

Chişinău 2018

CUPRINS

Adnotare 5

INTRODUCERE 8

1. CONFIGURĂRI EROTOLOGICE ŞI METAMORFOZE ALE IMAGINARULUI EROTIC

1.1. TEORII ALE EROSULUI 19

1.1.1. Teoria platoniciană a iubirii 19

1.1.2. Teoria iubirii creştine, agapé 24

1.1.3. Teoria magnetică a iubirii 26

1.1.4.Teoria cristalizării 27

1.2 MODELE EROTICE 28

1.2.1 Modelul iubirii-pasiune 28

1.2.2. Iubirea de tip Donjuan sau iubirea-seducţie 31

1.2.3. Iubirea-romantică 34

1.3. EROTOLOGII ALE EXCESULUI: TRANSGRESIUNEA ÎN METAFIZIC 35

1.3.1.Erotismul sadic. Negarea aproapelui 35

1.3.2. Erosul ca transcendență și transgresiune (violentă) a interdictului 38

1.3.3. Proiecţiile pulsionale ale Erosului şi Thanatosului 41

1.4. EROTISM ȘI EROTOLOGII POSTMODERNE 45

1.4.1. Iubirea simbiotic-corporală. Disoluția modelelor 45

1.4.2. Societatea performanței. Atleții succesului 46

1.4.3. Corpul sunt EU 48

1.4.4. Mântuirea prin corp. De la metafizica sexului – la metafizica utilității 49

1.4.5. Sexualizarea lui alter. Agonia erosului 51

CONCLUZII la capitolul 1 56

2. RETORICI ALE EROSULUI

2.1. LIMBAJUL EROTIC DE LA PARADIGMA TRADIȚIONALISTĂ LA CEA POSTMODERNISTĂ 58

2.2. EROSUL AURORAL. LIMBAJUL CANDORILOR AFECTIVE 63

2.3. EROSUL SPIRITUALIZAT. DE LA IUBIREA CA ASIMILARE LA IUBIREA CA DĂRUIRE 69

2.4. Erosul corporal. De la metafizica la fizica iubirii 75

2.4.1. Erosul ca farsă a istoriei. De la cuvintele plăcerii la plăcerea cuvintelor 76

2.4.2. Proiecții nevrotice ale erosului. Limbajul crizat 83

2.4.3. De la sexualitatea ca semn la sexualitatea ca simulacru 86
CONCLUZII la capitolul 2 91
3. ÎMPLINIREA PRIN IUBIRE. DESTRĂMAREA PRIN IUBIRE. RECURENȚA MODELELOR
3.1. IMAGINARUL EROTICONULUI UNITIV 93
3.2. DESTRĂMAREA PRIN IUBIRE. EROTISMUL CA STARE PĂTIMAȘĂ. POSESIUNEA CELUILALT 106
3.3. NOSTALGII, CĂUTĂRI, EȘECURI ȘI REGĂSIRI ALE ETERNULUI FEMININ 108
3.3.1.Reveriile erotice ale animei 108
3.3.2. Erosul ca atracție androginică 113
3.3.3 Erotologia anticomunistă 120
3.4. IUBIREA-IDENTIFICARE. CELĂLALT - SINE-LE MEU 122
3.5. PROIECȚII ALE ASEMĂNĂRII. IUBIREA DAMNATĂ 125
3.6. IUBIREA THANATICĂ 135
3.7. IUBIREA-DEPENDENȚĂ. PROIECȚII ÎN CONFLICT 139
CONCLUZII la capitolul 3 145
4. PERSONAJE ALE EROSULUI
4.1. EROTOMAHIA CA ARENĂ A SEDUCȚIEI: ÎNVINGĂTORI ȘI ÎNVINȘI 148
4.2. UN PRECURSOR CELEBRU - SEDUCĂTORUL CRENGIAN 155
4.3. IPOSTAZE DONJUANEȘTI ÎN PROZA LUI NICOLAE BREBAN 161
4.3.1. Don Juan, distructivul 163
4.3.2. Don Juan, estetul, creatorul 165
4.3.3. Femeile Donjuanului 169
4.4. LEONTINA , FEMEIA FATALĂ A LITERATURII POSTBELICE 174
4.4.1. (Anti)bovarismul femeii fatale 176
4.4.2. Androginul eșuat 183
4.4.3. Trupul (dez)erotizat 185
4.5. NIMFOMANE ȘI CURTEZANE CONVERTITE 192
4.6. REFLEXE OEDIPIENE 198
CONCLUZII la capitolul 4 201
5. DECONSTRUCȚIA EROSULUI: EROSUL DE PESTE MARGINILE TEXTULUI. FICȚIUNILE POSTMODERNE
5.1. IMAGINARUL EROTIC ÎN POSTMODERNITATE. SCHIMBĂRILE DE PARADIGMĂ 205

5.1.1.Un nou agent erotic - textul 212
5.2. METAEROSUL. IUBIREA ICONICĂ 216
5.3. EROTOLOGIA LIVRESCĂ. GEOMETRIILE CORINTICE ALE PASIUNII 224
5.3.1. Lectura ca trăire erotică. Stimulenți narativi ai plăcerii 225
5.3.2.Corpul şi litera. Corporalizarea textului 230
5.3.3. Sângerneala şi texistența 233
5.3.4. Geometriile pasiunii 237
5.3.5. Personaje în erecție senz(s)orială 242
CONCLUZII la capitolul 5 245
CONCLUZII FINALE ȘI RECOMANDĂRI 248
BIBLIOGRAFIE 254
Declarația privind asumarea răspunderii 266
CURRICULUM VITAE 267

Adnotare

CORCINSCHI Nina**. Imaginarul erotic în romanul românesc postbelic**. Teză de doctor habilitat în filologie la specialitatea 622.01 – Literatură română, Chișinău, 2017.

Rezultatele obținute sunt reflectate în 25 de lucrări științifice.

Structura tezei: introducere, cinci capitole, concluzii și recomandări, 250 pagini de text.

Cuvinte-cheie: roman, imaginar, eros, erotism, erotologie, eroticon, cuplu erotic, transgresiune, sexualitate, seducție, erotomahie, cucerire, narcisism, intimitate, conjugalitate, corporalitate, modern, postmodern, paradigmă, animus/anima, simulacru, deconstrucție, erotologie livrescă, metaeros.

Domeniul de studiu: filologie.

Scopul și obiectivele rezidă în cartografierea unei baze conceptuale a imaginarului erotic tradițional și investigarea, în lumina acestei erotologii de bază, a teoriilor moderne și postmoderne derivate ale erosului, explorând în continuare modelele erotice din proza românească și analizând pe texte concrete imaginarul acestor eroticoane distincte, cu referințe ample în ceea ce privește retoricile erosului, cu opțiuni de clasificări ale ficțiunilor erotice, în funcție de principiul unire/destrămare a ființei îndrăgostitului, cu examinări ale personajelor erosului, a strategiilor de seducție, a altor modalități de existență umană în erotomahia literară românească și, în final, cu studiul imaginarului erotic în postmodernitate, a deconstrucției erosului, a erosului de peste marginile textului (metaerosul), a erotologiei livrești cu geometriile corintice ale pasiunii.

Noutatea și originalitatea științifică a investigației rezidă în analiza, sistematizarea și interferarea într-un discurs unic despre eros, erotism și sexualitate (cu toate derivatele lor) a teoriilor erotologice din filozofie, antropologie, sociologie, mitologie, psihologie cu teoriile erotologice literare și stabilirea, pe această cale, a existenței unui câmp imaginar comun, cu particularități structurale distincte și tipuri de reacție existențială generale. Această abordare permite reconstrucția unei matrice complexe, având o coerență interioară bine determinată, a imaginarului erotic specific modernității și postmodernității.

Rezultatele principial noi pentru ştiinţă şi practică obţinute rezidă în clarificarea și sistematizarea tipologiilor de erotologii și eroticoni literari ca nuclee ale imaginarului erotic și implementarea acestui cadru teoretic matriceal pe textele literare românești cu valoare artistică și hermeneutică reprezentativă, fapt care a permis realizarea unui tablou general detaliat al imaginarului erotic literar românesc. Investigarea recurenței arhetipurilor erotice în romanul românesc modern și postmodern, în corelație cu noile forme de sensibilitate amoroasă, face posibilă constituirea direcției de cercetare **erotologia literaturii**, focalizată asupra articulărilor artistice și ontologice ale erotismului în literatură.

Semnificația teoretică și valoarea aplicativă a tezei se regăsește în demonstrarea caracterului impulsionant al imaginarului erotic în stabilirea de modele literare noi, de noi relații între personaje și de stimulare a unor inovări determinante în ceea ce privește unele aspecte artistice fundamentale ce țin de limbaj, de viziune asupra lumii și a omului, de corelația dintre corporalitate, pasiune și text literar.

Implimentarea rezultatelor. Atât aspectele teoretice dezbătute în teză, cât și analizele textuale concrete deschid perspective noi de abordare a imaginarului literar în general. Bazele erotologice și temeliile eroticoanelor dezvăluite oferă o cale de abordare critică a altor teme și aspecte artistice ale procesului literar postbelic și contemporan. Modelul de cercetare propus poate servi ca reper pentru studiul altor fenomene literare. Provocările literare ale erosului, erotismului, sexualității cu imaginarul lor specific descoperă niște câmpuri investigaționale largi pentru zone literare ce țin de afectivitate, subconștient, relații interumane etc.

Annotation

CORCINSCHI Nina**. The Erotic Imaginary in the Romanian Postwar Novel**. Habilitated Doctor thesis in philology at specialty 622.01 - Romanian Literature, Chisinau, 2017.

The results obtained are reflected in 25 scientific papers.

Thesis Structure: introduction, five chapters, conclusions and recommendations, 250 pages of text.

Keywords: novel, imagery, Eros, eroticism, erotology, eroticon, erotic couple, transgression, sexuality, seduction, erotomahy, conquest, narcissism, intimacy, conjugality, corporality, modern, postmodern, paradigm, animus /anima, simulation, deconstruction, bookish erotology, meta-Eros.

Field of Study: philology**.**

The purpose and objectives lie in the mapping of a conceptual basis of the traditional erotic imagery and investigating, in the light of this basic erotology, the derived modern and postmodern theories of the Eros, further exploring the erotic models of the Romanian prose and analyzing, on concrete texts, the imagery of these distinctive eroticons, with extensive references to the Eros rhetoric, with erotic fiction classifications, according to the principle of unification / breaking up of the being of the loved one, with examinations of the characters, of seduction strategies, of other ways of human existence in the Romanian literary erotomachy and, finally, with the study of the erotic imagery in postmodernity, of the deconstruction of the Eros, of the Eros beyond the edges of the text (meta-Eros), of the bookish erotology with the Corinthian geometries of passion.

The novelty and scientific originality of the investigation lies in the analysis, systematization and interference in a unique discourse on Eros, eroticism and sexuality (with all their derivatives) of erotological theories of philosophy, anthropology, sociology, mythology, psychology with literary erotological theories and the establishment, in this way, of the existence of a common imagery field, with distinct structural features and general types of existential reactions. This approach allows the reconstruction of a complex matrix, with a well-defined inner coherence, of the erotic imagery characteristic to modernity and postmodernity.

Principally new basic results for science and practice obtained are based on the clarification and systematization of the typologies of literary erotologists and eroticons as the nuclei of the erotic imagery and the implementation of this theoretical matrix framework on the Romanian literary texts with representative artistic and hermeneutical value, the fact that allowed the outlining of a detailed general picture of Romanian literary erotic imagery. Investigating the recurrence of erotic archetypes in the modern and postmodern Romanian novel, in correlation with the new forms of amorous sensitivity, makes it possible to establish the research direction of **literature erotology**, focused on the artistic and ontological articulations of eroticism in literature.

The theoretical significance and the applicative value of the thesis are found in the demonstration of the impulsive character of the erotic imagery in the establishment of new literary models, of new relations between the characters and of the stimulation of some decisive innovations regarding some fundamental artistic aspects of language, the relation between the world and the human, the correlation between corporality, passion and literary text.

Implementation of results. Both the theoretical aspects debated in the thesis and the concrete textual analyzes open up new perspectives to approach the literary imagery in general. The erotological bases and the foundations of the revealed eroticons offer a critical approach to other topics and artistic aspects of the postwar and contemporary literary process. The proposed research model can serve as a reference for the study of other literary phenomena. The literary challenges of Eros, eroticism, sexuality with their specific imagery reveal broad investigative fields for literary areas that tackle affection, subconsciousness, human relationships, etc

Аннотация

КОРЧИНСКИ Нина. **Эротическая образность в послевоенном румынском романе.** Диссертация на звание доктора хабилитата в филологии по специальности 622.01 – Румынская литература. Кишинэу, 2017.

Полученные результаты опубликованы в 25 научных работах.

Структура диссертации: введение, пять глав, выводы и рекомендации, 250 страниц текста.

Ключевые слова: роман, образность, эрос, эротизм, эротология, эротикон, эротическая пара, трансгрессия, сексуальность, обольщение, эротомания, овладение, нарциссизм, интимность, супружество, телесность, модернизм, постмодернизм, парадигма, анима/анимус, симулякр, деконструкция, книжная эротология, метаэрос.

Область исследования: филология.

Цель и задачи диссертации заключаются в картографировании концептуальной основы традиционной эротической образности и в исследовании в свете представленного эротологического фундамента эроса модернистских и постмодернистских теорий в последовательном изложении эротических моделей в румынской прозе и текстуального анализа образности этих конкретных эротиконов с полным соотнесением к определению эротических стилей; с классификационным отбором эротических литературных фантазий в соответствии с принципом слияния/разрушения личности влюбленного; с рассмотрением эротических персонажей, стратегий обольщения, иных приемов человеческого бытия в румынской литературной эротомании, и, в заключение, с исследованием эротической образности в постмодернизме, деконструкции эроса, эроса за пределами текста (метаэроса), книжной эротологии, коринфских геометрических построений страсти.

Новизна и научная оригинальность исследования состоит в анализе, систематизации и включении эротологических философских, антропологических, социологических, мифологических, психологических и эротологических литературных теорий в единый тематический дискурс эроса, эротизма и сексуальности (со всеми их производными) и установлении на этом направлении понятия единого поля общего творческого воображения с конкретной структурной спецификой и общими типами экзистенциальных реакций. Такой подход, при внутренней хорошо детерминированной связи, позволяет реконструкцию комплексной матрицы специфической эротической образности модернизма и постмодернизма.

Достижение принципиально новых результатов для науки и практики заключается в выявлении и систематизации эротологических типологий и литературных эротиконов в качестве центров эротической образности и внедрения в рамки этой теоретической матрицы румынских литературных текстов, имеющих художественную ценность и герменевтическую репрезентативность, что позволило составить общую детализированную картину румынской эротической образности в беллетристике. Возвращение эротических архетипов в румынский модернистский и постмодернистский роман в корреляции с новыми формами любовного чувства делает возможным создание нового исследовательского направления - **эротологии литературы** - сфокусированного на артикуляционном и онтологическом художественном проявлении эротизма в литературе.

Теоретическое и прикладное значение диссертации определяется в показе импульсного характера эротической образности в установлении новых литературных моделей, а также новых связей между персонажами и стимулировании определяющих инноваций, касающихся некоторых фундаментальных художественных аспектов языка и речи, взгляда на мир и человека, корреляции между телесностью, страстью к предмету любви и литературным текстом.

INTRODUCERE

Actualitatea temei cercetate e legitimată de imperativul unei sinteze critice ample și nuanțate asupra unui fenomen de o importanță deosebită în evoluția imaginarului literar modern și postmodern. Un material artistic imens, în care probleme de antropologie erotică se conjugă cu cele de sociologie, filozofie și psihologie într-un proces complex de metamorfoze mentale și schimbări de optică și de instrumentariu literar.

În investigarea unei literaturi, centrate pe o nouă ontologie, se impune de la sine o înnoire a aparatului categorial. Romanul tradițional, interesat de eroi tipici în situații tipice, de veridicitate, de preponderența moralului asupra psihologicului etc., este concurat, substituit de romanul modernist și postmodernist cu eroi atipici, caractere puternice sau eroi cu patologii, anormalități, cu limite de manifestare a omenescului. Odată cu metamorfozele romanului se etalează o revizuire a ierarhiei de valori. Chiar și valorile dominante de ordin politic sau social din romanul secolului trecut sunt intimizate, erotizate.

Modernitatea și postmodernitatea literară aduc schimbări fundamentale de viziune asupra eroticului și a relațiilor de cuplu. O schimbare care pornește cu regândirea cuplurilor erotice tradiționale și repoziționarea lor în noi tipologii de relații, cu noi strategii de seducție și cu ieșirea în prim-plan a unor valori ale erosului și ale eroticului aflate anterior într-un plan marginal sau chiar într-o situație de tabuizare. Se accentuează latura sexual-senzuală a imaginarului erotic odată cu ieșirea în lumină a valorilor ce țin de corpul uman și de imaginarul plăcerii și al dorinței. Literatura română, inclusiv cea din Basarabia, cunoaște toate aceste schimbări de fond și metamorfoze de viziune într-o căutare febrilă a sensului și locului erosului în viața personajelor, a semnificațiilor ontologice, etice, estetice, pe care acesta le instituie într-un imaginar erotic polivalent, cu o multitudine de deschideri literare și cu repercusiuni artistice inedite. Conceptualizarea acestor fenomene, investigarea lor într-o formulă diacronică, în comparație cu modelele deja consacrate, clasice, ale erosului, cercetarea elementelor literare ce țin de inovație, de deplasări de accente, schimbări de paradigmă, de interpretări originale într-o lume unde universul intim capătă o pondere tot mai mare și o autonomie tot mai pronunțată se impune demult și cu deosebită stringență.

Descrierea situaţiei în domeniul de cercetare şi identificarea problemelor de cercetare. Imaginarul e o categorie relativ nouă, flexibilă, complexă și polivalentă de reprezentări şi afecte. Pe la mijlocul sec. XX, noţiunea de imaginaţie, cu fundamentul ei psihologic, a fost subsumată studiului în vogă al lumii imaginilor, adică a imaginarului. Pe noi ne-a interesat nu imaginarul în sine, ci imaginarul ca ansamblu de proiecții erotologice

reprezentate verbal și afectiv și angajate într-un proces inedit și continuu de semnificare și resemnificare. Proiecţiile erotologice, aflate în vizorul nostru de cercetare, includ pulsiuni refulate (Freud), mituri, arhetipuri (M. Eliade, C. Yung, G. Durand), reverii și vise (G. Bachelard), dar şi constituenții imaginarului erotic: personajele, formele retorice (ca adezivi între real și imaginar), și imaginarul ca modalitate ludică postmodernistă de deconstruire şi reasamblare a topoilor erotici tradiționali (J. Derrida, J. Deleuze etc.), de fapte de limbaj şi de conglomerate de imagini.

Întrucât imaginarul erotic are o puternică încărcătură emotional–afectivă, semnificațiile sale nu se dezvăluie printr-o raportare strictă la o schemă tipologică sau la o suită de terminologii, ci mai degrabă printr-o abordare în raport cu metodele recente ale fenomenologiei și hermeneuticii, capabile să elucideze natura ontologică și estetică a imaginilor literare.

Pe scurt, teza noastră este un studiu fenomenologic care se axează asupra erotologiilor (ca filozofie şi tipologii conceptuale ale erosului), a eroticoanelor (ca imagini cronotopice ale iubirii), a erotomahiilor, ca forme de confruntare amoroasă a actorilor erotici pe scena cuplului. Acestea sunt forme elaborate ale imaginarului, cu încărcătură simbolică și mitologic-arhetipală.

Romanele alese pentru analiză sunt selectate după criteriul *tematicii erotice* și prezintă o anumită formă de evoluție a imaginarului erotic, a felului în care se reflectă tipologiile erotice universale în literatura postbelică, fie că e vorba de eroticoane ca imagini nucleare ale iubirii sau de erotologii, adică de posibilități amoroase general-umane, recurente în timp. Fără a avea pretenții de exhaustivitate, romanele alese le considerăm reprezentative pentru ilustrarea tipologiilor moderne și postmoderne ale erosului, în raport cu ipostazele lor canonice universale.

Exegeza imaginarului erotic atestă un progres aparte odată cu afirmarea în literatură a curentelor avangardiste dintre cele două războaie, în mod special, odată cu manifestările zgomotoase ale suprarealismului, cu libertățile sale asumate, cu miza pe dicteul subconștientului și stările onirice, dar și cu scoaterea în relief, ca fiziologie estetică, a valențelor autonome ale corpului uman. Textele de interpretare filozofică, antropologică, sociologică, dar și textele literare ale lui Georges Bataille sunt exemplare din acest punct de vedere.

Interpretările erosului se vor bifurca în cele două linii platonice, a iubirii androgine din mitul androginului povestit de Aristofan în *Banchetul,* a iubirii ca împlinire ontologică prin celălalt, și a ceea ce s-a încetățenit ca dragoste platonică, a erosului ca ascensiune spre Absolut. Dar şi a erosului ca suferinţă, ca o cădere în agonie şi moarte, întrucât, erotismul, fiind o proiecţie imaginară, e „o conivenţă a contrariilor, o complicitate care face ca un element să existe *prin* celălalt" [72, p. 178]. Dintre investigațiile fundamentale care au împins aceste concepte

fondatoare către orizonturile unei modernități complexe, contradictorii, dominate de antinomii ireductibile și ale unei postmodernități integratoare se cer menționate *Metafizica sexului* de Julius Evola, *Totalitate și infinit* de Emmanuel Lévinas, eseurile despre iubire ale lui Ortega Y Gasset, *Arta de a iubi* de Erich Fromm, *Iubirea și Occidentul* de Denise de Rougemont, *Erotismul* de Georges Bataille, *Strategiile fatale* de Jean Baudrillard, *Paradoxul iubirii* de Pascal Bruckner, *Istoria sexualității* de Michel Foucault, *Antropologia corpului și modernitatea* de David Le Breton, *Orgasmul și Occidentul* de Robert Muchembled, *Mefistofel și androginul* de Mircea Eliade, *Amurgul iubirii* de Aurel Codoban etc.

O exegeză de referință în erotologia românească actuală o reprezintă volumul Mihaelei Ursa *Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă* (2012) – o poetică a relecturii romanelor amoroase universale, începând cu cele din Antichitate și până la începutul secolului XX. Noutatea și importanța acestui studiu ține de o conceptualizare a fenomenului erotic în roman (dispus în *eroticoane* și *erotologii*, concepte pe care le vom prelua în demersul nostru, în accepția pe care le-o conferă Mihaela Ursa), dar și de o anumită psihologie a lecturii, adică de felul în care biblioteca interioară i-a oferit autoarei un cod subiectiv al lecturii, în convingerea că o ficțiune erotică nu poate fi nici citită neutru și nici analizată în afara voluptății, pe care mecanismul ei identificatoriu o invocă neapărat.

În acest proiect metalecturial se regăsește cititorul implicit, sedus de text, care (re)învie lumea textului prin participare hedonistă, revenind la „unul dintre sensurile primare ale cititului: delectarea" și cititorul informat, spre care ajung sensurile fundamentale ale narațiunii, angajându-l într-o aventură a definirilor, asocierilor, a construcțiilor paralele.

Pornind de la faptul că ficțiunea erotică are o inegalabilă capacitate identificatorie și imersivă, Mihaela Ursa examinează, în premieră în exegeza românească, modul în care acest tip de ficțiune antrenează hedonistic cititorul în bipolaritatea naturii sale: ca viață și ca fapt de cultură, care oferă modelul, clișeul, schema. Ca fapt de cultură, ficțiunea amoroasă subjugă cititorul tocmai prin capacitatea sporită de a-i da iluzia vieții, de a-l transporta într-o realitate imaginativă, „un univers compensatoriu", devenit exercițiu delicios de lectură și sistem de verificare a propriilor proiecții despre amor. Forța decisivă de seducție a cititorului n-o dețin faptele și întâmplările literaturii amoroase, ci „coerența imaginilor într-un proiect de lume posibilă, obligatoriu desfătătoare". Primul semnal al literarității cazului erotic – subliniază autoarea – e faptul că imaginile sunt încadrate într-un anumit cod cultural, o *ramă* prin care se citește ficțiunea. Oricât de naturală ar părea o scenă amoroasă în literatură, ea este mai întâi de toate o realitate de imaginație, un construct artificial menit să confere autenticitate conținutului

narativ. Rama este centrul de orientare a cititorului, fie că ia forma balconului prin care se privesc cei doi îndrăgostiți, fie că e cadrul ferestrei, repetat în multe feluri. Ficțiunile care proiectează vraja erotică în scena ferestrei, a balconului sau în limitele spațiului natural al lacului și al pădurii, cum se întâmplă în literatura romantică, se cristalizează în „imagini vizuale concentrate", imagini-tip, numite de autoare prin conceptul de *eroticoane*. Fiecare roman de dragoste pornește de la un *eroticon* și se întemeiază pe o anumită percepție a iubirii, căreia Mihaela Ursa îi spune *erotologie*, adică o „filosofie alternativă a iubirii", o ideologie pe care se construiește adevărul particular al iubirii. Imaginea sau eroticonul este, pe de o parte, cod cultural, „magnet" artistic care atrage viața în câmpul literaturii, dar și strategie transbordatoare a literaturii înapoi către realitate. Venind dintr-o experiență concretă de viață, ficțiunea amoroasă, în configurațiile ei erotologice, devine o „ficțiune utilă", care modelează cititorul, sugerându-i posibile comportamente, reacții, atitudini față de propriile trăiri, față de propria înțelegere a amorului și față de trăirile celuilalt. Iată de ce literatura erotică reprezintă atât o șansă pentru o pură plăcere a lecturii, cât și o circumstanță favorabilă de (auto)cunoaștere și (auto)verificare. Pornind de la o asemenea înțelegere a „didacticii erosului", autoarea face o analiză comparatistă a *erotologiilor* pe care se construiesc proiectele amoroase ale literaturii universale, începând cu Antichitatea greacă, Evul Mediu și Renașterea, până în pragul secolului al XX-lea. Erotologiile conturează diferite tipuri de iubire, capabile să ilustreze o imagine nucleară și un anumit cod al comportamentului amoros: conjugal (Lotte şi Albert, Fermina Daza şi Juvenal Urbino), violent (libertinii marchizului de Sade), blestemat (Medeea şi Iason, Catherine şi Heathcliff), seducător (Don Juan, Casanova), pasional (Tristan şi Isolda), idilic (Dafnis și Chloe), bolnav (Werther, Florentino Ariza), psihologizant (personajele lui Camil Petrescu sau Stendhal) etc.

Un alt concept propus de Mihaela Ursa este cel de „*erotomahie"*, care ține de raportul competițional din cadrul cuplului. „Iluzia că iubirea presupune stabilirea unui raport de egalitate este spulberată de exemplul erotomahiei, în care femeia şi bărbatul sunt mereu vânătorul şi vânatul, agresorul şi victima" [235, p. 4].

Literatura contemporană aduce tot mai mult în prim-plan corporalitatea, ca univers din care s-a retras valoarea metafizică, rămânând importanță consumeristă și hedonistă. Intimitatea în postmodernitate nu mai este fixată pe aceleași coordonate etice, morale și estetice ca în modernitate. Altele îi sunt mizele și reprezentările artistice. Problema intimității articulate diferit de paradigma literară modernistă și de cea postmodernistă este investigată de Simona Sora în studiul *Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă* (2008). Având drept piloni conceptuali *intimitatea imaginară* și *intimitatea lecturii*, analiza se axează pe

reprezentările intimiste ale corpului ca descoperire a interiorităţii, ca scriitură şi ca efect al lecturii. Conceptul de intimitate se articulează polisemantic prin delimitările operate din perspectiva psihanalitică a lui Sigmund Freud sau Bachelard, prin „secretul intimităţii" lui Baudrillard, prin filozofia lui Nietzsche, dar şi prin cercetările sociologilor, filosofilor şi antropologilor contemporani, ca Julia Kristeva, Anthony Giddens, Lynn Jamieson etc. Demonstrația dosarului de receptare al termenului plasează în mod firesc ideea de intimitate corporală în strânsă conexiune cu ideile de încredere, libertate, cunoaștere de sine, interacționare cu celălalt în noile condiţii ale globalizării. Atenția autoarei se oprește prioritar la modul în care conceptul de intimitate este relevant **ca realitate estetică** și cum anume interioritatea este revelată în proza românească, de la autodescoperire, construcţie de sine şi aderenţă intimă la celălalt, în modernitate, la autoficţiune şi redescoperire a trupului scris şi citit, în postmodernitate.

Printr-o contribuție aparte se remarcă studiile bovarismului, semnate de Miriam Cuibus, *Daghetip cu Emma la fereastră*. *Bovarismul*. *Jocurile ficţiunii bovarice* (2011) şi *Efectul de culise*. *Teatralitatea ambiguităţii şi ambiguitatea teatralităţii* (2011). În epicentrul cercetărilor se află Emma Bovary şi, în general, ficţiunile bovarice şi cele ale comediantului. Este prima lucrare românească care surprinde bovarismul la intersecţie cu comediantul, în reprezentarea lor comună de *homo fingens*, adică „plăsmuitori de vise şi iluzii". Alt personaj ilustru al erosului, Don Juan, constituie axa cercetării Danielei Sitaru-Tăut. Studiile sale *Don Juan – mitografia unui personaj* (2003), *Don Juan – o mitografie a seducţiei* (2004), *Estetica donjuanismului*. *O analiză a fenomenului autohton* (2007) şi *Avatarurile Seducătorului*, *Ipostaze ale donjuanismului în literatura universală* (2007) o consacră drept exegeta română a întregului fenomen donjuanesc. Autoarea operează o incursiune la originile mitului, la recurența în timp și la formele de insolitare și deconstrucție, însoțindu-se și de un bogat dosar exegetic. Parcursul evolutiv al prototipului mitic în literatura europeană, dar și în cea română demonstrează uriașa capacitate de transformare a acestuia, de la seducătorul incurabil, de la cuceritorul triumfător la victima jalnică și obosită de obiectul adorațiunii sale. Exegeta concluzionează că prozatorii autohtoni „impun rareori veritabili donjuani", din confruntarea cu prototipul, cel mai adesea rezultatul este „un Casanova, un dandy sau un seducător".

Merită menţionate şi *Feminitate şi erotism în literatură* (2010), studiul Victoriei Huiban asupra profilului feminin şi a erotismului în literatura lui Felix Aderca, Gib Mihăiescu, Hortensia Papadat-Bengescu, dar şi studiul Mariei Luisa Lombardo, *Erotica Magna*. *O istorie a literaturii române dincolo de tabuurile ei* (2004), cu o succintă panoramare istorică a fenomenului

erotismului şi pornografiei româneşti, de la începuturile ei şi până în sec. XX. De o relevanță deosebită este studiul lui Andrei Oișteanu, *Sexualitate și societate. Istorie, religie și literatură* (2016), care analizează cutumele sexuale în interacțiune cu mecanismul social, moral şi cultural, începând din Antichitate până în zilele noastre și cuprinzând o geografie vastă, din vestul Europei până în estul Asiei.

În exegeza din Basarabia se impune cercetarea Elenei Prus, *Pariziana romanescă*: *mit şi modernitate* (2006), urmărind reprezentările feminine în proza lui Zola, Maupassant, Flaubert, Balzac, Alphonse Daudet. Studiul propune o panoramă în evoluție a femeii pariziene, care este în postmodernitate un actant erotic tot mai activ și dominator, „ea schimbă şi inversează rolurile în geometria baletului intim, devenind agent activ al scandaloaselor poveşti de amor, de adulter şi divorţ". O cercetare inedită în spațiul nostru asupra condiției feminității în literatură, cu precădere în romanele semnate de scriitoare italiene din sec. XX, este teza de doctor habilitat *Romanul feminin italian din secolul al XX-lea* (2012), semnată de Tatiana Ciocoi. Autoarea aplică o perspectivă a criticii și teoriei literare feministe, pentru a pune în lumină tabuurile, prejudecățile estetice și minimalizările care au stat la baza articulării proceselor literare, în strânsă conexiune cu cele sociale, politice, economice. O astfel de cercetare nu putea fi decât transdisciplinară, uzitând de o diversitate de grile, de la cea filozofică și psihanalitică, la cea politologică, economică, biologică și neurologică, care să elucideze, așa cum își propune autoarea – din perspectiva noului comparativism cultural – , sistemul de antinomii și disjuncții culturale care a stat la baza relațiilor dintre femei și bărbați. Studiul Tatianei Ciocoi se înrudește cu cel al Biancăi Burța-Cernat, *Fotografie de grup cu scriitoare uitate. Proza feminină interbelică* (2011), în postulatele de bază, precum că aprecierea scriiturii masculine în detrimentul celei feminine (de care se face culpabilă instituția critică) are la bază criterii prescrise cultural, altele decât cele estetice. O concluzie comună ambelor autoare e că literatura scrisă de femei nu e mai reușită sau mai puțin reușită decât cea scrisă de bărbați, ci e doar diferită.

Toate aceste lucrări nominalizate, dar și altele, adiacente, au analizat problema erotismului în literatura universală (Mihaela Ursa), a actanților erotici (Daniela Sitaru-Tăut, Elena Prus, Miriam Cuibus etc.), a corporalității recuperate și pierdute (Simona Sora), a impudorilor erotice din literatura română (Andrei Oișteanu, Maria Luisa Lombardo, Victoria Huiban, Ioan Pecie, Luca Pițu etc.), a poeziei erotice (Eugen Simion, Călin Teutișan, Nicolae Leahu), totuși lipsește până acum o panoramare evolutivă a procesului literar erotic modern și postmodern din spațiul românesc, inclusiv din cel basarabean. Felul în care a evoluat romanul românesc impune și elaborarea unei taxonomii (inexistente până acum), conform criteriilor care țin de morfologia

erotismului (criteriul manifestării trăirii erotice şi criteriul unitiv), în care să se clarifice metamorfozele erosului în contexte literare, culturale şi social-politice moderne şi postmoderne. În studiul nostru ne-am propus remedierea acestor lacune din exegeza românească.

Mai exact, **scopul lucrării** este cartografierea unei baze conceptuale a imaginarului erotic tradițional și investigarea, în lumina acestei erotologii de bază, a teoriilor moderne și postmoderne derivate ale erosului, explorând în continuare modelele erotice din proza românească şi analizând pe texte concrete imaginarul acestor eroticoane și erotologii distincte. Ne propunem panoramarea inedită în spațiul românesc a formelor de evoluție și metamorfoză ontologică și artistică a erosului în romanul postbelic.

Obiectivele de cercetare:

– Studiul teoriilor erosului şi determinarea corelațiilor dintre conceptele erosului și modelele erotice, ținând cont de recurența literară a erotologiilor excesului (ale sadismului și masochismului), precum și de cea a proiecțiilor pulsionare ale Erosului și Thanatosului și proiecțiilor imaginare, ale arhetipului *animus-anima*.

– Ilustrarea specificului dislocărilor postmoderne, ce anunță agonia marilor arhetipuri erotice, în contextul chestionărilor filozofice, literare, sociologice, antropologice despre noile corelații corp-suflet, eu-celălalt.

– Analiza evoluției limbajului erotic de la paradigma tradiționalistă la cea postmodernistă, pornind de la cercetarea erosului auroral și a limbajului candorilor afective specific acestuia, la relevarea supapelor imaginare ale erosului spiritualizat, și, în final, la limbajul desemantizat erotic.

– Disocierea erotologiilor românești, în baza principiului unitiv (iubirea care unește androginic ființa) și a principiului destrămător, condiționat de „dezordinea pletorică” a erosului, pornind de la erotologiile interbelice, continuând cu erotologiile postbelice, care impun delimitări şi conceptualizări în funcție de contexte culturale, economice și social-politice.

– Investigarea personajelor erosului, a strategiilor de seducție, a altor modalități de existență umană în erotomahia literară românească.

– Studiul imaginarului erotic în postmodernitate, a deconstrucției erosului, a erosului de peste marginile textului (metaerosul), a erotologiei livrești cu modalitățile de articulare corintică a pasiunii.

Suportul metodologic și teoretico-științific a fost determinat de sarcinile propuse. Reperele epistemologice au fost fixate prin valorificarea mai multor concepte și teorii ce țin de imaginarul erotic: teoria platoniciană a iubirii, teoria iubirii creștine, agapé, din scrierile

patristice, teoria cristalizării a lui Stendhal, teoria magnetică a lui Julius Evola și Ortega Y Gasset, teoria lui Mircea Eliade despre arhetipuri, teoria lui Sigmund Freud despre Eros și Thanatos, teoria excesului a Marchizului de Sade și a transgresiunii violente a interdictelor a lui Georges Bataille, conceptele de tragism și angoasă civilizațională coroborate cu puterea reprimantă a societății a lui Herbert Marcuse, conceptul arhetipului *animus-anima* din poetica reveriei a lui Gaston Bachelard, teoria de moarte a erosului și criză a fanteziei de Byung-Chul Han și de amurg al iubirii de Aurel Codoban, teoria culturii narcisismului de Robert Muchembled, Pascal Bruckner, David Le Breton și Gill Lipovetsky, teoria reveriei active și dubla maieutică a limbajului de Irina Petraș, dar și teoria discursului îndrăgostit și a erotizării textului a lui Roland Barthes.

Metodologia de cercetare s-a constituit din metode care vizează:

1. *Analiza teoretică*, incluzând documentarea și sinteza problematică, studiul de identificare a conceptelor, definirea noțiunilor și a modelelor erotologice de bază, stabilirea carcasei ideatic-conceptuale și formularea concluziilor-reper.

2. *Investigația practică*, înglobând analiza pe text din perspectiva consonanței cu unul din modelele imaginarului erotic clasic, hermeneutica semnificațiilor ce se deschid din dialogul cu alte modele ale imaginarului erotic, analiza structurală a sistemului de relații care se instituie între diferitele niveluri ale textului.

Noutatea și originalitatea științifică a investigației rezidă în analiza, sistematizarea și interferarea într-un discurs unic despre eros, erotism și sexualitate (cu toate derivatele lor) a teoriilor erotologice din filozofie, antropologie, sociologie, mitologie, psihologie cu teoriile erotologice literare și stabilirea, pe această cale, a existenței unui câmp imaginar comun, cu particularități structurale distincte și tipuri de reacție existențială generale. De asemenea, cercetarea reprezintă prima sinteză a romanului românesc postbelic sub aspectul evoluției și a configurațiilor estetice ale imaginarului erotic, care ilustrează implicit și o evoluție a mentalităților colective, a reprezentărilor sociale și a noilor forme de sensibilitate umană. Această abordare permite reconstrucția unei matrice complexe, având o coerență interioară bine determinată, a imaginarului erotic specific modernității și postmodernității.

Rezultatele principial noi pentru ştiinţă şi practică obţinute consistă în următoarele:

· au fost stabilite și sistematizate tipologiile erotologice cu rezonanță în literatura română în consecutivitatea și intredependența lor creatoare;

· s-au determinat eroticonii literari de bază și liniile lor de forță în constituirea de nuclee artistice ale imaginarului erotic autohton;

· odată cu delimitările cadrului teoretic matriceal, s-au conturat textele literare românești cu valoare artistică și hermeneutică reprezentativă;

· abordările metodologice și critice enunțate au permis realizarea, într-o optică diacronico/sincronică, a unui tablou general al imaginarului erotic literar;

· în consecință, investigarea arhetipurilor erotice din romanul românesc modern și postmodern, în corelație cu articulările artistice și ontologice ale erotismului lterar și cu noile forme de sensibilitate ale erosului, pun bazele unei direcții de cercetare fecunde ce ține de **erotologia literară**.

Semnificația teoretică a tezei se regăsește în demonstrarea caracterului impulsionant al imaginarului erotic în stabilirea de modele literare inedite, de noi relații între personaje și de stimulare a unor inovări determinante în ceea ce privește unele aspecte artistice fundamentale ce țin de limbaj, de viziune asupra lumii și a omului, de corelația dintre corporalitate, pasiune și text literar.

Valoarea aplicativă. Atât aspectele teoretice dezbătute în teză, cât și analizele textuale concrete deschid perspective noi de abordare a imaginarului literar în general. Bazele erotologice și temeliile eroticoanelor dezvăluite oferă o cale de abordare critică a altor teme și aspecte artistice ale procesului literar postbelic și contemporan. Modelul de cercetare propus poate servi ca reper pentru studiul altor fenomene literare. Provocările literare ale erosului, erotismului, sexualității cu imaginarul lor specific descoperă niște câmpuri investigaționale largi pentru zone literare ce țin de afectivitate, subconștient, relații interumane etc.

De asemenea, rezultatele investigaţiei, atât cele de ordin teoretic, cât şi cele de ordin istorico-literar şi analitic, pot fi puse la baza unor cursuri universitare de istorie a literaturii şi pot fi utile elaborării unor lucrări ştiinţifice care să extindă cadrul metodologic al cercetării spre perspectiva de gen (*Women's Studies* şi *Gender Studies*) şi perspectiva inter şi transculturală, specifice complexităţii ştiinţifice actuale.

Rezultatele științifice înaintate spre susținere:

– S-au stabilit modelele erotologice și eroticoanele literare determinante moderne și postmoderne.

– S-au elucidat formele de evoluție și metamorfoză ale eroticoanelor, erotologiilor și erotomahiilor românești;

– S-a propus o panoramă a romanului românesc modern și postmodern din perspectivă erotologică;

– S-au investigat parametrii imaginarului paradigmei tradiționaliste, cu implicările și alternările modernității între senzualitate și spiritualizare, între metafizica și fizica iubirii, între cuvintele plăcerii și plăcerea cuvintelor, între proiecții nevrotice ale erosului și sexualitatea ca simulacru.
– S-a disociat imaginarul eroticonului unitiv în corelație cu cel distructiv al erotismului damnat și thanatic.
– S-a cercetat gama personajelor angajate în erotomahia literară, specificitatea lor artistică și comportamentală și s-a relevat specificul imaginarului artistic pe care îl implică fiecare în parte și în relație cu *celălalt*.
– S-a explorat fenomenologia deconstrucției postmoderniste a erosului, cu implicările metaerosului, a erotologiei livrești și corporalizarea textului.
– Investigarea recurenței arhetipurilor erotice în romanul românesc modern și postmodern, în corelație cu noile forme de sensibilitate amoroasă, face posibilă constituirea direcției de cercetare **erotologia literaturii**, focalizată asupra articulărilor artistice și ontologice ale erotismului în literatură.

Termeni-cheie: roman, imaginar, eros, erotism, erotologie, eroticon, cuplu erotic, transgresiune, violență, tandrețe, intimitate, corporalitate, perversiune, conjugalitate, sexualitate, seducție, erotomahie, modern, postmodern, animus/anima, simulacru, deconstrucție, erotologie livrescă, metaeros.

Sumarul compartimentelor tezei: Introducerea include expunerea situaţiei din domeniul de cercetare care a constituit punctul de pornire al prezentei exegeze, identificarea problemelor care urmează a fi studiate, expunerea scopului şi a obiectivelor lucrării, a metodologiei cercetării, descrierea noutăţii şi a originalităţii ştiinţifice, a semnificaţiei teoretice, valoarea aplicativă a lucrării, rezultatele ştiinţifice principale înaintate spre susţinere, informaţii cu privire la implementarea şi aprobarea rezultatelor ştiinţifice, la publicaţiile la tema tezei, volumul şi structura lucrării. În primul capitol, „Configurări erotologice și metamorfoze ale imaginarului erotic”, este efectuată o analiză a situației în domeniul tezei, este formulată problema de cercetare și direcțiile ei de soluționare. Primul capitol cuprinde și un parcurs istorico-literar al principalelor teorii ale erosului, precum și abordarea problemelor teoretice legate de subiectul erotismului și al evoluției erotologiilor. În capitolul 2, „Retorici ale erosului”, este analizată evoluția retoricii amoroase în romanul românesc postbelic: limbajul ambiguu și sugestiv-intelectualizant al codului modernist și limbajul ironico-parodic, intertextualizant dar și instinctual, al paradigmei postmoderniste. Este investigat, în special limbajul postmodernist al concupiscenţei, exersat în mod ludic și ironico-parodic, și care pune în ecuația farsei politicul. În

capitolul 3, „Împlinirea prin iubire. Destrămarea prin iubire. Recurența modelelor", este analizată recurența marilor arhetipuri erotice ale literaturii în romanul românesc și identificate principiile de omologare reprezentative în ceea ce privește ilustrarea formelor de evoluție ale imaginarului erotic. S-a operat o clasificare a erotologiilor autohtone în funcție de principiul unire/destrămare a ființei îndrăgostitului. În capitolul 4, „Personaje ale erosului", sunt analizate personajele erotice ale romanului românesc: seducătorii și sedușii, cu toată panoplia de strategii ale cuceririi. Este reliefată, în cadrul cuplului amoros, permanenta competiție războinică, erotomahia, care ţine de „inegalitatea sexelor" (G. Lipovetsky) și de caracterul contradictoriu al iubirii, împlinirea erotică fiind o cucerire perpetuă a celuilalt, cu instrumente din recuzita războiului.

În capitolul 5, „Deconstrucția erosului. Erosul de peste marginile textului. Ficțiunile postmoderne", sunt analizate erotologiile livrești ale romanului postmodernist. S-au examinat textul ca agent erotic, precum și romanele metaerosului *Matei Iliescu,* de Radu Petrescu și romanul lui Em. Galaicu-Păun, *Țesut viu. 10x10*, insistându-se pe modul în care romanul adoptă perspectiva lingvistică şi filozofică a lui Kristeva, Lacan, Derrida, Barthes, în ceea ce privește erotismul limbajului și mecanismele plăcerii textului.

În final, cercetarea noastră a configurat, în datele ei esenţiale, o istorie a romanului postbelic românesc sub aspectul erotismului şi al relaţiilor de cuplu.

1. CONFIGURĂRI EROTOLOGICE ȘI METAMORFOZE ALE IMAGINARULUI EROTIC

1.1. TEORII ALE EROSULUI

1.1.1. Teoria platoniciană a iubirii

O expandare analitică a termenului „eros" (**ἔρως**, în greacă) ne interesează în lucrarea de față, doar în măsura în care departajează formele pe care le poate lua sentimentul generic al iubirii în romanele pe care se centrează investigația dată.

Clarificarea terminologică a fenomenului erotic impune o diferențiere a sensurilor implicate de noțiunile de eros, dragoste și sexualitate. *Grand Robert de la Langue française*, 2016 şi *Oxford English Dictionary*, 2017, precum şi DEX-ul asociază *erotismul* (Greek: *ἐρωτικός*, < *ἔρως*, *ἔρωτος*) cu sexualitatea/senzualitatea. Pentru Octavio Paz, care-şi axează cercetarea *Dubla flacără. Dragoste și erotism* [160] pe distincţia erotism/sexualitate/iubire, erotismul este forma intermediară dintre sexualitate şi dragoste. Erosul înnobilează sexualitatea, „o transformă în ceremonial", dar nu mereu se ridică la forma spiritualizată a dragostei. Clasificarea lui O. Paz minimalizează puterea transcendentă a erotismului, care este „aprobarea vieţii până şi în moarte" [13, p. 23] şi însumează tentaţia absolutului: „Eros înseamnă Dorinţa absolută, Aspirația luminoasă, elanul religios originar ajuns la extrema intensitate, la suprema cerință de puritate, adică la suprema cerință de Unitate" [180, p. 67], precum şi dorinţa de restabilire a stării primordiale, „de a depăși consecințele căderii în păcat, de a evada din lumea limitativă a dualității, de a restabili starea primordială, de a depăși condiția unei existențe duale scindate și determinate de „altul". Aceasta îi e semnificația absolută; acesta e misterul ascuns…" [83, p. 87]. De aceea, erosul este rupt de legile contingentului, având, scrie, Byung-Chul Han, drept însuşire universală o „fidelitate transcendentală" [105, p. 167]. Fiind tranzitoriu, situat între dragoste şi sexualitate, erotismul este ambiguu şi echivoc, o îngemănare a contrariilor, o simultaneizare „a nevoii şi a dorinţei, a concupiscenţei şi a transcendenţei, învecinare a avuabilului şi a inavuabilului". Toate acestea „constituie originalitatea eroticii, care, în acest sens, este echivocul prin excelenţă" [121, p. 228].

Aceste conceptualizări ale erosului pornesc de la cele mai vechi cosmogonii, înţelegând prin *eros* zeitatea grecească primordială, care unește pe cei doi îndrăgostiți într-o formă unică. Exprimat în forma abstractă a ideii, „Eros nu-i decât numele acestui dor, al acestei năzuințe către unitate" [167, p. 193ª]. Definiția platoniciană va include ideea de eros timp de secole într-o **filozofie unitivă**, a contopirii eului cu ființa iubită.

Platon este primul filozof al iubirii și cel mai influent gânditor în evoluția paradigmelor erotice occidentale. El ordonează tradițiile orfice, mitologia erotică care circula în Antichitate într-o **ontologie a iubirii**, înțeleasă drept o evoluție spirituală a omului prin frumos (iubirea platonică) și o căutare de împlinire, prin jumătatea lipsă (iubirea androginică). Se știe că până la Platon, dorința sexuală și limbajul concupiscenței nu aveau **valoarea etică** a binelui și împlinirii prin frumos.

Filozofia lui Platon din *Banchetul* impune patru imagini prin care erosul este legat de valoarea binelui și a frumosului:

– iubirea ca *întregire*, împlinirea prin cealaltă jumătate (sufletul-pereche);

– iubirea ca *reflexie* a frumuseții. Frumusețea, în accepția lui Platon, nu presupune doar armonia formelor corporale, ci are un sens etic (adeseori ignorat de comentatorii gânditorului antic), vizând frumusețea ansamblului, a trupului și a sufletului, a trupului prin suflet și caracter;

– iubirea ca o *conexiune* cu Absolutul;

– iubirea ca *dezvăluire* a tot ce are omul mai frumos.

Filozoful antic aduce într-o unitate indisolubilă componentele iubirii: *epithymia* (plăcerea), *thymos* (curajul), *logos* (cuvântul/rațiunea). Ideea de iubire senzuală, în sistemul filozofic al lui Platon, este situată în orizontul spiritului, simțurile sunt supuse unui imperativ al acestuia – *cunoașterea*.

Pentru **Aristotel**, discipolul lui Platon, iubirea este o formă superioară a prieteniei și a binelui pentru aproape. Aristotel atribuie erosului bunătatea și frumusețea Divinității. Cu Aristotel, iubirea capătă accepția de **philia,** iubire-prietenie, ecuație în care subiecții conlucrează fiecare pentru binele celuilalt.

Cadrul creștin operează distincția erosului de agapé, departajând iubirea ca posesie a celuilalt (*eros*) de iubirea ca dăruire altruistă celuilalt (agapé). Iubirea față de aproapele este iubire față de Dumnezeu (Dumnezeu este agapé, 1 Ioan, 4, 8, 16). *Eros* este adeseori separat de agapé, termenii sunt situați în relație de opoziție (A. Wygren), în temeiul principiului posesiv al lui eros și a celui sacrificial, al lui agapé. Iubirea ca agapé este legitimată în special de creștinism. Sfântul Augustin, unul din promotorii iubirii agapé, a asociat iubirii harul divin. Primul traducător al lui Platon, Marsilio Ficino, care a întemeiat și Academia Platoniciană de la Florența, conciliază *eros* cu agapé, susținând că iubirea (*amore umano*) trebuie să fie în unison cu iubirea divină (*amore divino*). Pentru Ficino, măreția lui Dumnezeu este în om și peste tot în afara lui, îndemnându-l la iubire și la creație în spiritul frumuseții. Evul Mediu și Renașterea au întreținut polaritatea termenilor, disociind între senzualitatea profană a *erosului* și iubirea

extazului religios a lui agapé, dar operând și destule confuzii între ele. Lucrurile se limpezesc dacă vedem limbajul erosului drept un limbaj mistic în sine. Sub puterea misticismului, sensul figurat, încărcătura conotativă a senzualităţii exprimate, vraja îmbătătoare a sensurilor, aglutinând laolaltă carnalul şi idealul, fac diferența între erotic și pornografic. Limbajul erosului are aceeaşi ardenţă şi putere sacrificială ca şi limbajul credinciosului. Pentru îndrăgostit, celălalt e demiurgul lui, ceresc sau mundan. „Pentru un mistic, unirea cu Divinitatea nu poate fi exprimată decât prin cuvinte arzătoare, privind dragostea trupească. Cuvintele acelea revarsă, însă, în sufletul misticului, emoţii alese, neexprimabile, necunoscute minţilor logice", scrie Mircea Eliade [78, p. 135].

Printr-o logică a misticismului este explicată de Mircea Eliade şi *Cântarea cântărilor*, celebrul poem biblic de o senzualitate covârşitoare. Poemul reverberează însăşi puterea de ficţionare a erotismului şi legătura eroticului cu sacrul şi misticul. Creştinii au interpretat-o alegoric, ca pe un imn de iubire adresat de Dumnezeu Bisericii. Îndrăgostiţii însă îşi regăsesc forţa sentimentelor în jurămintele arzătoare ale lui Solomon şi Sulamita. Eliade îl consideră o colecţie de cântece populare care au trecut, sub justificare alegorică, în Canon și se pretează atât interpretărilor istorice, cât şi celor alegorice şi mistice: „Interpretările cabalistice nu sunt decât o pildă din corespondenţele ce se pot găsi întru feluritele manifestări ale Spiritului omenesc. Ele întăresc cele scrise mai sus: putinţa, adică, de a privi şi judeca un lucru în deosebite chipuri, fără a ieşi din datele esenţiale şi a aluneca în fantezie" [78, p. 136].

Eros, *Agapé și Philia* se consideră trei tipuri fundamentale ale iubirii, care pornesc de la Platon, Aristotel şi *Noul Testament*. Acestea sunt văzute în contradicție sau în comuniune, completându-se reciproc. Dacă iubirea-pasiune (numită și iubire eretică) mizează pe **contopire**, iubirea agapé – pe **comuniune** consfințită de biserică, iar iubirea prietenească, philia, pe **asemănarea** de interese, preocupări, caractere. Denise de Rougemont își construiește studiul despre iubirea în Occident în baza distincției tranșante între *eros* (iubirea-pasiune) și *agapé*. Fiind concepută după chipul iubirii lui Hristos pentru Biserică, agapé, spre deosebire de iubirea-pasiune, poate fi reciprocă şi cu final fericit, „pentru că iubirea se îndreaptă către celălalt aşa cum este el – şi nu către ideea de iubire sau către flacăra ei dulce şi fatală" [180, p. 65]. De aceea, „Căsătoria nu mai înseamnă bucuria lui Eros, ci fecunditatea lui Agapé" [180, p. 191]. Analizând istoria iubirii și formele ei de evoluție, Simon May propune să nu fie disociate Eros, Agapé și Philia ca forme diferite ale iubirii, ci interpretate ca trei moduri ale atenției mature din iubire. „Atunci, ar trebui să spunem că *Eros* este dorința de a ajunge la cineva care ne inspiră înrădăcinare ontologică și de a cărui prezență în viața noastră încercăm să ne asigurăm (deși nu

în sensul de absurdă posesivitate crudă), că din această întâlnire se naște *Agapé*, cedarea pasională în fața prezenței celuilalt și mai ales în fața îndreptățirii ființei celuilalt, care nu mai pune alte condiții și că, dezvoltându-se cedarea devine și *Philia*, acum considerată pur și simplu un mod de atenție (care, contrar tezei lui Aristotel, nu trebuie să-și aibă temeiul în ori să fie orientată numai spre calități de natură morală): o identificare intimă, în mod necesar reciprocă, cu viața imprevizibilă, în desfășurare a celuilalt, resimțit ca un al doilea sine" [134, p. 304].

Ficţiunea artistică însă le va disocia, privilegiind **erosul**, pentru puterea lui senzuală şi imaginativă, fundamentată pe dorinţă şi vis. Conceptul de eros însumează o gamă largă de sensuri, imagini și simboluri fundamentale, care se cuprind între jocul teluric și aleatoriu al senzualității, pasiunea dezlănțuită a afectivității și ardența unor tensiuni spirituale superioare, extazul conexiunii cu Absolutul. Situarea dorinţei între iluzie şi realitate, între aşteptare şi (ne)împlinire, între interdict şi sete de transgresiune a interdictului creează tensiuni şi drame pe care romanul le va valoriza ontologic şi le va conferi putere simbolică.

Conceptul de iubire androgină se întemeiază pe mitul androginului povestit de Aristofan în *Banchetul* lui Platon. Conform mitului, oamenii, la origine, erau în același timp bărbat și femeie. Zeii, văzându-i prea puternici, i-au despicat în două „ca pe ouă fierte" și de atunci memoria unității paradisiace de la origini îi determină pe oameni să-și caute cealaltă jumătate. Prima și cea mai importantă definiție a iubirii, din perspectiva acestui mit, e iubirea ca **recunoaștere** a sufletului-pereche și iubirea ca **împlinire ontologică** prin celălalt. Perspectiva androginică distinge corpul de suflet și privilegiază în iubire sufletul; corpul, respectiv sexualitatea, reprezentând, în economia mitului, mijlocul, nu scopul.

O a doua teorie despre dragoste, cea *platonică*, expusă de Diotima, definește erosul ca **ascensiune**, prin ierarhia frumuseții, spre pragul de sus al Ideii, spre Absolut. Diotima are în vedere frumusețea corpului/rilor, percepția avansând spre frumusețea sufletelor, a caracterelor și a moravurilor, pentru a ajunge la gnoseologia Frumuseții absolute („o știință unică, având ca obiect frumosul de care vorbim" [167, p. 210e]). Platon îi conferă acestei definiții a erosului conotație homoerotică (prefigurând, în spiritul tradiției grecești, instruirea tânărului neofit de către un maestru de același sex). Neoplatonicienii însă extrag acest model erotic din ecuația genurială și vorbesc în general de suflete, de ascensiunea lor spre frumos. În această accepție, de evoluţie spre desăvârşirea spiritului, iubirea platonică este perpetuată în filozofiile occidentale actuale. Vladimir Jankélévitch identifică iubirea cu aspirația umană spre puritate, dezinteres, dăruire celuilalt, iubirea adevărată fiind o iubire-pură: „dar iubirea pură este pozitivitate absolută. Calea pe care ea o adoptă este calea cea dreaptă, *via recta*; şi, prin urmare, dorinţa de a uita de

sine spre binele altcuiva şi de a nu se gândi niciodată la sine este o voinţă de rectitudine" [114, p. 242].

Erotologia androginică este expresia mitică a dorinţei umane de iubire predestinată şi nemuritoare, care să refacă unitatea primordială. Ideologia desăvârşirii spirituale şi a împlinirii ontologice prin iubire a marcat metafizica erosului vreme de secole, ecourile mitului fascinând şi azi apercepţiile occidentalilor prin fantasma sufletului-pereche. Mircea Eliade îşi fundamentează teoria androginiei universale, pornind de la bisexualitate ca principiu esenţialmente divin. „Tot ce este prin excelenţă trebuie să fie total, comportând coincidentia oppositorum la toate nivelurile şi în toate contextele" [80, p. 101]. Eliade se referă la o nostalgie a omului pentru unitatea primordială și cum această unitate nu poate fi satisfăcută în ordinea imanentului, întrucât ține de o aprioritate ontologică, de o ruptură de esență a ființei sale mitologice, dorul lui de unitate și sentimentul abandonului primar, a excluderii și despărțirii de ceva ce face parte din el, va surdiniza în permanență, punându-i întreaga condiție umană sub semnul neîmplinirii.

Efectele percepției androginice sunt ridiculizate de filozofii postmoderni ai hedonismului. Michel Onfray, în *Scurt manifest hedonist*, scrie că „În materie de erotism, primul pas efectuat pe terenul post-creştin constă în a arunca la gunoi această schemă devastatoare şi creatoare de nevroze, de patologii mentale individuale şi colective" [152, p. 58]. Riscul „patologiilor mentale" care pot deriva din nucleul fuzional al androginismului este semnalat și de specialiștii din câmpul sociologiei sau al pshihologiei. Pentru Claude Dubar și Louis Roussel, identitatea fuzională a îndrăgostiților coincide cu „dublul chip al aceleiaşi persoane" [70, p. 83] și reprezintă un pericol identitar pentru cuplu, întrucât induce riscul reprezentării inconştiente a fericitei fuziuni intrauterine, pe care Freud o vedea responsabilă de complexul oedipian. La acesta se adaugă riscul identificării cu propria imagine, adică a „întoarcerii narcisismului". Aşadar, „inconştient, unul (una) o joacă pe mama, iar celălalt (cealaltă) pe copil (oricare ar fi cuplul, hetero sau nu…). Aceasta se numeşte, la Freud, un regres, o confuzie majoră între dragoste, pasiune şi ataşament matern, o reactualizare a complexului lui Oedip, un indiciu al nedepăşirii sale, al nonaccesului la sfera simbolică, la sublimaţie. Fuziunea este imaginară, dar regresul cuplului este întru totul real: dorinţa celuilalt devine pentru „cel care face pe copilul" un pur ataşament faţă de un obiect în dependenţa unei repetiţii inconştiente. Pentru cea (cel?) care «face pe mama» dorinţa constă în reactualizarea unei identificări cu propria mamă care poartă în ea un risc de alienare. Cât priveşte narcisismul, el constă aici în a nu se vedea decât pe sine, propria imagine, în ochii celuilalt – oglindă. În ambele cazuri, fiecare interpretează iubirea-fuziune exclusiv pentru sine însuşi, chiar şi atunci când el este cu celălalt. Dacă unul se vede mamă, iar

celălalt copil, ce fel de relaţie se poate instaura între ei? O relaţie regresivă, imaginară, frustrantă" [70, p. 87]. De aceea, pentru a se evita derapajele fuzionării, istoriile personale nu trebuie să se dizolve iremediabil într-o istorie colectivă a cuplului. „Accesul la identitatea narativă a fiecăruia necesită, în mod vital, perioade de solitudine, necesare reapropriерii propriei istorii, a propriului «fir narativ»" [70, p. 87]. O observaţie de nuanţă asupra iubirii ca identificare şi a iubirii ca o completare o face Ovidiu Raeţchi, considerând-o pe prima drept formă a dublului erotic pentru un „identic" şi pe cea de-a doua – de esenţă androginică. *Eu sunt tu* (dublul erotic) versus *eu sunt completată de tine* (iubire androginică). Întrucât sediul iubirii e în iubitor, „în mine" adică, „oamenii care se valorizează – cei mulţumiţi de sine, de modul în care s-au construit – se vor regăsi mai durabil într-un dublu decât într-un complementar. Cuplul androgin va satisface în mai mare măsură nevoia caracterelor şovăielnice sau parţiale" [176, p. 144]. Oricare ar fi proiecţia eului faţă de celălalt e necesară, scrie Raeţchi, o *alternare a identităţilor*, evitarea sufocării celuilalt. Alexandru Paleologu, în dialog cu Liviu Antonesei, propune o ieşire din eventualul impas al identificării fuzionale, prin spiritualizarea iubirii. „Pentru că eu, totuşi, mă refer la o intelectualizare a iubirii. În dragoste, dacă nu există intelectualizare, nu există nimic. Acest mit al androginului ţine, ca să zic aşa, de un complex sado-masochist proporţional" [4].

Dacă teoria platonică şi-a găsit o reprezentare artistică restrânsă în romanele homoerotice (Mihaela Ursa oferă exemplul nuvelei lui Thomas Mann, *Moartea la Veneţia*), ca ilustrare exemplară a desfăşurării ficţionale a erotologiei platoniciene), teoria androginică este nutrientul de bază al romanelor iubirii-pasiune, pornind de la romanul *Tristan şi Isolda*, drama *Romeo şi Julieta* şi toate romanele care tratează iubirea ca pe o formă a împlinirii ontologice.

1.1.2. Teoria iubirii creştine, agapé

Creştinismul lasă să pătrundă doar anumite influenţe din mistica platoniciană, repudiind-o în general. Accepţia iubirii, pornind de la perspectiva Noului Testament şi continuând cu cea a scrierilor patristice, predică iubirea pentru Domnul Dumnezeu şi iubirea pentru aproape. „Perechea ce se iubeşte este o invenţie curtenească, nu creştină, deşi ar fi fost de aşteptat ca tocmai creştinismul să creeze această formă" [19, p. 49]. Iubirea agapé privilegiază ascetismul sexual şi aduce iubirea în cadrul strict al conjugalităţii. Sfântul Augustin, Apostolul Pavel, apoi Toma din Aquino vor fi printre cei mai influenţi gânditori creştini, care vor milita pentru *iubirea agapé*. Sexualitatea este admisă doar în scop procreator, dar şi atunci Augustin precizează că n-ar trebui să se repete prea des. Toma din Aquino, adept al doctrinei aristotelice, este mai

îngăduitor cu plăcerea. În *Summa theologica* și în *Supplementum*, el menționează totuși că unirea sufletelor în căsătorie este mai importantă decât cea a trupurilor, pe care o precedă. Plăcerea e condamnată doar când constituie un scop în sine, identificându-se atunci cu desfrânarea.

Teoria iubirii- agapé a funcționat cu intermitențe, având un impact masiv în epocile care privilegiau sufletul în detrimentul corpului, și are adepți inclusiv în modernitate, ca o replică la desfrânarea corpului și dezontologizarea iubirii.

Erich Fromm, sociolog și psihanalist, în *Arta de-a iubi* (*The Art of Loving* e scrisă în 1956, tradusă în 34 de limbi, în română a fost tradusă în 2006) impune perspectiva iubirii neegoiste a aproapelui, a iubirii care se deschide spre lume. Așadar, iubirea nu îngustează, ci duce în infinit unicitatea, deschide adâncurile inimii spre uman, spre lume ca întreg. „Dacă cineva iubește doar o altă persoană și este indiferent față de restul semenilor săi, iubirea nu mai este iubire, ci atașament simbiotic sau autocentrare amplificată" [91, p. 63]. De aceea, pentru Fromm, cea mai profundă formă de iubire este cea „responsabilă", derivată din îndemnul biblic de iubire a aproapelui, adică *„iubirea-fraternă"*. Aceasta este „iubirea pentru toate ființele umane, fiind caracterizată prin faptul că nu este o iubire exclusivă" [91, p. 64]. Perspectiva sociologică și religioasă a lui Fromm e antagonică celei mistice a lui De Rougemont, care distinge iubitul pătimaș prin izolarea lui și „căderea" din lume. „Pasiunea nu înseamnă deloc acea trăire intensă la care visează adolescenţii; este mai degrabă un fel de intensitate pustie şi pustiitoare, într-adevăr, o pustiire plină de amărăciune, o secătuire a conştiinţei golite de orice diversitate, o obsesie a imaginaţiei concentrate asupra unei singure viziuni, – iar din acel moment toată lumea dispare, „ceilalţi" încetează de a mai fi de faţă, nu mai există nici aproapele tău, nici datorie, nici legături care să reziste, nici pământ, nici cer: eşti singur cu tot ceea ce iubeşti" [180, p. 164].

În literatură, *iubirea agapé* , ca și *philia,* iubirea-prietenie (descinsă din sistemul filozofic al lui Aristotel, susținută cu fervoare și de Montaigne), este mai curând un mediator pentru iubirea-pasiune decât un model erotologic preferat de romanul de dragoste. Căsătoria, în marile romane ale iubirii, e mediator în vederea erosului adulterin. O iubire romanescă prinsă în clamele agapélui e rareori fericită, cum e cazul Ferminei Daza și a lui Juvenal Urbino, din *Dragoste în vremea holerei*, de Gabriel Garcia Marquez. Sau Chrétien de Troyes (a scris în perioada 1160-1185), cu romanul *Yvain –cavalerul cu leu,* în care iubirea lui Yvan pentru soața Laudine trece prin multe încercări, ca să se încheie fericit. „Iată-l ajuns la un liman fericit, iubit de doamna sa așa cum o iubea și el" [201, p. 86]. Sau transformarea lui eros în agapé în iubirea-pasiune dintre Abelard şi Heloise. Istoria (literaturii) demonstrează puterea iubirii de-a supraviețui cu orice preț, îmbrăcând forme paradoxale în aparenţă şi testând toate registrele umane ale pasiunii.

Impedimentul (castrarea în cazul lui Abelard, căsătoria Isoldei cu regele Marc – în romanul Tristan şi Isolda, inacceptul părinţilor, în cazul Romeo şi Julieta etc.) este filtrul de verificare al pasiunii şi catalizatorul acesteia. „Atitudinea atât de specifică creştinismului faţă de sexualitate, comandamentele drastice, excesiva importanţă acordată acesteia şi introspecţia riguroasă, pusă în relaţie cu filosofia platoniciană a dorinţei, au fost probabil creuzetul naşterii iubirii-pasiune", scrie Aurel Codoban [47, p. 33]. La toate acestea se adaugă şi retorica ascezei – ca limbaj al misticilor, care a conferit densitate şi tensiune limbajului pasiunii.

1.1.3. Teoria magnetică a iubirii

Teoria magnetică pune la baza unirii îndrăgostiţilor *magnetismul atracţiei*, care tulbură, chinuie, îmbolnăveşte sufletul şi trupul. Neoplatonicianul Marsilio Ficino a avut intuiţia extraordinară a magnetismului erotic ca „febră amoroasă ce constă într-o *perturbatio* şi într-un gen de infecţie a sângelui provocată în acelaşi mod ca aşa-numitul deochi, pentru că acţionează în esenţă prin intermediul ochiului şi al privirii" [83, p. 45].

Mihaela Ursa consideră că fenomenul magnetismului „trebuie să fi exercitat o fascinaţie aparte în Renaştere, de vreme ce modelul este utilizat pentru explicarea unor fenomene atât de diferite precum mania erotică (prin magnetismul modelului eroic antic), mania poetică (prin magnetizarea poetului de către muză), iubirea (prin magnetizarea sufletească a sângelui) sau modelarea virtuţilor (prin influenţa de aceeaşi natură a tiparului de urmat)" [203, p. 132]. Formele ei în roman iau expresii ale bolii, obsesiei, suicidului, în logica maladivă/excesivă a iubirii-pasiune.

Este teoria pe care se bazează metafizica sexului, în viziunea lui Julius Evola (1898-1974). *Metafizica sexului* este o pledoarie a autorului pentru a conferi sexualităţii (banalizate, promiscuizate, reduse la mecanica gestului, de către moderni) semnificaţia metafizică a sexualităţii. În accepţia lui Evola, dragostea spirituală este incompletă (în formula iubirii-pasiune, la care se referă gânditorul) fără climaxul orgasmului sexual, care negreşit include revelaţia transcendentă, nonindividuală a sexului. Evola atrage atenţia la dimensiunea magică şi extatică a sexualităţii, la fluxul energiei erotice, pe care o pune în mişcare acuplarea îndrăgostiţilor. Nu sexul în sine este extatic, ci sexul iubiţilor, un ritual care plasează în lumină arhetipală uniunea celor doi. Evola surprinde câteva stadii ale magnetismului erotic, pornind de la un magnetism primar, care, potrivit tradiţiilor extrem-orientale, e trezit de forţa energetică *tsing*. Aceasta se activează prin polaritatea lui *yin* şi a lui *yang*, ca principii pure ale sexualităţii feminine şi masculine [83, p. 44]. Magnetismul elementar creşte în momentul atingerii dintre un

bărbat și o femeie, trezind vibrația psihică, de natură erotică. Evola pornește de la învățătura chinezească, cea tantrică și taoistă a iubirii și traversează teoriile occidentale care pot explica magia erotică. Momentul magnetic, în viziunea lui Evola, este asigurat de relația orientală maestru-discipol, femeia fiind cea inițiată („deflorată în vulva ei mentală" [83, p. 13]) de bărbat.

Iubirea, conform acestei teorii, este principiul activ al curgerii în celălalt, al ieșirii din sine, al stării extatice. E teoria care gravitează în jurul ideii lui Platon, dar și a continuatorilor săi, cum este Plotin, gânditor din veacul al III-lea d. Hr., care vorbește despre contopirea prin extazul mistic cu binele suprem, cu Unul.

În această interpretare se prezintă iubirea și în eseistica lui Ortega Y Gasset, drept „un fluid", „un curent", „un șuvoi de materie psihică care curge neincetat" [94, p. 13]. Deposedarea de sine în unirea cu celălalt e esențială în această *filozofie unitivă* a iubirii: „În actul de a iubi părăsim liniștea și repausul din lăuntrul nostru și emigrăm virtualmente către obiect. Iar această stare perpetuă de emigrare înseamnă a iubi" [94, p. 13]. Teoria magnetică subsumează unei filozofii a contopirii extatice cu celălalt și poate funcționa doar în codul *iubirii-pasiune*. Și Evola și Ortega Y Gasset acreditează iubirea-pasiune drept singura formă de iubire adevărată („Există o stare mentală și fizică în timpul căreia totul este abolit în noi, în gândirea noastră, în inima și în simțirile noastre… Numesc starea aceasta dragoste" [84, p. 39-40]) și formulează iubirea în orizontul metafizicii. „Desfătarea iubirii constă în a te simți poros din punct de vedere metafizic pentru altă individualitate, astfel încât numai în contopirea amândurora, numai într-o „individualitate în doi" îți găsești satisfacția" [94, p. 30].

Teoria magnetică a iubirii stă la baza iubirii-pasiune din romanul *Maitreyi*, de Mircea Eliade, din *Adela*, de Garabet Ibrăileanu și alte romane în care iubirea e trăită ca predestinare și fatalitate.

1.1.4.Teoria cristalizării

Stendhal impune teoria cristalizării, care a avut un mare impact în gândirea erotică din sec. XIX. Scriitorul definește iubirea drept efect al proiectului imaginar, prin care iubitul îl investește pe iubitor cu atributele perfecțiunii. Profilul real al persoanei este *falsificat* prin atribuire de calități imaginare și în acest sens Stendhal situează iubirea într-un punct al erorii, care îmbogățește, prin deformare și *uz de fals*, optica îndrăgostitului. „Ceea ce numesc eu cristalizare este operația spiritului care descoperă din tot ce i se înfățișează noi perfecțiuni ale ființei iubite" [195, p. 27]. Sfârșitul cristalizării sau decristalizarea se soldează cu deziluzia scoaterii vălului de

pe ochii dezerotizați şi cu moartea iubirii. „Pe ea am putut eu s-o iubesc?” Fraza lui Swann, din romanul lui Marcel Proust, exprimă exact decristalizarea proiectului erotic.

Stendhal distinge 7 etape ale iubirii (admirația, voluptatea, speranța, îndrăgostirea, prima cristalizare, îndoiala, a doua cristalizare) şi diferențiază dragostea fizică (*amour physique*) de dragostea-pasiune (*amour-passion*), dragostea-gust (*amour-gout*), dragostea-vanitate (*amour de vanité*), care poate da naștere prieteniei. Cristalizarea se naște din *impediment*, - un nutrient al iubirii și în viziunea misticilor corporalității de genul lui Bataille sau în iubirea-pasiune teoretizată de Rougemont. Stendhal coboară sentimentul erotic în orchestrația simțurilor, iubirea fiind „plăcere să vezi, să atingi, să simți cu toate simțurile și cât mai îndeaproape cu putință, un obiect vrednic de-a fi iubit și care te iubește” [195, p. 27].

Distincțiile lui Stendhal au provocat dispute numeroase. Evola scrie că „O asemenea distincţie e doar în mică măsură utilizabilă; în parte, ea se bazează pe elemente periferice care apar separate de orice experienţă profundă în momentul când unul dintre acestea devine cu adevărat factorul predominant; în parte, e vorba numai de distincţia dintre diferite aspecte ale fenomenului erotic luat în totalitatea sa” [84, p. 39-40]. Ortega Y Gasset contestă și mai virulent teoria cristalizării a lui Stendhal. El semnalează falsificarea iubirii, prin *iubirea de iubire*, „în care iubitul e doar pretext pentru trăirea erotică” [94, p. 22]. Teoria cristalizării face din obiectul exterior o simplă proiecție interioară a subiectului, exagerându-se totodată „capacitatea de fraudă din iubire” [94, p. 21]. Pentru că privilegiază intensitatea în defavoarea duratei, iubirea la Stendhal e, după Ortega Y Gasset, o *pseudoiubire*, „acest gen de iubire în care o ființă rămâne atașată o dată pentru totdeauna și total altei ființe a fost ignorat de Stendhal” [94, p. 26]. Teoria cristalizării „explica mai degrabă eşecul iubirii, deziluzia entuziasmelor ratate, într-un cuvânt dezîndrăgostirea, iar nu îndrăgostirea” [94, p. 27]. Teoria lui Stendhal a fost ofertantă în ceea ce priveşte dezvoltarea romanului psihologic, care urmăreşte etapele iubirii şi analizează detaliile relaţiei de cuplu.

1.2 MODELE EROTICE

1.2.1 Modelul iubirii-pasiune

Forma culturală a erosului cu cel mai mare impact în imaginarul erotic european se dovedește a fi, după mulțimea literaturii care a perpetuat-o – iubirea-pasiune. Hermeneuții erosului, Julius Evola, Ortega y Gasset, Denise de Rougemont o consideră în unison fața autentică a iubirii, „doar aceasta merită numele de dragoste” [83, p. 39-40].

Primii cântăreți ai pasiunii se consideră trubadurii, care, pe parcursul sec. XII și XIII, au întreținut o artă a iubirii, conjugând dorința senzuală (nesatisfăcută) cu rafinamente spirituale de *fin'amour*. Iubirea pentru ei era un amestec de tristețe și bucurie. Trubadurii „numesc acest sentiment *joi*, care se deosebește de joie (bucurie), căci bucuria iubirii cuprinde și neliniște" [210, p. 103]. Iubirea curtenească, aristocratică, rezervată nobililor occitani, s-a răspândit, scrie Jean Verdon, în toată Europa, prin truverii ce compuneau în *langue d'oïl*, dincolo de Alpi și Pirinei, în Italia și în Peninsula Iberică, apoi în Germania. Chrétien de Troyes este printre primii romancieri medievali care asociază erosul *hero*sului, privilegiind în romanul *Cavalerul Lancelot* riscurile luptei pentru femeia îndrăgită. Iubirea dintre Abélard și Héloïse este „primul exemplu istoric al pasiunii", pe care-l atestă Denise de Rougemont [180, p. 247]. Puterea miraculoasă a iubirii este susţinută şi de Ciclul sfântului Graal, în care erosul cunoaşte şi formele agapé şi philia.

Iubirii-pasiune i s-au dedicat numeroase studii, cea mai importantă este considerată și la ora actuală celebra carte a lui Denise de Rougemont, *Iubirea și occidentul*. Contestat mai cu seamă în ceea ce privește originea erosului curtenesc atribuită ereziei catharilor sau a confuziilor pe care le trezesc raportările autorului la dialectica pasiunii cu agapé , Rougemont oferă, fără îndoială, cea mai amplă panoramare a evoluției imaginarului erotic în Europa, pornind de la lirica trubadurilor și a romanului curtenesc, în speță a lui Tristan și Isolda, sec. XII. El precizează că „Iubirea-pasiune a apărut în Occident ca o represiune a creştinismului (şi în special a doctrinei sale referitoare la căsătorie) asupra sufletelor în care subzistă un păgânism firesc sau moştenit" [180, p. 72]. Așadar, de la bun început iubirea-pasiune își confirmă caracterul **păgân** și **eretic**, „o erezie creştină, istoric determinată" [180, p. 72].

Rougemont identifică caracteristicile iubirii-pasiune, care o fac inconfundabilă cu alte tipuri de iubire. Mai întâi, iubirea-pasiune născută din nefericire conjugală se caracterizează, așa cum o cântă trubadurii, prin cultul suferinței, neîmplinire erotică și idealizare a femeii, care rămâne intangibilă din punct de vedere sexual. Interdicţia, proprie acestui tip de iubire, stimulează dorinţa, şi, precizează Aurel Codoban, „o dată cu iubirea-pasiune, dimensiunea apetitivă, dorinţa, devine punctul de plecare al sentimentelor şi, oricât ar părea de ciudat, al plăcerii" [47, p. 18].

Căsătoria senorială, care în secolul XII nu avea la bază iubirea, este celula anchilozantă pentru femeie, astfel că iubirea-pasiune este o formă de emancipare a feminității, care-și trăiește iluzia împlinirii erotice doar în mod ilicit. Ciudat e că această emancipare a femeii şi ipostazierea ei în instanţă superioară bărbatului se produce într-un context istoric misogin şi se datorează

trubadurilor sau truverilor, care erau, mulți dintre ei, homosexuali. Eretică și păcătoasă, iubirea-pasiune este tocmai de aceea mai intensă și frenetică. Cu cât distanțele sunt mai mari, cu atât iubirea e mai aprinsă, iar când distanțele lipsesc, îndrăgostiții le creează pentru a menține focul pasiunii. Iată de ce iubirea dintre Tristan și Isolda este o iubire a pasiunii. Nimic nu poate împlini această formă a iubirii-pasiune, pentru că aspirația ei e Totul și Necuprinsul. „Este depăşirea nesfârşită, înălţarea omului către Dumnezeul său. Iar calea aceasta este fără întoarcere" [180, p. 56]. O astfel de iubire nu poate funcționa decât prin suferință și nefericire, mereu căutată și alimentată ca un drog.

„Iubirea-pasiune înseamnă să doreşti ceea ce te răneşte şi te distruge apoi, odată cu triumful său" [180, p. 47]. De ce această pasiune pentru nefericire? Se întreabă Denise de Rougemont, intuind răspunsul în zodia fatalității spiritului occidental. „E geniul nostru sadic, acest interes reprimat pentru moarte, această plăcere de-a se cunoaşte pe sine până la capăt, această plăcere a ciocnirii revelatoare, care constituie fără îndoială temelia cea mai solidă a instinctului nostru războinic" [180, p. 22].

Există însă și un aspect social reliefat de autor. Demersul său atrage atenția asupra crizei moderne a căsătoriei, care sucombă în adulter. De aceea se scriu tot mai multe cărţi despre iubirea adulterină, aceasta lipsindu-se însă de sensul mistic de bază. Ținând cont de evoluția literaturii derivate din mitul iubirii-pasiune, Rougemont avertizează asupra banalizării „tragediei spirituale" a acestuia. Mitul deține o erezie-mistică, un amestec de sacru și păgân, care, în timp, și-a pierdut sensul primar, cosmic al iubirii. „Pasiunea, vulgarizată în zilele noastre de roman şi de film, nu este decât refluxul şi răspândirea necontrolată în viaţa noastră a unei erezii spiritualiste a cărei cheie am pierdut-o" [180, p. 157].

De aceea, Rougemont pune la baza pierderii substratului sacru al erotismului laicizarea mitului iubirii-pasiune. Spiritualizarea, în acest context, nu e decât „profanarea" formelor şi a conţinutului său consacrat. Emanciparea cultului iubirii-pasiune coincide cu pierderea valorii de „tragedie spirituală" a iubirii. „Rămâne o suferinţă difuză şi confuză ceva necurat şi trist care nu va suferi dacă îi vom profana cauzele eronat socotite sacre" [180, p. 217].

Romanele sentimentaloide cu efecte tari au exploatat din plin această erotologie, o formă brutală de vulgarizare a prototipului fiind *happy end*-ul căsătoriei, inexistentă în iubirea-pasiune, al cărei destin este chiar neîmplinirea. Iubirea-pasiune este platoniciană prin aspirația sufletului-pereche, respectiv prin fixarea exclusivistă a afectului asupra unei singure persoane. Se desparte însă de platonism prin refuzul atingerii unui final unificator și fericit în ordinea contingentului. Voluptatea îndrăgostiților își trage seva din supliciul unui drum plin de interdicții, căruia nu i se

așteaptă finalul. Întreținerea intensității iubirii prin suferința neîmplinirii este paradoxul, dar și rațiunea de-a exista a acestei forme de iubire medievală. Aurel Codoban emite o ipoteză surprinzătoare asupra caracterului anticipativ al iubirii-pasiune în ceea ce privește iubirea modernității. „Iubirea-pasiune, scrie Codoban, anticipă disoluția Absolutului transcendent platoniciano-creștin, anticipă moartea lui Dumnezeu, pentru că anticipă trecerea de la sacrificiu la sacrilegiu, la transgresare, în drumul spre sacru. Ea nu mai urmărește eliberarea de simțuri, autodepășirea, ci dureroasa intensitate a sentimentului" [47, p. 32]. Această întârziere în obstacol a iubirii-pasiune, periplul în labirintul de aici, fără graba de atingere a Absolutului, pare într-adevăr „să anunțe modernitatea cu imanența, desacralizarea și individualismul ei" [94, p. 33].

Libertatea care stă la baza iubirii-pasiune, fidelă doar iubirii, este cu siguranță nutrientul iubirilor moderne și postmoderne și a preeminenței iubirii ca alegere și dispunere de propriul corp. Iubirea postmodernă inclusă până la sufocare în proiectul narcisic al sinelui nu poate accede la alteritate. Neputința de-a ieși din sine anulează individualitatea celuilalt, punctul de vedere al *diferenței*. „Într-o societate a oboselii, în care subiectele performanței sunt izolate pentru sine, și *thymos*-ul degenerează cu totul. O acțiune comună, un *noi* este cu neputință" [105, p. 166]. În definițiile lui Fromm, iubirea-pasiune unificatoare a celor doi în proiectul unității poate fi susceptibilă de „idolatrie". Pentru Fromm, pierderea în celălalt, nu e ca la Bataille miza iubirii autentice, ci nimicirea eului. Dacă Bataille, Byung-Chul Han sau Marsilio Ficino consideră oportună murirea în celălalt pentru asigurarea transformării axului ființial, Fromm consideră pierderea un ultim nivel al trăirii erotice, după care urmează vidul.

Greu de înțeles și definit, cert e că iubirea-pasiune te duce pe un drum din care, așa cum semnala P. Bruckner, nu mai există cale de întoarcere. De aceea, Patrick Süskind, într-un eseu despre dialectica iubire-moarte [196, p. 24] identifică iubirea cu „un soi de delir" (dar cel mai nobil delir) și „o nebunie divină", singura nebunie care are demnitatea fatală a morții.

1.2.2. Iubirea de tip Donjuan sau iubirea-seducție

Tradiția culturală a occidentului în materie de eros impune două mari tipologii: iubirea seducțională și iubirea-pasiune. Aceste două tipologii au marcat imaginarul erotic al literaturii europene, începând cu Antichitatea și până în zilele noastre.

Iubirea-seducție, numită și iubire de tip Donjuan este considerată forma senzualistă a iubirii, bazată de competiție și raporturi de putere. E iubirea care basculează de la forma ușoară a seducției, până la forma grosieră și manipulatoare a posesiei. Denise de Rougemont o opune tranșant modelului iubirii-pasiune a lui Tristan. Mitul lui Don Juan readuce în literatură dictatura

trupului și cultul hedonist. Ceea ce prima în iubirea pasiune: puritatea și curtoazia, în iubirea de tip donjuan devine invers, „*întunecarea* și *ticăloșia*" [180, p. 241]. Codoban îi atribuie sec. XVII, Rougemont atribuie mitului secolul XVIII, când „Zeul Iubirii nu mai reprezintă destinul fatal, ci este doar un copil obraznic" [180, p. 239]. Veac al voluptății și senzualității, imaginea lui literară este ilustrată prin donjuanul senzual și nestatornic.

Interesul însă pentru iubirea senzuală, pentru lentoarea simțurilor e mult mai vechi, ține de Antichitate. Formele iubirii carnale n-au încetat niciodată să-și facă loc în paralel cu alte reprezentări, austere și spiritualizate, ale erosului curtenesc. Găsim expresiile plăcerii senzuale în chiar literatura trubadurescă, care e de-o savuroasă amalgamare stilistică, cum scrie Huizunga. „În domeniul himerelor dragostei, o societate rafinată, cum este cea din epoca de sfârşit a Evului Mediu, moşteneşte atât de multe motive străvechi, încât stilurile erotice se iau la întrecere între ele sau se amestecă unele cu altele. Rădăcini mult mai vechi şi o semnificaţie la fel de vitală ca şi stilul dragostei curteneşti avea acea formă primitivă a eroticii, care exaltă chiar comunitatea sexuală, izgonită de către cultura creştină din demnitatea ei de mister sacru, dar totuşi încă vie" [110, p. 154].

O influenţă deosebită în direcţia misoginismului donjuanesc a avut-o *Ars amandi* de Ovidiu, cu o largă circulație în sec. XII-XV. Ovidiu a inspirat prima parte a *Romanului trandafirului,* de Guillaume de Lorris, o ilustrare de excepție a meandrelor imaginative pe care le pot constitui formele sacre și profane ale erosului, în care îndrăgostitul se apropie de iubită ca de-un sanctuar, cu pioșenie, dar și cu îndrăzneală de husar: „Am venit plin de râvnă să îngenunchez între cei doi stâlpi, căci ardeam de dorința de a adora cu evlavie sanctuarul (…) M-am apropiat de icoană, pe care am sărutat-o cucernic; după care am vrut să-mi vâr în ambrazură toiagul de care atârna eșarfa mea". Romanul, în cea de a doua parte a lui, face o apologie a sexualității descătușată de inhibiții.

Jean Verdon consideră *Roman de la Rose* (scris după aproape 100 de ani mai târziu de *Tristan și Isolda*, deci aproximativ între anii 1237-1280) o tranziție literară de la sentiment la senzualitate: „De la cavaler la curtean, iubirea curtenească reprezintă o legătură mai mult sau mai puțin fragilă și care este valabilă în primul rând pe planul literar, dar mai există un factor comun, și anume aspectul sexual. O capodoperă scrisă în secolul al XIII-lea, *Roman de la Rose* (Romanul Trandafirului), constituie cea mai bună tranziție între aceste două elemente" [208, p. 123]. Surprinde și Denise de Rougemont desprinderea literaturii curtenești de misticism, începând cu sec. XIV-lea „din acel moment, ea s-a văzut coborâtă la rangul de simplă formă de

expresie, adică de retorică. Această retorică tindea însă automat să idealizeze obiectele pur profane pe care le descria" [180, p. 200].

Tot la sfârșitul Evului Mediu apar povestiri care asociază dragostea cu sexualitatea, *fabliaux*, scrise între sfârșitul sec. XII și începutul sec. XIV. Acestea ridiculizează literatura curtenească pentru ascetism și gravitate, impunând un discurs frivol, senzorial și vesel.

Renaşterea a fost deosebit de îngăduitoare faţă de literatura seducţiei, prin Boccaccio, cu naraţiunile la limita licenţiosului din *Decameron,* Rabelais (*Gargantua şi Pantagruel*) ori Chaucher (*Povestiri din Canteburry*). În perioada postrenascentistă (sfârşitul veacului XVI şi începutul celui următor), în Franţa şi ţările Europei Occidentale poezia galantă se deschide tot mai mult spre expresia licenţioasă şi concupiscentă.

Trecerea de la mitul Tristan și Isolda la mitul lui Donjuan se datorează și influenței filozofiei lui Spinoza, care pune dorința în parametri antiplatonicieni. La Baruch Spinoza (1632-1677), dorința este desprinsă de cerul Ideilor pure și vizează un corp nediferențiat de suflet. Lipsind orizontul transcendenței, dorința se mută în cotidian și mundan. Spinoza a modificat esențial gândirea modernilor despre iubire prin viziunea lui asupra cosmosului, a naturii ca întreg. Cea mai importantă achiziție a lui Spinoza în morfologia constituirii iubirii de tip donjuanesc este sesizarea caracterului contaminant al iubirii: „Dacă ne închipuim că cineva iubește ceva, vom iubi și noi acel ceva" [136, p. 190]. Filozoful a surprins subtil „instinctul de turmă" al omului, frica acestuia de-a fi diferit de ceilalți, de-a fi amenințat cu excluderea. Așadar, în această logică a contaminării prin iubire, un bărbat cu succes la femei va fascina și va atrage alte cuceriri, indiferent de cum arată, la fel stau lucrurile și cu femeile. Donjuanescă este și pledoaria filosofului pentru dominarea plăcerilor, pentru a nu avansa în obsesie, astfel că, afirmă May, citându-l pe filozof, „în loc să ridice persoana iubită la rang de zeitate, iubirea face tocmai opusul: îi afirmă locul infinitezimal, dar unic în vasta și impersonala ordine a naturii" [134, p. 190].

Motivul Don Juan se impune în literatură la începutul sec. XVIII, când dramaturgul spaniol Tirso de Molina (1571-1648) publică celebra piesă *Seducătorul din Sevilla*. Se regăsesc aici, cum remarcă Mihaela Ursa şi Andrei Oişteanu, reminiscenţe ale *ius primae noctis,* prin care dreptul asupra virginităţii tinerei mirese nu-i revine mirelui, fiind revendicat de senior/voievod/boier etc. (o instanţă care deţine ***puterea*** social-politică). E o observaţie importantă, care admite că în iubirea-seducţie raportul sexualităţii cu puterea ţine de acest străvechi *ius primae noctis,* un privilegiu aristocratic, „le droit du seigneur", exercitat în Europa, dar şi în Orient, din Evul Mediu până în primele decenii ale sec. XIX.

O ilustrare exemplară a figurii donjuaneşti o oferă Mozart, cu *Don Giovanni*, în 1787, când condiţiile socio-psihologice au devenit prielnice impunerii mitului seducătorului. Drama iubirii în mitul lui Don Juan e o dramă a seducției și abandonului, o dramă a geloziei, trădării și minciunii, care va marca romanul psihologic și senzualist. Iubirea donjuanescă, seducțională este iubire pentru sine. Din punct de vedere psihanalitic, freudist, este o formă de exprimare a dorinței de a fi iubit. Iar din punct de vedere ontologic este o formă de înfruntare „a destinului gol" [150, p. 83], echivalând cu neantul orb. Iubirea-seducție e deosebit de ofertantă literar, prin imaginarul seducţiei, care implică un ceremonial al procedeelor de cucerire şi al varietăţilor de expresie erotică, variind de la epocă la epocă. Nu ai același tip de discurs, scrie Jean Claude Bologne, dacă „vrei să-i vibreze inima sau feromonii". Se modifică inclusiv „domeniile de referință din care sunt împrumutate tehnicile de abordare: odinioară, model era actorul, iar astăzi, în epoca marketingului, locul lui a fost luat de agentul de vânzări" [21, p. 9].

Tipul de iubire seducțional a degenerat în iubirea sentimentaloidă din romanele de bulevard și în discursul erotic din seriale tv din toate timpurile, cu pregnanță astăzi.

1.2.3. Iubirea-romantică

Aurel Codoban identifică o formă intermediară de iubire, ***iubirea romantică***, situată între *iubirea-pasiune* şi iubirea *de tip donjuanesc*, care pare inspirată şi de imaginarul grecesc al iubirii idilice din Dafnis şi Chloe. Iubirea romantică vine din romanele populare ale sec. XIX şi este o „căutare care aşteaptă validarea identităţii de sine prin întâlnirea celuilalt, printr-o întâlnire a sufletelor şi caută în imaginaţie ceea ce realitatea nu poate oferi. Ea depinde de identificarea proiectivă cu celălalt: acesta e cunoscut intuitiv şi proiecţia creează un sentiment de întregire reciprocă" [47, p. 71]. Ceea ce distinge tranșant aceasta paradigmă modernă a iubirii de cea antică este raportul îndrăgostitului cu alteritatea. Aşadar, „iubirea este cea care, ca relaţie prealabilă, introduce alteritatea între mine şi Celălalt" [47, p. 73]. Iubirea romantică este forma fericită, care admite căsătoria. E condiția de unire a individualităţilor care-şi păstrează diferenţa, aşa cum formulează Lévinas filozofia voluptății incluse în proiectul iubirii: „Voluptatea, ca şi coincidenţă a iubitului şi a iubitei, se hrăneşte din dualitatea lor: fuziune şi distincţie în mod simultan" [121, p. 243]. Iubirea romantică fuzionează corpul cu sufletul și descoperă puterea senzualistă a corpului. Gelozia, vanitatea, concupiscența, intensitatea afectului fac parte din creuzetul iubirii romantice. Psihologizarea afectului, lupa analitică, pe care o integrează această formă de iubire, îndepărtează iubirea de elementaritatea mistică a iubirii-pasiune, rațiunea fiind preferată vrajei.

Aurel Codoban face o distincție subtilă a principalelor tipuri de iubire, în baza relației eului cu alteritatea: „În cele două forme succesive ale iubirii, cea de tip Don Juan si cea romantică, cunoaşterea (gândirea) şi comunicarea se suprapun. Diferenţa priveşte numai finalitatea: în iubirea de tip Don Juan **cunoaşterea serveşte puterii**, dominației asupra celuilalt. În iubirea romantică – iubire care reia formula iubirii-pasiune în termenii decişi ai imanenței, ai identității fundamentale cu celălalt și ai unei cunoaşteri hermeneutice psihologic reconstructive a celuilalt – avem de-a face cu o construcţie din interior prin care alteritatea trece în Același, în **asemănător**. Ideea alterității, aşa cum a fost preluată în cheia cunoaşterii, se întemeiază pe logică și păstrează o anumită substanțialitate metafizică: identitatea termenilor e logica, iar alteritatea este relația logică a doua identități ca speciile aceluiaşi gen" [47]. Iubirea romantică pune un accent deosebit pe senzualitate și puterea imaginației.

Eseuri de îndrăgostit, de Alain de Botton, este un exemplu de erotism romantic, care păstrează intensitatea iubirii-pasiune, evitând însă finalul thanatic. După nenumărate încercări de-a se vindeca de iubirea pentru Chloe, personajul principal coboară toate treptele suferinței (depresie, asceză, încercare de suicid), pe ultima așteptându-l însă nu moartea (cum prevede mitul), ci viața – o nouă îndrăgostire de o altă femeie.

Iubirea romantică este și erotologia preferată de Paul Goma în romanele sale.

1.3. EROTOLOGII ALE EXCESULUI: TRANSGRESIUNEA ÎN METAFIZIC

1.3.1. Erotismul sadic. Negarea aproapelui

Erotismul nu ţine doar de plăcere pură, fiind, în termenii lui Hegel, un teren al negativismului şi al rănirii eului. De partea plăcerii se situează durerea şi suferinţa şi nu există trăire erotică decât în aproximitatea morţii, aşa cum teoretizează Bataille, pe urmele Marchizului de Sade. Trăirea erotică, fiind o stare-limită, angajează excesul simţurilor şi ieşirea din orizontul a ceea ce numim normalitate. Trăirea erotică este, din această perspectivă, sadică, agresoare a tuturor interdicţiilor şi limitărilor, „rezultatul unui amestec de violenţă şi erotism, care se traduce într-o estetică a poruncii" [125, p. 11]. În extremele ei, poate devia în psihopatologia delirului nevrotic şi a perversiunilor. Această înţelegere a erosului vine de la Marchizul de Sade (1740-1814), autorul de romane care au inaugurat sadismul, ca termen al psihopatologiei ce desemnează „perversiunea în care subiectul simte plăcerea în suferința fizică sau morală aplicată altora" [82, p. 957]. Romanele sale *Filosofia în buduar* (1795), *Noua Justine sau necazurile virtuții, urmată de istoria Julietei, sora sa, sau prosperitatea viciului* (1795) oferă o teorie a

erosului întemeiată pe solitudinea condiției umane și pe cruzimea liberă de orice angajamente morale. Mai târziu, Georges Bataille va prelua această idee, dându-i sensul de *discontinuitate*. După Sade, omul se naște singur și singurul care contează în ordinea existenței sale este doar el. Respectiv, tot ce produce plăcere trebuie să ignore restricțiile de natură morală. În scopul extazelor plăcerii sunt preferate crima și violul. Bataille respinge teoria solitudinii lui Sade, ca fiind una „artificială", dar preia și dezvoltă teoria excesului, considerând că adevărul trebuie căutat în acele momente pe care rațiunea le ignoră. Culmea voluptății este exact imaginea ruinei, o oglindă în care tot sistemul rațiunii apare inversat, un non sens, generând, paradoxal, efectul plăcerii suverane. Pe culmile extazului rațiunea e eclipsată, ordinea lucrurilor își pierde înțelesul. Din acest punct de vedere, de partea erosului sunt haosul, dezordinea limitei, escaladarea excesului. „Sistemul lui Sade, scrie Bataille, e „forma ruinătoare a erotismului" [13, p. 189]. Sensul autentic și profund al ruinei și al irosirii o dă doar trăirea voluptoasă, care e cu atât mai mare cu cât frânele morale sunt abolite, cu cât omul e mai izolat și mai solitar de ceilalți. Cu alte cuvinte, cu cât e mai indiferent de nefericirea victimei, pe care doar umilind-o și chiar omorând-o, își amplifică voluptatea. Respectul și grija față de sentimentele celuilalt angajează, limitând plăcerea, obliterând calea spre forțele dezlănțuite ale instinctului. Solidaritatea cu celălalt ne face subordonat lui, privându-ne de clipele „suverane". Iată de ce Sade consideră energia de socializare a omului, oferind celuilalt confortul comunicării, o risipă. Atunci când e păstrată, această energie este mai concentrată și erupe cu o mai mare intensitate din esențele ei adânci.

Bataille analizează sistemul imaginarului lui Sade din ambele părți, din perspectiva gândirii normale și din perspectiva libertinilor din romane. Punctul de vedere comun relevă anormalitatea acestei poetici sadiene a crimei și patologia agresorului, însă perspectiva acestuia din urmă nu e lipsită de sens. Personajele libertine exprimă o ideologie a autorului, care trăiește în închisoare sentimentul nedreptății și al neputinței. Libertinii lui Sade n-ar trebui să vorbească. Condiția violenței, crede Bataille, e tăcerea. Dar Sade vorbește prin ei în lungi digresiuni filozofice, cu scopul nedeclarat de a deschide conștiințele oamenilor în sadismul lor, în tot ce trezește și animă partea violentă din om. Tot ceea ce repudiază omul – se află de fapt în el însuși, aceasta e teza revoluționară a personajelor lui Sade. „Omul poartă în sine ireductibila negație a ceea ce, sub numele de rațiune, de utilitate și de ordine, a întemeiat omenirea" [13, p. 203]. E adevărul care ultragiază, scandalizează morala comună, dar și chestionează asupra adâncurilor tenebroase ale omului. La acest punct filozofia lui Bataille se întâlnește cu poetica lui Sade. În romane, Bataille, ca și Sade, caută în întuneric nu sclipirea de lumină, ci răul care face ca întunericul să fie întunecat. Și unul și altul încearcă să ajungă, prin exces, la nivelul ultim al

întunericului. Denis de Rougemon vorbeşte la Sade de „purificarea prin rău", pentru ca răul să-şi piardă orice putere asupra omului, să nu-l mai tenteze şi subjuge, acesta trebuie trăit până la capăt: „să păcătuim până la distrugerea ultimelor farmece ale păcatului" [180, p. 245]. O negare până la efectul consacrării, cum remarcă şi Octavio Paz despre personajele lui Sade: „libertinul neagă lumea supranaturală atât de vehement, încât atacurile lui reprezintă un omagiu şi, adesea, o consacrare" [1620 p. 23]. O astfel de relaţie a libertinilor cu sacrul clarifică sensul mistic al tezei lui Bataille, precum că răul este calea de atingere a sacrului, acelaşi rău repudiat de creştinism.

În ființa umană subzistă un fond de violență. Excesul se întâmplă când violența precumpănește asupra rațiunii. Suprimarea dreptului la plăcere amplifică conștiința transgresiunii și a violării normei, amplifică extazul voluptos și lărgește clivajul dintre plăcere și regula morală. Marchizul de Sade definește în omor o culme a excitației erotice. Și meritul lui „este de a fi descoperit și arătat clar în extazul voluptuos o funcție a neregulii morale" [13, p. 216].

Sunt, totuși, niște fericiți libertinii lui Sade? Bataille surprinde vulnerabilitatea acestora. Omul suveran al lui Sade „este victima propriei suveranități" [13, p. 193]. Negându-l pe celălalt, el ajunge să se nege pe sine. Sade a demonstrat nu doar limita excesului, ci şi și consecințele ei (auto)anihilatoare.

În ce măsură textele lui Sade sunt pornografice? Asta ține de „decizia interpretativă" a cititorului [127, p. 130]. Acestea țin de consumul porno pentru cititorul care sare peste lungile digresiuni filozofice, pentru a ajunge la scenele de sex.

Un continuator al lui Sade, Sacher-Masoch (n. 1836), impune în literatură și psihiatrie termenul de *masochism*. Nuvela *Don Juan din Kolomea* (1866) și romanul *Venus în blană* (1870) stau la baza fondării mitului cultural al sado-masochistului, care-și extrage plăcerea erotică din statutul de victimă. În anul 1886, psihiatrul vienez Richard Freiherr von Krafft-Ebing, include masochismul printre perversiuni sexuale, în cartea lui *Psychopathia sexualis*. Masochismul devine un termen de referință în ceea ce privește perversiunile sexuale, în jurul anului 1890. Perversiunea sexuală sado-masochistă va fi pe larg comentată și analizată de psihanaliză, Freud în special distinge între agresivitate sadică și plăcere sadică, precum și formele intermediare ale acestora. Riscând să fie confundate, sadismul și masochismul se diferențiază în principal prin raportare la celălalt. Sadistul își extrage plăcerea din cruzimea exercitată asupra celuilalt, iar masochismul, din cruzimea pe care celălalt o îndreaptă asupra sa.

Deși formele de sadism și masochism se intersectează, există contaminări reciproce (sadici, care devin masochiști și invers, cum e cazul lui Severin, din *Venus în blană*, devenit sadic după epuizarea experienței masochiste), diferențele dintre ei sunt bine tranșate: „Din această pricină, și

în ciuda analogiei descrierilor, pare să fie îndreptățită atribuirea paternității masochismului doar lui Sacher-Masoch, iar a sadismului doar lui Sade. Eroilor lui Sade plăcerea umilirii nu le alterează niciodată controlul, iar abjecția îi face superiori; toate aceste sentimente care se numesc rușine, remușcare, gust al pedepsei le rămân cu totul străine" [214, p. 30]. Cercetată cu atenție, opera lui Sacher-Masoch depășește cu mult problematica psihanalitică, enunțând o relație extrem de subtilă, chiar dacă cu rezonanțe patologice, între *sensibilitate, erotism* și *excitație*. „Opera lui Masoch adună forțele romantismului german. Niciodată, credem noi, nici un scriitor nu a folosit ca și el resursele fantasmei și ale suspansului. El are un mod foarte special de a „desexualiza" dragostea și, în același timp, de a sexualiza întreaga istorie a umanității" [65, p. 295].

1.3.2. Erosul ca transcendență și transgresiune (violentă) a interdictului

Erosul ca proiecție în oroare, a lui Sade, a constituit un punct de plecare şi pentru teoria erosului ca transgresiune violentă a interdictelor, a lui Georges Bataille (1897-1966), pe care se axează studiul său teoretic *Erotismul* (1957), dar şi romanele sale *Istoria ochiului* (1928), *Madam Edwarda* (1937). Bataille e un mistic (afiliat şi suprarealismului) şi filozofia lui despre eros vizează omul ca subiect mistic. Erotismul, consideră Bataille, nu poate fi obiectul unei științe, pentru că se situează în afara raționamentului științific, aflându-se sub semnul sacrului și al nemuririi. Există, scrie filozoful, trei feluri de erotism: al trupurilor, al sufletelor și erotismul sacru, toate având în comun schema transgresării interdictului și relația specială cu sacrul și misticul. Orice erotism devine sacru prin forța de a trece viața vie *dincolo*, în moarte, și acest aspect definitoriu pentru trăirea erotică este esențialmente religios.

Teoria lui Bataille despre iubire gravitează în jurul **nemuririi**. Erotismul este „aprobarea vieții până și în moarte" [13, p. 23]. Erotismul ne pune viața (discontinuă, precizează filozoful) sub semnul întrebării, a unei întrebări care sfâșie ființa. Atât erotismul, cât și moartea (prin excesul pe care-l reprezintă) violează discontinuitatea existențială și deschid esența ființei spre nemurire, spre continuitatea ființei.

Până să devină fapt metafizic, acest concept se probează fiziologic, Bataille aducând ca pildă reproducerea. E un proces din două discontinuități (ovulul și spermatozoidul), care naște o formă constituită (embrionul). Aceasta, la rândul ei, devine o formă discontinuă; omul intră în viață singur și distinct de toți ceilalți. În discontinuitatea sa, el resimte cu putere tentația continuității (a uniunii androginice, la Platon).

Relaționat cu thanatosul, erosul se comportă cu violență, agresează formele constituite, smulge ființa din discontinuitate și o trece într-o stare a continuității infinite, în nemurire. Din

această perspectivă, erosul tranzitează câmpul suferinței și nefericirii, manifestându-se ca o penetrare abuzivă, prin exces, în intimitatea celuilalt (o intimitate totală, nu doar fizică) și o destrămare a formelor constituite, producând o perturbare gravă a izolării individuale, cu efect de moarte simbolică. Erosul, ca și moartea, duce la o continuitate așezată în mister, în ininteligibil, în incognoscibil. În logica acestei idei, în cel iubit îți simți continuitatea și preferi să mori în sensul dispariției fizice, decât să-l pierzi pe *el*, care te smulge din izolarea individuală și-ți arată „temeiul" și „simplitatea ființei".

Ceea ce se întâmplă, ceea ce este în abisul ființei se dezvăluie doar prin *excesul* care invocă plăcerea extremă îngemănată cu durerea extremă. Excesul e violent și violator. Excesul violentează tiparele constituite, destramă ființa, o izbește de bornele limitelor extreme și-i revelează „ceea ce este mai mult decât este". Excesul atrage încălcarea interdicțiilor. A tabuurilor sociale, a cutumelor și a conștiinței religioase, a conștiinței păcatului. Erosul e un efect al sacrului, întrucât lucrează în chiar conștiința interdictului, lucrează prin transgresarea acestuia. Prin spargerea zidului de convenții, prin abolirea rușinii și a fricii. Acea prostituată care nu mai are conștiința fricii și a rușinii nu transgresează nimic. Erotismul ei e pornografie animalică. Ea are doar condiția fiziologică a animalului copulatoriu.

Pentru Bataille, sexualitatea este actul mistic, în care oroarea, angoasa și frica (conștiința păcatului supraeului freudian) deschid supapele profunde ale ființei. „Nu avem de ce să conferim iubirii sexuale o excelență pe care numai viața întreagă o are, dar dacă n-am îndrepta lumina acolo chiar unde cade noaptea, cum oare ne-am mai cunoaște, așa cum suntem, făcuți din proiecția ființei în oroare? [13, p. 294]. Pentru a scăpa de angoasa obscenității, trebuie s-o domінăm. Pentru a scăpa de ceea ce ne înspăimântă, trebuie să facem lumină acolo unde domnește întunericul. Erotismul e tentat de încălcarea interdictului (a *simbolicului*, în termenii Juliei Kristeva) și de macularea frumuseții și a formelor constituite/stabile. „Umanitatea hidoasă a organelor" se opune umanității în sensul ei estetic. Dorința instinctuală de a pângări această frumusețe e irezistibilă. „Dacă frumusețea, a cărei desăvârșire exclude animalitatea, e dorită cu pasiune, este pentru că posesia introduce în ea necurățenia animală. Ea este dorită ca să fie pângărită. Nu pentru ea însăși, ci pentru bucuria savurată în certitudinea de-a o profana" [13, p. 160]. Frumusețea se află în raport direct cu obscenitatea și urâtul: „frumusețea contează în primul rând prin aceea că urâțenia nu poate fi pângărită, iar esența erotismului e pângărirea. Umanitatea, revelatoare prin interdict, este transgresată în erotism. Este transgresată, profanată, pângărită. Cu cât e mai mare frumusețea, cu atât e pângărirea mai adâncă" [13, p. 161].

Obscenitatea, ca și violența, sunt sedimentate în străfundurile umane. E ceea ce a surprins și Gheorghe Crăciun, când a rămas consternat că veceurile la femei sunt la fel de inscripționate cu mârșăvenii licențioase ca și ale bărbaților. Crăciun a văzut acolo stratul de obscenitate care se află la temelia umanului, chiar și la temelia unei frumuseți feminine, pe care conștiința estetică masculină o percepe ca diafană, aproape noncarnală, și o plasează pe terenul sublimului.

Potrivit lui Bataille, acest strat de obscenitate (adevărul fiziologic al corpului, goliciunea profană, cu toată gama ei de pilozitate, de zone insinuând animalicul) este respingător din perspectiva dorinței erotice, dar deșteaptă forțele oarbe ale instinctului. „Instinctul înscrie în noi dorința față de aceste părți. Dincolo de instinctul sexual, dorința erotică răspunde altor componente. Frumusețea negatoare a animalității, care deșteaptă dorința, ajunge în exasperarea dorinței la exaltarea părților animalice!" [13, p. 159]. Așezarea erosului în mistic și sacru înnobilează fiziologia repugnantă estetic, învăluie imaginea în mister, curbează sensul, închide transparența. Din obscuritatea misterului, sensul iese în mod tremurat, ambiguu, nesfârșit în enigma care-l învăluie.

Iubirea este pentru Bataille excesul suprem, care „așază ființa în imediata vecinătate a morții, introduce în căutarea sufletelor același element de dezordine, aceeași sete de sfârșeală și același gust remanent de moarte pe care le găsim în căutarea trupurilor. În esență, iubirea înalță pofta unei ființe de alta la acel grad de tensiune unde eventuala privare de posesia celuilalt – sau pierderea iubirii sale – e resimțită la fel de dur ca o amenințare cu moartea. Astfel, ea are ca temei dorința de a trăi în angoasă, în prezența unui obiect de valoare atât de mare, încât celui ce se teme să nu-l piardă i se strânge inima. Febra senzuală nu e dorința de a muri. La fel, iubirea nu e dorință de pierzanie, ci de a trăi cu teama pierderii sale posibile, menținându-l pe îndrăgostit pe marginea prăbușirii: numai cu acest preț vom putea resimți dinaintea ființei iubite violența extazului" [13, p. 264-265].

Prin toposul excesului, violenței și a morții, proza lui Bataille a provocat asocierea grosieră a ei cu pornografia. În cartea *Жорж Батай, Ненависть к поезий. Порнолатрическая проза* [212], coordonatoarea și prefațatoarea volumului, S. Zenchina explică nuanțat sistemul de imagini al lui Bataille și confirmă încărcătura metaforică a prozei, care se sustrage unei hermeneutici realiste și sociologice. Semnatara prefeței explică mitologia personală a lui Bataille, care nu are nimic în comun cu referenții realității. Proza filozofului trebuie citită prin grila conceptelor sale filozofice, respectiv prin **angoasă, suferință și voluptate**, **transgresiune, nemurire,** raportate la trăirea erotică mistică și metafizică.

O autoare citată de prefaţatoare, Susan Suleiman, analizează o receptare deformată (printr-o grilă acut feministă) a prozei lui Bataille. E vorba de o comentatoare, Andreea Dvorchin, care-l învinuieşte pe Bataille de scriitură pornografică. Susan Suleiman semnalează riscul prin care o lectură axată pe personaje şi subiect, face din narațiunea lui Bataille un ansamblu de obiecte de sex-shop [223, p. 282].

Prefaţatoarea volumului explică nuanţat mitologia cosmogonică din proza lui Bataille, extazul care-l încarcă pe omul bataillean de energia soarelui, vidul şi angoasa infinitului cosmic, lucirea crâncenă a soarelui vibrând de-un erotism ardent. O altă abordare, cea a lui Roland Barthes explică imaginarul erotic al prozei lui Bataille prin factura ei metonimică și metaforică.

Povestea ochiului, susţine şi Barthes, nu este despre personaje și acțiuni, ci despre câmpurile de asocieri erotizate într-un proces de „pervertire a limbajului". Transgresiunea e și o „transgresiune tehnică a formelor limbajului" [19, p. 282]. Ceea ce la Sade e pur și simplu „erotică combinatorie", la Bataille e transfer metonimic „tremurat" al obiectelor. Un proces de contiguitate semantică leagă în mod erotic obiecte asexuale în aparență: „prin dependența lor metaforică, ochiul, soarele și oul participă îndeaproape la sfera genitalului; iar prin libertatea lor metaforică, ele își schimbă la nesfârșit sensurile între ele și întrebuințările lor, astfel încât a sparge ouă într-o cadă, a înfuleca sau a curăța ouă (moi), a tăia un ochi, a-l extirpa sau a-l mânui erotic, a asocia farfuria de lapte și sexul, firicelul de lumină și jetul de urină, a mușca glanda taurului ca pe un ou sau a o cuibări în propriul corp, toate aceste asocieri sunt aceleași și altele în același timp; căci metafora care le variază, pune între ele o diferență reglată, pe care metonimia se apucă imediat să o abolească, schimbându-le între ele cu locul: lumea devine tulbure, proprietățile nu mai sunt distincte și separate; scurgerea, sângerarea, urinatul, ejacularea formează un sens *tremurat* și întreaga *L' Histoire de l'oeil* semnifică, asemenea unei vibrații care scoate mereu același sunet (dar ce sunet!)" [9, p. 281]. Și dacă „limbajul erotic al lui Sade nu are altă conotație decât pe aceea a secolului său, e o scriitură; cel al lui Bataille este conotat prin însăși ființa lui Bataille, este un stil" [9, p. 283]. O perspectivă batailleană va adopta literatura erosului ca expresie violentă a turbulenţelor istorice (Eugen Barbu, Petru Dumitriu) şi ca plăcere trăită în termenii violenţei şi ai mutilării (în proza lui Dumitru Crudu).

1.3.3. Proiecţiile pulsionale ale Erosului şi Thanatosului

Aspectele suferitoare ale erosului, proiecţiile vieţii în moarte, pe care Sade şi Bataille le-au surprins în abordările literare, din punct de vedere mistic şi metafizic, Freud le analizează psihanalitic. În *Trei eseuri asupra teoriei sexualităţii* (1905), savantul vienez teoretizează

libidoul, atribuindu-l exclusiv naturii masculine. Copilul care percepe femeia drept un bărbat castrat căutându-şi rezolvări compensatorii ale falusului absent este considerată cea mai şubredă teorie a lui Freud. Însuşi Freud a recunoscut marea dificultate de a înţelege sexualitatea feminină în raport cu cea masculină. „Ceea ce ignoră Freud în mod paradoxal, scrie Erich Fromm, este aspectul psiho-biologic al sexualității, polaritatea masculin-feminin, precum și dorința de a completa această polaritate prin unire" [91, p. 54]. Fromm atribuie această „stranie eroare" mentalității patriarhale a lui Freud, care ar ignora sexualitatea specific feminină. Crisparea lui Fromm e valabilă doar pentru prima etapă a cercetărilor lui Freud asupra antagonismului dintre pulsiunile sexuale, dintre libidou și pulsiunile eului (de autoconservare). Or, în *Dincolo de principiul plăcerii* (1920), Freud examinează deja antiteza dintre eros (sau pulsiunile vieții) și pulsiunile morții. Perspectiva fiziologică a pulsiunilor este depășită de o perspectivă metafizică.

Descoperirea zonelor erogene ale corpului și, pe linie fiziologică, revelațiile în ceea ce privește sexualitatea infantilă, iar pe linie culturală - miturile din Upanișade și dialogurile lui Platon, îl determină pe Freud să atribuie erosului, adică Vieții, ideea de comuniune dintre elemente diferite, în vederea susținerii întregului. Eros și Thanatos apar ca două pulsiuni fundamentale, mereu în asociere și contradicție, determinând mecanismul vieții. Problema originii comune a erosului și thanatosului face din metapsihologia lui Freud una dintre „cele mai îndrăznețe concepții despre om" [130, p. 185] consideră Marcuse, un continuator al lui Freud. „Niciodată până acum, scrie Marcuse, moartea nu a fost inclusă atât de consecvent în esența vieții; și niciodată până acum moartea nu s-a aflat atât de aproape de Eros" [130, p. 186]. În *Eul și sinele* (1923), Freud a formulat o divizare a psihicului în *sine* (care găzduiește pulsiunile), *eu* (mecanismul psihic de apărare a pulsiunilor) și *supra-eu* (sediul idealurilor, dar și mecanismul cenzurii morale). E o tripartiție care o înlocuiește pe precedenta (inconştient, conştient, preconştient). Sinele, autist la condiționările mediului, este racordat doar la satisfacerea pulsiunilor. Numai o parte din el se expune influenței mediului, devenind *eul* care mijlocește între sine și lumea exterioară. Eului îi este proprie percepția și conștiința, cu care se adaptează și reacționează la realitate. Prin influența eului, cerințele instinctuale care domină sinele sunt ordonate și potolite. Sau reprimate, deviate, înlocuite, când pulsiunile intră flagrant în contradicție cu realitatea. Eul opune *principiului plăcerii – principiul realității* și protejează sinele prin ordonarea pulsiunilor acestuia. Supraeul (conștiința) acumulează datele culturale și sociale, precum și efectele influenței părinților asupra copilului. Acestea, interiorizate, devin conștiința morală a individului. Principiul realității (legat de muncă) și principiul plăcerii (al erosului) se află în fatală contradicție când principiul realității este asociat cu ceea ce Marcuse

numește „principiul randamentului” și al „reprimării suplimentare” [130, p. 191]. Aceste două principii ale lui Marcuse se referă la formele de reprimare dominante ale culturii și stratificarea membrilor societății în funcție de randamentul lor economic. Societatea modernă, bazată pe concurențialitate „desexualizează corpul” [130, p. 203], prin canalizarea forțelor umane în procesul muncii. Libidoul este restricționat de muncă, dar și de tabuizarea socială; sub incidența represiunii cad manifestările sexuale care nu servesc reproducerii. Pornind de la concluzia lui Freud privind răzbunarea tabuizărilor printr-o dictatură a perversiunii, Marcuse leagă perversitatea vindicativă de *fantezie*, care „asociază perversiunea cu imaginile originare ale libertății și împlinirii depline” [130, p. 204]. Consecința perversiunilor rezidă în faptul că „erosul și Thanatosul sunt în ultimă instanță identice sau că erosul este subordonat instinctului morții” [130, p. 205]. Nesatisfacerea dorinţelor declanşează refularea şi resentimentul. Prerogativele sociale prea severe ale supraeului sunt distructive la adresa eului, întrucât refularea nemiloasă a impulsurilor libidinale afectează atât instinctul morții cât și instinctul vieții. Agresiunea destinată extravertirii, când este interiorizată, alimentează instinctul morții. Atât Freud, cât și continuatorii săi, Herbert Marcuse sau Wilhelm Reich, teoreticianul orgasmului, ori Foucault, consideră progresul civilizațional drept o cauză a amplificării forțelor distructive ale omului. Foucault găseşte subversiv războiul pe care societatea îl declară pulsiunilor. Aducerea în scenă a raportului Eros –Thanatos, cu panoplia unui imaginar libidinal al refulării și violenței, plasează într-o nouă dimensiune interpretativă ideea de **tragism** și **angoasă** civilizațională. Freud înțelegea că numai în relaționarea acestor două instincte primordiale, instinctul vieții și pulsiunea morții, ne putem explica complexitatea ființei umane, mecanismul funcționării fenomenelor vieții. Descoperirea lui Freud și a continuatorilor săi a fost deosebit de importantă în ceea ce privește descoperirea mecanismelor psihice ale sexualității, rolul libidoului și al plăcerii în funcționarea binomului **eros-thanatos**. Freud scoate sexualitatea din metafizică și transcendență, fapt remarcat de Emmanuel Lévinas: „Atunci când, o dată cu Freud, sexualitatea e abordată pe planul umanului, ea este coborâtă la rangul unei căutări a plăcerii, fără ca vreodată semnificaţia ontologică a voluptăţii şi categoriile ireductibile pe care le pune în lumină să fie măcar bănuite. Se dă plăcerea gata formată, se raţionează plecând de la ea. Ceea ce rămâne neglijat este faptul că erotica - analizată ca fecunditate - decupează realitatea în relaţii ireductibile la raporturile de gen şi specie, de parte şi întreg, de acţiune şi pasivitate, de adevăr şi eroare; că prin sexualitate subiectul intră în raport cu ceea ce este absolut altul, cu o alteritate de un tip imprevizibil în logica formală, cu ceea ce rămâne altul în relaţie fără să se convertească niciodată în «al meu» -

şi că totuşi această relaţie nu are nimic extatic, de vreme ce patetismul voluptăţii este făcut din dualitate" [121, p. 249].

Freud însă a căutat dincolo de plăcere, a descoperit cealaltă parte, maladivă, a fenomenului sexual – cauzele și efectele nesatisfacerii libidinale. Psihanalistul a demonstrat că nesatisfacerea plăcerii naşte fantasme inconştiente şi provoacă reverii. Reprimarea dorinţei conduce către satisfacerea ei imaginară, subiectul servindu-şi fantasmatic dorinţa prioritară. Mutând accentul pe iubire, Freud subliniază dimensiunea narcisiacă a relației eului cu celălalt. Relația dintre îndrăgostiți, sugerează psihanalistul, este întemeiată pe raporturi de putere și necesități de satisfacere narcisiacă. Freud a avut intuiția extraordinară a **iubirii posesive**, întemeiate pe satisfacerea eului, nu a alterității, o iubire care pornește de la sine nu de la celălalt și se întoarce concentric la sine. Romanul modern a exploatat cu asupra de măsură erotologia psihologizantă a bovarismului, dandysmului, a iubirii oedipiene, care-și conține raționamentele explicative în psihanaliza lui Freud. Psihanalistul a adus în limbajul romanului erotic concepte care nu mai pot fi evitate, precum *reprimarea, regresia, sublimarea, libidoul, proiecția* etc. Acestea explică aspectele suferitoare ale relațiilor interumane. Marele merit al lui Freud e că propune o viziune complexă asupra dragostei, care-i exhibă şi zonele tenebroase, demonstrând că dragostea nu e doar plăcere, bucurie și împlinire, ci și suferință, fristrare, acumulare de suferințe.

Lacan, continuatorul lui Freud, duce mai departe ideea freudiană despre dragoste ca fenomen autoerotic cu o structură narcisică fundamentală. Pentru Lacan, a iubi este în esență, a dori să fii iubit. Dorinţa de a fi iubit este temeiul nu al iubirii, ci al *seducţiei*. Această instaurare a dorinţei în altcineva atrage şi dialectica puterii, specifice asaltului donjuanesc.

„Omul contemporan are așteptări prea mari de la celălalt, așa cum definește Rene Girard deplasarea centrelor de greutate ale dorinței de Absolut în plină imanență: „Negarea lui Dumnezeu nu suprimă transcendența, ci o face să devieze de dincolo spre dincoace" [98, p. 77].

O altă idee fundamentală a lui Freud este că iubirile prezente sunt o proiecție a celor precedente. Băiatul care caută în fată proiecția maternă este o idee pe care psihanaliza a împrumutat-o literaturii. Gaston Bachelard (1884-1962) explică mecanismul imaginarului uman, inclusiv al celui erotic, prin arhetipuri mitologice şi poetice. Pentru Bachelard imaginile nu sunt refulări, cum le consideră Freud, ci sunt produse arhetipale ale imaginației, ascunse în străfundurile ființei, puternic încărcate afectiv, având energie de vis și reverie (animus-anima) și forță de semnificare. Aceste imagini condiționează conduita omului, dar sunt la rândul lor determinate de mediul exterior, semnificațiile lor, înoindu-se creator și dinamic prin contactul cu lumea. Filozoful francez elucidează mecanismul erotic prin proiecţia arhetipală *animus-anima*. În

distincția *animus-anima*, Bachelard pornește pe urmele lui Yung și își bazează studiul *Poetica reveriei* pe convingerea că reveria este legată de anima, de *femininul ființei*. Reveria profundă, odihnitoare, este sub semnul animei, a femininului care protejează ființa în uterul viziunii calme și calde asupra lumii. Arhetipul *animus-anima* denotă, așa cum postula și Yung, androginitatea primară a ființei umane. Aceste concepte țin de reveria idealizantă: „dacă vrem să înţelegem reveriile fiinţei care iubeşte, care ar vrea să iubească, care se mâhneşte că nu este iubită aşa cum iubeşte - şi Balzac a cunoscut aceste reverii - energiile şi virtuţile lui *anima* şi ale lui *animus* trebuie evocate în idealizarea lor" [7, p. 95].

În iubire, reveria idealizantă proiectează în celălalt valori pe care ar dori să le integreze eului propriu, pentru a-și desăvârși propriul dublu. „Este oare necesar să recurgem la legende ante-umane pentru a participa la androginie, câtă vreme psihismul poartă semnele atât de clare ale unei androginii?" [7, p. 90], se întreabă pe bună dreptate Bachelard. Conform acestui principiu arhetipal, femeia se îndrăgostește de un bărbat prefigurat de așteptările idealizante ale *animus*-ului ei. Inconștient, ea râvnește să aducă acestuia calitățile care să-l completeze androginic, să transfere în golul ontologic al ființei plinul *animus*-ului perfect pentru ea. La fel e și în cazul bărbatului. Se îndrăgostește de ceea ce lipsește *animei* lui și ar vrea inconștient să dobândească întru perfecțiunea sa androginică. Bachelard numește acest proces „proiecție psihologică", bazată pe mecanismul imaginației. Respectiv, nu iubim omul real, ci omul pe care l-a conceput imaginația noastră, „printr-un transfer interior", de la instanța reală la cea ficțională. O „reverie idealizantă" (Bachelard) face ca să-l vedem pe celălalt drept sufletul nostru pereche. Valoarea celuilalt e sporită de iubirea mea. *Sunt* prin iubirea lui, *este* prin iubirea mea. „Reveriile de idealizare" însă nu funcționează la nesfârșit. Când proiecția imaginară a celuilalt formează un clivaj dureros cu realitatea celuilalt, vorbim de dramele cuplului.

1.4. EROTISM ȘI EROTOLOGII POSTMODERNE

1.4.1. Iubirea simbiotic-corporală. Disoluția modelelor

Iubirea postromantică a sec. XX-XXI este definită de filozofi ca „moarte a erosului" (Byung Han), amurg al iubirii ca dorinţă metafizică (Aurel Codoban), de sociologi ca „mulțime de fericiri" (Lipovetsky), de critica literară, ca „epuizare a tuturor resurselor naturale" și diversificare compensativă a resurselor livrești și „a formelor de expresie" (Mihaela Ursa). „Aș spune că erotologia contemporană, la fel de monologică în proiectul său filozofic, este una de epuizare a dorinței înseși, de rulaj în golul unui corp amorțit de câte a simțit până acum, aproape

un corp postcoital, care nu-și mai recuperează libidoul decât estetic sau imaginativ" [203, p. 199]. Ficţiunea erotică postmodernistă se va axa pe plăcerea, amplificată până la violenţă, a simţurilor şi pe varietatea discursivă a exprimării noilor voluptăţi. Specific erotismului postmodern este desemantizarea semnului și dezambiguizarea tuturor simbolurilor erotice, moartea, prin sufocare, a arhetipurilor erotice. Sexualitatea devine propriul ei semn, este percepută terapeutic, ca necesitate a organismului și ca plăcere obținută prin tehnică sexuală. În *La mort d'Eros*, Eléonore Roy-Reverzy vorbește despre liberalizarea erotică actuală, despre devalorizarea interdictelor care atinge niște culmi periculoase, întrucât noi acum riscăm să uităm că erotismul poate fi un îndrăzneț demers filozofic, un subiect periculos și subversiv. Și că problema erosului este și o problemă de disidență, care cu greu și-a câștigat libertatea [220, p. 9]. Poziția pe care o ocupă erosul în viața noastră este „instabilă și periculoasă: el se situează la limita de armonie și infamie, voluptate și ruină" [220, p. 13]. De aceea epuizarea sufletului și supralicitarea corpului au creat derivate sinistre, reflectate literar în romane post-sadiene ale abjecției, pornografiei și vidului ontologic (Cristina Nemerovschi, *Sânge satanic*, Alexandru Vakulovski, *Pizdeţ* ș.a.). Pericolul agoniei erosului este anunţat tot dinspre metafizica erosului: „Ceea ce le lipsește prea multor cărți contemporane este dimensiunea celebrării, fie și în abject, faptul că erotismul rămâne un domeniu care te duce într-un loc de unde nu te mai întorci" [29, p. 13]. Pascal Bruckner pune problema erosului în termeni metafizici şi antropologici, conform cărora acesta nu poate fi subsumat doar câmpului plăcerii şi confortului, ci e „un duel, plăcere și moarte, umbră și lumină totodată" (…) Vocabularul agresiunii și al delectării este același: a săruta, a poseda fizic înseamnă totodată a escroca și a face dragoste și toate cuvintele care se referă la acest act au o conotație violentă. Sexul este partea barbară și tulburătoare a omului, ceea ce el poate doar cu greu să civilizeze sau să disciplineze și prin asta neliniștește de vreme ce nu intră în nicio mare povestire, în nicio odisee a mântuirii sau a căderii. În pulsiunea vieții există moarte, Thanatos face parte din Eros, în măsura în care se opun unul altuia, și unul și celălalt îl construiesc pe om, distrugându-l" [29, p. 178].

Cosmogoniile antice aveau în vedere tocmai această natură bipolară a erosului, când asociau *eros* cu *heros*.

1.4.2. Societatea performanței. Atleții succesului

Epoca ce cuprinde sfârșitul sec. XX - începutul sec. al XXI-lea este definită drept una a *performanţei* ajunse la o altitudine fără precedent în istorie. Noile crize ale umanității competitive antrenează în dialog importanți filozofi, antropologi, sociologi. Pascal Bruckner,

Alain Finkielkraut, Georges Vigarello, Robert Muchembled, Gilles Lipovetsky, Davin Le Breton, Byung-Chul Han sunt doar câteva nume de referință care tratează aspecte ale acestei teme. Grilele diferă, perspectivele pe alocuri se contrazic, dar o concluzie comună este că, în funcție de noile contexte culturale și antropologice, societatea performanței a impus corpului uman și tot ce ține de acesta niște transformări radicale.

Byung-Chul Han, într-un eseu percutant despre societatea contemporană și efectele alienante ale vieții de azi asupra ființei umane subliniază, cu rol de avertisment, faptul că acel *trebuie*, de ordin moral, coercitiv şi inhibant al „societăţii disciplinare" (aşa cum o gândea Foucault), în societatea neoliberală, consumeristă, a fost înlocuit de omnipotenţa emancipată, libertină chiar, în care „nimic nu e imposibil" şi în care activitatea socială, dar şi cea intimă se situează sub semnul *performanţei*. Doctor cu o teză despre filosofia lui Heidegger, Byung-Chul Han este metafizician și grila de investigație a lumii în care trăim este una metafizică. Filosoful coreean surprinde în oglinzi paralele devierile umane („omul smintit sau infractor") pe care le produce *negativitatea* societății disciplinare și crizele neputinței umane într-o lume a totului posibil, a excesului de *pozitivitate* din societatea performanței. În primul caz omul luptă cu ceilalți, în al doilea – luptă cu sine însuși, sfârșind depresiv și surmenat. Subiectul uman al ideologiei pozitivității nu are o instanță străină coercitivă, care să-l pună să muncească și să se autodepășească, își este sieși propriul călău și propria victimă. Subversivitatea acestui fenomen consistă în faptul că se confundă centrii simbolici ai libertății cu cei ai coerciției: „Excesul de muncă și performanță se intensifică până într-atât încât devine o exploatare. Aceasta este mai eficientă decât exploatarea străină, căci se asociază cu sentimentul libertății" [105, p. 26].

Societatea performanţei supralicitează pe „poţi" supunând individul propriilor lui proiecte, de la care acesta nu se poate sustrage, fără ultragierea sinelui. Frustrării de a *nu putea* îi este preferat riscul hiperoboselii, al depresiei, al culpabilizării şi, în final, al autodistrugerii. Un sociolog axat pe mutaţiile antropologice ale postmodernităţii, Gilles Lipovetsky, se situează pe o poziție ideologică contrară, considerând angoasa, frustrarea și stresul hipermodernului cauzate tocmai din frica de performanță. „Cu cât întreprinderile agită mai tare un anumit model de performanţă individuală, cu atât mai anemice sunt adeziunea şi entuziasmul stârnite de acest model" [124, p. 236]. Cauza esențială însă rămâne aceeași la ambii autori: societatea performanței obligă la autodepășire, amenințând cu excluderea. Nesatisfacerea lui „poți" așază subiectul în culpă, întrucât pune la mare încercare resursele fizice și psihice ale corpului, care trebuie să ofere răspunsuri prompte la solicitările din afară.

Inevitabil, într-o societate a globalizării, a concurenței, a hipervizibilității și transparenței, a „tiraniei privirii” (Bruckner), corpul își modifică fundamental modalitățile de raportare la sine și la lume.

1.4.3. Corpul sunt EU

Felul în care corpul e modelat, îngrijit, expus, reprezentat vizual, exprimă o relație a acestuia cu sine și cu lumea. Corpul nu e mai e perceput drept un dat natural și abordat ca o realitate în sine, întrucât configurațiile acestuia sunt codificate cultural, acumulează investiții simbolice. „Prin diverse medieri, fiecare societate, în fiecare epocă, îl marchează, îl modelează, îl transformă, îl fragmentează și îl recompune, reglementându-i definiția și utilizările, stabilindu-i normele și uzanțele, dezvăluind efectele întrețesute ale unei ordini economice și ale unei condiții sociale, ale unei viziuni despre lume și ale unei viziuni a rolurilor [219, p. 199].

A fi un corp, a avea un corp, a fi corpul sunt reprezentări ale corpului relaționat cu sufletul, în funcție de politici culturale variabile în timp. Evul Mediu și Renașterea mizau pe prima ipostază: „a fi un corp” în armonie cu omul, lumea și cosmosul. Modernitatea deplasează accentul de pe unificarea prin corp, pe divizarea și individualizarea prin corp. „Una din mutațiile simbolice ale modernității: individul nu mai este, ci are un corp” [199, p. 12]. Postmodernitatea impune limita expresiei „corpul sunt eu”.

În sec. XXI, o întreagă tradiție a corpului, ca realitate imanentă și ca destin imuabil, este răsturnată de o percepție consumeristă, care face din corp o realitate flexibilă și perfectibilă la infinit. David Le Breton numește societatea postmodernă – „societate a spectacolului”, care supune legile corpului unui cult tiranic al aparenței [27, p. 294]. Corpul trebuie să obțină puterea de semnificare a întregului, să „vorbească” în numele individului, să-l *reprezinte* ca semn al unui tip de civilizație, ca viziune asupra lumii și ca individualitate. Abilitățile umane senzoriale și psihice, capacitatea de a empatiza, de a transmite celuilalt vibrații sufletești sunt estompate sau chiar înlocuite de o poetică a reprezentărilor corporale, riguros supravegheate și întreținute cultural. Noile politici media ale sec. XXI identifică corpul îngrijit, fardat, transformabil după propria dorinţă, cu personalitatea autentică a individului. Sub semnul consumerismului se situează nu doar obiectul, dar şi subiectul, care devine un bun de consum adus până la fetişizare. Frumuseţea devine un cult, o „cultură a narcisismului” (Robert Muchembled), „tot mai puţin un dat şi tot mai mult o prelucrare, tot mai puţin un destin şi tot mai mult un proiect, o manifestare menită a se răspândi şi a fi fabricată” [144]. Conştiinţa corporală a omului postistoric nu doar avansează enorm, dar devine transcendenţă, înlocuind vechile transcendenţe care erau în primul

rând de ordin religios. Teroarea lui *„I like”* obligă subiectul să-și revoluționeze corpul, supunându-l industriilor frumuseții, să lupte împotriva datelor sale naturale, împotriva Naturii, pentru „a-și amâna propria excludere” [28, p. 281], dar și pentru a-și demonstra puterea asupra lui însuși [209, p. 263].

Dezideratul declarat al societății consumului devine confortul, sănătatea și plăcerea de-a te simți frumos. Eşti o personalitate demnă de a fi iubită şi preţuită! este sloganul contemporaneităţii, proliferându-se astfel noile „farmacii ale fericirii” (Gilles Lipovetsky). Demersul estetic, scrie Georges Vigarello, pornește tocmai în căutarea acestui adevăr interior: „să facem să existe un corp care să materializeze partea cea mai profundă a sinelui, să intervenim asupra lui pentru a acționa mai bine asupra propriei persoane” [209, p. 259]. Corpul devine metonimic, exprimând sinele profund şi armonia lui cu ansamblul. Vestimentația, machiajul trebuie să se subsumeze unei simbolistici sociale, unei reprezentări de grup, unui statut profesional și să definească subiectul ca esență umană profundă. Niciodată până acum corpul n-a fost investit cu o mai mare valoare simbolică, silit să semnifice în câmpul industriilor frumuseții. Estetica devine „știința de-a deveni tu însuți” [209, p. 245]. Identitatea e „corporalizată” și paradoxul e că, „promițând simpla bunăstare, ea a generat, simultan, împlinire și crispare” [209, p. 272]. Un paradox, așadar, al împlinirii și al frustrării, al puterii și fragilității. „Niciodată, scrie Robert Muchembled, omul (*occidental*) n-a fost atât de puternic orientat şi determinat de grupul său ca la începutul secolului al XXI-lea. Pe când, în aparenţă, individualismul triumfă, legile pieţei economice şi tirania orgasmului îl condamnă să devină un atlet al reuşitei personale, obligat permanent să le dovedească celorlalţi că poate face mai bine. Niciodată totuşi nu a dispus de o astfel de libertate de alegere, cel puţin în Europa, pentru a înflori, a profita de trupul său şi a-şi trăi din plin dorinţele într-o egalitate erotică devenită posibilă între bărbat şi femeie sau între parteneri de acelaşi „gen” [144, p. 439].

1.4.4. Mântuirea prin corp. De la metafizica sexului – la metafizica utilității

Cunoașterea propriului corp oferă o viziune completă (o iluzie, în viziunea lui Han) asupra ansamblului și a conexiunilor detaliilor. Industriile frumuseții pledează pentru concilierea omului cu propriul corp, „îndrăgostirea de el”, înțelegerea mecanismelor sale de funcționare și îngrijirea acestuia. Sexualitatea, ca reper absolut al corpului, trece în discursul subsumat fericirii umane. Se vorbește mai mult ca niciodată de funcțiile orgasmului ca somnifer, remediu antistres și antiîmbătrânire, valoarea metafizică a sexualității (așa cum o considera Evola, Bataille etc.) fiind

convertită decisiv în una utilitară. „Răsturnare fundamentala: din suspectă, juisanța devine obligatorie, oricine i se sustrage este bănuit că-i grav bolnav. Un nou terorism al orgasmului înlocuiește vechile interdicții. Pentru antici, Eros era un zeu, pentru moderni este cel care face zei din noi" [28, p. 26-27]. Lipovetsky identifică în terapiile corpului o șansă pentru confortul și bunăstarea personală. Dar există și alt aspect al problemei, pe care îl enunță Bruckner: „Corpul devine, într-adevăr, o cale de salvare. Dar el provoacă, în același timp, teroarea de-a îmbătrâni și respingerea persoanelor handicapate sau bolnave" [28, p. 312]. Un nou terorism, de data aceasta al esteticului, impune și obligă individul la exigențele dure ale transformărilor frumoase. Agentul evaluator este privirea imediată, noncontemplativă, care exclude metafizica, adică „ascunsul mistic" conținut în absolut [112, p. 116], în favoarea transparenței realului, ca emanație a cunoașterii imediate.

Societatea consumeristă de astăzi transformă totul în imagine *transparentă* și *vandabilă*, subsumabilă eficienței. O imagine din care s-a retras taina. Trebuie să fii expozitiv, adică frumos și atractiv, fără a mai fi nevoie să fii profund și esențial. *Transparența*, una vidă și violentă, așa cum o percepe Han, se manifestă atât în ceea ce privește straturile de suprafață ale ființei, cât și în cele de adâncime. Goliciunea este obscenă, scrie filosoful, făcând trimitere la Baudrillard, metafizicianul imaginii, pentru care orice deschidere a suprafețelor e o închidere a imaginarului erotic. Dacă seducția este ambiguitate și joc al disimulării, transparența nivelează și pune sub semnul vizibilului secretul, diluează magia, ucide farmecul ascunderii și îndepărtării. „Transparența distruge spațiile ludice ale plăcerii" [105, p. 47], scrie Han. Din perspectivă metafizică, goliciunea este obscenă, întrucât i se răpește suspansul, întârzierea, ambiguitatea, jocul amânării. Oricât de frumos ar fi corpul gol, dacă este un corp doar expozitiv, el se expune cu violență privitorului, blocându-i fantezia. Această tumefiere a fanteziei se întâmplă nu cu orice corp gol, ci cu acel corp care se expune deliberat, își anulează intimitatea în favoarea angajării exclusiviste a ochiului. Iar supralicitarea ochiului trimite la obscenitate și pornografie. De aceea, pornografia este panvizuală. Din perspectivă sociologică, accentele se modifică, nuditatea are valoare doar dacă e frumoasă, „urâciunea de fapt este obscenă" [28, p. 279]. Industria frumuseții nu-ți permite astăzi să fii urât. Îți pune la dispoziție posibilități nelimitate de modelare a propriului corp, acel „poți" la care se referă Han, e dublat de „trebuie", pe care-l conceptualizează Pascal Bruckner și Alain Finkielkraut, vorbind despre povara omului de-a fi îngrijit, cultivat, înfrumusețat, pentru a plăcea celuilalt.

În condițiile în care voluptățile sexuale sunt extrase din câmpul metafizicii și expuse unui hiperrealism al eficienței, care sunt consecințele acestor transformări ale corpului pentru suflet?

Pronosticul lui Han e sumbru: „excesul în intensificarea performanței duce la infarctul sufletului” [105, p. 52]. În plan social, subiectul atinge oboseala extremă, care îl împiedică să trăiască în câmpul „reveriilor de zăbavă” (Bachelard), aruncându-l în spațiul tern al supraviețuirii de la *dead-line* la *dead-line*. Fragmentarismul, viteza spectaculară a realității scoate subiectul din orizontul gândirii, al reflecției și-l propulsează în cel al acțiunii. Iar unica lui posibilitate de eliberare de efortul masiv şi de stresul pe care trebuie să le suporte sunt vacanţele mobile, care au generat o cultură a turismului fără precedent în istorie. „Contra acestei presiuni enorme tot mai des este prescris sportul, cultura şi călătoriile” [174, p. 18].

Han și Bruckner ajung, din perspective diferite, la aceeași concluzie. În numele fericirii personale a individului, se anunță pas cu pas modalitățile de renunțare la sinele problematizant, aparținând unei ontologii ce străbate dincolo de „profunzimea” pielii. Problema omului, care este în primul rând una a sufletului, rămâne în umbra unui interes major pentru carcasă, formă, exterioritate, pentru realul tangibil. În planul intimității, acesta pierde alteritatea celuilalt, prin hiperlicitatea imaginii. Corpul obține „valoare cultică”, devenind idol, iar sufletul încetează a fi sistem de referință. Se modifică astfel substanțial morfologia relațiilor interumane, viziunea omului asupra erosului și a intimității.

1.4.5. Sexualizarea lui alter. Agonia erosului

Pentru a explica cum evoluează conștiința erotică a omului de azi, Han pornește de la teoria negativității lui Hegel, pentru care erosul înseamnă tensiune, ruptură problematizantă. Negativitatea presupune trăirea celuilalt în zona ambiguității, inaccesul la straturile profunde ale ființei celuilalt, căutarea și încercarea de a penetra misterul-nutrient al trăirii erotice. Tocmai lipsa de transparență a alterităţii menține relația vie, consideră Han. Excesul de transparență prejudiciază însă grav intimitatea. Mijloacele de comunicare pe care le furnizează internetul facilitează accesul la celălalt, la lumea lui interioară, forțând auto-dezvăluirea. Anthony Giddens gândeşte optimist asumarea actuală a conceptului intimităţii ca un spaţiu al auto-dezvăluirilor reciproce, precum şi o preocupare pentru auto-împlinire „care nu mai este un mod de apărare narcisist împotriva lumii exterioare ameninţătoare (…), dar şi o apropiere pozitivă a situaţiilor în care influenţele globalizate au un efect asupra vieţii cotidiene” [97, p. 117]. Dimpotrivă, insistă Byung-Ghun Han, „hiperinformarea și hipercomunicarea atestă tocmai lipsa de adevăr, ba chiar lipsa de ființă” [105, p. 69]. Filosoful susține că încrederea, ca garant al supraviețuirii intimității, se devalorizează în spațiul virtual, întrucât se aplică între oameni care știu tot unul despre altul. Dacă transparența sufocă ambiguitatea, fiind totul plasat la vedere, fiind exhibată viața intimă,

încrederea nu are decât rol de pandativ, e o realitate care nu mai există decât retoric. Extravertirea afectivă e bazată pe încrederea previzibilității (spațiile virtuale adunând laolaltă oameni care se aseamănă și reacțiile lor sunt previzibile, demonstrând, de fapt, exacerbatul cult al sinelui). „Se tinde nu către o limpezire morală a inimii, ci către atenție maximă” [106, p. 116]. Dezgolirea trupului și a sufletului e impudică, e narcisiacă, se petrece în limitele sinelui, într-o nesfârșită și ineficientă intimitate cu sine. Iată de ce, „Lumea nu este astăzi un teatru în care acțiunile și sentimentele să fie reprezentate și citite, ci o piață în care sunt expuse, vândute și consumate intimități” [105, p. 101]. Întoarcerea omului către sine este bruiată de efectul unui exces de (i)realitate. O realitate inundată de transparenţă, care angajează excesiv văzul şi auzul şi, modificându-şi formele într-o caleidoscopie fulgerătoare, întârzie viziunea, inducând „criza fanteziei” (Byung-Ghun Han).

Situată azi pe un teren al pozitivității, iubirea, în viziunea lui Han, nu mai are adâncime. Ea se confundă cu dorința și confortul. Imperativul contemporaneității este: să-mi fie bine, să exclud suferința, să primesc plăcere, să investesc în mine pentru a plăcea celuilalt, în sensul unui „erotism solar” [152, p. 63], susținut cu insistență de Michel Onfray. Acesta pledează pentru un „libidou libertar”, adică „un libido liber, însoţit de un eros, care centrează sexualitatea nu pe iubire, fidelitate, monogamie, procreare şi coabitare, ci în jurul proiectului mai puţin ambiţios al unei intersubiectivităţi libere, fericite, împăcate cu sine, voluptuoase, al cărei obiectiv nu e atât idealul familiei paulinice, cât propunerea deschisă de a edifica erotismul într-o totală libertate bazată pe consimţământul celuilalt” [152, p. 59]. Viziunea filosofului francez al hedonismului se întâlnește cu cea a sociologului Lipovetsky, care aprobă un „erotism extins, polisenzualist şi estetic, avid de delectări calitative şi de senzaţii noi” [126, p. 251]. Reducția la corp are însă consecințe în morfologia sinelui și a raportării la celălalt. Evaluarea din perspectiva promisiunii erotice pe care o admite imaginea corporală a celuilalt este oare valabilă? O observație exactă, din perspectivă sociologică, o emit Pascal Bruckner și Alain Finkielkraut cu referire la subiectul narcisic investit în imaginea de sine: „nu suntem îndrăgostiți de corpul nostru, suntem îngrijorați pentru imaginea lui, căci de imaginea lui depinde valoarea noastră” [28, p. 279]. Privirea celuilalt ne obligă să investim în noi pentru a fi competitivi în planul intimității. Iubirea este bazată pe aventură și seducție. Seducția ajunge, prin exces, să separe, în loc să apropie. Nimic nu-i disparte mai tare pe îndrăgostiți, scrie Bruckner, decât obsesia propriei puteri de seducție a îndrăgostitului, astfel „îndrăgostiții nu mai sunt împiedicați să intre în contact și să întrețină legături prin interdicții exterioare, ci prin obsesia lor de a plăcea și prin maniera lor imediat seductivă de a se evalua” [28, p. 281].

Opinia despre iubire a lui Han implică conștiința transgresiunii lui Bataille, care presupune excesul, depășirea limitelor, absolutizarea iubirii. *Locuirea* corpului în sensul lui Heidegger, este, din această perspectivă, imposibilă astăzi, când corpul devine obiect de consum, când își pierde valoarea metafizică. Într-o societate a performanței, libidoul se poate manifesta nestingherit, fără impedimente de ordin moral. Excesul de pozitivitate exclude tensiunea problematizată, adică *viața vie*: „Iubirea e domesticită și pozitivizată într-o formulă de consum și de confort. Trebuie evitată orice rănire. Suferința și pasiunea sunt figuri ale negativității. Pe de o parte, ele se retrag în favoarea plăcerii lipsite de negativitate. Pe de alta, în locul lor apar tulburări psihice, precum epuizare, oboseală și depresie, care sunt reductibile la un exces de pozitivitate" [105, p. 65].

În condițiile în care corpul devine azi hiperlicitat vizual, iar transparența absolută a imaginii sustrage intimitatea din zona protectoare a transcendenței, erosul, spune eseistul, a ajuns la starea de agonie. „Sexul este performanță, Sexyness este un capital care trebuie sporit. Corpul cu valoarea sa de expunere este asemenea unei mărfi. Celălalt este sexualizat ca obiect de excitație. Celălalt, căruia i s-a luat alteritatea, nu poate fi iubit, ci doar consumat" [105, p. 137].

Așadar, oricât subiectul performanței ar investi în corpul său, satisfacția nu se instalează decât provizoriu. Anxietatea și oboseala determină căutarea reperului în celălalt, care nu poate oferi sentimentul transcendenței și al mântuirii, pentru că se află sub efectul paralizant al aceleași „priviri inchizitoriale" (Bruckner). Societatea actuală este hipererotizată și organul cel mai erogen devine ochiul. Privirea deține prioritatea, ea decide cât de eligibil e celălalt în câmpul iubirii. Tirania privirii e pornografică, întrucât așază iubirea sub semnul competiției sportive.

Pentru filosof, excesul de pozitivitate se manifestă și ca exces de stimuli, de informații și impulsuri, care funcționează doar aparent în beneficiul omului. Internetul ne asigură zilnic acest exces, care modifică radical structura atenției, dispersând-o, făcând-o superficială, adică deviind-o din zona contemplației. Dacă zăbava contemplației asigură concentrarea creatoare de cultură, de valori, graba „hiperatenției" este superficială și necreativă. Uimirea reveriei, despre care scrie și Bachelard că purcede din „puțul ființei" e înlocuită azi de „îndoiala cartezian-modernă" (Han), una de suprafață, cu fitil scurt. Filozoful pune existenta umană a modernității târzii sub semnul efemerității radicale, care înseamnă absența duratei și rezistenței, adică *absența ființei*, în sens heideggerian. Centrul ființei fiind eradicat, subiectul e cuprins de nevroză și neliniște, pe care încearcă să le suprime prin tendința de a menține sănătoasă (în sens terapeutic) și calitativă o viață efemeră și vidă.

Bataille, Barthes, Han, Baudrillard aduc ideea de ambiguitate și taină în chiar esența iubirii. Taina conferă plusul de valoare, prin faptul că ne-spusul și ne-știutul sunt mereu

instigatoare erotic. În fond, deosebirea majoră între eros și porno se află tocmai în raportul dintre transparența și intransparența obiectului dorit. Erosul mizează pe ambiguu, ascuns, echivoc și pâlpâitor sub forma promisiunii. Pornografia e disimulatorie, panvizuală, de o transparență orbitoare. Ea ucide imaginația, aderându-se doar instinctului. Erosul e acolo unde se ivește taina: „Locul cel mai erotic al unui corp nu este oare acolo unde îmbrăcămintea se cască? (…) intermitența, așa cum bine a spus psihanaliza, e cea care este erotică: aceea a pielii ce lucește între două piese vestimentare (pantalonul și tricoul), între două margini (cămașa întredeschisă, mănușa și mâneca); chiar această lucire este cea care seduce, sau mai mult: punerea în scenă a unei apariții-dispariții" [9, p. 12]. Or, „imaginii pornografice nu îi este inerentă nici o ezitare, nicio distanță" [105, p. 168], scrie Han şi face trimitere la proza scurtă a lui J.G. Ballard, *Gioconda în amurg*, în care un bărbat orbit temporar întâlnește o femeie misterioasă de care se îndrăgostește. Iubirea lui se alimentează din neputința de-a vedea cu ochii corpului, înlocuiți de ochiul ascuns al fanteziei, care-i provoacă imagini onirice. Când începe din nou să vadă, îndrăgostitul e disperat de transparența care ucide misterul și deschide toate zările tainei. Iubirea lui pierde nutrientul de funcționare în baza fanteziei (ochiul interior) și îndrăgostitul își provoacă deliberat rănirea ochilor pentru a accede din nou în spațiul dorinței onirice, a vederii interioare, a imaginilor întemeiate pe jocul fanteziei.

În proiectul mistic al iubirii, intrasparența creează hotare și distanțe oportune iubirii, cultivând contemplarea, unde se nasc fanteziile legate de celălalt, unde „începe *celălalt* atopic" [105, p. 164].

Iubirea e prejudiciată prin narcisificarea eului. E o concluzie pe care o împărtășește Han și Bruckner. Îl căutăm pe celălalt pentru a ne reconfirma pe noi înșine. Pentru Han, narcisismul nu este dragoste de sine, ci neputința de-a ieși din sine, înnecarea în propriul sine, incapacitatea de a-l vedea pe celălalt. De aici vine depresia – boala societății consumeriste: „subiectul narcisic-depresiv este epuizat și uzat de el însuși" [105, p. 129]. Prăbușit în el însuși, depresivul nu se poate angaja erotic în actul dăruirii celuilalt. Absolutizarea lui „a putea" îl anulează pe celălalt, ca alteritate, care, în înțelesul lui Emmanuel Lévinas, este absolut altceva decât suntem și care trebuie să ne rămână inaccesibil în proiectul magic al iubirii. „Dacă l-am putea poseda, apuca și cunoaște pe celălalt, el n-ar mai fi celălalt. A poseda, a cunoaște, a apuca sunt sinonimele lui «a putea»" [121, p. 61]. Transformarea ar fi imposibilă într-un proiect al omnipotenței eului. Erosul transformă, îi impune omului altă natură pe care el o primește cu încredere și bucurie. Iar darul celuilalt este să-l restituie lui însuși, îmbogățit de experiența iubirii. Mai poate azi omul performanței iubi autentic? se întreabă Byung-Chul Han, problematizând prin însăși natura

erosului care îl exclude pe *a putea* şi deplasează accentul pe „ne-putinţa prin care, în loc să mă afirm, mă pierd în celălalt” [105, p. 149].

La fel ca și Bataille, filosoful coreean consideră erosul forța care distruge formele constituite și este o intensificare a vieții până în moarte, o ruptura a eului de *viața pur-și-simplu*. Astăzi, fiind propriii noștri sclavi, nu putem ieși din noi înșine pentru *a muri* în celălalt, așadar pentru a abandona comoditatea vieții, a proiectului pozitivist în favoarea negativității, a rănii și a tensiunii erosului care *transformă*. „Iubirii de azi îi lipsește orice transcendență și orice transgresare”, iar „absența totală a negativității face ca iubirea să degenereze astăzi în obiect de consum și calcul hedonistic” [105, p. 144]. Această constatare de natură metafizică, care anulează orice şansă a omului postmodern spre intimitate autentică, are totuşi limitările sale. Perspectiva sociologică a lui Lipovetsky exclude „desementalizarea” omului contemporan. Dimpotrivă, scrie el, comercializarea modului de viață valorizează tocmai polul afectiv. Narcisificarea sinelui impune niște așteptări mai mari de la celălalt, o necesitatea pregnantă de a fi respectat și iubit, de a i se recunoaște valoarea. „Cu cât individul se impune ca focar de referinţă, cu atât se ascute nevoia de a fi valorizat de către celălalt, cu atât se difuzează și suferintele legate de lipsa recunoaşterii valorii; cu cât întreprinderea favorizează legăturile funcţionale, cu atât creşte importanţa valorizării simbolice a sinelui” [124, p. 237]. Iată de ce, dragostea ca valoare, departe de a intra în declin, rămâne pe piedestalul ei tradiţional” [124, p. 249]. Lipovetsky transferă ideea de iubire în câmpul confortului, negându-i dimensiunea ontologică profundă, care pentru un metafizician echivalează cu *ruptura de sine* și accesul la *marea transformare*. La acest aspect se referă Han, când numește narcisificarea contemporană nu iubire de sine, ci încapsulare fatală în sine, neputință de a ieși din sine. Între perspectiva metafzică a lui Han și cea sociologică a lui Lipovetsky, opinia lui Bruckner şi Finkielkraut reprezintă liantul ideatic. Pentru ei, drama erotică a omul postmodern este situarea lui într-un sistem de contradicții, între *vreau* și *nu vreau*, *între pot* şi *nu pot*, în a „păstra securitatea cuplului fără însă a te zidi în mănăstirea sentimentală pe care acesta o presupune” [28, p. 144].

În termeni metafizici, „iubirea confiscă” [112, p. 126], te subsumează adevărului iubirii tale, îți determină mișcările în funcție de indicatorii de pe harta iubirii. Ruptă de metafizic, iubirea nu mai este azi un „act tranzient” [112, p. 121], nu mai este trăirea mistică, care face unificarea dintre subiect și obiect, sub semnul cunoașterii. Neputința de ieșire din sine închide orizontul cunoașterii, în sensul în care Nae Ionescu cugeta că „această ieșire din mine însumi și această transformare în obiectele care-mi sunt date spre cunoaștere, avea pentru noi funcția

aceasta gnoseologică, funcția de a cunoaște, adică de a ne identifica cu obiectul din afară" [112, p. 123].

Iată de ce, Byung-Chun Han identifica erosul cu logosul, făcând o trimitere esențială la Heidegger care observa că este atins de eros de îndată ce face un pas esențial în gândire și se angajează pe căi nebătute. Erosul este logosul arhetipal. Observația lui Han precum că logosul se identifică cu erosul, intim, organic, completându-se și iluminându-se reciproc, aduce filozofia de la începuturile teoriei cu cea de acum în același registru al gândirii, demonstrând că deși umanitatea a evoluat și s-a modificat, valorile umane trebuie să rămână aceleași.

Raportând consideraţiile de mai sus la literatură, devine clar cum cosmogoniile erotice greceşti ale iubirii-pasiune pierd în timp încărcătura mistică şi sensul religios. „Cuplul-în-afara-lumii" (Toma Pavel) va deveni cuplul în/pentru lume.

CONCLUZII la capitolul 1

– Investigarea erotismului în literatură ne-a determinat mai întâi să clarificăm câmpul conceptual al cercetării. Am remarcat că, adesea confundate, conceptele erotism/dragoste/sexualitate sunt omologate într-un câmp semantic al dorinţei şi plăcerii, dar se despart printr-o relaţie specială cu simbolicul şi imaginarul. Simbolicul sau interdictul (distanţa, impasul, nonaccesul imediat) hrăneşte pasiunea şi dezlănţuie puterea imaginarului. Erotismul este *starea limită*, aflată sub semnul vrajei, iraţionalului, este, dintre toţi termenii nominalizaţi, cel mai indecidabil şi tranzitoriu, dar şi mai generos: include bucuriile şi suferinţele vieţii (sexualitatea şi pasiunea, cu „actanţii" săi: gelozia, plăcerea şi suferinţa, angoasa şi frica încălcării interdicţiilor, conştiinţa păcatului) şi tentaţiile morţii. Erotismul „lucrează" cu instrumentele misticului, de aici puterea de transfigurare a vieţii şi de erotizare a morţii. Nu există erotism, daca nu are în vedere perspectiva morţii (G. Bataille). Dragostei nu-i sunt obligatorii dimensiunea sexualităţii, nici tentaţia transgresiunii simbolicului, care obstacularizează dorinţa, creează angoasa, dar îi şi deschide revelaţiile metafizicului. La rândul ei, sexualitatea, în afara erosului, nu poate accede la o dimensiune metafizică.

Conceptul de eros însumează așadar o gamă largă de sensuri, imagini și simboluri fundamentale, care se cuprind între jocul teluric și aleatoriu al senzualității, pasiunea dezlănțuită a afectivității și ardența unor tensiuni spirituale superioare, extazul conexiunii cu Absolutul.

- Literatura conferă o formă estetică stihiei instinctului, dezvăluie lumea de fantasme ale pasiunii şi modelează „elanurile dorinţei" (Michel Jeanneret [217, p. 11]). Derivatele conceptuale ale imaginarului erotic se axează pe centralitatea unor relații de cuplu bazate pe

atracție/respingere, cădere/transcendere, uniune/destrămare, regăsite și în proza românească. În postmodernitate, dorința devine livrescă, limbajul se erotizează (R. Barthes).

– Diferitele forme și modalități de manifestare literară a erosului au generat o serie de formule erotologice. Printre cele mai importante se remarcă: modelul iubirii-pasiune, iubirea-seducție, iubirea-romantică şi cea mai recentă, iubirea simbiotic-corporală.

– Erotologiile excesului ocupă un loc aparte în tabelul imaginarului erotic nu numai prin hedonismul exacerbat, dar și prin oferta modernă a unei viziuni noi a erotismului, erosul ca transgresiune violentă a interdictului, teoretizată în reflecțiile filozofice și practicată în textele sale literare de către Georges Bataille.

– Postmodernitatea vine cu imaginarul erotic al imanenței, care anunță „agonia erosului" (Byung-Chul Han), „amurgul iubirii" (A. Codoban), ajungând la o erotologie a unui un „corp postcoital" (M. Ursa), care-şi trăieşte erotismul doar livresc sau imaginativ.

– Pentru erotismul postmodern este caracteristică desemantizarea semnului și dezambiguizarea tuturor simbolurilor erotice, moartea, prin sufocare, a arhetipurilor erotice.

– Ieșirea în prim-plan a imaginarului erotic ce ține de corp și sexualitate schimbă radical accentele, se produce o răsturnare fundamentală, „din suspectă, juisanța devine obligatorie" (Bruckner), corpul deține valoare cultică, iar vechile prohibiții se transformă în libertăți terorizante.

- Într-o interpretare compensativă, G. Bataille, R. Barthes, B. Han, J. Baudrillard aduc ideea de ambiguitate și taină în chiar esența iubirii. Taina conferă plusul de valoare, prin faptul că ne-spusul și ne-știutul sunt mereu instigatoare erotic, de aici și deosebirea dintre imaginarul erotic și pura pornografie.

2. RETORICI ALE EROSULUI

2.1. LIMBAJUL EROTIC DE LA PARADIGMA TRADIȚIONALISTĂ LA CEA POSTMODERNISTĂ

Irina Petraș, cercetătoarea fenomenului feminității limbii române, își fundamentează teoria *genosanalizei* pe ideea că limba română este feminină, nelipsindu-i „o doză mirabilă de androginie" [163, p. 5] care-i înlesnește minunatele posibilități combinatorii. Demonstrația cercetătoarei se articulează pe exemple reprezentative de poezie, în argumentarea ideii de bază că „lucrurile cele mai importante pentru om şi pentru existenţa sa în lume sunt exprimate de limba romană cu *substantive feminine"* [163, p. 5].

Limba română nu are genul neutru. E una din puținele limbi care nu e impersonală, prin *nici-nici*-ul neutru, ci e sexuată prin ambivalența feminin-masculin și prin *și-și*-ul ambigen. Referindu-se la feminitatea predilectă a limbii române, Irina Petraș precizează că nu este vorba de o feminitate care trimite în mod obligatoriu la femeie, ci mai curând la o *anima*, existentă în orișice persoană. Interpretarea cercetătoarei e cu referință teoretică la Bachelard și bineînțeles la Yung, la arhetipul *animus-anima* și la valoarea lui androginică. În optica bachelardiană, *reveria activă*, sub semnul feminității, face posibilă coborârea spre adâncimile ființei, *spre anima*. „Voi spune, deci, că, în ceea ce mă priveşte, *grosso modo*, visul ţine de *animus*, iar reveria de *anima*. Reveria fără drame, fără evenimente, fără complicaţii ne dă adevăratul repaus, repausul femininului. Ea ne dăruieşte dulceaţa vieţii. Dulceaţă, lentoare, linişte - iată deviza reveriei în *anima*. În reverie şi numai în ea găsim elementele fundamentale pentru o filosofie a repausului" [7, p. 28].

În acest sens, limba română aparține mai puțin *visului* masculin (*animus*), cât *reveriei* feminine (*anima*). Patternul feminin o face maleabilă, adică suplă și grațioasă, învăluitoare și plămăditoare de nesfârșite sensuri. Feminitatea limbii române se desăvârșește erotic în regimul nocturn, magic, al lui „ca-și-când-", și ține mai puțin de regimul diurn al masculinității dezambiguizate și sărace în zone erogene. Femininul și masculinul se întâlnesc într-o alchimie (iarăși erotică) a androginului: „Ambigenul-androgin împacă suflul masculinului cu argintul viu al femininului, ca să vorbesc în termeni alchimici (să mă mir aici că, deşi „sulfurosul" e bărbatul, femeia a fost cea satanizată!)" [163, p. 19].

Limba își dezvăluie aceste calități ale sexuării prin comunicare. Acea „reverie activă", care transformă materia lingvistică în vorbire este, în opinia Irinei Petraș, un rod „al interacţiunii dintre imaginaţie şi limbaj" [163, p. 41]. Respectiv, ceea ce rezultă din interacțiunea vorbitorului cu limba lui e o „zămislire dublă", o „dublă maieutică", subiectul vorbitor fiind nu doar emițător

de mesaje, ci și hermeneut, investitor cu sensuri noi, cu nuanțe inedite în propria lui limbă. În opinia Irinei Petraș: „Omul este, înainte de toate, un *homo legens*, el citeşte, interpretează, dă sens. Inventivitatea este a „lecturii" [163, p. 40]. Nu o lectură pur și simplu, precizează autoarea, ci o lectură creatoare. Dacă limba, doar prin vorbire are „rost" (adică are sens şi „gură"), rostul ei este *prestabilit,* dar și *transformat,* prin mărcile personale ale vorbitorului. La vorbitorii aceleiaşi limbi, pe lângă performanța individuală, există, grație situării într-o limbă, o viziune comună asupra lumii, un anumit mod de raportare la sine și la realitate. Cercetătoarea îl citează pe Sextil Puşcariu, pentru care galeriile etimologice ale cuvântului denotă strânsa înrudire a limbii cu poporul care o vorbește, ilustrează „o influență reciprocă", o stăpânire reciprocă, un dute-vino pe culoarele întunecate ale memoriei colective, din care *pattern*-uri arhetipale ies în lumina prezentului în forme noi, fără a li se fi alterat însă parfumurile istoriei. În vorbire se produce, aşadar o întâlnire a arhetipului și genotipului cu individualul şi particularul. „Ne mişcăm (vorbind) într-un *câmp enunţiativ*. Linii de forţă dictează tacit vorbirii, o ademenesc spre o aşezare pre-destinată. Înţelesul privat se confruntă neîncetat cu comunicarea publică" [163, p. 25]. Cuvintele fac lucrurile să fie, aşa cum mângâierile fac corpul să fie.

Cuvintele de dragoste înființează iubirea și creează codul care o exprimă. În *Iubirea și Occidentul* Denis de Rougemont scrie că iubirea se naște prin limbaj, „odată cu prima ei mărturisire" [180, p. 5], pasiunea și expresia ei fiind inseparabile. „Pasiunea îşi trage rădăcinile din acelaşi avânt al spiritului care, printre altele, dă naştere limbajului. De îndată ce depăşeşte interdictul, de îndată ce devine adevărată pasiune, ea tinde în aceeaşi clipă să-şi spună povestea, fie pentru a se justifica, fie pentru a se lăuda, fie pur şi simplu, pentru a se întreţine" [180, p. 197]. Iată de ce limbajul erotic nu este unul genuin, ci e construit, renuanţat, remodelat de generaţii de îndrăgostiţi. Octavio Paz explică distincția dintre sentiment și limbaj, considerând sentimentul o existență autonomă, pe care însă ideea o definește în funcție de mentalitatea și cultura unei epoci [160, p. 32]. Limbajul iubirii este cel care construiește afectul. Îi conferă formă, nuanță, expresie. Il aşază într-un cod. Straturile de memorie ale *iubirii ca limbaj* permit vorbitorului să-şi definească trăirile, să le dea sens şi nuanţă, să înţeleagă, prin comparaţie cu marii îndrăgostiţi, pe care memoria culturală i-a fixat în scris, că iubește ca Don Juan sau ca Tristan sau ca Anna Karenina. Trăirile contemporanilor ajung să se conștientizeze și definească în oglinda tradiției discursive a iubirii, în tezaurul ei de memorie și amintire. Ceremonialul erotic este negreşit de natură livrescă și deține o importantă încărcătură arhetipală. Cuvintele de dragoste își trădează în comunicare „memoria secundă" (Barthes), latențele magice, care denotă

faptul că nu doar vorbim şi iubim *într-o* limbă, ci şi *dintr-o* limbă, din depozitul ei de gândire şi viziune asupra lumii.

Cu mici excepţii, un discurs erotic expres în romanul românesc imediat postbelic din Basarabia este o absenţă. Prozatorii basarabeni de după război, fie au scris literatură proletcultistă, fie, cei din generaţia şaizecistă, în special Beşleagă, Busuioc, Vasilache, Esinencu, Saka etc., au fost condiţionaţi de temele realităţii exterioare, de experienţele traumatizante ale totalitarismului şi posttotalitarismului, de sfâşieri existenţiale marcate de maladii social-politice, decât de drame de amor. Discursul erotic romanesc se instituie timid într-un cod al *candorilor erotice,* al *iubirii-romantice*, începând cu romanul *Frunze de dor* (1956), al lui Ion Druţă, întemeind, în acelaşi timp şi convenţia romanului doric în Basarabia anilor ’50.

Literatura anilor ’ 50 încă nu dispune de formule culte ale sentimentului erotic. Cu un instinct artistic deosebit, Ion Druţă reactualizează patternurile folclorice ale iubirii. Expresia erosului e predominant lirică, iar limbajul e ingenuu. Autorul respectă codul tradiţional rustic al decenţei erotice, menţinând sentimentul în stihia sugestiei şi a subînţelesurilor, proprie poeticii poeziei populare de dragoste. E un cod al cuviinţei şi al poeziei, plin de mister, înălţându-se pe eşafodajul paralelismelor naturiste şi detaliilor simbolice. În conduita personajelor răzbate o viziune naiv-primordială a iubirii, tonul liric şi baladesc al confesiunii, împăcarea şi fatalitatea. Ca în erotica folclorului, iubitul este numit „bade”, adresarea fetei e riguros patriarhală, iubitul este obligatoriu „mata”. Toposul erotic ţine de vechime şi ritual: scoaterea fetei „în lume”, „la joc” de către flăcău (când Scridon o întreabă pe Domnica de ce n-o vede la dansuri, ea răspunde uluită de nepriceperea băiatului, că o fată nu se cade să iasă singură, până n-o scoate flăcăul), întâlnirea are loc în sânul naturii etc., îşi face loc timid *erotismul epistolar* (Domnica şi Scridon).

Pasiunile se consumă la foc mic, fără excese, fără intensităţile iubirii-pasiune. Retorica erotică a romanului deţine o ***încărcătură mistic-poetică*** a sentimentului, cu rădăcini încă în păgânismul precreştin. (Aflând, de exemplu, că şi badea Gheorghe a văzut cocoarele, Rusanda, îndrăgostită de el, reacţionează în intimitatea sa cu emoţie: „Şi el le-a văzut singur. E un semn. Asta trebuie să însemne ceva!”.). Cuvintele *mari* lipsesc, personajele nu-şi împărtăşesc formula „te iubesc”. Dar retorica iubirii este înlocuită prin ***ritualul gestului*** şi întreţinută de o foarte acută percepţie senzorială: mirosul şi văzul.

Iubirea încă în romanele medievale este descrisă prin „litotă, prin *understatement,* prin criptare anagogică” [208, p. 7]. Sentimentul este exprimat voalat, prin sugestie, purtat de o suită de metafore şi metonimii, se păstrează în special în romanul care plasează erotismul în aura pudorii.

Metafora și *metonimia* sunt limbajele iubirii la Druță („s-a colbăit", presupune că iubirea a murit; prășește altcineva mazărea e semn că iubirea a sucombat). Simbolul și litota fac dintr-un pătrat de mazăre un *axis mundi* a îndrăgostiților. Vorbirea „în childuri" nu are o rațiune livrescă, ci e marcă a pudorii și timidității. În temeiul etnic al locului, basarabenii anilor 1945-1950 își duceau existența în ritmurile moștenite prin tradiție. Relațiile dintre oameni nu sunt salonarde, o *rétorique courtoise* în spirit trubaduresc lipsește cu desăvârșire. Femeia, chiar și cea iubită, nu este idealizată, ridicată la rang de excepție. Adorațiunea se nutrește dintr-o morală socială a erosului care privilegiază „femeia vrednică" și „bărbatul gospodăros" și preferă *conjugalitatea*.

Agapé, inclus într-un cult al familiei, este preferat cultului iubirii-pasiune. Vâlvătaia erotică exemplifică un drum spre moarte. Iubirea-pasiune a lui Vasile pentru fata din Rădeni îl duce la suicid. La fel și tinerii care s-au iubit împotriva voinței părinților au sfârșit omorându-se. Morala romanului, care este o morală a satului basarabean postbelic, înfierează arderea thanatică a iubirii pasiune.

Lipsește cu desăvârșire și retorica suspinului, jeluirea și jelirea oratorică. Limbajul iubirii e abia înmugurit, se află sub zodia candorii și a simțirii aurorale. Naratorul rezolvă convențiile folclorice ale limbajului prin descrierea lirică a atmosferei, prin erotizarea cadrului (a vântișorului care înfioră erotic haina Rusandei). Mâneca bluzei care atinge suav postavul îmbrăcămintei lui Gheorghe, fotografia de la târg, ca certitudine a unei ibovnicii dintre un băiat și o fată, patratul cu mazăre ca paradis sau purgatoriu al iubirii sunt tot atâtea elemente erotizate, semne ale afectului și amplificatori ai emoției. Acestea toate participă la instaurarea, în proza română postbelică din Basarabia, a ***primei convenții despre eros***. O convenție în care natura are rolul metaforic de camuflare a emoției. E o modalitate prin care erosul se strecoară „subversiv" într-o literatură unde accesul îi era interzis.

Arta de a iubi e la începuturi și arta de a scrie e la fel prima încercare temeinică de constituire a convenției doricului în literatura română din Basarabia. Iubirea din romanul lui Druță a exprimat niște neliniști ale spiritului, care în romanul lui Aureliu Busuioc *Singur în fața dragostei* (1966) și-au adâncit resorturile psihologice. La Busuioc, limbajul erosului indică mărcile timpului, interogațiile lui, ezitările lui, conturează un relief al evoluției de la basarabeanul ingenuu și naiv, la intelectualul care începe să se descopere pe sine. Trăirea intimă încă este vag exprimată și în romanul lui Busuioc îi lipsește subtilitatea retoricii amoroase, cum îi lipsește și limbajul clamoros, vaietele îndrăgostitului pătimaș. Îndrăgostiții nu sunt nici buni amanți. Scriitorii nu coboară senzualitatea în carnal. Un sărut la Druță este șters „de rușine" cu batista, iar la Busuioc este atât de expeditiv și de înecat în bazinul psihologizant al sentimentului,

încât pierde orice fior viu. Erosul e sublimat în planul perceptiv-psihic și chinuit de amenințarea moralei. Îndrăgostiții sunt pudici și retractili. Eșecul erotic îi introvertește, îi frânge și provoacă resemnarea și fuga. ***Resemnarea și fuga*** este, în fond, marea dramă a înstrăinării basarabeanului de sine și de lumea sa.

După romanul *Singur în fața dragostei*, limbajul erotic al romanului basarabean a avut o lungă perioadă de mutenie forțată.

În literatura despre ultimi ani ai comunismului și anii tranziției postsovietice nu putem vorbi de eros, ci doar de sexualitate nevrotică, ca efect al refulării: o sexualitate agresivă, contrautopică, frustrată, nefericită. Această sexualitate nu are în vedere atât omul, cât politicul care a alienat omul, care i-a exhibat nevrozele, l-a adus în dimensiunea nefericită a gestului superficial, nu a trăirii erotice profunde.

Abia după 2000, romanul basarabean descoperă aventura corpului, proliferează limbajul concupiscent al simțurilor. În *Sex & Perestroika* (2009), Constantin Cheianu aduce erosul din spațiul rural, direct în birourile unei Uniuni de creație. *Limbajul concupiscent* devine un *limbaj al spectacolului*, în care vorbitorii sunt și actorii și regizorii, iar prin-planurile devin punctele sensibile ale plăcerii.

Sex & Perestroika deconstruiește în manieră ludică industria de clișee ale erotografiei tradiționale, face saltul de la un topos sentimental la improvizația hedonistă, de la cuvintele plăcerii la plăcerea cuvintelor. De la corpul de senzații se face trecerea la corpul *ca limbaj*, o entitate postmodernistă „care are capacitate proprie de a emite mesaje, de a intra în comunicare” [47, p. 120].

Limbajul sexual e unul al parodierii limbajului politic. Subminarea regimului ca organism emasculat prin sexualitatea triumfătoare, prin debușeul erotic din undergraund este o schimbare de paradigmă a erotologiei postsovietice. Sexualitatea trece abundent în literatură, dar nu oricum, ci ca instrument de parodiere și de punere în ecuația farsei poncifurile politicii comuniste. Scenele performative ale erosului ilicit la birou demonstrează, prin ricoșeul imaginii, obscenitatea și perversitatea politicului și a actorilor săi.

Nu întotdeauna însă noile coduri ale limbajului erotic funcționează complementar cu cele vechi. La Dumitru Crudu, în *Măcel în Georgia* (2008) și *Un american la Chișinău* (2013) e preluat toposul erotic din poetica lui Georges Bataille. Erosul violent e trăit ca *transgresiune a interdictelor*. Toate manifestațiile stradale incită erotic personajele, sexualitatea e demonstrativ revoltată și mesianică. Limbajul metaforelor din *Istoria ochiului* (oul, farfuria cu lapte, soarele urinând) pe care Barthes le numea „rotunde” la Crudu este însă scos din orizontul mistic-

transcendental. Plânsul și urinarea cu gândul la sex e o emanație a frustrării sexuale. Limbajul acuplării nu e un limbaj al suferinței bataillene, îngemănând durerea cu plăcerea, ci unul al frustrării, al crizei identitare. În proza fraților Vakulovski, acest limbaj devine cu totul desemantizat erotic, o emanație a instinctualității brute, desprinse de spirit. Un autor al transgresiunii violente a interdictelor, pe linia lui Bataille, este Eugen Barbu, care în *Princepele* a reuşit să confere limbajului acea „obstinaţie ontologică", pe care limbajul o împrumută de la lucruri [87, p. 33]. La Barbu limbajul erotic e violent în sens transgresiv. Trecutul e o deghizare mistică a prezentului totalitarist.

Țesutul viu. 10 X10 (2011) de Emilian Galaicu-Păun pune în dialog panoplia modelelor clasice ale erosului cu cele noi, postmoderniste. Romanul e un argument în vederea „dezordinei" actuale a erosului, pe care o remarcau Pascal Bruckner și Alain Finkielkraut, vorbind despre o încadrare în cod și, simultan, o îndepărtare subită de el. La Em. Galaicu-Păun e vorba mai curând de o extindere a codului și de o multiplicare a formelor: limbaj hormonal și limbaj antiandroginic mixate cu limbajul mistic al plăcerii, la care se adaugă limbajul de parodiere și deconstruire intertextuală a erosului.

Romanul ilustrează încă unul din principiile fundamentale ale dezordinei amoroase: „Amorul însuși se extinde fără încetare, devine de neînțeles, se tot ascunde în forme ce par să-l contrazică: cu cât incarnările lui sunt mai diverse cu atât noțiunea însăși de ideal amoros pierde din credibilitate; de aici-înainte, alăturarea tuturor dorințelor tinde să înlocuiască vechile modele" [28, p. 317].

Renunţând la descendenţa dintr-un continuum arhetipal şi la securitatea marsupială a metafizicii, limbajul erotic își caută alte intrări, în care nu mai aspiră la densitate semantică, ci la varietate de expresie, creativitate a formelor, reînsufleţire a logosului cu aparatele de respirație artificială ale culturii.

2.2. EROSUL AURORAL. LIMBAJUL CANDORILOR AFECTIVE

Romanul din primul deceniu postbelic din RSSM este expresia unei stări perpetue de asediu ideologic asupra umanului. Controlul partinic al literaturii și al culturii în general nu admitea nicio derogare de la rolul artei de a ilustra maniheistic lupta de clasă, isteria antireligioasă și toate comandamentele ideologiei comuniste. Din perspectiva zilei de azi, regăsim un trist „deceniu al dogmei" (Mihai Cimpoi), care nu a dat decât creații primitive ca realizare estetică și toxice ca mesaj. În acest context, apariția în 1956 a romanului *Frunze de dor*,

de Ion Druță, a fost cu adevărat o revelație literară, o apariție aproape inexplicabilă dacă luăm în calcul atât realitățile literare, cât și lipsa de experiență artistică a scriitorului.

Conștient sau nu, Druță a spart gheața, în sensul în care *Frunze de dor* recuperează, cu o uimitoare naturalețe, tema interzisă a erosului și cadrul intim al vieții țărănești din Basarabia anului 1945. Aduce o explozie de poeticitate și tandrețe într-un spațiu literar decrepit și ideologizat, care substituise viața intimă a personajelor cu ura de clasă, dragostea pentru partid și fanatismul „cetățenesc" sovietic, și unde iubirea nu-și găsea locul, fiind catalogată drept sentiment minor și înfierată cu asprime. Deși narațiunea e situată în crâncenul an 1945, războiul e lăsat în subsidiar, fiind reliefate efectele acestuia în conștiința oamenilor. Personajele sunt țărani din satul Rădeni, gospodari vrednici, oameni cu frica lui Dumnezeu, care-și duc zilele cu o înțelepciune a simplității și firescului, moștenite din tată-n fiu. O briză suavă de poezie edenică străbate micul sat basarabean, în care oamenii, cu o durere reținută, resemnată aproape, așteaptă scrisori de la cei dragi ori își deplâng fiii căzuți în lupte undeva departe. Nu vom regăsi în *Frunze de dor* eroi eliberatori, „bogatâri" ai faptelor eroice săvârșite întru slăvirea patriei sovietice. Lumea romanului pare încremenită într-un prezent continuu, unul care ține de cotidian, de imediat, dar puternic ancorat în tradiție, marcat de datele arhetipale ale satului – românesc, totuși! – basarabean. Din elementele unui habitat rustic, patriarhal, răzbate, cum scria Mihai Cimpoi, o „ontologie vagă a spiritului" [40, p. 60]. E acel *spiritus loci* care nu are nimic în comun cu însemnele șablon ale „satului nou" din maculatura abundentă a vremii.

După romane de genul *Codrii* de I. C. Ciobanu sau *Tovarășul Vanea* de S. Șleahu, care, urmând dogma luptei de clasă, impun în prim-plan sentimentul de ură ca virtute supremă și expresie majoră a „nobleței" umane, *Frunze de dor* marchează revenirea prozei basarabene la intimitatea erosului, la zonele interioare, profunde ale eului. Nu e deloc puțin pentru o literatură care suprimase omenescul în dimensiunile sale cele mai autentice. Romanul lui Ion Druță readucea firescul într-un spațiu literar din care fuseseră șterse reperele esențiale ale umanului. Criticul literar Eliza Botezatu vine cu o contextualizare clarificatoare: „pentru a înțelege valoarea și semnificația debutului druțian, e logic să ne amintim seceta literară din anii 50: subiecte artificiale, inventate fără fantezie și, mai ales, fără simțul realului, personaje schematice, ilustrative, în mod tendențios, conflicte neveridice… Ion Druță aducea subiecte simple, credibile și firești, personaje emoționante în frumusețea lor, conflicte parcă lipsite de o prea mare importanță, dar care reprezentau o realitate – vie, palpitantă, credibilă și ea" [22, p. 294].

Pătruns de la un capăt la altul de o tonalitate lirică ușor baladescă, romanul reabilitează erosul cu libertățile și formulele artistice implicite: sentimentul cosmic al naturii, reflecția

filozofică, metafora poetică, ironia ușoară, umorul țărănesc etc. Omenescul, surprins în expresia sa primară, înrourată de candoare, înseamnă, vădit, o recuperare a tematicii erotice. Schimbarea se produce, în profunzime, și la nivel de discurs. În *Frunze de dor*, narațiunea capătă mlădieri muzicale, sintaxa tinde spre libertățile imaginației, ritmurile spontane ale colocvialității și spunerii confesive sfidează anchilozările limbajului de lemn. Cu acest roman Ion Druță, de fapt, repunea în drepturile sale legitime, firești, genul epic, reinstaura construcția dorică în literatura basarabeană, viața intimă a personajelor fiind elementul său constructiv de bază. Deși la el nu vom găsi totuși modele românești asumate. Construcția romanului e mai curând rezultatul unor intuiții extraordinare ale autorului, decât o conexiune conștientă cu tradiția literară interbelică a prozei intimității. Druță n-a fost un scriitor școlit și cu lecturi formatoare. A făcut cele câteva clase românești obligatorii și, la data scrierii *Frunzelor de dor,* avea lecturi sporadice din Sadoveanu, Rebreanu. Cunoștea și ceva din Cehov și Tolstoi, autori pe care îi va cultiva mai târziu cu asiduitate. Nici vorbă deci de o conștiință scriitoricească întemeiată pe lecturi fundamentale. Romanul e creația unui talent viguros, dotat cu o intuiţie artistică extraordinară. Filonul liric inconfundabil, poeticitatea erosului, simțul ascuțit al limbii și o empatie profundă pentru structurile de viață rurale arhetipale, organice sunt dovada acestei vocații decisive pentru destinul literaturii basarabene.

Frunze de dor are piloni de construcție siguri, este bine vertebrat, urmând, în tradiția doricului, o structurare ciclică. Între două anotimpuri, primăvara devreme și toamna târzie, se înfiripă și se stinge o dragoste aurorală. Câteva destine alcătuiesc linii de subiect împletite într-o compoziție unică: iubirea dintre Gheorghe și Rusanda, începutul de „ibovnicire” dintre Domnica și Scridon, dramele lui Trofimaș, un personaj de-a dreptul pitoresc în roman și, în fundal, viața țăranilor, grijile lor cotidiene, mentalitatea acestora, felul lor de-a reacționa în fața șocurilor istoriei. Cadrul narativ este pătruns de o sublimă poezie a naturii cu intercalări constante de reflecții lirice venind dintr-o adâncă și empatică înțelepciune țărănească. O candoare remarcabilă a sentimentelor indică un cod moral și estetic originar. Personajele au constituția bunului simț țărănesc șlefuit de flacăra modelatoare a valorilor arhetipale ale binelui și frumosului. Autorul surprinde cu finețe gândirea intuitivă a omului de la țară, misticismul său naiv, reacțiile ghidate de eresurile și superstițiile lumii patriarhale. Aflând, de exemplu, că și badea Gheorghe a văzut cocoarele, Rusanda, îndrăgostită de el, reacționează în intimitatea sa cu emoție: „Și el le-a văzut singur. E un semn. Asta trebuie să însemne ceva!”. Relațiile dintre îndrăgostiți nu au nimic din dezinhibările romanelor erotice. Erosul este pe deplin unul al gândului tainic și al reacției tandre. Gestul timid, atingerea ușoară, vorba „în childuri” crează însă un cod al intimității nu mai puțin

autentic, decât, să zicem, în romanul *Adela* de G. Ibrăileanu. Aceeași forță a feminității o are și Rusanda, pe cât de pudică în comportament, pe atât de năvalnică feminitatea în clocotul ei interior, iradiind în gesturi, priviri și cuvinte de o inocență răscolitoare.

În acest spațiu al intimității, percepția senzorială ocupă un loc predominant. Pasiunea își face drum prin intercalările și răsfrângerile pline de candoare ale imaginilor naturii trezite la viață și simțurile celor doi stârnite de noutatea sentimentului care se înfiripă între ei în chip de miracol al vieții. Gheorghe și Rusanda nu-și exprimă deschis trăirile, pudoarea specifică codului moral al țăranului tradițional sublimează erosul în sugestie. Rusandei îi este „oarecum" că Gheorghe a scos-o la dansuri. Sărutată de Gheorghe, își duce într-un gest de inocență, batista la buze, pentru a șterge speriată urmele primului sărut. Senzorialitatea, la Druță, transcende metonimic. Simțurile, în special cele olfactive și tactile, transmit emoții intense prin conotațiile lor simbolico-metaforice. În *Clopotnița*, iubirea dintre Horia și Janette se asociază mirosului de gutuie. La fel, și în *Frunze de dor*, jocul seducției este sugerat prin transmițători senzuali olfactivi-tactili: „Flăcăul a pus în gură amândouă brânduşele deodată. Pentru o singură clipă a simțit mirozna și ispita unui sân de fată mare. S-a uitat pe furiș la frumosul sân al fetei, s-a uitat gingaș și crâncen, ca un hoț de codru". Erotismul surdinizează în câmpul posibilului, în latenţele senzualităţii vii şi aride, aşa cum se întâmplă şi cu gestul pasional de atingere a încheieturii mâinii Adelei de către Codrescu. E o intimitate infinit mai autentică decât cea trucată în boomul sexual din romanele de mai târziu pretins erotice.

Poezia instinctului aureolat de o candoare patriarhală domină tonalitatea lirică a textului. Trăirile sunt exprimate voalat, metafora și simbolul devin vehiculele de sugestie a emoției. Detaliul poetic, alături de o pudicitate a reacțiilor celor doi îndrăgostiți, domină cadrul intim și-i adaugă profunzime și nuanță.

„Gheorghe venea domol, tăcut, o fura din mers cu coada ochiului și ceva dulce îl înfiora de fiecare dată când bluzița subțire fremăta gingaș lângă mâneca aspră și mută a hainei lui. În fond, asta se și chema în Valea Răzeșilor a te duce într-o duminică cu o fată la iarmaroc" [74, p. 59].

Astăzi, astfel de formulări sună vetust și niciun romancier n-ar risca o retorică atât de patetică, dar în 1956 o asemenea poezie a descrierii liriciza discursul și insinua în mod benefic puterea revigoratoare a intimității. Lirismul narațiunii surprinde și farmecul genuin al anotimpurilor umane și naturale, vibrația sunetelor și culorilor proaspete, în care banalitatea se salvează prin poezie: „Sufla un vântișor și-i frământa bluzița copilei, îi lipea fustișoara de genunchi, îi juca o șuviță pe obraz și, Doamne, cum își mai făcea de cap vântișorul cela" [74, p. 59].

Trăirile personajelor sunt mereu în rezonanță cu mișcările naturii. Registrul erotic e dominat de o poeticitate panteistă. Un pătrat de mazăre devine în roman un *axis mundi* pentru îndrăgostiți, iradiind emoții de așteptare, speranță, tristețe, nostalgie. Pentru a-l întâlni pe Gheorghe, plecat la arat, Rusanda își face drum în Hârtoape, la pus mazăre. Întâlnirea se produce, cu tot farmecul idilic al începutului, și pătratul de mazăre devine pentru ambii un spațiu simbolic. Acolo se produc momentele cheie: înfiriparea iubirii (prima întâlnire), verificarea acesteia (după 6 zile, de când Gheorghe o evită, Rusanda își face de lucru tot la pătratul de mazăre) și ruptura, mai exact conștiința rupturii (acolo Gheorghe are revelația că a pierdut-o. Altcineva, tatăl Rusandei, venise să culeagă mazărea). Astfel, pătratul de mazăre, cu succesivele și variatele sale deschideri simbolice, acumulează în roman rolul de cronotop erotic:

„Multă vreme a stat Gheorghe în căruță, aplecat peste carâmb, săpând cu vârful biciului un mușuroi de furnici. «De, și-a zis în cele din urmă, pe semne, așa e zodia lor. Culeg ceea ce au sădit altele și se leapădă de cele ce au sădit ele cu mâna lor…»".

Dintre toate personajele, Gheorghe e temperamentul cel mai sensibil, cu adâncimi nebănuite. E un contemplativ cu aplecare pentru reflecții existențiale, acțiunile sale denotă intense și îndelungi frământări interioare. E fiul lui Vasile, cel care s-a sinucis din dragoste, moștenind de la tatăl său un radicalism al sentimentelor și atitudinilor, predestinarea iubirii fatale. Plecat, cu Scridon la instrucție, e singurul care rămâne profund impresionat de povestea celor doi îndrăgostiți, înmormântați în pădure, care au preferat să moară decât să se despartă. Spre deosebire de Gheorghe, Scridon reprezintă tipul donjuanesc, cuceritorul șăgalnic, seducătorul superficial. Pentru a câștiga atenția instructoriței de la raion el recurge la felurite șmecherii, iar Domnicăi îi promite că-i va scrie tocmai 5 scrisori numai pentru ca să obțină un sărut de la ea.

Nici personajele feminine nu sunt prezentate univoc. Percepția lor erotică ține de structura interioară specifică fiecăreia. Rusanda este țăranca cu un nativ substrat aristocratic. Gesturile ei denotă eleganță și distincție. Domnica e prototipul țărancei simple: harnică și cu bun simț, capabilă de iubire statornică. Verunea e tipul femeii proaste și lălâi, care obține ușor „bunăvoința" masculină și o pierde la fel de ușor.

Întreg romanul e ritualic într-un sens ușor filosofic-panteist, dar și în sensul construcției de roman doric. Precum anotimpurile se succed în ciclicitatea lor naturală, așa și oamenii trebuie să urmeze niște tradiții moștenite din tată-n fiu. Conflictul scrierii ține tocmai de felul în care atmosfera imuabilă, încremenită parcă într-o elementaritate primară, de basm, este perturbată de imixtiunile unor prefaceri sociale abia întrezărite. Autorul reușește să ilustreze contradicția dintre

o lume tradițională în derută, care pleacă și alta care se anunță, prin același registru al intimității. Șansa apărută peste noapte pentru Rusanda ca să devină învățătoare, îl derutează pe Gheorghe, îi provoacă o dramă interioară. Era ceva cu totul nou și străin tradiției plugarului de a se însura c-o învățătoare. O deviere gravă de la firea lucrurilor, așa cum a lăsat-o tradiția:

„Era țăran născut în zodia țăranilor și visa să ia în căsătorie o fiică de țăran, dar învățătoare? Pentru ce-i trebuie lui învățătoare la casă? Și cum poți face căsnicie cu ea – tu cu plugul, ea cu creionul? Și dacă face un borș care nu-ți place, cum îi spui?”.

Dacă mama lui se bucură de vestea că va avea noră învățătoare, Gheorghe simte schimbarea ca pe o lunecare a spațiului intim într-un tărâm rece și străin, în care el nu se mai regăsește. Rusanda încearcă să dea impresia de firesc acestei curbe a destinului, dar înstrăinarea este inevitabilă. Toate parcă erau la fel, însă haina lui Gheorghe de care se atinge Rusanda nu mai transmite căldură și nu mai produce emoție. Glasul pământului nu mai intercalează cu glasul iubirii. Ca și în romanul *Ion* de Rebreanu, între cele două voci fundamentale clivajul este fatal, ruptura nu poate fi refăcută. Rusanda se bucură de atențiile altui bărbat, unul din noua ei lume de intelectuali, de elită a satului. Decepția erotică a lui Gheorghe este nimicitoare, strivindu-i până și elanul fidelității pentru pământ. Odată pierdută iubirea, nici condiția de plugar nu mai poate avea un sens. Îndurerat, Gheorghe rupe cordonul ombilical cu pământul și pleacă la armată, înstrăinându-se de toți și de toate. Moartea lui Ion din romanul lui Rebreanu este finalul firesc al incompatibilității vocii orgolioase a pământului cu vocea erosului. Și plecarea lui Gheorghe la armată intră în calificarea unei morți simbolice. Personajul lui Druță este un învins, iar la mijloc nu e doar un eșec sentimental. Erosul e doar cutia de rezonanță cea mai sensibilă, care a developat fractura ontologică a universului patriarhal al personajului. *Dacă dragoste nu e, nimic nu e,* vorba apostolului.

„A pornit cu pași grei spre gară, rugându-se tot drumul la o pereche de epoleți de polcovnic, să fie dus cu prima echipă de recruți, cu primul tren, în orice direcție, numai să-l ducă odată până va veni iară vremea frunzelor verzi pe aceste meleaguri” [74, p. 137].

Cu acest final echivoc, deschis într-o iluzorie speranță a unui viitor când „va veni iară vremea frunzelor verzi pe aceste meleaguri”, sugerând parcă o înfrângere sentimentală cu șanse de tămăduire, întrezărim în fuga lui Gheorghe fatalitatea unui eșec existențial, ca țăran cu un univers patriarhal pornit să se destrame. Înșelat, erosul auroral doar a declanșat „fuga”, marea dramă a înstrăinării basarabeanului de sine și de lumea sa.

2.3. EROSUL SPIRITUALIZAT. DE LA IUBIREA CA ASIMILARE LA IUBIREA CA DĂRUIRE

Odată eliberată din strânsorile dogmatice, sensibilitatea erotică părăsește zonele aurorale din *Frunze de dor* și capătă un contur psihologizat în romanul lui Aureliu Busuioc *Singur în fața dragostei*. Reflecția asupra sentimentului erotic, dilemele cu rădăcini înfipte adânc în subteranele conștiinței, autoscopia prin intermediul jurnalului propulsează genul romanesc în zona ionicului. „Stihia lirismului" (Andrei Țurcanu) șaizecist se „ordonează" la Busuioc pe făgașul riguros al lucidității analitice. Intelectualizarea prozei de factură erotică vădește, la momentul apariției romanului, în 1966, tentația de modernizare a acestuia prin reactualizarea modelului românesc interbelic. Filonul tradiționalist se întâlnește cu cel modernist într-o scriitură ce oscilează între poncifurile literare ale timpului și strategiile de înnoire a discursului narativ.

Singur în fața dragostei este, la fel ca și *Frunze de dor*, un roman de dragoste, cu linie narativă simplă și clară, dar cu o narațiune deja epurată de lirism, desentimentalizată, în care-și fac loc ironia și ludicul. Miza romanului o reprezintă nu atât trăirea nemijlocită, cât analiza sentimentului erotic. Cu cât acesta avansează, cu atât și discursul câștigă în tensiune și complexitate.

Punctul de pornire al narațiunii este metatextual: o întâlnire întâmplătoare într-un restaurant dintre autorul-narator al romanului și personajul principal, Radu Negrescu. Dialogul care se înfiripă între autor și personaj continuă a doua zi, când trama povestirii capătă un caracter monologic. Radu Negrescu își mărturisește tribulațiile dragostei față de colega sa Viorica. Ambii sunt învățători în aceeași școală sătească. Perspectiva narativă a lui Radu este completată de cea a Vioricăi, din jurnalul în care ea își notează impresiile, gândurile. Forma jurnalului îi permite o largă libertate confesivă. Deși cadrul desfășurării narațiunii este, ca și la Druță, rural, personajele nu mai sunt țărani și nici satul nu mai este prezent. Atenția e concentrată pe frământările colectivului pedagogic din Recea, un viespar de oportuniști resentimentari, brute „biologice", dar și intelectuali rasați, cu sentimentul amar al ratării ori visători romantici tipici pentru „dezghețul" sovietic hrușciovian. Printre aceștia, Radu e un personaj cu mari disponibilități în fizică și matematică și cu un nivel de cultură mult superior mediei colegilor de la școala din Recea Veche, unde a nimerit întâmplător. În urma deziluziei din scurta căsnicie avută cu Lida, el a abandonat perspectiva de-a rămâne la Institut și s-a refugiat în această școală din sat. Ceva mai târziu, tot acolo este repartizată și Viorica (Mircevna) Vrabie, învățătoare de franceză, renunțând și ea la posibilitatea unei căsnicii de succes în oraș cu ziaristul Pablo. Așadar, pentru ambele personaje refugiul la sat nu are la bază raționamentul patetic, „de iluminare a maselor", tipic

pentru literatura sovietică, și nici o motivare afectivă, de revenire la „baștină" sau de întoarcere la izvoarele „naturii". Aflarea lor în acest colectiv atât de pestriț este un fel de „aruncare" și inițiere în lumea reală, o oportunitate de a-și face introspecția lucidă și un test de rezistență.

Or, realitatea este dură de tot. Douăzeci de ani de comunism și-au gravat adânc amprenta asupra oamenilor. În special asupra celor care au trecut proba „de foc" a instituțiilor de învățământ sovietic de după război. „Intelectualii" satului, aceste elite îndoctrinate ideologic, au o gândire obtuză și retrogradă, înstrăinată de judecata sănătoasă a țăranilor simpli. Gazdele lui Radu, țărani năpăstuiți de lipsa copiilor, de exemplu, recurg fără teamă de gura lumii și fără prejudecăți la oferta medicală a mamei-surogat, în timp ce la școală directorul este scandalizat de un bilețel cu declarația naivă de dragoste a unui elev: „Lucico, știi ce vreau să-ți spun! Nu scriu cuvântul ca să nu-l *bonalizez*. Deseară ai să vii, Lucico?!". A fost suficient pentru ca acest satrap cu un nume predestinat, Spânu, să declanșeze o teroare generală cu scotocirea buzunarelor elevilor și umilirea în public a celor doi îndrăgostiți de 16 ani, siliți până la urmă să plece în altă parte.

În masa compactă de profesori imbecilizați intelectual se disting doar Radu, Viorica și Maier, prietenul resemnat și taciturn al lui Radu. Întâlnirea dintre Radu și Viorica se produce în cancelaria școlii. Acolo detașatul și ironicul învățător de matematică observă deruta din ochii fetei care a înțeles unde a nimerit. E primul semnal de compatibilitate spirituală și o premisă pentru reacții de complicitate mai strânse față de mediul potrivnic îndoctrinat și obtuz al colectivului de pedagogi, care se pretind „elita" satului: Otilia Octavianovna, Spânu, directorul școlii, „bioloaga" etc.

Incipitul erotic debutează cu note de ironie și scepticism reciproc. „Une garçonne" o evaluează Radu, privindu-i trăsăturile feței. „Peste jumătate de an să te văd, porumbițo", își zice el în forul interior, gândindu-se la mediul infect în care a nimerit „franțuzoaica". „Pigeon", notează Viorica în jurnalul ei prima impresie despre Radu, remarcându-i frumusețea și inteligența, dar și faptul că pozează.

Prins între frământări și incertitudini, sentimentul de dragoste reprezintă pentru ambele personaje **o confruntare a inimii cu permanentele sfidări ale lucidității.** Trăirea trece în subsidiar, lăsând în prim-plan reflecția analitică a siajelor afective, dar și meditația existențială în general.

Deși critica literară s-a axat aproape exclusiv pe semnificațiile de „antierou" (Vasile Coroban) ale lui Radu Negrescu, o premieră absolută pentru literatura basarabeană a timpului, Viorica merită nu mai puțină atenție. Poate chiar mai multă. Ea ocupă un spațiu narativ limitat,

dar configurația ei psihologică e tot atât de complexă și nestandardizată ca și a lui Negrescu. Dacă acesta din urmă face dovada unei inteligențe pasive, autosuficiente, iar în plan social manifestă doar un scepticism detașat, Viorica reprezintă principiul intelectual activ. Ea își exprimă public dezacordul cu practicile retrograde ale școlii, are curajul opiniei, suferă când elevii ei sunt buzunăriți în mod umilitor și nu ezită să condamne abuzurile și nedreptățile. Episoadele ei de supărare față de Radu vin tocmai de aici, din lipsa lui de acțiune și dificultatea de a-l încadra într-o categorie a bunilor sau a răilor: „Cei buni luptă, dumneata meditezi. Cei buni învinș, dumneata filozofezi și cedezi comod în fața celor mai mărunte obstacole! Mi se pare mie c-o faci pe teribilul și vrei să sperii lumea cu orice chip! Recunoaște". De n-ar fi Radu așa, cu principii neacoperite de acțiune, Viorica înțelege că s-ar putea îndrăgosti de el. Și totuși inevitabilul se produce. Seducția e inițial de natură spirituală. „Probabil că oftează multe fete când se gândesc la el. Mie îmi place altfel…" [30, p. 50]. Tot mai desele întâlniri și însoțiri (până la „podul măgarilor") îi trezesc sentimente indefinite, dubii, interogații, presupuneri: „…De ce mă gândesc mereu la N.? Nu m-oi fi îndrăgostit oare?" [30, p. 59]. Natura egoistă a lui Radu o pune în gardă: „Numai vezi, păzea, Viorico, să nu te îndrăgostesti" [30, p. 85]. Venirea inopinată a lui Pablo, urmată de sărutul lui Radu, îi dau certitudinea iubirii pentru Radu, dincolo de orice raționamente: „eu îl iubesc, îl iubesc! (…) Nu înțeleg nimic, trebuie să mă gândesc, să mă gândesc!.." [30, p. 123]. Până aici, nimic neobișnuit în conduita erotică a Viorică. Abia spre finalul romanului, după ce iubirea dintre ea și Radu este fapt confirmat reciproc, personalitatea acestui personaj capătă fațete inedite, complexe. „Marele semnal", chemarea lui Radu la Academie, nu constituie pentru tânăra îndrăgostită un prilej de neliniște, așa cum ar fi firesc. Despărțirea este nu doar suportată destoinic, ci și încurajată. Mai mult, în ajunul plecării, la încercările lui Radu de-a schița un proiect de viață comun, Viorica respinge calea convențională a coabitării în doi și-i propune să-și limpezească traseul lăuntric: „Tu incă nu știi ce vrei… Străduiește-te să afli precis… Închină tot ce ai, jertfește tot ce ai pentru ceea ce te vei hotărî… Și… și dragostea asta… Tot!" [30, p. 152]. Femeia intuiește teama bărbatului iubit de-a cădea în platitudine, de-a merge pe căi bătătorite și-l îndeamnă să-și continue nestingherit periplul spre sine. Știe că despărțirea va fi un test („pleci și-ai să rămâi singur în fața dragostei"), dar e conștientă că altă cale pentru ei nu există. Anatol Gavrilov, cel mai avizat comentator al romanului, vede în gestul Viorică intenția de a-i reda bărbatului iubit încrederea în sine. Criticul consideră că Viorica se lasă „cucerită" pentru a evita acel fel de dragoste posesivă, ocrotitoare, „ce o reeditează, într-un fel pe cea a mătușii lui" [96, p. 356]. În acest punct de cotitură al relației

dintre cei doi, accentul cade pe rolul sacrificial al Vioricăi, conștientă că Radu e un *alter* care nu poate fi asimilat și de dragul iubirii trebuie să-l lase să se desăvârșească ca alteritate.

Viorica trăiește un conflict interior care pune erosul într-o perspectivă psihologică și morală deosebită. Pe de o parte, e stăpânită de dorința de a-l avea aproape pe bărbatul iubit. Se simte tentată să păsească orbește după el, iar, de altă parte, își dă seama că trebuie să-l lase să se regăsească pe sine, să se debaraseze de poze, incertitudini și plutiri în abstracțiuni și să devină el însuși. „E omul pentru care aș fi în stare de orice" [30, p. 103], orice însemnând în acest gest de jertfire finală stimularea în el a energiilor de autocunoaștere, acordarea libertății de a ajunge de unul singur spre centrul labirintului său interior, ea rămânând punctul de sprijin din afară („Eu am să fac totul ca să-ți fiu echilibrul acela pe care-l cauți" [30, p. 145]).

Radu pleacă, dar nu Viorica rămâne singură în fața dragostei, ci tot el, prizonierul nefericit al sinelui narcisiac. În pofida sentimentelor tot mai intense pentru Viorica, personajul nu poate depăși natura sa egocentrică pentru a ajunge la *celălalt*. Procesele de conștiință sunt animate de doi vectori erotici antitetici, Lida și Viorica. Lida e cea care l-a inițiat în iubirea carnală, cu însemne egoismului și ale vanității. Este o iubire precoce, iscată ca o revelație a noului, fiind de fapt o compensare a lipsei de libertate din casa mătușii în care crescuse. Îndrăgostirea e, mai degrabă, o reacție în fața ineditului, recunoștința pentru oferta „generoasă" de a fi inițiat în tainele iubirii, ofertă care totodată a deschis cutia pandorei a geloziei și a neîncrederii. Femeia avusese și alți bărbați și Radu trăiește stupoarea de-a fi fost un fals Robinson Cruso. Descoperiseră alții înaintea lui acest tărâm. Iubirea își pierduse inefabilul, sentimentul de „doar al meu", care îl definește pe acel *homo eroticus* din accepția lui Radu. Așa cum îi repugnă adevărurile de-a gata, femeia descoperită de altcineva nu mai poate fi a lui. Această percepție schematistă a femeii, bazată pe uzuanțe patriarhale, contrastează cu pretențiile lui Radu de intelectual subțire, de adversar înverșunat al prejudecăților. Inițial, Lida făcuse parte din el în acel mod absolut, pe care îl oferă sentimentul erotic al posesiunii totale și care exclude individualitatea ființei iubite („Ciudat, înainte, când mă gândeam la ea, nu-i gândeam niciodată numele"). Pentru un logician ca el, iubirea înseamnă ***asimilare*** și ***indistincție*****.** Femeia avusese un trecut *al ei*, și în fața acestui fapt firesc, Radu recunoaște că se pierduse. Își simte amorul propriu lezat, sentimentele înșelate și decide să plece de la ea. În realitate, eșecul erotic este un eșec al eului ultragiat, care se recompensează mereu prin scepticism, ironie și cinism. Timp de 3 ani, încercările Lidei de a-l întoarce în patul conjugal nu dau nici un rezultat. Orgoliul bărbătesc rămâne imbatabil, deși sentimentul mai surdinizează undeva în adânc într-o durere surdă: „Mă durea ceva, deși nu-mi recunoșteam nici mie acest lucru, mă duream poate eu însumi, eu, cel de

atunci. Cel care ar fi putut fi altul decât egoistul de azi, cinicul, ratatul… Ei nu, ratatul nu! Mai e mult până acolo!. Logodna Lidei acutizează conștiința înfrângerii: Sincer, mă durea. Adică nu mă durea. Era orgoliul în joc. Orgoliul și atât. E foarte bine să fii lucid. Dar și luciditatea apare cu vârsta… Mă durea" [30, p. 73]. Revenirea în final la Lida este doar o încercare de a epuiza până la ultimele consecințe mecanismul *iubirii ca asimilare*.

Sentimentele pentru Viorica se iscă treptat, declanșate și întreținute de o empatie de comunicare și conștientizate brusc prin venirea la Recea Veche a lui Pablo, prietenul Vioricăi. Simte atunci invidie pentru „odăița ei", o proiecție a unui spațiu al intimității, și are reținerea de-a o privi pe Viorica în ochi. Se opune dragostei. Simte că aceasta va atenta la principiile lui de „monadă" suficientă sieși, suspectează o imixtiune nedorită în lumea sa lăuntrică. Radu încă nu este pregătit pentru recunoașterea în *celălalt, ca alteritate* care, în înțelesul lui Emmanuel Lévinas, este altceva decât suntem și care trebuie să ne rămână **inaccesibil în proiectul magic al iubirii**: „Dacă l-am putea poseda, apuca și cunoaște pe celălalt, el n-ar mai fi celălalt" [121, p. 61]. Egoismul funciar al lui Radu este mereu întreținut de ironii cu detașare și închideri în cochilia proprie: „La ce m-aș căuta în altul, de ce m-aș fi lipsit de surpriza să mă descopăr în mine însumi?".

Modelarea matematică a trăirilor nu are sorți de izbândă. Rezultatul rebusului erotic îl nedumerește. Pentru acest veșnic *raisonneur* al iubirii, gândul *„O iubesc pentru că o iubesc"* nu rezistă, întrucât, recunoaște el, anulează calculele „ochiului meu analitic, batjocoritor în fond". Drama lui Radu ține de excesul de analiză a erosului. La fel ca și Fred Vasilescu, din *Patul lui Procust*, personajul lui Busuioc suferă de o raționalizare abuzivă a iubirii. Radu Negrescu este un narcisiac incorigibil și un egocentrist care nu ar admite niciodată vreun atentat asupra eului. Pentru el femeia nu este un *alter*, o individualitate căreia să i te dăruiești, ci o instanță pe care să ți-o asumi, ca și când ți-ar aparține ție din toate timpurile. Radu cunoaște bine legile fizicii și ale matematicii, dar e un profan în ceea ce privește realitățile afective. Consideră rațiunea cetatea lui exclusivă. Se baricadează între zidurile ei, de unde aruncă olimpian săgeți ironice asupra sentimentului care-l asaltează. Perspectiva că ar putea deveni un Don Quijote nu-i surâde. Se vrea protejat, de aceea ia distanță față de, zice el, „*Miorlăiturile siropoase ale lui Tristan sau jalnicile lamentații ale unui Orfeu"* [30, p. 118]. El nu vrea să admită că iubirea e dăruire supremă, e regăsire, prin pierdere, în celălalt. Raționalizarea în exces a sentimentului, analiza cu iz halucinant de rătăcire într-un sistem de silogisme compensative înlătură deliciile voluptății. Or, tocmai în acestea „subiectul se regăseşte ca sine (ceea ce nu vrea să spună ca obiect sau ca temă) al unui altul, şi nu doar ca sine al lui însuşi" [121, p. 61].

Ultima redută în eșafodajul protector al eului rațional este revenirea la Lida. Reluarea legăturii cu fosta iubită îl ajută să-și conștientizeze fără niciun dubiu sentimentele față de Viorica: „*O iubesc, doar abia acum îmi dau seama c-o iubesc cu adevărat"* [30, p. 156]. Crisparea lui interioară devine tot mai acută. Calculele lui, ipotezele probate matematic nu mai au putere de convingere, existența sa iese din cadrul detașărilor raționalizante. Intelectul lui Radu operează, de obicei, cu reducția celuilalt la sine. Să te am la îndemână, precum un stilou al meu, ar vrea el s-o aibă pe Viorica. Aceasta este opțiunea logicii sale raționinante, care, pentru a opri eul de la prăbușirea în celălalt, preferă să gândească *iubirea drept asimilare,* drept acel tu revărsat în eu, indistinct de eu. Însă prin *iubirea ca dăruire*, prezența celuilalt nu este identitate cu mine, se disociază, scrie Aurel Codoban, „ca alteritate a mea, ca diferență ireductibilă" [47, p. 15]. Sentimentul erotic, tot mai acut și mai evident, îl determină pe Radu să reia traseul înțelegerii existenței la un nivel superior, acela al iubirii-dăruire. Adept al cogito-ului cartezian „gândesc, deci exist", el se vede îndemnat la o substituire a principiului raționalist cu unul de natură afectivă, „simt, deci exist". Este marea sa metamorfoză interioară, trecerea de la sentimentul despicat în patru de o voință de detașare raționalizantă la iubirea trăită. De la iubirea *ca asimilare* la iubirea *ca dăruire.*

Radu își recunoaște eșecul de „singur în fața dragostei". Eul pierdut se poate regăsi doar prin Viorica. Comunicarea sinceră cu sine îi dezvăluie latura interioară fragilă. Pentru că e îndrăgostit, eul râvnește contopirea cu celălalt: „Am nevoie de tine! Tu mă poți ajuta acum. Nu mă lăsa singur în fața dragostei. Nu mă lăsa singur cu mine însumi…Am să mă mint iar. Și am să mă pierd" [30, p. 162]. „Îmblânzit" prin puterea iubirii, eul său este antrenat într-o realitate a „desituării" de natura lui egoistă și meschină.

Dragostea triumfă ca sentiment al *regăsirii* și ca înțelegere că acesta stă la baza unei metamorfoze interioare esențiale. Este *recunoașterea sa prin celălalt*, recuperarea prin Viorica a fondului său cel mai autentic: „Mă simt nu regăsit sau refăcut, ci într-atâta de nou, într-atâta de fără corespondent în „eu"- l acela de până ieri, încât va trebui să mă iei de la început și să mă cunoști. Și mă vei găsi acel pe care l-ai fi vrut să fiu, dar pe care nu l-ai știut, pentru că n-ai avut din ce-l construi. Eu sunt acela, Viorico! La dracul autoironia în care m-am consumat, acum știu, doar pentru a face impresie! Acum știu și simt că mă voi descoperi în tine și simt că mă voi putea iubi așa nou cum sunt. Înțelegi, Viorico?" [30, p. 163]. Eul purificat de orgolii narcisiste, este un *eu pentru altul*. Personajului i se relevă înțelesurile iubirii pure, dezinteresate, care este „pozitivitate absolută" [114, p. 242]. E sentimentul acelei simplități ale inimii, care nu se lasă

pătrunsă și nici prinsă de sofismele minții. Nu raționamentele despre iubire explică iubirea, nici cuvintele despre ea nu reprezintă adevărul acesteia, ci numai trăirea ei nemijlocită.

2.4. Erosul corporal. De la metafizica la fizica iubirii

„Ca oricare dintre funcţiile umane cardinale, sexualitatea n-a fost lăsată în voia ei, în „naturaleţea ei", ci a fost semnificată şi resemnificată constant chiar şi atunci când nu este semnificantul a ceva, ci simulacrul ei însăşi". (*Aurel Codoban*)

Discursul despre sexualitate nu poate fi scos din mecanismele puterii. Este și teza fundamentală a lui Michel Foucault, care examinează mecanismul imixtiunilor complicate pe care puterea le exercită în manifestarea sexualității și a discursului despre sex. Formele puterii diversifică și marchează în mod decisiv manifestările sexuale (marginale, mai cu seamă) și mărturisirea despre sex. Regimurile represive, care au mizat pe coeziuni societale de masă, au repudiat corpul și au anatemizat sexul. În URSS, știm, oficial nu exista sex! Este poate cel mai mare truism modern legat de sexualitate. Reprimarea sexualității din discursul public însă a reactualizat de fiecare dată teoria lui Sade despre transgresarea interdicțiilor. *Suprimarea mărturisirii* despre sexualitate în societățile comuniste a creat supape periculoase pentru defulări deambulante. Dacă obstacularizarea vieţii sexuale a unui popor conduce la o „amplificare a timorării în faţa vieţii şi o intensificare a fricii de moarte" [90, p. 307], „preamărirea castităţii conduce aproape întotdeauna la excese licenţioase", scrie Denis de Rougemont [180, p. 107].

Michel Foucault face o observație fundamentală în ceea ce privește amplificarea sexualității în raport cu forța poliției sexuale. „Plăcerea și puterea nu se anulează reciproc, nu se opun una celeilalte: ele se urmăresc, se intersectează și se stimulează reciproc. Se întreține potrivit unor mecanisme complexe și pozitive de excitare și de incitare" [87, p. 48].

În logica suprimării adevărului individului cu realitatea trupului său de senzații, regimul sovietic a eliminat metodic din spațiul public, cu toate mijloacele represive avute la îndemână, discursul sexualității. Este repudiată sau încorsetată și strivită de „uniforma"- standard a femeii sovietice și feminitatea. „Comunismul amputează femeii stimulii erotici şi îi înlocuieşte cu cei civici" [58, p. 31]. Femeia din romanul lui Aureliu Busuioc, *Spune-mi Gioni*, reprezintă exact imaginea standardizată a tovarăşei asexuale şi milităroase din optica ideologică a partidului comunist. Lipsa sexualității din discursul public a împins manifestările ei în undergraund-ul unor comportamente cu standart dublu, când la tribună se spune una, iar în buduare se face alta. E cazul nomenclaturistului din romanul lui Iulian Ciocan *Când a fost să moară Brejnev,* care face sex pe furiș într-un cămin sordid cu o doamnă frumoasă a orașului. Aceste romane, scrise după

căderea URSS, critică modul de viaţă în comunism, inclusiv controlul ideologic aberant al relaţiilor de cuplu. Căderea comunismului a însemnat eliminarea tuturor interdicţiilor. Dar odată cu perestroika, se dezlănţuie promiscuitatea sexuală, aceasta devine o nouă religie, aşa cum scria Maurice T. Maschino despre Moscova, unde moravurile libere, neculpabilizate de către religie, coincideau cu o uriaşă incultură sexuală şi erotică [132].

Exacerbarea sexualităţii este o formă de refuz a disipării eului sau, dimpotrivă, o explozie a subumanului care nu mai are nici un fel de repere. Îngheţarea tradiţiei şi lipsa de cultură erotică paralizează simţurile sau le exhibă într-o formă animalizată, prin excesele manifestărilor pur fiziologice, iar în discursul literar, cultural, prin excedentul producţiei pornografice. Sexualizarea, în noua conjunctură, nu vine din accepţia mistică a lui *ars amandi*, dintr-o cultură metafizică a erosului. Este voinţă de putere, defulare sau dezmăţ. O revoltă contra sistemului manifestându-se în explozia nudă a instinctului. Afecţiunii îi lipseşte codul tandreţei, ingredientul principal al discursului erotic, care să transforme instinctul în trăire şi să treacă simţurile în limbaj. Incultura erotică a avut în comunism un efect de anchilozare a relaţiilor de cuplu. Acelaşi Maurice Maschino observa că expresia „a face dragoste", la sovietici este echivalat cu „трахатся", iar „liniştea amanţilor, ca efect al ignoranţei, este ruptă doar de limbajul spaţial: uite, aici…, nu, dimpotrivă…, mai jos…" [132, p. 106].

În familie, cuvântul „dragoste" stinghereşte, este considerat impudic, străin schemei familiale a omului sovietic. Sau, când e rostit, obligă neapărat formula „*mă căsătoresc cu tine*" [132, p. 105].

De aici şi dilema discursului despre sex în comunism: putem vorbi de eros sau doar de sexualitate nevrotică agresivă, contrautopică, frustrată, nefericită? Cert e că în comunism reprezentarea sexualităţii este reflectată prin oglinzile opalescente ale politicului, care i-a exhibat nevrozele şi a adus subiectul uman în dimensiunea nefericită a simulacrului trăirii erotice.

2.4.1. Erosul ca farsă a istoriei. De la cuvintele plăcerii la plăcerea cuvintelor

Un fenomen interesant se produce în literatura basarabeană de după căderea comunismului. Discursul despre sex în plin totalitarism se anunţă ca *limbaj al puterii de rezistenţă*. În romanul „Sex & Perestroika" (Cartier, 2009) de Constantin Cheianu [52], discursul sexualităţii, derivat din mecanismul coercitiv al interdicţiilor, devine o contra-replică, care se înverşunează să răstoarne raporturile de putere ale omului cu sistemul. Reprimarea mărturisirii despre sex, cu panoplia consecinţelor semnalate de Michel Foucault, are drept consecinţă declanşarea energiilor acumulate. „Nespusul erotic se transformă astfel în motor secret al acţiunilor umane: el produce

un dezechilibru pulsional individual mai mult fondator decât destructor și generează faze de represiune apoi de eliberare care îmbogățește jocul social" [144, p. 20]. Tot de aici vine și „gustul viu pentru transgresiune" [144, p. 20]. Această transgresiune ia forma, la Cheianu, violentării interdicției prin *dictatura plăcerii*. Discursul mustește de voluptatea de a vorbi despre voluptăți interzise în spații oficiale destinate doar sloganelor politice. Plăcerea naratorului de a *spune*, de a mărturisi despre periplurile sale orgasmice în chiar biroul de serviciu, alături de biroul destinat adunărilor de partid, se constituie ea însăși într-o *formă de sexualitate* a discursului. O sexualitate virilă, falocentrică, sfidătoare, violatoare a inerțiilor dogmatice și a poncifelor ideologice.

Voluptatea „sexului la birou" este expresia unei puteri care înfruntă sistemul ce-și trăiește agonia. În romanul lui Cheianu nu are loc, ca alți autori basarabeni de după 1990, o dezlănțuire anarhică de energii sexuale. Autorul, dimpotrivă, încearcă o deconstrucție a sistemului totalitarist *din chiar interiorul libertății anarhice a instinctului*. Într-o lume a anchilozărilor de tot felul, unicul adevăr veridic este cel al corpului, unicul discurs autentic este al simțurilor descătușate.

Romanul deconstruiește și vechea retorică a iubirii, direcționând discursul spre noi surse de producere a voluptății. Rotițele mecanismului retoric nu funcționează în ritmurile voluptăților sonore, așa cum se întâmplă într-un roman ca *Sexagenara și tânărul*, de Nora Iuga, în care cuvintele își exhivă senzualități ascunse, personajele se abandonează în transa unei sexualități verbale. Discursul îndrăgostiților e eviscerat de sensul mistic al erosului. „Porcule cât o să te mai aștept?!" e exprimarea „tandră" a femeii îndrăgostite, dar și agasate de întârzierea iubitului. Toată comunicarea între ei e preponderent a gestului. Răspunsul „porcului" la farmecele „Marcelușei" e invariabil: „Super!". E o demonstrație a ceea ce remarca Pascal Bruckner și Alain Finkielkraut, în „dezordinea amoroasă" de azi, „desuetudinea iremediabilă a Complimentului" [28, p. 293]. Retorica erotică trece din spațiul exclusiv spiritual în zonele corporalului. Limbajul corpurilor e predominant, el devansează și neutralizează orice alte limbaje. Cheianu e în deplin consens cu paradigma postmodernistă a erosului, mizând fundamental pe alte coduri de comunicare. Corpul uman devine limbaj, cu gesturi care substituie alte retorici.

În *Sex și Perestroika* ideea *corpului de/ca limbaj* are o conotație politică, uzurpând interdictele și parodiind falsurile ideologiei comuniste. Erosul e dezgolit, dar nu în sensul de libidou suficient sieși, ci de mecanism care „provoacă" politicul și-l transformă în farsă. Discursurile rigide și grandilocvente ale șefilor de la temutul Comitet Central sunt deconstruite într-o retorică a corpului dezinhibat, capabil să substituie tăcerile nemulţumirii sociale. Corpul devine semn încărcat de coduri semnificante. Tocmai prin gestica semnificantă a corpului erotic,

discursul politic își dezvăluie primitivismul, rigiditatea, lipsa de putere. Sexualitatea ilicită, „la birou", în timp ce personajul ar fi trebuit să se afle în ședință, este alternativa naturalului și organicului la realitatea cariată de ipocrizia demagogică.

Așadar, citându-l pe Cheianu, „imensa sete de protest ontologic" își găsește cinstita legitimare în a răsturna sistemul tocmai prin kamasutrele din birou, cu ajutorul „vaginului culturist" al Marcelei. Povestea erotică dintre protagonist și Marcela e de-un umor savuros. Discursul naratorului se erotizează pe măsură ce avansează în descrierea scenei sexuale dintre ei. E un discurs distanțat, regizat de narator, cu țintă clară de deconstrucție și răsturnare a tabuurilor și ridiculizare a retoricii de partid, care, astfel, își dezvăluie lipsa de miez și stupiditatea în hohotele de râs ale personajelor.

Partenera personajului este e o Lolită cu o deosebită înzestrare sexuală. Prin oglinda deformată a ideologiei comuniste, moralitatea Marcelei este de neconceput, dar prin optica unei morale a corpului erotizat – este superioară tuturor ștabilor din biroul alăturat. Fata „nu era atât de patrioată ca alte tipe", dar iubea cinstit sexul. E autentică, în sensul în care-și trăiește poftele și dorințele fără prejudecăți mistificatoare și fără a le truca. Pofta ei de sex este, afirmă naratorul cu o notă imperceptibilă de umor, marca destinului ei, care a aruncat-o „într-o lume frigidă, plină de prejudecăți și invidie, gata să-i numere toate orgasmele și să-i dea câte un an de pușcărie pentru fiecare. Cum, cu asemenea temperament și destin, să nu ajungi să faci sex la Uniunea Teatrală și la Ministerul Culturii?! Aș fi înțeles-o perfect dacă alegea să practice amorul chiar și la Consiliul Europei!" [52, p. 226].

Limbajul inovativ și creativ al sexualității se înverșunează să-l confrunte pe cel normativ al retoricii comuniste. Gesturile obscene sunt deturnate spre gravii *oficioși*, de tipul celor pe care Dominique Maingueneau îi numește „opozanți", adică acele „personaje ridicole, excluse automat din universul sexual, sau niște ipocriți care se vor dovedi mari adepți ai lucrurilor pe care par să le interzică" [127, p. 69]. Interdictul moral al comiterii sexului la birou este completat și de obstacolul fizic (bătăile în ușă), cărora Marceluș le opune gestul obscen, sfidarea triumfătoare: „Trebuie să începem prin a face abstracție de repetatele bătăi în ușă, cărora Marcela le arată limba și le adresează gesturi indecente, încurajându-mă să procedez de aceeași manieră. De aceeași manieră se bucură și insistentele apeluri telefonice" [52, p. 229].

Gesturile de protest plasează personajele în euforia unei libertăți, pentru care dispozitivul transgresiunii interdictelor funcționează cu turații maxime. Uneori, o situație scabroasă, scrie Bataille, este imperativă pentru accederea „la reflexul plăcerii finale (sau, dacă nu situația însăși, atunci reprezentarea ei urmărită în timpul conjuncției, ca într-un vis în stare de veghe). Această

situație nu e întotdeauna terifiantă: multe femei nu pot juisa fără a-și spune o poveste în care sunt violate. Dar o violență nelimitată rămâne în străfundul rupturii semnificative" [13, p. 121].

În roman funcționează logica vindicativă a copulației, furia organelor de a-și revărsa energia erotică repudiată de morala comunistă. Plăcerea e indusă de interdictul care o condamnă. Dar nu e numai asta. Personajul antrenat în activitatea sexuală este un Gargantua fabulos, care redă poftei carnale demnitatea ei de vitalitate primară. Nimic nu pare repugnant în această bucurie a simțurilor, ca singură breșă pentru împlinirea umană. Manifestului politic al *împlinirii prin ideologie* din biroul desexualizat îi este opus un manifest al corpului angajat sexual, al *împlinirii prin eros*. În perioadele de revoluție sexuală, turbulențele corpului corespund unor revolte ale sufletului. De aceea sexul capătă caracter mesianic. „Părțile rușinoase ale omului devin părțile sale glorioase, dar și părțile sale războinice. Erecția este o insurecție, trupul stăpânit de Eros răstoarnă dictatele ordinii stabilite, dorința este profund morală. Nu se mai simte nevoia de a recurge la vechiul concept freudian de sublimare, instinctele sunt în ele însele sublime și cuprind integralitatea condiției umane. De vreme ce răul era de origine pulsională, omul urma să devină bun făcând dragoste. Coitul este rebeliune împotriva societății și totodată împlinire a naturii umane" [28, p. 25]. Corpul gol își trăiește adevărurile pulsiunilor sale ca alternativă la minciuna colectivă, la frustrările generalizate. Singura realitate palpabilă și inteligibilă devine sexualitatea și singura comunicare eficientă cu celălalt se face în regimul intimității. Iată de ce peroratiile comentatorului de la Comitetul Central devin o fericită sursă de fantezii sexuale, care să răstoarne în mod insidios semnificațiile discursului-sursă. Cheianu utilizează o tehnică cinematografică de ajustare în oglindă a scenelor, care devin un câmp despărțit în două de tensiuni semnificante. În timp ce ștabul își rostește discursul, în celălalt birou se desfășoară o extatică revărsare a libidoului, ghidată și animată de clișeele verbale care străbat prin perete. Imaginarul erotic este impulsionat de puterea interdictelor, într-un joc perfect al echilibrelor. Cu cât ștabul comunist e mai de temut, cu cât frazele sale sunt mai grandilocvente, cu atât și sexul din biroul de alături se amplifică într-un entuziasm tot mai frenetic. Cu cât tensiunea crește *dincolo*, cu atât descărcarea devine mai posibilă *aici*. Imaginarul erotic *de aici* se animă prin imaginea conotativă pornografic *de dincolo*: „Stimați tovarăși", zice glasul și înțeleg că e momentul potrivit să las mâna Marcelei să lunece pe membrul meu preocupat să se facă din ce în ce mai atent la cele întâmplate" [52, p. 230]. Voluptatea se amplifică și proiectează fantasma erotică în realitate devansând-o burlesc, operând o transgresare a tuturor codurilor simbolice sovietice: „dar popoul Marcelei nu se rezumă la atât. Dilatându-se apoteotic, el dărâmă peretele

și avansează impetuos în Piața Biruinței, pe care o ocupă în întregime. Lenin ajunge, astfel, ca și mine, cu nasul între fesele gigantești" [52, p. 231].

Prin libertate și forță, prin revărsarea ei de creativitate și bucurie, sexualitatea constituie un registru prielnic de parodiere a discursului eviscerat al vorbitorului din biroul alăturat: „Fraza oratorului „E necesar să dezvoltăm în fel și chip bilingvismul național rus" mă determină să-mi imaginez că Marcela întruchipează marele popor rus, mai ales că mi s-a lăudat cândva cu niște strămoși în acest sens. În același moment simt inspirația să fac ceea ce nu am încercat niciodată, o chestie citită în cărțile de specialitate, apărute în ultimul timp datorită, iarăși, perestroikăi. „A-ha, îmi zic, după ce o aburc nu fără efort pe Marcela peste mine, asta trebuie să fie ceea ce se cheamă poziția «69». Încântată de improvizație, Marcela se grăbește să mă ajute să dezvoltăm minute bune, în paralel, un bilingvism de invidiat, cred, pentru toate națiunile conlocuitoare din RSSM Moldovenească" [52, p. 231].

Subminarea edificiului comunist emasculat prin debușeul erotic și sexualitatea triumfătoare este o schimbare de paradigmă în erotologia postbelică. Sexualitatea trece abundent în literatură, dar nu oricum, ci ca instrument de parodiere și de punere în ecuația farsei poncifurile politicii comuniste. Romanul face din sexualitate un *nou semn*, acesta propunându-se ca imagine deformată a politicului. Libidoul individual „răzbună" frustrările colective, condamnă conștiința emasculantă și opresiunea generală la care a fost supus imaginarul erotic social. Dimensiunea ofensivă a lui *eros* în raportul acesteia cu vechea înțelegere a lui *heros* este subsumată de Alina Ciobanu unei estetici de natură postmodernistă: „Remarcabilă este interpretarea – de esenţă (post-)postmodernistă, dar cu rădăcini în vechea şi eterna Antichitate – a erosului ca heros. După toate evidenţele, metonimizarea respectivă urmează să amplifice rezonanţele ideatice şi afective ale elementului-cheie din titlu (Perestroika), mai întâi, prin asocierea voit paradoxală a celor două cuvinte într-o sintagmă-generic, apoi, în mod decisiv, prin sensul conotativ, indus cu persistenţă programatică şi (mai mult decât) transparent în întreaga construcţie narativă" [234].

Sexualitatea încă nu se reprezintă pe sine, încă nu este *propriul semn*, cum se va întâmpla în romanele postmoderniste ale altor autori basarabeni. Libidoul își extrage puterea simbolică din revoltă, din sentimentul de supremație asupra politicului în agonie. Senzațiile devin incandescente doar când le provoacă dispozitivul verbal al „tovarășului". Acesta funcționează pentru amanți ca un doping stimulatoriu al instinctului, o pedagogie inversă, obscenă, admisă să ghideze mișcarea, să indice mecanismele gestului erotic.

Discursurile se reflectă în oglinzi paralele, dezvelind semnificații „întoarse”, subversive: «Trebuie să spunem de-a dreptul, tovarăşi, că restructurarea fără întărirea *hozrasciotului* este imposibilă».

De tăria *hozrasciotului,* noi cu Marcela chiar nu ne mai putem plânge! Simţim că e momentul să atacăm poziţia de luptă preferată. «Îngenuncheaţi?», întreabă Marcela.

Nici nu apuc să-mi cânt refrenul şi ea e în patru labe”.

„Ședințele” simultane se desfășoară într-un contrapunct al senzațiilor și sensurilor. Plictiseala generalizată a „tovarășilor” din camera alăturată contrastează cu entuziasmul amanților, falsul și afectarea discursului ideologic e în contrasens cu vitalitatea frustă a gestului erotic. *Șotronul erotic* aruncă semnificațiile din zona senzației, în cea a sensului, de la artificial la natural, de la politic la intim: „Şedinţa de după perete îmi transmite un noian de entuziasm, dar unul adevărat, nu sictireala care îi munceşte pe colegii mei. Îmi închipui cu ce mutre posace stau acolo”.

«Marceluş, vrei cu degetele?…».

Se luminează. Am dat-o gata. De obicei, invitaţia aceasta mi-o făcea întotdeauna ea. Când survenea pauza de după primul orgasm şi mă pregăteam să mă bucur de răgazul meritat, Marcela mă chema, de obicei, la respect: «Şi eu?» Ea abia dacă simţise ceva. Degeaba încercam să o fac atentă la starea *hozrasciotului* meu. Marcela se grăbea să-mi amintească de unul din aspectele esenţiale ale anatomiei mele: «Doar mai ai degete!».

«Alfabetul chirilic, aud peste perete, deserveşte de veacuri cultura poporului moldovenesc, este obişnuit pentru el, corespunde în ansamblu naturii fonetice a limbii moldoveneşti».

Cum nu pot să-i replic tovarăşului direct, recurg la limbajul internaţional al gesturilor. Adică îmi folosesc, drept argument, degetul mijlociu.

«Ce fain!» suspină Marcela.

«Trecerea la alfabetul latin va necesita cheltuieli de milioane…».

Aici simt nevoia să protestez mai hotărât, cu două degete. Le Încrucişez acolo, în profunzimile Marcelei – încă un simbol internaţional, nu aţi uitat, acela al şansei?! Mişcarea de încrucişare urmată de pompări alerte chiar îi aduc Marcelei mult noroc.

A trecut, simt, de mijlocul distanţei spre extaz şi trebuie să inventez de urgenţă ceva ca să menţin această evoluţie ascendentă. O mână de ajutor oportună vine tot de la Comitetul Central.

«Afirmaţiile ce pun la îndoială faptul că poporul moldovenesc îşi are limba sa maternă sunt ştiinţific nefundamentate şi jignitoare pentru popor».

Comitetul Central îmi oferă, fără să vrea, pretextul să-mi folosesc, inevitabil, şi inelarul.

«Ce bi-i-i-ne-ne-ne!…», face Marcela în ritmul mişcărilor mele pline de revoltă" [52, p. 237].

Aceste inserturi sexuale denudează falsul şi vacuitatea discursului ideologic. Printr-o retorică a lubricului şi a plăcerii acesta se transformă în farsă. Într-o istorie obscenă, moralitate nu există decât în tumultul sincer/netrucat al sexualităţii. Scenele performative ale erosului ilicit la birou trimit prin ricoşeul imaginii la obscenitatea şi perversitatea politicului şi actorilor acestuia.

Limbajul devine, dimpotrivă, instrument de camuflare sau/şi pervertire a emoţiei în cazul romanului *Turnătorul de medalii*[1] (2008), de Anatol Moraru [142]. Personajele sunt conştiente de faptul că „...ultimul îndrăgostit pasionat stie astăzi că riscă să-şi distrugă şansele şi să cadă în ridicol dacă vorbeşte de dragoste" [28, p. 287]. Dorin Pânzaru, Grigore Costin, Severina etc. au aer de aristocraţi, se vor „impactanţi" prin calităţile lor retorice şi se feresc să fie patetici şi sentimentali, relativizând excesele prin umor, ironie şi autoironie. Idilismul este şi el repudiat. Memorabil este fragmentul în care Lavinia şi Dorin, stând la o masă bahică împreună cu alţi colegi, se ating cu picioarele. Dacă acelaşi gest la Allan şi Maitreyi din romanul lui Mircea Eliade era act clar de erotism, în cazul personajelor lui Anatol Moraru dispare orice urmă de tandreţe şi senzualitate, emoţia degradează în pură fiziologie. Este indiciul clar al unei alte epoci şi al unei alte lumi, în care exerciţiul sexual înlocuieşte căldura şi afectivitatea unei relaţii de cuplu.

Personajele trăiesc cu intensitate voluptatea propriului discurs. Nu-şi dau rând să vorbească, să se lanseze cu orice ocazie în asocieri livreşti şi o fac cu plăcerea şi conştiinţa faptului că sunt filologi. În această competiţie a intelegenţelor, originalitatea simulacrului substituie autenticitatea trăirii. Rar, pe alocuri emoţia scapă din chingile livrescului. În unele fragmente din roman sensibilitatea şi trăirea nudă izbucnesc la suprafaţă, colorând afectiv naraţiunea. Este vorba de povestea de dragoste dintre Severina şi Dorin Pânzaru, un tânăr seducător şi deştept, cu mare priză la femei, dar care „se rătăceşte în labirinturile amorului facil, şi-i scapă esenţialul". Scrisoarea Severinei, în care aceasta-i mărturisea decepţia în legătură cu relaţia lor de cuplu şi decizia ei de a pleca din viaţa lui Dorin, îl descumpăneşte pentru o clipă pe tânărul Don Juan şi-i racordează simţurile la realitate. Naraţiunea romanului lui Anatol Moraru operează constant cu faţa şi cu reversul *medaliei*. Albul de pe o parte e completat sau dislocat de negrul de pe partea adversă. Personajele ajung să resimtă efectul propriilor „arme". Ironizarea Patriciei de către colegele ei sfârşeşte cu suicidul acesteia. Nobilul şi verticalul Grigore Costin,

[1] Anatol Moraru, Turnătorul de Medalii, Chișinău, Prut internațional, 2008.

cel mai de seamă intelectual al Facultăţii de Litere, ajunge să fie prada unei înscenări umilitoare de luare de mită. Un alt exemplu este chiar Dorin. Acest tânăr de o inteligenţă sclipitoare câştigă redute intelectuale, dar clachează în planul vieţii sale intime. În finalul romanului, primeşte o scrisoare de la Indiana, o aventură de-o noapte, care anunţă eşecul lui erotic: „Dorine, sunt gravidă. Trebuie să discutăm. Indiana". Existențialul se răzbună în final pe simulacru. Și personajele care se jucau cu destinul ajung să simtă cum și destinul se joacă cu ele.

2.4.2. Proiecții nevrotice ale erosului. Limbajul crizat

Chișinăul anilor '70-'80, în romanul lui Iulian Ciocan *Înainte să moară Brejnev* (2007) este reprezentat printr-un topos al griului și al banalității sufocante. E o contrautopie a romanului urban, în care saloanele interbelice, cu întâlniri selecte și muzică de Bach, ca la Hortensia Papadat-Bengescu, sunt înlocuite cu sordide camere la bloc, cu bucătării și băi comune, instaurând sindromul „komunalka". În acest context viața își pierde orice farmec și însemne de noblețe. E o cu totul altă lume, cu o reprezentare specifică a existenței în general și a erosului în particular. Viața la bloc este lipsită de orice intimitate și romantism. Femeile sunt fie gospodine chinuite și dezerotizate, fie curve de lux, la dispoziția ștabilor de partid. **Erosul *philial*** este într-un declin total, din cauza sărăciei și mizeriei dezumanizante impuse de codul existențial sovietic. Soțiile sunt disperate și înrăite de munci, de sărăcie și neglijența soților. Un personaj, Dochița Barbalat, moare strivită de o macara, în timp ce-și cară sacoșele de la piață. Soțul ei, respingând banalitatea și stupizenia morții, abia după o analiză a detaliilor, înțelege că vinovatul a fost el, care a lăsat pe umerii soției salahorismul pungilor cu mâncare.

Incertitudinea generală a ultimilor ani ai liderului sovietic, Brejnev, exclude orice șansă de împlinire erotică și fericire conjugală. Un veteran de război, Polikarp Feofanovici, dorește să-și refacă viața alături de o moldoveancă, dar fiul și nora îi interzic de frică să nu-i rămână tinerei neveste apartamentul veteranului. Bătrânul moare în tristețe și singurătate.

Toate aceste personaje trăiesc o perpetuă frustrare și scindare interioară. Conștiința lor erotică este rudimentară și suferitoare. O fatalitate a istoriei lasă personajelor doar doi vectori de manifestare: amintirea și proiecția fantasmatică.

Amintirea provoacă zguduiri adânci, operează transformări în ontologia personajelor. Vechile iubiri schilodesc și mai mult imaginea prezentului, provocând crize de conștiință. Nomenclaturistul Pavel Fiodorovici Kavrig, adjunct al responsabilului de ideologie la Comitetul Orăşenesc de Partid, aflând dintr-un necrolog de moartea iubitei sale din studenție, trăiește un

proces chinuitor de conștiință, care-l apropie de soțul femeii iubite cândva. O empatie comună devine posibilă prin retrăirea afectivă a memoriei femeii iubite de acești doi bărbați.

Proiecția fantasmatică se desfășoară în câmpul erosului vinovat, al adulterului. Fuga din realitatea sordidă nu poate avea alt pandant decât o evadare compensatorie în realitatea paralelă a adulterului, o realitate repudiată social și cu atât mai mult dorită. Personajul Ionel Pâslari visează la Veronica Lapteacru, învăţătoare de literatură moldovenească, simțind că prin ea se poate elibera de condiția sa de proscris și poate accede la un nivel superior al existenței sale.

Moartea lui Brejnev e resimțită de personaje drept prilej de defulare a revoltei acumulate și de înfruntare a istoriei. Mama afișează un aspect ostentativ; gura strident rujată și hainele albe, oripilând astfel directoarea și pe reprezentantul Ministerului Educaţiei.

Anii de posttotalitarism nu schimbă datele problemei din constituția mentalității erotice a personajelor. În *Tărâmul lui Saşa Kozac* (2011), personajele, aflate deja în tranziția anilor 90, trăiesc în aceeași închisoare a mentalității sovietice. Tranziția de la comunism la democrație e o iluzie și un subiect sensibil care împarte oamenii în tabere, în nostalgici ai sistemului și în cei care împărtășesc idealurile democrației. Și în acest roman nucleul familiei este compromis în planul intimității. Eșecul și neîmplinirea se impregnează ca o fatalitate în viețile personajelor.

Un personaj reprezentativ pentru condiția intelectualului în tranziție este Octavian Condurache. El îşi duce zilele împreună cu familia într-o garsonieră strâmtă, de 33 de metri pătraţi. Existenţa lui se învârte disperată între căratul sacoşelor grele cu legume de la piaţă, certurile cu soţia defeminizată înainte de vreme şi înrăită din cauza problemelor şi treburilor cotidiene, activităţi de rutină, care amână la nesfârşit visul prozatorului de a-şi scrie romanul vieţii sale. Sărăcia şi incertitudinea din jur, acutizate de o atmosferă permanentă de irascibilitate, marchează întreg spectrul vieţii sale de familie. Nefericit în familie, cu o soție iritată mereu de munci și sărăcie, acesta se simte un învins. Reîntâlnirea, întâmplătoare, cu o femeie iubită cândva, provoacă scriitorului o criză de personalitate, o privire în oglinda deformată a sinelui. Accidentul care-l proiectează direct în moarte e o trecere din planul difuz al interiorității sale, în realitatea brutală, dintr-o moarte simbolică, în una reală.

O singură realitate compensatoare „certă” o reprezintă serialele braziliene care aduc melodrama siropoasă a iubirii, romanța erotică, accentuând și mai tare condiția lor de învinși, de simpli spectatori la modelele erotice utopice ale lumii.

La fel ca și romanele lui Iulian Ciocan, romanele lui Dumitru Crudu *Măcel în Georgia* (2008), *Oameni din Chișinău*, *Un american la Chișinău* (2013) sunt ficțiuni ale tranziției postsovietice. Busculada socială, bătaia generalizată, împărțirea oamenilor pe tabere ideologice

(comuniști și democrați) sunt imaginea unei societăți în agonie, lipsite de orice repere ontologice. Sexualitatea își dezvăluie crizele emasculante, personajele trăiesc o perpetuă debusolare erotică și existențială.

Erosul capătă, în romanele lui Crudu, un caracter nevrotic și hipertensiv și e indisociabil de violența ca expresie a thanatos-ului care „urmărește" din umbră manifestările personajelor, situându-le la limită. Umorile etnice invadează imaginarul lor erotic. Politicul alienant, degradant a căpătat caracter contagios şi a infectat nucleul existenţial al societăţii. Momentele intime se produc de fiecare dată pe fundalul tensiunii din cadrul cuplului, marcat de neîncredere și nervi. Cu cât dezordinea afară e mai mare, cu atât protagoniștii se excită la maximum şi simt desfătări „de-a dreptul mistuitoare". Sexul are un caracter ostentativ, parcă s-ar produce direct pe un câmp de luptă. Imaginarul erotic operează cu asocieri din acest registru belicos: „În acele clipe, membrul său semăna cu un steag înfipt într-un pisc de munte înzăpezit" [61].

La turbulențele din stradă se răspunde cu violența spasmelor voluptoase.: „… cum ieșea la vreo demonstrație în oraș, Georgiana îi lua fața, îndemnându-l să meargă undeva și să se fută pe săturate. După ce făceau sex, se spărgea în hohote de râs, la fel ca în urmă cu câțiva ani, când Angelo bătuse disperat la ușă și strigase după ajutor, iar Georgiana nu i-a deschis și milițienii l-au făcut zob, izbindu-l cu capul de pereți" [60, p. 60].

Limbajul plăcerii se anunță, în același timp, ca un *limbaj al violenței*. Dacă la Constantin Cheianu, sexualitatea violentă este o contrareplică ludică la politic, la Crudu – e imaginea în oglindă a dezordinei istoriei și a nevrozelor pe care le declanșează aceasta în câmpul intimității.

În cazul ambilor scriitori funcționează puterea interdictului (sexul la birou, la Cheianu, sau sexul la manifestațiile publice la Crudu), de aceea codul sexual se manifestă doar în registrul „extazelor violente" (Bataille) vindicative și plezirante la Cheianu, beligerante și nevrotice la Crudu: „Abia la Tbilisi a aflat cum o cheamă și cine e. O cheama Georgiana și tare-i mai plăcea să se fută pe rupte, dar numai în timpul mitingurilor sau al demonstrațiilor. Ori de câte ori Enrico lua parte la vreo demonstrație, Georgiana apărea ca din pământ și îl smulgea din puhoiul de oameni ca să și-o pună" [60, p. 59].

În toate romanele lui Dumitru Crudu fantasma feminină e adulterina, femeia fatală dorită de toți, e curtezana cu „ochi dogorâtori", țâțe zgomotoase", cu „sânii ei tulburători și guralivi", care sperie și atrage deopotrivă. Este fantasma terorizantă a femei sexuale reptiliene, provenite din imaginarul erotic arhetipal: „Cu toate că mergea alături de Cată, în fața ochilor o vedea doar pe Lora, pe Lora goală, cu țâțele mari lovindu-se una de alta ca niște lalele roșii. După ce-l văzu pe american pupându-se cu o roșcată, Lora îi răbufni în minte, ca apa umflată a unui râu după

ploaie sau ca lama friguroasă a unui cuțit ce intră într-o bucată de brânză de oaie. Acum era din nou a sa. O vedea în fața ochilor ba goală, întinsă pe zăpadă, în timp ce ninsoarea cădea în straturi peste ea, ba bând apă dintr-o băltoacă în mijlocul străzii colonel Buzoianu când o apucaseră năbădăile; ba dându-i cu furculița să pape cartofi prăjiți; ba făcând baie; ba culegând chiștoace de pe Bulevardul Eroilor și fumându-le cu sete; ba poticnindu-se și alunecând pe scări și el prinzând-o în brațe. Oriunde se uita, o vedea în fața ochilor pe Lora" [62, p. 121-122]. Erosul, la Crudu, anunță toposul erotic al lui Bataille. Purcede din același instinct al transgresiunii interdictelor în regimul violenței simțurilor. Pentru Bataille, fata frumoasă este însăși imaginea erosului. Ea trezește dorința, o dorință furibundă de profanare, de reducere a esteticului la natural, la stihia instinctului. Gânditorul exprimă această idee atât de esențială pentru a înțelege pulsiunile freudiene, legând frumusețea de instinctul de transgresiune și interdicție. Instinctul de profanare, la Crudu angajează tendința de agresivitate şi o sensibilitate nevrotică a posesiunii: „Lora l-a scos din închisoare pe Vio, luându-şi asupra sa toată vina. Probabil, după ce a înţeles că, dintre toţi bărbaţii pe care i-a avut ea cât timp a fost cea mai frumoasă femeie din Braşov, singurul care a iubit-o cu adevărat a fost cel care a desfigurat-o, transformând-o într-o urâtanie, dar desfigurând-o, fiindcă a vrut s-o păstreze doar pentru el. A desfigurat-o ca să fie numai a lui. Şi ea s-a întors la el. Şi acum, se pare, sunt cei mai fericiţi oameni din lume" [62, p. 294]. Dacă mișcarea de transgresiune la Bataille are semnificație metafizică, la Crudu e doar o revoltă clamoroasă, anunțând frustrarea sexuală a personajelor. Absolutul iubirii care „pune în cumpănă ființa" [13, p. 39] este înlocuit la scriitorul basarabean cu un absolut al dorinței nu hedoniste, ci nevrotice. Încălcarea interdictelor nu are un sens mistic, de tulburare a esenței ființei, de transfigurare ontologică, ci de satisfacere a unor pulsiuni refulate. Violența nu e purtătoare de semnificație metafizică, e gest de frondă, de cultivare „cu orice preţ a paradoxului" (Bogdan Crețu).

2.4.3. De la sexualitatea ca semn la sexualitatea ca simulacru

În romanele lui Dumitru Crudu limbajul instinctual are semnificația nevrotică, care-i legitimează realitatea literară. Acesta ia forma de reprezentare terifiantă a frustrării și derivei existențiale. Într-o lume a ciomăgelilor, limbajul violenței recheamă compensator limbajul concupiscent. Crizele realității activizează impulsurile thanatice și declanșează lupta contrariilor, o luptă sub semnul trăirii erotice, ca formă a vieții, în care obscenitatea face parte din echipamentul de dotare. Obscenitatea în literatura de ultima oră, boomul de literatură a deșanțărilor instinctuale nu ține mereu de o condiție umană suferitoare, ci adesea de un „impas

creativ", pe care, scrie Mihai Iovănel, scriitorul îl resimte în urma eliminării condiționărilor negative din sistemul socio-cultural în care s-a format. Iată de ce, explică Mihai Iovănel [113, p. 27-28], citindu-l pe Stanisław Lem, „prohibițiile trebuie să fie reale și obiective, independente de alegerea scriitorului. […] Scriitorii au nevoie de o rezistență a materialului lor așa cum au nevoie de aer".

Astfel, într-o absență alienantă a tabuurilor, redundanța excesivă a obscenităților a creat șabloane noi, coborând limbajul erotic la formele primare ale instinctualului și fiziologicului.

Cu declarata mizã legitimatoare a autenticismului, în proza românească din ultimii ani au erupt vulcani de sinceritate brută, care nu suportă medieri ale visceralului nici la nivel de conștiință, nici la nivel de expresie sau limbaj. Faptul imediat, trăit, asumat biografic este notat direct, viața de zi cu zi trece în proză în mod brut, cu tot cu limbajul neprelucrat, oralizant de multe ori, ce o însoțește. Miza existențială este preferată celei scripturale. Textualismul romanului 80-ist este repudiat în excesele antiontologice și în inserturile manieriste gratuite. Un pansexualism domină această literatură, provocând sentimentul surplusului, al excesului exasperant.

Pentru a găsi noi forme de expresie, scriitorii ultimilor ani exploatează fără reținere zonele altădată tabuizate ale limbajului, impunând și fenomenul unei autoscopii viscerale fără precedent. Un gest vindicativ și recuperator de a sări etapele în mod furibund și adesea necontrolat. Nicolae Bârnă surprinde în mecanismul pansexual, alternat cu epizoade minimaliste din cel mai plat şi banal cotidian, „fronda justițiară", protestul împotriva ipocriziilor sociale trecând într-un „mesianism al depresiei jubilative" [227].

Abuzul este simptomatic societăților în tranziție, care au trăit șocul prohibițiilor totalitariste, scrie Mihai Iovănel: „Într-adevăr, după 1989, compulsiunea de primă etapă de a «spune totul», caracteristică atât filmelor, cât și literaturii, care încearcă să epuizeze limbajul și descrierile «realității» de toate posibilitățile denotative exact în zona cea mai cenzurată de comunism (violența, sexualitatea, limbajul obscen), reprezintă reacția previzibilă – antiteza dialectică – a proceselor din comunism. Desigur, cu cât comunismul se îndepărtează în timp, forța lui gravitațională scade, iar dialectica pe care o stimulează devine din ce în ce mai slabă" [113, p. 23].

Un roman cu rol de manifest pansexualist în Republica Moldova este *Pizdeț* de Alexandru Vakulovski, editat în 2002. Citit cu entuziasm de tineri și contestat de generațiile mai în vârstă, romanul face carieră. Un top din 2008 al UNIMEDIA (http://unimedia.info/stiri/Rezultat-FINAL-TOP-10-romane-basarabene-din-ultimii-50-de-ani--64845.html) îl include pe ultima poziție, în 10 cele

mai bune romane scrise în Basarabia în ultimii 50 de ani. Topul este votat de cititori și critici literari. Întrebarea care se iscă firesc ține de valoarea literară a cărții. Scris la repezeală, nerespectând convențiile românești, „fără story, fără construcție, fără suspans și care, în plus, nu mai aduce nimic nou" [148, p. 174], care este miza acestui roman și în ce constă puterea lui de seducție a cititorului? Se pare că explicația e de natură contextuală. Romanul situează în prim-plan drama unui tânăr narcoman decepționat de societatea morbidă și ipocrită în care trăiește, de dezastrul politic din Republica Moldova, păstrătoarea fidelă a cutumelor și mentalității sovietice, dar și de duplicitatea societății românești. Ajuns student în România, personajul romanului este umilit pentru proasta cunoaștere a limbii române și pentru că e basarabean. Noutatea tematică este dublată de cea a limbajului. Obscenitățile care bântuie în roman, limbajul argotic, încărcat licențios, ocupă o nouă nișă în discursul romanesc din Republica Moldova, fascinând prin chiar teribilismul gestului. E ceea ce remarca Foucault la Sade „murmurul primordial", adică „o violență a numelui exprimat pentru el însuși", care descoperă limbajului „brutalitatea sa de lucru" [86, p. 192]. Îndrăznelile autorului de a demonstra greața supraviețuirii într-un stat postsovietic, impregnat puternic de miasmele comuniste, au avut un impact deosebit asupra cititorilor care au trăit sentimente similare de furie și scârbă, iar licențiosul a funcționat ca o mascotă pentru acest dezgust profund. Ceea ce e amendabil în *Pizdeț* este lipsa măsurii, redundanța gratuită, adoptarea unui cod lingvistic care-și refuză dreptul la semnificare. E situația „când violențele de limbaj devin marfă, mult mai puțin vandabilă, și totuși marfă, adică ceva care își caută imediat prețul, punându-se sub incidența fluctuațiilor cererii și ofertei" [230]. Obscenul devine o elementară experiență manieristă. O observație a lui Mircea V. Ciobanu despre romanul *157 trepte spre iad sau Salvați-mă la Roșia Montană* este nu doar relevantă, dar aplicabilă și celorlalte romane marca Vakulovski: „Partea absolut surprinzătoare a romanului e că, deși plin de agresivitate, bestialitate, desfrâu, patimi tari (ura, în primul rând), acesta este foarte anemic. Oamenii se bat (frecvent!) a lehamite, se dedau poftelor trupești într-un fel de lehamite. Lipsă totală de vitalitate! De acord că la Rebreanu (am luat un autor la îndemână) «lipseau» multe din scenele tari de aici, dar romanele lui sunt pline de pasiune. De energie!" [42, p. 213-214].

Fie că e vorba de *Pizdeț* (2002), *Letopizdeț* sau *Bong* de Alexandru Vakulovski ori de *Tovarăși de cameră* (2011) de Mihail Vakulovski, sexualitatea debordează în prim-planuri obscene, lipsite de o altă miză decât provocarea brutală a cititorului. Sexualitatea agresată și agresivă, aduce discursul romanesc în zona paraliteraturii [129, p. 18].

Vidul nu poate genera decât alt vid, întrucât „Nu există imagine (nici chiar realitate) fără interpretare, fără o proiectare de sens" [27, p. 317].

O panoramare a acestei literaturi a libidoului exacerbat o punctează Andrei Ţurcanu, descoperind un nou actant în scena dramatică a literaturii: „idiotul util al postmodernității", un „vagabond scăpat din somnul dogmatic totalitarist, care preia cu frenezie, ca pe o nouă dogmă, într-un delir histrionic, grimasele unei slobozenii globaliste cu manifestările ei primare, subliterare și subumane. Exultațiile globaliste trans-continentale și trans-umaniste (poate chiar, trans-umane) se amestecă într-o babilonie de înjurături și scabrozități cu frenezia unui «exotism» *cool* localist basarabean. *Fuck you, eu.ro.Pa!* (Nicoleta Esinencu) se întâlnește cu *Pizdeț* (Alexandru Vakulovski) în aceeași neglijență față de cuvântul scris și față de arta literară, dar și în fronda ieftină a gesturilor și comportamentelor epatante cu scene porno, orgii bahice, prize colective de droguri și, mai ales, cu levitații și căderi libere în coborâșurile și degradările de limbaj. S-a încercat a se acredita cu snobism că la mijloc ar fi vorba de niște gesturi de nonconformism și că această bravadă anarhică s-ar afla în filiația unui Jack Kerouac, un scriitor al generației beat, sau chiar și mai departe în timp, că personajele monologuri ale scrierilor din această serie s-ar regăsi într-o apropiată înrudire cu Holden Caulfield din *De veghe în lanul de secară* de J. D. Salinger ori că s-ar afla pe aceeași undă de «greață» existențială antisistem și voință de autodistrugere mântuitoare cu Venicika din *Moscova-Petuşki*. Nimic mai fals! Dincolo de limbajul argotic și licențios și dincolo de scrâșnetele nesăbuințelor basarabeniste cu un iz puternic de jeg rusesc de sorginte sovietică, textele (scrise în fuga condeiului, cu o totală ignorare a grijii pentru stil, limbă și ortografie) nu au nimic în subsidiar decât intenția explicită să «câștige» adeziunea unor congeneri tineri sau adolescenți. Nimic altceva în relatările și scenele bahico-erotico-halucinogene decât dorința expresă de a-i epata și a-i corupe pe potențialii cititori ai acestor opuri «dramatice» ori «romanești»!" [36, p. 64].

În linia de idei urmărită de Andrei Ţurcanu, limbajul obscen e amendabil, deoarece triumfă în afara unei alte mize decât goala epatare, şocul de moment. Poate însă acest limbaj abject să facă, cu demnitate, parte dintr-o scenă erotică? Răspunsul îl oferă tocmai conceptul **limbii ca memorie**, inclusiv a simţurilor, în toată puterea lor instinctuală primară. În acest caz, limbajul obscen poate salva o scenă erotică de detumescienţă. Integrate organic în ţesătura erotică, aceste cuvinte abjecte pot îmbrăca nimburi ale iubirii, pot deveni cuvinte iubitoare, cuvinte care susţin puterea instinctului, în tot adevărul lui netrucat, în toată autenticitatea lui. Aceste cuvinte în accepţia lui Pascal Quignard sunt „născute să fie ruşinoase" [175, p. 140], în vinovăţia ruşinii lor şi în directeţea lor sta forţa care vesteşte despre triumful cărţii, despre zguduitoarea plăcere a simţurilor, instalată într-o memorie a limbii, care să păstreze expresiei licenţioase facinaţia

păcatului, a spaimei, dar în primul rând a dorinţei înrobitoare. Literatura, vinovată (Bataille) fiind, prin pretenţia ei de autenticitate, nu poate exclude cuvintele autentice, în chiar ruşinea şi păcatul lor. Dar literatura de multe ori smulge cuvintele obscene din memoria arheală a limbii și le transferă într-o realitate transparentă, străină, a efectului sonor, a reprezentării pornografice.

Amurgul erosului în romanul ultimilor decenii ține de un declin al limbajului, acel limbaj care instituie realitatea erotică și fundamentează trăirea. Reducția erotismului la sexualitate și a sexualității la denotație induce efectul transparenței pornografice, vide de sens, la care se referă C.B. Han. Sexualitatea este intimitatea barbară a omului, e realitatea marcată de conștiința păcatului și de fantasmele refulării, care au însoțit subiectul uman secole la rând. De partea ei rămâne „tabuul" (Bataille), „păcatul și spaima" (Pascal Quignard). Marile romane de dragoste au rămas conectate la sensul cosmogonic al erosului și la misticismul înțelesurilor sale. Au lăsat fantasmele în stihia lor, fără a rupe vraja. De aceea, observă Bruckner, referindu-se la romanul erotic „Puterea limbii este echivocul, alunecarea sensului, subînțelesul, dozarea subtilă a agresivității și a reținerii. Nu grosolănia anumitor cuvinte le face pe acestea excitante, ci excitarea din acel moment le face necesare. În focul acțiunii, ne cufundă în aceeași bestialitate, însoțesc actul ca niște ingrediente necesare. În afara conceptului, ele sunt nepotrivite, rizibile. Ceea ce le lipsește prea multor cărți contemporane este dimensiunea celebrării, fie și în abject, faptul că erotismul rămâne un domeniu care te duce într-un loc de unde nu te mai întorci. Oare Jean Paulhan nu ne vorbește, în legătură cu Povestea lui O, despre o decență nemiloasă? Fericirile exprimării: fericirea de a scăpa prin exprimare de opresiune, dar și de flecăreala-clișeu, de stereotipia desfrâului standard. Cu cât cuvântul devine mai puțin complex, cu atât el devine mai sărac, producând răceală și înghețare" [29, p. 175].

În acest sens, Mihaela Ursa vorbea în Eroticonul ei, de „ficțiunea utilă", cea în care lectorul își recunoaște trăirile într-o paradigmă erotologică, învață de la ea, își înțelege mai bine propriile trăiri. Comportamentul amoros al cititorului se lasă influențat anume prin altitudinile pasionale ale ficțiunii, care ies din cadrul banalului, convenționalului, stabilului. Nu e vorba aici de funcția didactică a literaturii, ci de capacitatea ei de a investi noi sensuri în reprezentările despre iubire ale cititorului, de a-i modela conduita amoroasă şi de a-i nuanța viziunea asupra lumii.

CONCLUZII la capitolul 2

– Urmând traseul teoretic regăsit în scrierile lui C. G. Jung şi G. Bachelard, se impune constatarea că limba română aparţine mai puţin *visului* masculin (*animus*), decât *reveriei* feminine (*anima*). Femininul şi masculinul se întâlnesc într-o alchimie erotică a androginului.

– Limbajul erotic nu este unul genuin, ci e construit, remodelat de generaţii de îndrăgostiţi, fiind cel care construieşte afectul, care îi conferă formă, nuanţă, expresie, îl plasează într-un cod.

– Evoluţia retoricii amoroase în romanul românesc postbelic porneşte din tradiţia interbelică sau/şi din erotica folclorului. Tradiţia interbelică a romanelor intimităţii a marcat limbajul romanului din comunism. Limbajul îndrăgostiţilor din romanul *Princepele* este de o influenţă mistică eliadescă şi de o alta a transgresiunii interdictelor, pe linia erotismului violent al lui Sade şi Bataille. *Dezordinea simţurilor* din romanele lui Eugen Barbu sau Zaharia Stancu este anticipată şi de erotismul anarhic şi insurecţional al avangardiştilor interbelici.

În literatura română din Basarabia postbelică I. Druță reactualizează patternurile folclorice ale iubirii. Expresia erosului e predominant lirică, iar limbajul e ingenuu. Autorul respectă codul tradițional rustic al decenței erotice, menținând sentimentul în stihia sugestiei și a subînțelesurilor, proprie poeticii poeziei de dragoste populare. Toposul erotic ține de vechime și ritual. *Agapé*, inclus într-un cult al familiei, este preferat cultului iubirii-pasiune. Vâlvătaia erotică exemplifică un drum spre moarte. Sensibilitatea erotică din *Frunze de dor,* de Ion Druță, capătă un contur psihologizat în romanul lui Aureliu Busuioc *Singur în fața dragostei*. Intelectualizarea prozei de factură erotică vădește, la momentul apariției romanului, în 1966, tentația de modernizare a acestuia prin reactualizarea modelului românesc interbelic. Pentru un logician ca Radu, iubirea înseamnă *asimilare* și *indistincție.* Sentimentul erotic, tot mai acut și mai evident, îl determină însă să reia traseul înțelegerii existenței la un nivel superior, acela al iubirii-dăruire. Adept al cogito-ului cartezian „gândesc, deci exist", el se vede îndemnat la o substituire a principiului raționalist cu unul de natură afectivă, „simt, deci exist". Este marea sa metamorfoză interioară, trecerea de la sentimentul despicat în patru de o voință de detașare raționalizantă la iubirea trăită. De la iubirea *ca asimilare* la iubirea *ca dăruire*.

– Proza din tranziția postsovietică e marcată de sexualitate nevrotică, ca efect al refulării: o sexualitate agresivă, contrautopică, frustrată, nefericită. Această sexualitate, nu are în vedere atât omul, cât politicul care a alienat omul, care i-a exhibat nevrozele, l-a adus în dimensiunea nefericită a gestului superficial, nu a trăirii erotice profunde. Sexualitatea își dezvăluie crizele emasculante, personajele trăiesc o perpetuă debusolare erotică.

– Sexualizarea, în noua conjunctură, nu vine din accepția mistică a lui *ars amandi*, dintr-o cultură metafizică a erosului. Este voință de putere, defulare sau dezmăț. O revoltă contra sistemului manifestându-se în explozia nudă a instinctului. Afecțiunii îi lipsește codul tandreței, ingredientul principal al discursului erotic, care să transforme instinctul în trăire și să treacă simțurile în limbaj.

– După anul 2000 romanul basarabean descoperă aventura corpului, proliferează limbajul concupiscent al simțurilor. Limbajul concupiscent devine un limbaj al spectacolului, în care vorbitorii sunt și actorii și regizorii, iar prin-planurile devin punctele sensibile ale plăcerii.

– *Sex & Perestroika* de C. Cheianu deconstruiește în manieră ludică industria de clișee ale erotografiei tradiționale, face saltul de la un topos sentimental la improvizația hedonistă, de la cuvintele plăcerii la plăcerea cuvintelor.

– Limbajul sexual e unul al parodierii limbajului politic. Subminarea regimului ca organism emasculat prin sexualitatea triumfătoare, prin debușeul erotic din undergraund este o schimbare de paradigmă a erotologiei postsovietice. Sexualitatea trece abundent în literatură, dar nu oricum, ci ca instrument de parodiere și de punere în ecuația farsei poncifurile politicii comuniste.

– Em. Galaicu-Păun vine cu o extindere a codului și o multiplicare a formelor: limbaj hormonal și limbaj antiandroginic mixate cu limbajul mistic al plăcerii, la care se adaugă limbajul de parodiere și deconstruire intertextuală a erosului.

3. ÎMPLINIREA PRIN IUBIRE. DESTRĂMAREA PRIN IUBIRE. RECURENȚA MODELELOR

3.1. IMAGINARUL EROTICONULUI UNITIV

Romanul erotic s-a constituit ca specie în literatura română în sec. XX, prin proza interbelicilor. În studiul *Constituirea unui imaginar erotic canonic*, Mihaela Ursa, cercetătoarea română de referință a fenomenului erotic în literatură, consideră componenta livrescă (care descrie și explică iubirea) responsabilă de evoluția paradigmei erotice în roman, de la modelele vechi (de natură mistico-magică) la cele psihocentrice: „literatura de dragoste a secolului XX nu este decât reflexul autorităţii cu care un tipar cosmologic psihocentric îşi impune reperele, susţinând un model al cunoaşterii care avansează prin explicaţie, tributar raţionalismului. În epistema psihocentrică, iubirea este rezultatul cât se poate de previzibil al mecanismelor psihologice puse în mişcare de principiul plăcerii (*das Lustprinzip*, la Freud)" [236]. Şi Foucault, în *La volonté de savoir* (1976), va identifica scopul distrugerii pulsiunilor, tocmai în recuperarea lor discursivă excesivă, inclusiv în roman.

Potrivit Mihaelei Ursa, romanele autentice de iubire sunt cele care revin la vechile definiții ale erosului. O incursiune în evoluția istorică a formelor erotice au determinat-o pe cercetătoare să opereze o clasificare a romanului erotic universal după criteriul unitiv (iubirea contopire/asemănare/comuniune) și criteriul manifestării impulsului erotic (iubirea ca atracție androginică și iubirea ca altă stare a conștiinței). Considerăm că această clasificare e operațională și în cazul romanului românesc, cu anumite ajustări. Întrucât, în romanul românesc formele de evoluţie ale imaginarul erotic ţin de ocurenţe culturale şi social-politice, de o anumită tradiţie literară, dar şi de o morfologie mentalitară a locului, am considerat oportună o altă posibilitate de delimitare şi clasificare a erotologiilor.

Felul în care a evoluat romanul românesc interbelic și cel contemporan ne-a condus către o clasificare în baza **principiului unitiv** (iubirea care unește androginic ființa) și în baza **principiului destrămării** ființei îndrăgostitului, o destrămare în sensul lui Georges Bataille, împlinirea putându-se săvârși doar după moarte: „Ceea ce se află în joc în erotism este întotdeauna o destrămare a formelor constituite. Repet: a acelor forme de viață socială, regulată, care întemeiază ordinea discontinuă a individualităților diferite ce suntem. În erotism însă, și mai puțin decât în reproducere, viața discontinuă nu e condamnată, în pofida spuselor lui Sade, să dispară: ea este doar pusă sub semnul întrebării. Trebuie tulburată, deranjată tot mai mult" [13, p. 30]. O incursiune rapidă în lumea romanului interbelic ne permite să surprindem faptul că acesta se axează pe imaginarul **erotologiei unitive**, „iubirea ca contopire", un corolar al iubirii-pasiune,

cea mai prolifică și impactantă istoric şi cultural formă de iubire. Romanul postbelic, dimpotrivă, privilegiază **iubirea ca destrămare**, „dezordinea pletorică" (Bataille), prin transgresiune și exces a formelor constituite ale vieții. Această formă de iubire stă sub semnul Thanaticului.

Erotologia iubirii-pasiune, celebrând fuziunea profundă, inalienabilă a îndrăgostiților, își va regăsi formele canonice în romanul modern al interbelicilor, cu modificări care țin de evoluția imaginarului erotic în contextul noilor interacțiuni ale literaturii cu psihanaliza și filozofia. Influența științelor socio-umane a psihologizat forma iubirii-pasiune, operând importante modificări în structura vechiului topos erotic.

Printre multele studii aplicate romanului interbelic, vom lua în considerare cele mai reprezentative care vizează exclusiv intimitatea de tip erotic a acestuia. Fundamentală rămâne și azi *Arca lui Noe,* de Nicolae Manolescu [128] cu analize subtile a structurii romanului și a relațiilor dintre personaje. O reevaluare, cu rezultate neașteptate, a romanului interbelic sub aspectul intimității corporale operează Simona Sora [192]. Având drept piloni conceptuali *intimitatea imaginară* și *intimitatea lecturii*, analiza autoarei urmărește metamorfozele intimiste ale corpului care **scrie**, care se **autodescoperă**, care **lecturează**. Pentru modernitate și postmodernitate o „regăsire a intimității" reprezintă modul anume de asumare a corporalității, ca o „construcție de sine, interiorizare, rezonanță intimă cu celălalt și regăsire în «corpul iubirii», ratarea retragerii și a expunerii, eșecul ultim" [190, p. 13].

Pornind de la exegeza consacrată, raportarea (în premieră) pe care ne-o propunem a romanului românesc din sec. XX la vechile arhetipuri ale iubirii completează în mod oportun exegeza asupra intimității erotice a acestuia.

Două atitudini absolut contrare, a Simonei Sora (2008) și a lui Nicolae Manolescu (1981), pun sub semnul interogației natura erotismului celui mai pasional roman românesc modern, *Maitreyi*. Nicolae Manolescu consideră romanul „capodopera" lui Eliade și o experiență autentică de iubire pasională. Analiza memorialisticii ficționale a scriitorului interbelic și a afilierilor lui cu estetica lui Kierkegaard, Papini și Tagore, o conduce pe Simona Sora la concluzia contrară, că „*Maitreyi* nu este, aşa cum prea adesea s-a spus, romanul unei iubiri, ci acela al unei experienţe spiritual-revelatorii prin intermediul cărnii" [190, p. 136]. Cercetătoarea consideră că pentru o înțelegere adecvată, acest roman, dar și alte scrieri legate de perioada indiană a lui Eliade, trebuie citite din perspectiva heterodoxiei tantrice a prozatorului și ținând cont de concepția scriitorului în ceea ce privește virilitatea ca rezistență împotriva erosului și ca posibilitate de a rămâne în planul esențial al sinelui. Însuși Eliade mărturisește că această concepție a virilităţii opuse feminităţii şi melancolismului, inclusiv din eseul *Apologia virilităţii,*

derivă din lecturile din Giovanni Papini. „Virilitatea, scrie el în *Memorii I* (1907-1960), echivalează cu spiritul pur. Nu acceptam Erosul decât subjugat total virilității; altminteri unitatea absolută a spiritului pur risca să se sfarme. Dragostea în toate modurile ei era numai un instrument de reintegrare a Spiritului" [79, p. 147]. Doxele tantrice Sahajya, la care aderă scriitorul, privilegiază exercițiul erotic cu funcția lui de eliberare a tensiunii și asigurare a excelenței spirituale. Curentul tantric Sahajya alege pentru ritualul sexual fata virgină, doar ea este capabilă de revelația mistică a bărbatului. La mistica indiană (*vaishnava*) și la obsesia metafizicului și a biologicului, fără implicații morale și sociale, Eliade se referă pe larg în *Jurnalul* din perioada 1941-1969. Iată de ce, conchide Simona Sora, la Eliade femeia „nu poate fi, fundamental, decât fecioară (cu varianta monogamă a soției fidele) sau târfă" [190, p. 140]. Ideologia intimității pe filiera filozofiei lui Papini, Kierkegaard și a tantrismului Sahajya e carcasa care striveşte intimitatea autentică, invocându-se, în acest context, iubirea manifestată în „sinceități carnale". „Când va ajunge la capătul parcurgerii senzuale a trupului Maitreyiei, Allan va epuiza și aventura sa bengaleză" [190, p. 135].

Și totuși, dacă rămânem în cadrul strict al romanului, regăsim întreg toposul erotismului pasional al marilor arhetipuri: Tristan și Isolda, Abelard și Heloise, Romeo și Julieta.

Mai întâi, iubirea e declanșată de magnetismul erotic, resimțit ca „vrajă", care sporeşte curiozitatea şi atenţia („nu izbuteam să înţeleg ce taine ascunde făptura aceasta") și transmisă prin eroticonul canonic al privirii, al contemplației reciproce („ne priveam fix, fermecaţi, stăpâniţi de acelaşi fluid suprafiresc de dulce, incapabili să ne împotrivim, să ne scuturăm de farmec, deşteptându-ne. Mi-e greu să descriu emoţia. O fericire calmă şi în acelaşi timp violentă"). Când nu-i poate prinde privirea, Allan are senzaţia că vorbeşte „ca în faţa unei străine". Iubirea-vrajă e întreținută de sacralitatea gesturilor, uluindu-l pe european și dându-i sentimentul participării la un act de magie și de unire primordială. Un moment de atingere de mâini şi de gambe e trăit ca ritual mistic de abandonare a sinelui şi fuziune erotică cu celălalt („Am ştiut că Maitreyi mi se dă toată în acea abandonare a gleznei şi pulpei, aşa cum nu se mai dăduse vreodată" [81, p. 78].

„Romanul înfățișează o pasiune ale cărei condiții sunt universale", scrie Nicolae Manolescu [128, p. 213]. Și totuși, protagoniștii, Allan și Maitreyi, până la un punct, simt diferit și joacă roluri disjuncte pe scena iubirii. Romanul pune în dialog două percepții diferite asupra erosului: cea de tip oriental a Maitreyei și cea de tip occidental, a lui Allan, care, în final, ajung să se sincronizeze într-un sentiment al absolutului. Pentru Maitreyi, experiența erotică e, de la bun început, experiență extatică de tip religios, articulându-se în spiritul misticii orientale. Pentru

occidentalul Allan, sceptic și lucid, erosul e o acumulare treptată de revelații, într-un registru fluctuant al reveriei succedate de luciditate. Reveria o oferă Maitreyi, care trăiește în orizontul sacrului și deschide promisiunea revelației supreme. E femeia-zeiță, telurică și nepământeană în același timp, cu „straniul" brațului ei gol, „atât de *tulburător*, atât de puţin feminin, de parcă ar fi fost mai mult al unei *zeiţe* sau al unei cadre". Luciditatea instaurează *iubirea-gândită*, fără a-i altera totuși puterea revelatoare.

Iubirea, pentru Allan, trimite obligatoriu la „sinceități carnale", chiar dacă știe că sufletul primează. Obsesia virilității este bine cunoscută din mărturisirile pe care le face scriitorul. Nu putem însă ignora faptul că sexualitatea în roman este inclusă în cea mai mistică trăire. Ar fi trăit Allan revelația că participă la misterul cosmic doar prin sexualitate, în lipsa iubirii? Legătura lui ulterioară cu Jeine, ne convinge că nu. Doar în intimitatea cu Maitreyi, sexualitatea a trecut alchimic în metafizică, a avut funcția de a transfigura îndrăgostiții și de a-i situa pe un plan superior al conștiinței.

Deși basculează între luciditate și reverie și parcurge stadii intermediare ale iubirii (iubirea-vrajă, iubirea-vanitate, iubirea ca necesitate carnală), **iubirea-pasiune**, pe care ajunge s-o resimtă și Allan, e o certitudine, exprimată în termenii fericirii: „o nemaipomenită beatitudine mă invadă atunci pe toate părţile sufletului şi ale trupului". De aceea, destrămarea armoniei creează senzaţia morţii: „aproape sufocat de o durere pe care nu ştiam pe ce nume să-i spun, căci nu mai era nici dragoste, nici suferinţă, ci un sentiment de totală năruire, ca şi cum m-aş fi trezit deodată singur într-un cimitir, fără nimeni lângă mine căruia să mă plâng, de la care să aştept mângâiere".

Acțiunea lui Allan, după ce momentul erotic a fost consumat, anunță o schimbare de paradigmă a erosului. Iubirea e supusă rechizitoriului lucidității. Preferarea vindecării prin asceză (din care nu e exclusă totuși *o altă* femeie), punându-și la adăpost astfel sentimentul narcisiac al sinelui, nu mai face parte din proiectul canonic al **iubirii-pasiune**. În acest sens, Allan este un personaj aproape postmodernist. Spre deosebire Maitreyi, care i se abandonează total, fără rest, Allan dispune totuși de o temperatură interioară reglată de luciditate. Când știe că iubirea nu se poate împlini, nu lunecă ca Maitreyi în moarte simbolică, ci trece de partea vieții. O viață în lipsa femeii iubite pentru îndrăgostitul iubirii-pasiune e cea mai sigură moarte. Lăsându-și iubita la voia destinului, Allan iese din cercul sacru al iubirii și păşeşte în contingent. Spre deosebire de el, Maitreyi își asumă în mod fatal *condiția existențială a iubirii-pasiune*, excesive și transgresive. Ea transgresează toate interdictele (mult mai încărcate simbolic în cultura ei indiană, decât în cea occidentală a lui Allan), culminând, sacrificial, cu dăruirea unui vânzător de fructe. Aceasta, în logica culturii ei, e chiar moartea simbolică, mai gravă și mai dramatică decât

moartea naturală. Este lenta asfixiere a personalității, o disperare care nu-și mai găsește debușeul decât în căderea abisală în păcat și dezonoare a întregii familii. În cuplul Maitreyi și Allan, suicidul simbolic e al Maitreyei. De partea cealaltă, de partea sinelui (și a vieții), rămâne „bolnavul" Allan, sperând vindecarea. Prin personajul feminin, romanul *Maitreyi* rămâne poate cea mai importantă ficțiune românească a iubirii-pasiune.

O ilustrare a erotologiei **iubirii-pasiune** din perspectivă psihocentrică modernă o adoptă și Garabet Ibrăileanu în romanul *Adela*. Problema erotică e problemă existențială în roman, e orbita în jurul căreia gravitează toate emoțiilor personajelor. **Idealizarea** femeii și păstrarea ei într-un regim de inaccesibilitate și distanță este un arhetip tipic romanului curtenesc, pe care Ibrăileanu îl învestește cu o simbolistică de rară subtilitate psihologică. Iubita rămâne, ca în romanele cavalerești, inaccesibilă, femeia idealizată pune în termenii imposibilității iubirea („imposibilitatea de a crede că o femeie ca ea mă poate iubi"). O explicație (o autosugestie a lui Codrescu, de fapt) a irealizării e uriașa diferență de vârstă (20, ea - și 40, el).

Mai întâi de toate, romanul interiorizează **impedimentul,** ca nutrient principal al iubirii, și-i conferă valoare psihologică. În romanul trubaduresc, impedimentul este de ordin exterior (conjugalitatea nefericită), în romanele postpașoptiste (*Elena*, de Bolintineanu), obstacolul tot exterior este: rigorile convenției sociale, care nu admit excepții. Romanul modernist românesc caută bariere interioare mai dramatice și mai neîmblânzite, dar asumate adesea cu aceeași înverșunare, orbire chiar, și duse până la capăt (care poate fi demența sau moartea). În convenția iubirii-pasiune, Emil e un Tristan, a cărui privire e acaparată, în mod exclusivist, până la obsesie, de o singură femeie, declanșând o „obsesie a unicului" [170, p. 225]. Dacă în literatura de altădată cavalerul își însoțea iubirea cu aventura, mediindu-l pe eros prin *heros*, romanul interbelic se însoțește de analiză și reflecție. Care nu fac decât să asigure eșecul împlinirii erotice, dar și să pună la adăpost *distanța*, ca nutrient al idealizării („…Cu toată hipertrofia mea cerebrală, încep să simt limpede că voința are margini. Și, la urma urmei, idealism, platonism, estetică – morală și moralină – ce are de făcut natura cu toate aceste halucinații și fantome, pe care și le creează omul, ca să le opună sie însuși?!… Dar fără aceste fantome, fără acest fum pe creier, ți-ar fi ea atât de prețioasă? Intangibilitatea ei, mirajul în care o vezi, unicitatea ei, toate aceste „fantome" ți-o fac scumpă și o deosebesc de toate femeile din lume! (…) Nu! Adela va rămânea pentru tine mereu stânca pe care crește floarea-reginei, atât de apropriată că poți distinge micile steluțe catifelate, și totuși inabordabilă ca o planetă, din cauza prăpastiei care te desparte de ea" [111, p. 138]. Prin Adela și Emil dialoghează 2 coduri erotice, iubirea care admite fericirea simplă a îndrăgostiților (codul idilic, pastoral, al lui Dafnis și Chloe), pe care

pare să-l adopte Adela și destinul iubirii-pasiune (conform căruia toate iubirile cu sfârșit pozitiv sunt „false", „imorale" și „de interes"), pe care-l împărtășește Emil. El modernizează prototipul iubirii-pasiune, făcând din pasiune subiect moral și încorsetând-o estetic. Explicând iubirea prin filtrul livresc, e acompaniat de privirea jucăușă și ușor ironică a Adelei care simte că Emil trișează înlocuind iubirea existențială cu simulacrul ei literar.

Iubirea e resimțită cu intensitate și durere a contrariilor care stăpânesc percepția lui Codrescu, **„prietenul copilăriei și adolescenței**" și omul **„înnebunit de tinerețea ei**", sfâșiat între extremele dorinței și ale conștiinței, făcând din sofistica lui *știu, vreau* și *doresc* („…știe că nu vreau să-i cer ceea ce doresc cu sălbăticie") un labirint interior din care nu va ieși niciodată.

„Adevărul" iubirii, în romanul curtenesc, e mistic, e de sorginte magică (e licoarea pe care o beau îndrăgostiții Tristan și Isolda). La Ibrăileanu e ambiguizat filozofic, ține de conștiința relativității omului modern, care știe că „nu e nimic adevărat și totul e posibil". Iubirea lui își ajustează temperatura prin ambiguitate, incertitudine, oscilație hamletiană și distanță a contemplării.

În modernitate, ceremonialul erotic este înnobilat prin **poetica detaliului**, trădând o sensibilitate conectată la cultură mai mult decât la natură. În *Adela*, gesturile (strânsul de mână, mișcarea imperceptibilă a degetelor înlănțuite) sunt limbajul sublimat al emoției. Romanul câștigă **rafinamentul tandreței, dar și cruzimea tandreței**, ca efect al dramei interioare, al sfâșierilor sufletești. Sărutarea mâinii Adelei, admisă în legitimitatea convenționalului, devine progresiv **ritual erotic** de o putere senzuală ieșită din comun în ideologia puritanismului pe care o impune Emil.

Gestul are senzualitatea tandră a amantului și extazul mistic al îndrăgostitului („I-am luat o mână, i-am scos mănușa dezbumbând-o inert. Aveam sentimentul că o dezbrac puțin. I-am sărutat mâna multă vreme când pe o parte, când pe alta, apoi, cu o senzație și mai otrăvitoare, între încheieturile degetelor, și, dându-i în sus mâneca pardesiului, i-am sărutat brațul de la încheietura mâinii până la stofa răsfrântă. Brațul avea miros de ambră. Ea tăcea cu fața întoarsă acum. O rugam să meargă în casă, să nu răcească, dar îi țineam mereu mâna, în care nu simțeam nici o intenție de împotrivire sau de impacientă și pe care o sărutam mereu; în toate felurile" [111, p. 152-153]. Un sărut de o încărcătură erotică și de o intimitate subtilă și tulburătoare, comparabilă doar cu tensiunea emoțională a atingerii gambelor lui Allan și a Maitreyiei. În regimul „deontologic" al cuplului, sărutul e și o situare în senzualul indecidabil și atroce pentru femeia care are nevoie de certitudini. De aceea, Manolescu îl consideră un gest „perfid și nerușinat", iar pe Codrescu, un „virtual desfânat" [128, p. 78]. Criticul observă cu acuitate că

Codrescu este un voluptos, cu toată rigiditatea pe care o afișează. Un seducător „fără voie” (cum precizează criticul), dar de rafinamentul subversiv al Don Juanului lui Kierkegaard. Comparația pe care o face Manolescu se susține doar printr-un exercițiu de analogie superficială între capacitatea ambilor de-a converti femeia la iubire, izolând-o totodată în singurătatea sentimentului. Dincolo de asocierea de procedură, Codrescu e un seducător Tristanian, fixat asupra unei singure femei și iubind-o cu toată disperarea neîmplinirii. La ambii e o întârziere deliberată în imposibilitatea împlinirii, erosul nutrindu-se din distanțe care apropie, din dezlipiri care sporesc masochistic voluptatea. Tristan și Isolda mereu găsesc motive care să-i țină departe unul de altul, Codrescu respinge împlinirea în aceeași logică (inconștientă) a distanței ca nutrient al pasiunii. Registrul imaginar e singura alternativă a comuniunii erotice. Romanul păstrează mistica privirii îndrăgostite, forța magică a contemplării din marile romane de iubire. Același magnetism al iubirii mută privirea în metafizic în cazul îndrăgostirilor fatale, cum e cazul lui Dante pentru Beatrice sau a îmbolnăvirii lui Werther pentru Lotte, dar mai cu seamă în iubirea magnetică din *Povestea târfelor mele triste*, de Gabriel Garcia Márquez**.** Forța imaginativă este primordială, ca și contemplarea („De necrezut: văzând-o şi atingând-o în carne şi oase, mi se părea mai puţin reală decât în amintirile mele”.). Spre deosebire de nonagenarul lui Márquez, care își trăiește povestea de dragoste în deplină stare de grație a contemplării puberei dormind, fără chestionări legate de morală (deși diferența uriașă de vârstă, el - 90 și ea -14, e incestuoasă), privirea vrăjită a lui Codrescu este obstacularizată de factorul psihologic, care dublează proiecția femeii iubite în două forme ireconciliabile.

E o proiecție dublă a **fetiței** și **adultei,** care nicidecum nu pot deveni un întreg. Această privire dublă scindează îndrăgostitul în bărbatul care contemplă femeia răvășit, subjugat de magnetismul ei, și cel care analizează cu o luciditate maniacală gesturile iubitei. Iubirea/eros și prietenia/philia sunt în conflict, neputându-se succeda firesc, așa ca în cazul lui Dafnis și Chloe. Privirea îndrăgostitului păstrează vie în memorie fetița Adela. Percepția lui ține mereu, împotriva voinței sale, „de realitatea ei relativă față de mine – aproape un copil”. Boala Adelei defeminizează femeia idealizată, reducând-o la corporalitate și ajustează în acel moment percepția erotică a îndrăgostitului la cea paternă, sedimentată în inconștient și poate singura care decide acțiunile sale în raport cu Adela. Alexandru Protopopescu consideră inoportună grila psihanalitică de analiză (propusă de psihiatrul Iustin Neuman, dar și de critici literari, precum Paul Georgescu și Nicolae Balotă. „Dacă ceva lipseşte cu adevărat făpturii lui Emil Codrescu, acela este chiar *subconştientul”* [170, p. 229]. Grila se impune totuși, cu atenție mare, însă, la detalii. Nicolae Manolescu asociază imaginile psihice ale Adelei la diferite vârste cu cea a

mamei lui Codrescu, într-un complex oedipian: „e vorba deci de o identificare inconștientă dintre propria mamă și Adela. Această identificare mi se pare mai mult decât suficientă în explicarea blocajului erotic a lui Codrescu. Ceea ce îl împinge pe Codrescu să refuze dragostea Adelei, ca pe un incest virtual, este un complex oedipian" [128, p. 155]. Dar nu profilul mamei este cel care domină subconștientul lui Emil, ci mai curând profilul imaginii de copil al femeii. Adela va rămâne pentru îndrăgostitul cvadragenar reprezentarea fetiței, care nici la maturitate nu poate accede la statutul de iubită. În plan erotic, Codrescu este captivul unei percepții încremenite de cândva asupra micii făpturi. Atingerile lui de atunci nu pot evolua în atingeri erotice de îndrăgostit fără a ultragia conștiința, fără a trezi sentimentul cumplit al incestului. Așadar, un complex „al lui Nabokov" (Ion Vartic), nu unul oedipian. Polemizând cu optica psihanalistă a lui Manolescu, dar și cu cea a lui Vartic (pe care o consideră totuși, mai plauzibilă), Antonio Patraș respinge explicațiile de tip psihanalitic, atrăgând atenția asupra lucidității personajului și a tribulațiilor conștiinței sale, care i-ar marca cu adevarat conduita erotică. O conștiință, pe care criticul o surpinde tributară unei filosofii epicureice, conform căreia plăcerea este identificată tocmai în refuz și abstinență virtuoasă: „Refuzul erotismului direct nu e determinat de «frica de acțiune» ori «teroarea de răspundere». Apoi, dacă ar fi un pesimist mizantrop (după cum înclină să creadă, grăbit, Papahagi), doctorul nu ar mai nutri iluzia de «a trăi ca un zeu printre oameni». Or, credem că abia aspirația aceasta superioară oferă și cea mai plauzibilă explicație a așa-numitei «inhibiții». Refuzul poate ascunde uneori dorinți uriașe. Din perspectiva aceasta, comportamentul bărbatului nu mai pare atât de anormal, și nici nu mai poate fi acuzat de josnicii ascunse. Oricum, epicureismul nu are faimă bună, și nu numai printre «porci» și «proști». Interesant, nu-i așa? Emil Codrescu se dovedește, până la urmă, mult mai epicureu decât lasă să se înțeleagă cuvintele sale" [156, p. 177-178] .

Și totuși, Emil o iubește pe Adela cu o iubire-pasiune (reduce în mod fatal lumea la ființa ei, se dorește robul acestei femei, o idolatrizează și unicizează etc.). Oare iubirii-pasiune modernizate, care a ieșit din mistica unitivă a romanului curtenesc, îi poate „ține piept" într-atât logica, luciditatea și voința (Emil își recunoaște de altfel voința și inteligența paralizate de prezența Adelei), fără motivații adânci, de natură subconștientă? S-ar putea că tribulațiile din planul conștiinței livrești și efectele unei sensibilități modelate de literatură și filozofie sunt potențate de niște impulsuri subconștiente, care țin de „complexul Nabokov".

„Enigma Codrescu" (Antonio Patraș) rămâne ascunsă (și bine face!) de privirea iscoditoare a exegezei, dar tentativa de a o reinvia în regim speculativ, credem că nu poate evita toate aceste

supoziții, care îi pot surprinde sentimentului erotic complexitatea neobșnuită, iar eroticonului – forma hibridă, specifică modernității literare.

Formula **prietenie-pasionată** cu care Emil Codrescu definește sentimentele sale, la cererea Adelei, descrie tocmai **sentimentul rizomatic**, neconcilierea dintre aceste două forme ale lui *philia* și *eros*. Cum remarcă cu finețe Antonio Patraș: „nesfârșita „prietenie pasionată" pe care i-o mărturisește Adelei în cele din urmă reflectă ambiția supraomenească de a spiritualiza amorul, păstrându-i totodată rădăcinile organice, strict „naturale" [156, p. 237]. Îndrăgostitul Codrescu preferă să sacralizeze aerul iubitei și să se îmbete de mireasma amintirii îndrăgostite decât să traducă gestul în faptă și imaginația în acțiune. Așa cum trubadurii preferau **iubirea de iubire**, îndrăgostitul modern preferă **iubirea de imaginea utopică a iubirii**, cultul proiecției ei mentale, cristalizarea (despre care vorbește Stendhal) în fantasmă.

Neputând avansa în acțiune, iubirea lui Codrescu devine o sublimare în intimitatea profundă a gestului, a atingerii, a privirii. Acestea au o încărcătură erotică, de o „nemiloasă decență", cum ar spune Bruckner, excepțională în literatura română. Privirea bărbatului e privirea platonică, e căutare *dincolo*, în cerul frumuseții, observând în fiecare gest al iubitei idealizate promisiunea nemuririi. **Concentrarea mistică asupra detaliului** vine din privirea care caută în corp mișcările sufletului. În acest caz, frumusețea și grația unei femei vor fi **descoperire, revelație** afectivă, nu doar date exterioare ale unor constatări. Privirea concupiscentă asupra sânului Adelei, a mișcărilor ei, este ajustată de luciditatea bărbatului la un tipar estetic personal al feminității și grației. Interpretarea gesturilor femeii iubite e de pură vibrație poetică, e trecută printr-o percepție estetică care aduce rafinamentul în brațele voluptății („…își trăgea mereu rochia în jos, fără nici o nevoie, căci abia i se zărea vârful botinelor. Mișcarea asta, foarte obișnuită ei, i-a devenit irezistibilă, ca un tic nervos, căci e vădit că o face fără să vrea și poate fără să știe. Gestul acesta, observat și la alte femei, e semnul unei pudori excesive, datorită unei excesive feminități, care trimite mereu în conștiință ecoul ei puternic, dar, în același timp - și în contra instinctului de apărare care-l dictează - el solicită și pune problema" [111, p. 78]. Tandrețea, care înconjoară lumea iubitei inaccesibile, mărind distanța și sporind dorul, este de o „cruzime tragică".

Prin felul în care este reprezentată corporalitatea în romanul *Adela,* se ating straturile cele mai profunde ale intimității de cuplu. Sufletul Adelei, perceput de Codrescu ca „expresia ființei ei intime", alcătuiește, împreună cu corpul, o expresie tulburătoare a vieții care se opune morții, dar o și invocă în același timp „ca o floare mare, una din acele flori tropicale care atrag irezistibil, amețesc și omoară". Plecarea Adelei e sfâșietoare pentru Codrescu, cum ne poate

ilustra un singur gest din care vorbește **iubirea sacralizată**: „Apoi, conștient de îndrăzneala mea irespectuoasă, m-am dus în camera ei de culcare. Aș fi vrut să stau un moment pe patul ei, dar mi s-a părut că aș comite un abuz grosolan". Sacralizarea detaliului prin fetișul erotic ridică pasiunea la amplitudini nebănuite. Micile lucruri, obiectele banale devin uriașele comori („am tras unul după altul două sălțare ale scrinului (…) și apoi pe cel din urmă, unde am găsit un degetar stricat și o bucățică de dantelă albă. Am luat obiectele scumpe și le-am pus în portofoliu, lângă mănușă, lângă biletele ei, lângă pana pitpalacului și lângă acul de siguranță cu care mi-a prins pelerina în munții Varaticului" [111, p. 158]). Lipsa femeii care întemeiază viața din jurul bărbatului îndrăgostit aduce memoria ca singura realitate vie, încărcată de sens. („Mi se părea că ofensez cu zgomote vulgare muzica amintirilor" [111, p. 157]). Orice formă ar lua, intimitatea erotică din *Adela* e de o intensitate „dureroasă, imposibil de rezolvat „realist" sau „cinic" [190, p. 150]).

Dacă romanul erotic din Antichitate aducea „cuplul-în-afara-lumii" [157, p. 51]). (predestinat de divinitate şi distanţat superbios de contingent), modernitatea cotidianizează iubirea şi o supune intemperiilor social-istorice. Camil Petrescu, în *Patul lui Procust*, mixează erotologiile: **iubire-pasiune** (cuplurile Fred-Doamna T, Ladima-Emilia, D-Doamna T), cu iubirea de tip **instinctual** (Fred-Emilia), pentru a le demonstra superficialitatea și eșecul ontologic printr-o absorbție a acestora în iubirea-vanitate, descendentă a erotologiei stendhaliene *l'amour vanité*. Nicolae Manolescu pune proza lui Petrescu sub semnul iubirii-vanitate [128, p. 112], polemizând cu Alexandru Paleologu și Alexandru George care găsesc iubirii camilpetresciene calitatea de-a fi pasională, când de fapt e „e mai mult orgoliu decât pasiune". [128, p. 123].

Personajul misterios, magmatic, emanând forță de fascinație e doamna T, pe care Fred (ca și Autorul) o vede „din interior" (cu acel video" de esență bergsoniană, a mijloacelor intuiției, în care C. Petrescu găsea cheia înțelegerii structurii narative proustiene), ca emanație spirituală, nu ca realitate obiectivă: „Doamna T pare străbătută necontenit de un fluid care o face excesiv sexuală, chiar în gesturile de obicei inerte la celelalte femei…" [165, p. 194].

C. Petrescu pune în joc schizoidările erotologiilor. Ladima o iubește pe Emilia cu o iubire pasională la care ea răspunde cu dispreț. D o iubește pe doamna T cu **iubire-pasiune**, zeificând-o în densitatea gestului, în trăirea viscerală a atingerii, care, în cazul Doamnei T., se transferă într-o fiziologie sordidă: „…Îi simţeam buzele calde, cleioase, ca un corp de melc târându-se de-a lungul corpului meu" [165, p. 17]. Doamnei T, care are simțurile desvrăjite și-l primește din milă pe pătimașul îndrăgostit, sărutul lui pasional îi trezește o silă profundă. Cu **iubirea-pasiune,**

reprimată feroce, Doamna T îl iubește pe Fred, îl simte androginul ei, scrie că a suferit din cauza lui „aproape mortal", se întreabă de ce „eu şi el trăim în medii străine, jucând acolo o viaţă definitivă, când avem intens şi nevăzut acelaşi suflet ca doi fraţi siamezi acelaşi pântec?" [165, p. 21]. Iubirea însă nu se poate împlini din motive obscure, pe care nu le cunoaște nici măcar Fred. În structura erotologiei, partea nebuloasă o subminează pe cea coerentă și luminoasă. Fred e atins de forța magnetică a iubirii-pasiune, dar incapabil să-și asume condiția ei fatală. Simona Sora îl consideră pe Fred un „dandy superficial și maniac" [190, p. 120], lipsindu-i interioritatea autentică, care asigură intimitatea. Drama aviatorului, scrie cercetătoarea, „pare să provină tocmai din neputința de a-și armoniza cele două iubiri: privirea concupiscentă și privirea iubirii" [190, p. 115]. Nicolae Manolescu pune însă eșecul acestei iubiri în seama naturii vanitoase a lui Fred, care sacrifică „pasiunea pe altarul vanității: în loc să se piardă pe sine, preferă s-o piardă pe ea" [128, p. 122] .

Ștefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* ilustrează erotologia stendhaliană a **iubirii ca eroare**. Decristalizarea este revelația tristă a îndrăgostitului că imaginația sa a atribuit perfecțiune unei ființe cât se poate de banale. După ce a adorat-o ca pe-o madonă, personajul o percepe drept străină și vulgară. Incertitudinea încarcă de tensiune iubirea, dându-i forma geloziei. O gelozie fără obiect, iscată de o luciditate viciată de morbul ipotezelor halucinante, care devin un impediment sigur al iubirii. Spre deosebire de personajul lui Anton Holban din *Ioana*, care are motive să fie gelos (are certitudinea triunghiului erotic), Ștefan Gheoghidiu e gelosul fără probe, ilustrând „degradarea iubirii în condițiile vieții mondene" [128, p. 165].

Toate aceste personaje ale lui Camil Petrescu, „o varietate de alienați superiori" [3, p. 76], cum îi numește Galina Aniţoi, instrumentează mecanismul iubirii psihologizate, pe care o reduc, în final, „la o formă de „autosugestie" [203, p. 211].

În *Concert de muzică de Bach*, de Hortensia Papadat-Bengescu [20], am putea vorbi de o erotologie modernă, de „iubirea-manipulare", ilustrând, în termenii Mihaelei Ursa, figura unirii „ca asemănare". Căsătoriile din interes întemeiază cupluri erotice adulterine, masificate. Dacă în scrierile trubadurilor iubirea-pasiune își găsește adevărul în adulter, în afara conjugalității, la Papandat-Bengescu, interesul meschin pătrunde și în cuplurile adulterine (Lică-Ada ar fi cazul cel mai relevant). O lume infectă, contradictorie și snoabă nu mai păstrează nimic din misterul originar al erosului. Tot în Arca lui Noe, potrivit lui Nicolae Manolescu, la Hortensia Papadat-Bengescu „adevărata interioritate există ca formă a instinctului elementar de grup sau nu există deloc". [128, p. 124]. Cuplurile se întemeiază în baza poftelor instinctuale și a

iubirii văzute ca o formă de posesie, în care fiecare știe de ce și pentru ce „iubește”. Distincția dintre sacru și profan, ca și cea dintre artă și kitsch dispare în lumea Hortensia Papadat-Bengescu. În acest sens, scriitoarea „consacră noul sediu al amorului vinovat – salonul” [170, p. 131].

În romanul românesc aceste tipuri de manifestare a erotismului țin de anumite conjuncturi istorice, sociale, politice. Relieful evoluției sociale se resimte și în harta erotică a personajelor (petrecerile mondene, îmbogățirea personajelor, dorința lor de ascensiune ierarhică este și un determinativ al vieții lor afective, creând gelozii, în cazul Ellei și a lui Ștefan, legături ilicite în romanele Hortensiei Papadat-Bengescu). Romanul postbelic se va desprinde de erotologia **iubirii-pasiune** a cărei rațiune esențială este neîmplinirea și suferința „care dezvăluie adevărata semnificație a ființei iubite” [14, p. 31], configurând noi aspecte ontologice iubirii „simbiotic-corporală” cum o numește Aurel Codoban (analizată în cap. I). Iubirea „simbiotic-corporală” nu se mai întemeiază pe o filozofie unitivă indisociabilă, care amestecă identitățile actorilor cuplului erotic într-o singură ființă, ci tranșează raportul eului cu celălalt.

O **iubire romantică** e caracteristică personajelor lui Paul Goma (*Roman intim* (1989, Paris), *Bonifacia* (1983), *Din calidor* (1987), *Sabina* (1991)), romanele lui ilustrând o detensionare mistică a pasiunii și o încărcare ideologică a acesteia.

Goma impune o **erotologie verificată prin filtrul ideologiei anticomuniste**. Rezistența erosului are o cauză determinată: raportul subiectului erotic cu ideologia comunistă. O femeie care e implicată în mecanismele murdare ale securității nu poate niciodată accede la statutul ontologic al iubirii, întrucât este o târfă, oricât de imaculat i-ar fi corpul. Aşadar, la Goma, accentul e pe suflet şi conştiinţă, nicidecum pe corp, chiar dacă e o iubire trăită cu intensitate senzuală.

O permanență a scrierilor sale este căutarea împlinirii ontologice prin feminitate. Începând cu romanul *Din calidor*, micul Paul e atras de prezența feminină securizantă, care-i oferă prilej de fantazări în orizontul fuziunii androginice. Femeia este o *Elă* (titlul unui roman neterminat al lui Paul Goma) sau o Evă, adică corelativul feminin al lui *el*. Condițiile istorice mereu amenințătoare, perturbările sociale ale războiului, deportărilor, refugiului, primejdiile și frica amplifică proiecția beatitudinală a femeii, sporește dorul și tensiunea erotică. Trăită la intensitate, ca o beție („de parcă aș fi fost beat”, în *Sabina*), iubirea, în romanele lui Goma, are un **cap de Minervă**. Sediul afectului nu e doar inima, ci și mintea. Femeia oferă promisiunea împlinirii ontologice. Însă numai dacă-și păstrează vraja și misterul, dacă nu se maculează și se pierde în interese meschine. **Filtrul psihologizant al scriitorilor interbelici e abandonat în favoarea**

filtrului moral, ajustat de către o istorie care nu mai are toleranță la finețuri psihologice. Proba iubirii o constituie raportarea la răul comunist. O degradare a erosului este o oglindă a degradării morale a omului. Trebuie însă precizat faptul că nu e o morală intrinsecă a erosului, ci o morală care derivă din ideologia anticomunistă a lui Paul Goma. Din acest punct de vedere, degradarea erosului este efectul sau corelativul degradării sociale și politice.

Nu femeia care-și dăruie corpul din plăcere e curvă, ce femeia care își vinde sufletul securității, se dedă manipulării comuniste, pactizează cu dușmanii. O femeie ca Bonifacia, iubită la început, după ce a devenit o conjuncturistă de duzină nu mai poate face parte din alianța androginică, nu mai poate oferi împlinirea ontologică. Condiția androginității este mutată din cosmogonic în condiția morală de un îndrăgostit situat el însuși în orizontul lui „maxima moralia" (Virgil Podoabă).

Personajul aspiră la o fuziune care să-i ofere senzația securizantă a celuilalt. De aceea, Femeia este pentru el în primul rând mama și apoi fetele care promit împlinirea caldă și armonioasă a cuplului. Pentru Freud, unirea amanților le declanșează acestora „sentimentul oceanic" de reîntoarcere paradisiacă în uterul matern și simbioză cu mama. Goma „maternizează" fetele lui. Devușca miroase a mama, Bonifacia e fermecătoare prin spiritul matern de generozitate caldă și dăruire, Sabina are caracterul temerar al mamei. Iubirile rămân neîmplinite (de această dată din motive de natură morală), vraja se destramă, rămâne doar tentația, chemarea, dorința și dorul de comuniune androginică.

O desituare a erotismului din senzual în mistic, tot sub tentația fuziunii androginice, îl constituie romanul *Al patrulea* (2013) de Moni Stănilă. Erotismul este modalitatea spirituală de inițiere în sensul ezoteric al existenței. E romanul mistic al încercărilor simbolice, care unesc două suflete într-o **iubire imposibilă**. Aventura fugii prin păduri, suferința bolii fac parte dintr-un scenariu al supranaturalului, ajustat la realitatea zilelor noastre, cu referințe concrete (o referință pe care o face personajul feminin în final e la site-ul moldova.org). Toposul mistic de inspirație teologică și ezoterică este ilustrat prin figura bătrânului vraci și sfătuitor, prin înălțimea muntelui, care impune asceza, oferă revelații spirituale și sensuri ascunse, prin întâlnirea neașteptată cu celălalt, salvatorul, care pleacă în lume „să-i pregătească calea" etc. Căutarea nu mai e a celuilalt, ci a sensului profund al propriei existențe. „Ce se întâmplă cu mine?", „cine sunt eu?" sunt întrebările chinuitoare ale femeii care transferă problema erotismului mistic într-o problemă identitară, configurată simbolic. Filtrul iubirii este teologic.

3.2. DESTRĂMAREA PRIN IUBIRE. EROTISMUL CA STARE PĂTIMAȘĂ. POSESIUNEA CELUILALT

Erosul ca stare pătimașă este perceput ca boală, dar nu benignă (ca „îmbolnăvitul" la Goma), ci malignă. E inductor de stări maladive, maniacale, de dependențe nevrotice, care conduc la ruină și moarte. Relația îndrăgostitului cu celălalt se bazează pe posesiune vampirică, cauzând depersonalizarea, sfârșeala, depresia, nefericirea. Acest tip de eros se definește prin exces și violență, în sensul pe care-l conferă Bataille „lucrării" acestor monștri devoratori în chiar inima iubirii.

Perioada comunistă nu lasă spațiu de manifestare iubirii-pasiune, decât în formele ei derivate, care vorbesc de alienarea eului, nu de împlinirea lui androginică. Așa sunt scenele de iubire frenetică și voluptăți instinctuale din *Șatra* lui Zaharia Stancu, cu adevărat excentrice pentru literatura eviscerată a comunismului. La fel, *Groapa* (1957) și *Princepele* (1969) de Eugen Barbu demonstrează aceeași predilecție pentru pasiunea din adâncurile cărnii, pentru forfota nestăvilită a libidoului, crudiscența și brutalitatea scenelor având în ambele romane corelativele în istoria de aceeași brutalitate isterică, ruptă de orice transcendență.

Romanul românesc din comunism a ilustrat partea **thanatică** a dragostei, reintegrând în proza românească mistica erosului din filozofia lui Bataille și a Marchizului de Sade.

Un autor reprezentativ al patimii demonice, înfierbântând amanții cu flăcările iadului este Eugen Barbu. În *Princepele* (1969), iubirea dintre messer și Princepe este o intrare în nebunia ca anticameră a morții. O turbare a simțurilor pune stăpânire pe îndrăgostiți, întunecându-le judecata. Princepele știe că e o iubire fatală, dar va merge până la demență cu ea. O iubire fatală a Davidei va distruge destine în romanul lui Petru Dumitriu *Cronică de familie* (1957). Din această iubire pătimașă nu se poate ieși decât prin moarte. Princepele îl va omorî pe messer și-și va pierde mințile, iar Davida îl va omorâ pe amantul mamei sale, exorcizând blestemul de a-l iubi. Dacă posesiunea ca formă a morții în *Ciuleandra* lui Rebreanu cauza, în spiritul prozei interbelice, lungul șir de introspecții psihologice, în *Princepele* sensul mistic exclude psihologia, aceasta pâlpâind abia doar în *Cronică de familie*.

Această filieră a **iubirii demonice, stihiale** a fost intens expandată după anii ' 90 încoace. Excesul ia forma sexualității perverse, devierile și anomaliile intră abuziv, mai cu seamă în literatura 2000-istă, scopul acestor vasali ai instinctului fiind ostentativ epatant: „Era mai mult o frondă și o recuperare a autenticității biologice. Scopul nu era crearea unei literaturi erotice, ci o valorificare a «urâtului» la modul estetic și un mod de a epata scriitorul îmburghezit", scrie Felix Nicolau [149, p. 65].

După 89-90, tot ce-a fost reprimat în literatură erupe cu forțe nestăvilite. Se impune ca o noutate absolută sexualitatea văzută prin ochii femeii, cum remarcă şi Mihai Iovănel: „Pentru scriitoarele douămiiste, o miză aproape programatică (cel puțin așa apare a posteriori) stă în etalarea perspectivei feminine asupra sexului – fie că e vorba de o nimfomană schizofrenică drogată care împinge explorările până în zona zoofiliei, în romanele Claudiei Golea, fie că e vorba de masturbare, viol sau descompunerea analitică și viscerală a sexualității, cum se întâmplă la Elena Vlădăreanu, un cap de școală în domeniu (lista imitatoarelor lui Vlădăreanu este lungă), fie că e vorba de caligrafia livrescă pe marginea Kama Sutra (Ioana Baetica, *Fișă de înregistrare*, 2004)" [113, p. 33].

La fel, după anii 90 îşi fac loc în literatura română homosexualitatea şi lesbianismul. În romanul *Nesimțitul*, de Cornel Popa (1997), drama homosexualității este tratată la granița dintre exces și neputință. Personajul devine impotent în urma unui accident de mașină. Avansurile pe care i le face un homosexual, solist de muzică populară, sunt de un umor crud, spre tragic. În 2002, Cecilia Ștefănescu publică *Legături bolnăvicioase* (2002), un roman despre lesbiene, care a fost și ecranizat de Tudor Giurgiu. Urmează Adrian Schiop, *pe bune*/ *pe invers* (*2004*), *Soldații*. *Poveste din Ferentari* (2013). O evoluție complicată de la heterosexualitate la homosexualitate o trăiește Sorin Clejan, personajul lui Emil Mladin, din *Obsesia* (2007). S-ar cere menționate și *Cimitirul* de Adrian Teleșpan (2013) și *Păpușile* Cristinei Nemerovschi (2014). Cristina Nemerovski șochează şi cu *Sânge satanic*, un „bestseller", în linia Marchizului de Sade, în care abundă violența satanistă, erosul mortificator, demența instinctelor înecate în nesfârşite fluvii de bere.

Scriitorii sunt preocupaţi să aducă stihia orgiastică şi în interiorul cuplului tradiţional, în celula familiei. Tot ce se întâmplă în cămine studenţeşti şi bodegi se poate întâmpla şi în familia din zilele noastre, cum remarca Bruckner. Un roman al lui Dan Coman, *Căsnicie,* scoate formula **iubirii-dependență** din registrul periferic, adulterin sau incestuos (cum e în *Lolita*) și-o ajustează în schema agapé -*lui*. Personajele sunt profesori de liceu, tineri părinți a doi copii. Legați unul de altul de fire invizibile, ei totuși sunt nefericiți în cuplu, nereușind să-și concilieze singurătățile. Romanul, care e și un metaroman, un dialog cu memoria codurilor erotice, aduce în vizor o criză a actualității: noncomunicarea în cuplu. Personajele lui Coman resimt unul față de altul o *iubire-obsesie,* o *iubire-dependență* de celălalt. La fel ca Ioana și Sandu din romanul *Ioana* a lui Anton Holban, ei nu pot trăi nici împreună, nici separați. Traseul acestei iubiri nu e moartea fizică, ci moartea simbolică: înghețarea sufletelor, îndepărtarea ireconciliabilă de celălalt. Aventura metafizică a iubirii odată apusă, scriitorul din postmodernitate caută alți mediatori erotici. În

Căsnicie, Daria, amanta comună a soților, nu reușește să-i scoată din criză decât provizoriu. Soluția propusă de ea este ***iubirea frățească***, adică responsabilă și care-i poate ține împreună nu prin frâiele iubirii-pasiune, ci prin angajamentele iubirii raționale, ca act de voință și de loialitate [91, p. 73].

Pentru romanul postmodernist, situarea în inefabilul iubirii e o himeră demult abandonată.

3.3. NOSTALGII, CĂUTĂRI, EȘECURI ȘI REGĂSIRI ALE ETERNULUI FEMININ

3.3.1.Reveriile erotice ale animei

Încă în romanul *Din calidor* [99], Paul Goma dezvăluie o poetică personală, insolită și provocatoare, neconformă moral (etic însă, da) a erosului. Păulică, la doar 8-9 ani, are o fantezie erotică debordând de senzorialitate, „precocitatea" lui sexuală cauzând nedumeriri criticii literare. Faptul că romanul este anunțat drept autobiografic nu trebuie să ne întindă cursa receptării acestuia dintr-o perspectivă sociologică. Romanul este o „ficție", așa cum ne oferă un reper aprehensiv chiar Paul Goma. Amintirea, care este edificiul acestei construcții epice, nu ține de memorialistică, ci de regimul unei *reveriei*, așa cum o definește Bachelard în *Poetica reveriei*. Simona Popescu remarcă în roman „o poetică a memoriei", o „veșnică întoarcere a amintirii, care ține de regimul poetic"!. Și precizează: „**Din calidor** este, ca și **Didactica nova**, ca și **Zenobia**, ca și **Clopotul scufundat**, ca și o parte din **Orbitor**, o carte bazată pe «poetica memoriei»…" [168, p. 127].

Paul Goma, la fel ca și Ion Creangă în *Amintiri din copilărie*, pătrunde în lumea copilăriei, se „transpune", cum spune chiar el, în pielea copilului de cândva, nu pentru a o rememora, ci pentru a o *re-crea*. La distanță de decenii, lumea copilăriei i se arată adultului încărcată de miresme proaspete și imagini feerice. O absență a hiatului temporal care desparte copilul de ipostaza sa de adult nu ar fi asigurat transpunerea atât de vie a unei lumi apuse, întrucât ar lipsi distanța contemplării. Or, frumusețea unui lucru apare «abia mult mai târziu» în lumina altuia ca reminiscență. Frumoasă nu e strălucirea de o clipă a spectacolului, stimulul nemijlocit, ci tainica luminiscență de după, fosforescența timpului. (…) Lucrurile își dezvăluie abia ulterior esența înmiresmată a frumosului. Ea rezidă din stratificări și sedimentări temporale fosforescente. Transparența nu este fosforescentă" [105, p. 100].

Reactivarea copilăriei se produce nu prin povestire, ci prin reveria poetică, care atrage într-o agregare simbiotică *memoria* și *imaginația*. Trecutul nu apare ca fotografie în planul

prezentului, ci e efectul liric al unui proces de reimaginare şi resemantizare. „Pentru a retrăi *valorile* trecutului, scrie Bachelard, trebuie să visezi, trebuie să accepţi această mare dilatare psihică numită reverie, în pacea unei tihne adânci. În momentul acela, Memoria şi Imaginaţia se iau la întrecere pentru a ne restitui imaginile care ţin de viaţa noastră" [7, p. 109].

Adultul caută să restituie amintirile luminoase, să integreze sinelui conștient acea parte latentă a identității sale, ascunsă în negurile trecutului, și integrarea se poate realiza doar prin imagini devenite *valori*.

Situarea personajului iar şi iar în imaginea calidorului face posibilă poetica „amintirilor circulare", cum le numea Roland Barthes, acestea funcționând ca „refrene ale personalității" (G. Bachelard). Un centru coagulant al amintirilor este feminitatea, deoarece ea ține de reveria *animei*, care predispune la lumină, echilibru, împăcare, beatitudine. Copilăria lui Păulică se prelungeşte feeric în mit printr-un principiu feminin al *animei* şi revine în istorie prin cel viril, intransingent, al *animusului* masculin.

Amestecul diafan de reverii, frăgezimi şi mirosuri îmbătătoare ale copilăriei se datorează mamei, o orbită iradiantă de dragoste şi tandreţe, fiind întreţinut şi îmbogăţit cromatic de „buchetul" mereu reînnoit al fetelor cu care băiatul „s-a avut de bine la Mana". Pentru Păulică, tulburătorul de dulce abandon în „ţâţoance adiind a pătrunjel" recuperează din fantasmele unui paradis originar inaccesibil. Tensiunile cotidianului, dramele istoriei se destramă prin descătuşarea totală a imaginaţiei şi a simţurilor, prin frivolitatea jocului, acestea construind carcasa unui spaţiu securizant pentru personaj în faţa intemperiilor istoriei. Libertatea interioară a copilului îşi găseşte expresia (şi) sub zodia lubricului. Orice fată care trece pe la domnii învăţători „aprinde" imaginaţia lui erotică, îndemnându-l la contemplare şi vis. Un alt scriitor erotic, Emil Brumaru, mărturisea într-un interviu cu Marius Chivu „aderenţa" lui în copilărie la fetele mai mari, făcând trimitere la aceeași ofensivă a voluptății cu care era înfruntată istoria: „trăiam feeric vremuri de secetă cumplită şi foamete".

Zona de securitate beatitudinală a lui Paul se află în poala protectoare a mamei, în poalele unei fuste de femeie şi nu doar în poalele ei, dar şi sub fusta ei, ba chiar şi mai departe, în adâncurile viscerale. Mariana Pasincovschi vorbea de o *estetică a voluptăţii* [154, p. 57] cu care Paul înfruntă istoria. Micul îndrăgostit îşi închipuie cum ar „cere-o" pe o rusoaică dacă aceasta ar cădea cu paraşuta drept sub nasul lui: „hai să ne luăm, fată de rus. Să facem şi noi nişte copii. Eu te cunosc oleacă pe dinlăuntru, de la Bălana, aşa că o să învăţ pe dată limba ta". Amenințările istoriei simplifică realitatea și o reduc la esențele ei primare, care întemeiază viața. „Între toate actele posibile, în măsura în care putem cunoaște sau ne putem imagina, actul sexual este deci

cel mai important dintre toate actele. Fără el, viața s-ar opri: dar e absurd să-i presupui absența, deoarece, în acest caz, gândirea însăși dispare", scrie Remy de Gourmont [102, p. 17]. Paul are această intuiție, poate și un început de conștiință, a fizicii dragostei ca modalitate unică de perpetuare a vieții. Nimic din ce ţine de organic, natural, firesc nu este respins de simţurile copilului declanșate continuu, într-o libertate deplină, la intensitate maximă. El urmăreşte cu mare interes mersul fetelor dragi, formele acestora, pe care le descrie cu pasiune şi ardoare. Tuza, Bălana, Duda, Tecla etc. sunt analizate, pipăite, savurate printr-un proces imaginar, debordând de o senzorialitate voluptoasă, pe care doar o istorie ultragiantă o putea induce compensatoriu.

O comparaţie a lui Păulică cu alt personaj ilustru al literaturii române din Basarabia, cu Guguță, „un brend" local (Maria Şleahtiţchi), imediat ne revelează modul diferit în care factologia istoriei poate modela reprezentările imaginarului infantil.

Guguţă exprimă mirajul copilăriei adevărate, în care imaginaţia şi libertatea spiritului nu cunoaşte limite. În parametrii aceluiași palier de autenticitate (doar că una mai frustă şi „dezgolită" de efecte calofile), se configurează şi mitul copilăriei lui Păulică, dar a unei copilării situate într-un cadru spaţial şi temporal precis şi extrem de dramatic. E un detaliu ce trasează clare delimitări şi contradicţii între aceşti doi eroi. Ambii, Păulică şi Guguţă, îşi construiesc imaginar un Eden propriu, în care elanul vital al vârstei infantile însenineză cadrul de viață cu luminile bucuriei şi transparența armoniei depline. Guguţă este înconjurat de oameni dragi, totul în jurul lui respiră bunătate şi toleranţă. „Timpul", neutru și edenic, are răbdare cu el. E un timp anistoric, lipsindu-i densitatea şi semnificaţia dramatică. Libertatea interioară a copilului acestui timp respiră nestingherit şi iniţierile se produc în modul cel mai firesc cu putinţă. Băiatul fantazează, creează, stăpâneşte lumea prin imaginaţie. Realitatea se flexibilizează, prinde contururile dorite de el, se pliază după bunul plac al imaginației sale. Bunătatea lui Guguţă determină o căciulă obişnuită să-şi mărească proporţiile de zeci de ori, pentru a încălzi în ea cât mai mulţi copii. Aşadar, „minunile" se întâmplă condiţionate de calităţile şi faptele mereu bune ale lui Guguţă. O axă morală a binelui, cinstei şi onoarei, care, ghicim în subsidiar e chiar axa morală a poporului nostru, ghidează conduita sa, fluxul utopiilor sale copilărești, făcând din el un personaj exemplar, un „cavaler al dreptăţii" (Eliza Botezatu) şi al generozității fără de margini. Autorul nu lasă substratul moralizator la vedere. Miza educaţională este ascunsă în text şi estompată printr-un lirism iradiant. Spiridon Vangheli empatizează într-o totală contopire cu eroul său. Lirismul care învăluie copilăria lui Guguţă sau a lui Nică din *Amintiri din copilărie* îşi păstrează fiorul autentic şi în romanul lui Paul Goma. Dar asediul neîncetat al istoriei (al unui

timp nerăbdător, de data aceasta) pe care îl suportă cetatea copilăriei micului Păulică nu a putut rămâne fără consecințe. Filonul liric se atenuează. Atrocităţile istoriei marchează în mod dramatic intimitatea feerică a copilăriei pitite în calidorul casei de la Mana. Conştiinţa lui Paul este afectată mereu de şocurile realităţii: deportarea tatălui în Siberia, arderea cărţilor româneşti, refugiul repetat etc. Pentru a-şi proteja propriul Eden, copilul îşi descătuşează cele mai nebănuite, cele mai ascunse (şi chiar impudice) reprezentări ale imaginaţiei. Pe un background zbuciumat se proiectează o copilărie în plină desfătare, dar care nu se supune aceluiaşi cod moral ca cel al lui Guguţă. Candoarea copilăriei lui Paul se desfăşoară sub semnul feminităţii protectoare, generoase, nu neapărat mereu materne, dar etern seducătoare. Într-o istorie nondramatică, aspirațiile lui Guguță sunt spirituale, ale lui Paul sunt de natură instinctuală, precipitate de un timp care „nu mai are răbdare". Guguţă tranzitează cu încredere zona fantasticului, modelând realitatea conform propriilor reprezentări ale imaginaţiei, hiperbolizate printr-un eticism riguros, rectiliniu. El visează o cuşmă mare, mare cât să încapă tot satul. În aceeaşi tradiţie a inocenţei sau a „castităţii", mai exact, Ciuboţel visează o scară până la cer. Visează şi Păulică, însă fără pudoare, la „fetițele, fetișoarele, fetișcanele, fetele-mari, fetele-și-mai-mari (și mai mici)" din Mana lui mănoasă. Acestea sunt reactualizate de naratorul adult printr-o reverie profundă, care asigură accesul la „antecedentele ființei", ce „nu poartă încă povara responsabilității ființei" [7, p. 116] și este lipsită de judecători morali. Prin reverii, amintirea se prelungește în imaginație, iar realitatea se deschide în deplină irealitate. Pentru Bachelard, copilăria este arhetipul în care se regăsesc rezervele iubirii și entuziasmului de-a o lua mereu de la capăt, într-o perpetuă stare nascendi, care te ajută să cunoști lumea exterioară și să-ți făurești propria lume interioară. Tensiunile cotidianului, dramele istoriei se destramă prin descătuşarea totală a imaginației şi a simţurilor, prin abolirea oricăror interdicţii. Elanul vital al copilului captează în plan imaginativ o lume în care totul se contopește, în care bucuria şi plinătatea vieţii implică delaolaltă simțurile dezlănțuite, frivolitatea jocului, emoţia gravă a morții şi transcendența. Reabilitarea corporalității este, de fapt, reabilitarea tradiţiilor şi a credinţelor populare, potrivit cărora, corpul uman este „vectorul unei includeri, nu motivul unei excluderi" [27, p. 67].

Inductor al intimității copilăriei este mirosul. „În prima lui ţâşnire, mirosul este o rădăcină a lumii, un adevăr din copilărie. Mirosul ne dăruieşte la nesfârşit universuri de copilărie", scrie Bachelard [7, p. 173]. Personajul afişează candoarea mirosului în toată plinătatea lui de nuanțe şi păstrează de-a lungul vieţii acea voluptate infantilă a adulmecării, acest „*amănunt imens"*, capabil să reveleze „un anotimp personal" (Bachelard). Fetele au pentru micul Paul mirosuri

inconfundabile. Bălana „atât de bine miroase – altfel decât Tecla, decât toate, miroase bine, a cozonac de Crăciun, deşi a trecut demult Crăciunul". Despre Devuşca spune: „Mă uit peste masă la scaunul ei. Şi o văd. Nu cu ochii; nici cu ochiul minţii – o văd cu ochiul nasului: a rămas în salon, ca o culoare într-o apă, ca un aluat într-o covată, mirosul de ea, amestec de săpun de la mama şi încă ceva, numai al ei, al devuşcăi, nu ceva rău, urât, dar necunoscut, parcă a sălbăticiune, dar mie-mi plac sălbăticiunile cum 'die'vuşca: uite-o, pe scaun, dinaintea mea, cu ochii ei piezişaţi şi-nspăimântaţi (şi cătând ajutor la mine – dar eu nu i-am dat…); o fac, fie din fum de mirozne, fie din aluatul alb şi greu şi sălbatic – asta-i o devuşcă; a doua e din goluri: scobesc eu, cu-bine, mai întâi cu ochii – în aluat, în afum, forma ei; ai zice gaura cheii (…). Mama mea miroase a devuşcă" [99, p. 176-179]. Aceste revelaţii, venind din straturile de profunzime ale memoriei, sunt produsul nu al amintirii, ci al reveriei *animei*. De pe înaltul pisc al reveriei, se deschid largi ușile visării, în care ceea ce-a fost cândva real, apare în lumina tremurată a ipostazelor, a potențialităților, a variantelor fericite, în sfârșit, a idealizării. Nu adevărul realității erotice interesează, ci ficțiunea acestei realități, oferite de adultul care coboară lent pe treptele reveriei împletind amintirea cu imaginația. Ceea ce pierde memoria, suplinește imaginația idealizatoare, cum bine precizează Bachelard: „În noi există o copilărie potenţială. Când încercăm să o regăsim în reveriile noastre, chiar mai mult decât în realitatea ei, o retrăim în toate virtualităţile ei. Visăm la tot ce ar fi putut ea să fie, visăm la hotarul dintre istorie şi legendă. Pentru a ajunge la amintirile singurătăţilor noastre, idealizăm lumile în care am fost copii singuratici. Rezultă că a da seama de idealizarea foarte reală a amintirilor din copilărie, de interesul personal pe care îl manifestăm faţă de toate amintirile din copilărie, este o problemă de psihologie pozitivă. Şi în felul acesta, prin intermediul copilăriei care durează în noi, se stabileşte. Şi de aceea, târziu în viaţă, încercăm ca un soi de reverie dublă, atunci când încercăm să trezim iar la viaţă reveriile din copilărie" [7, p. 105].

Nimic din ce vede, aude, miroase micul Paul nu este lipsit de importanţă şi nimic nu are doar valoare în sine. Din calidor, băiatul urmărește viața de fiecare zi, mersul istoriei într-o perpetuă mișcare a simțurilor, gândurilor, fanteziilor. De acolo, din acel calidor-mașină, viaţa i se pare un spectacol fascinant, cu actori fabuloși, în frunte cu moş Iacob. Un simplu dialog matinal cu moş Iacob se încarcă de grandoare şi dramatism. Urechea copilului se desfată în vocalele moi, mlădiate, cântate, întinse, savurate cu tot ce aveau ele „de pregătire, de-aşteptare, de-promisiune". Ritualul de bineţe este executat zilnic de o voce de copil vibrând în plăcerea emoţiei: „Moş-iácob!; – Ce faaaaci Moş Ia'…?" , cu un răspuns pe măsură: „– Hă, băi'ţălu moş'lui!". O altă delectare estetică o produc, neînduios, modulaţiile vocii mamei şi a fetelor

dragi, glasul „tărăgănat şi cam otova” al domnişoarei Tuza, râsul „lătăreţ, proaspăt spălat” al devuşcăi etc. Tot ce se întâmplă în „Mana rainică” e fabulos, cuprins de magie. Până şi bătutul cercurilor şi închegatul poloboacelor prind, în percepţia copilului, ecou de incantaţie magică, ca şi descântecul „de-râie” al mătuşii Domnica ori jocurile, cântecele şi dansurile carnavaleşti executate de suciţii frumoşi ai Manei, care îi suscită imaginaţia şi-l binedispun. Modelul patern facilitează iniţierea socială şi politică a copilului, îl maturizează prematur. Statutul de „biet orfănel” determină abordarea „privilegiată” a băiatului compătimit şi băgat în seamă de adulţi („de-acum pot face orice năzdrăvănie, orice drăcărie”), dar şi îi dau încrederea că nu mai este deja un copil, ci un ditamai „bărbat”.

Acest „bărbat” surprinde poezia ritmurilor organice ale vieţii rurale în manifestările ei stihiale, prelungite într-o mitologie ţărănească primordială, de începuturi mereu vii şi proaspete. În memoria lui se întipăresc sunetele basarabene dezgolite de forme literaturizante, se întipăresc convulsiile autentice ale simţirilor ţăranilor săi, patosul vital al lumii care se perindă prin faţa calidorului copilăriei sale. E zona de Paradis contrapusă Infernului unei istorii dramatice, convulsive. Iar viziunea acestui Paradis nu poate aparţine decât copilului.

3.3.2. Erosul ca atracție androginică

Prima curiozitate pe care o suscită romanele lui Paul Goma *Roman intim* şi *Bonifacia* ţine de configuraţia codului erotic, în care acestea îşi derulează reprezentările. Cât de legitimă ar fi calificarea lui Paul Goma, un autor analizat aproape exclusiv prin lupele politicului şi ideologicului, drept un întemeietor de o erotologie romanescă proprie?

În *Roman intim* [101] adolescentul Paul trăiește exuberanţa hormonală a celor 18 ani. „Muncește” în calitate de instructor de pioneri (după ce picase la examenul de admitere la Institutul de Cinematografie din Bucureşti) în satul Dacia, comuna Rupea. Incapabil să schimbe ceva în statutul său social și așa suspectat de organele securiste la tot pasul, se dedă din plin jocurilor erotice, interacţionând cu o serie de femei, care-i descoperă, de fapt, Femeia. Ceea ce sare în ochi chiar de la prima lectură a romanului este faptul că sensul erosului se revelează sub semnul gestului, consemnând acuplarea (reală sau doar rememorată/ imaginată), dar şi atmosfera predominant erectilă a naraţiunii. Intimitatea este spaţiul predilect în care personajul principal dezvoltă de la bun început un cult al senzaţiei. Dacă bărbatul este perceput lucid, necruţător, cu gândul, femeia suportă o transfigurare magică în universul senzorial al autorului, care o scrie cu pasiunea şi ardoarea unei senzorialităţi viscerale.

Mai întâi, regăsirea dimensiunii senzoriale a existenţei este şansa de eliberare creatoare a deţinutului din penitenciare, a celui supus domiciliului forţat, a veşnicului naufragiat printre oraşe şi ţări, a celui care este permanenta ţintă a securiştilor, şi, nevoit să ascundă cuvântul, se descătuşează prin gest, prin autonomia senzaţiei, prin adevărul nestingherit al simţurilor. Interiorizarea erotică, sub forma jurnalului intim, este omonimă „literaturii-nterzise", singura capabilă de suflu creativ şi de păstrare a umanităţii naratorului într-un regim comunist coercitiv.

Femeia are mereu valoare inaugurală. Ea deschide personajului perspective nebănuite de revelaţii senzoriale. În apropierea reală sau doar imaginată a femeii, corpul este libidinal, un corp al dorinţei, univers în care şi gândirea se corporalizează, reabsorbindu-se toată în simţurile olfactive, vizuale, tactile. Corpul dorinţei devine un veritabil „filtru semantic" [27, p. 205] al lumii femeii. Mecanismului senzorial îi revine facultatea de explorare a universului feminin, în datele lui esenţiale. Din evanescenţa intimităţii profunde, femeile prind formă, sens, culoare, obţin conturul autenticităţii.

Fidelitatea faţă de sine, păstrarea secretului intimităţii este şansa sigură de prezervare a umanităţii din om. Personajul lui Paul Goma extinde această certitudine şi asupra femeilor pe care le-a cunoscut. Femeile sunt autentice, în măsura în care rămân în zona ingenuă, deschisă spre metafizic a simţurilor, fără a trece pe terenul mistificărilor vocale, a cuvintelor capabile să manipuleze, să mintă, să falsifice, să comită acte de pornografie. Pentru Paul Goma, sufletul şi conştiinţa sunt suspectate de viciul curviei, în niciun caz trupul care se dăruie din plăcere.

Adevărul, în plan erotic, se regăseşte în vocea nestingherită a simţurilor, contrapuse minţii, care triază, cenzurează sau comite conjunctural cuvinte. „Îmi plac laudele Anicăi, dar nu-mi plac cuvintele. Anica: minte numai prin cuvinte; câtă vreme tace este adevărată, dreaptă, şi frumoasă; de cum emite sunete, altele decât cele naturale, totul se strică, ea întreagă devine o stricată – din crăiţă se preface-n oafă" [7, p. 43]. În orchestraţia simţurilor nu se admit prejudecăţi, pudori fără sens, note contrafăcute. Pentru o arie perfectă, vocile simţurilor trebuie să funcţioneze în unison. Personajul dezvoltă o armonie a receptorilor erotici cu Anica, „curva satului", „scuipătoarea, pisoarul, lagardul satului", pentru că e femeia care i se dăruieşte dezinteresat şi cu plăcere, îl primeşte cu îngăduinţă şi căldură. „Deşi străbătută, străpunsă; chiar dacă răzbătută, răzbită; şi încă: penetrată dintr-o parte-n alta, apoi cale-ntoarsă, apoi cruciş, curmeziş, ascuţiş – ea tot neumblată, o găleată de apă aruncată pe-o faţă ar fi fost de ajuns s-o cureţe; a doua pe dos – n-o fi chiar aşa, oricum, când veneam eu, al nuştiucâtulea, eram primit cald" [101, p. 39-40]. . Nu e vorba de căldura măsurabilă cu termometru, precizează el, ci „căldura mirosului, a mirosurilor" primitoare, care adie a prospeţime şi vitalitate.

Dintre toate simţurile, în cărţile lui Paul Goma, centrul conductor al intimităţii este, şi pentru copil şi pentru adult, mirosul. Femeia nu poate fi cunoscută şi prinsă în cuvinte, în totalitatea ei de mistere, dar „ceva-ceva din ea răzbate – prin mirozne" [101, p. 112]. Un explorator al senzualităţii în literatură, Stendhal, atribuia mirosului capacitatea developării de lumi, datorate forţei motrice, bestiale, de deschidere totală a nărilor. O deschidere în plan ontologic.

Miroznele, spune tranşant personajului lui Paul Goma, sunt „mai adevărate decât imaginea vizibilă, decât portretul sonor – acestea putând fi mai lesne pre-făcute, contrafăcute" [101, p. 112]. Nu ochiul revelează în universul feminin misticism şi alură metafizică, ci *mirosul, amiroasele, miroznele*, implicând deopotrivă memoria şi imaginaţia. Vocabularul olfactiv este uimitor de diversificat şi original. Pentru a desemna cât mai nuanţat mirosul, cuvântul aglutinează şi alte simţuri. Îndrăgostitul vede femeia, o pipăie, o gustă cu mirosul: „Prietenii mei erau afoni la odorat, nu puteau să ştie şi-mai-cum sunt alcătuite fetele-femeile noastre. Eu le vedeam, le pipăiam, le gustam. Odori felurite. Bune şi îndepărtate – chiar de treceau pe la jumătate de metru de nările mele – unele luminoase, altele grave, altele grele şi păstoase, altele fărâmicioase, făinoase – dar cu toatele de neatins (…)" [101, p. 149]. Nările sunt înzestrate cu ochi şi receptori tactili („se vedea, se pipăia cu pielea nărilor"), cu papile gustative („Miroase copt; a Lotte. Desăvârşit, împlinit, lottit" [101, p. 36]). Simţul olfactiv se află în relaţie direct proporţională cu imaginaţia. În *Roman intim,* gazda care-i propune chiriaşului „laptele ei" declanşează o imaginaţie libidinală, laptele căpătând fluiditatea şi mirosul spermei, insinuând căderea femeii în fiziologia abjectă, lipsită de orice fior metafizic.

În preajma femeii, percepţia corporalizează sufletul (Anica are „suflet trupin"). Metafizica iubirii e comutată în metafizica corpului, fascinaţia în faţa corpului feminin declanşează o anumită curiozitate fiziologică („cum o fi construită prin interior?", cum e „când face facere"), conciliată într-o înţelegere a intimităţii raportate la imaginarul pe care Baudrillard îl prefera traducerii misterului în formule fixe: „…am impresia că trupul femeii nu-i un sistem pe care-l poţi cerceta, cuprinde, ci altceva: un mister, o taină minunată, de acceptat ca atare – ori de refuzat, în niciun caz de prins într-o formulă". Secretul intimităţii nu e palpabil decât în cheie simbolică, în aburii indecişi ai esteticului.

În aceeaşi logică a autenticităţii, nimic din ceea ce-i natural, organic, firesc nu-l supără pe protagonistul romanelor lui Paul Goma. Armonia intrinsecă a corpului, mai curând simţită decât raţionalizată, este cea cu adevărat cuceritoare. Femeia nu trebuie să fie neapărat frumoasă ca să-l farmece. Frumuseţea este rezultatul percepţiei personale, care captează detalii semnificative, cu

valenţe de seducţie. Ortega y Gasset în *Studii despre iubire* scrie că „rareori bărbatii se îndrăgostesc de cele mai frumoase femei. Acea frumusețe e atât de hotărât estetică, încât o transformă pe femeie în obiect artistic și astfel o distanțează și o îndepărtează. Ea este admirată – sentiment ce implică depărtarea – dar nu este iubită. Dorința de apropiere, care e avanpostul iubirii, devine firește imposibilă. Graţia expresivă a unui anumit mod de-a fi, nu corectitudinea sau desăvârșirea plastică este, după mine, obiectul care provoacă efectiv iubirea” [95, p. 69].

Lotte e drăguță sau „expresivă”, în termenii lui Ortega y Gasset, cu „caninul stâng încălecat”, „din pricina caninului încălecat fata dă impresia că e încruşată, cruşă, de la dintele poncişat vine impresia: când Lotte nu râde, ochii îi stau drepţi, neabătuţi, însă când unul din ochi pleacă, eşti sigur că şi ea …ceva …pentru tine…” [101, p. 20]. Inefabilul feminin ademeneşte, dacă conţine sâmburele unei promisiuni anume pentru el, dacă e încifrat în misterul, ce pune-n mişcare mecanismul imaginaţiei sale. Este privilegiată intimitatea legată nu de realitatea transparentă, de denotaţie imediată, ci situată în imaginar, în indicibilul clipocind de semnificaţii.

Privind-o pe Lotte mergând pe bicicletă, personajul este exasperat de faptul că fata n-a rămas în fusta largă şi comodă, ci în una strâmtă care o obligă să facă mişcări masculine, îngrădindu-i naturaleţea gesturilor. „Albul strălucitor a pielii deasupra marginii ciorapilor”, dezgolit în mersul ei pe bicicletă nu i se expune excitant. Nepotrivirea femeii cu bicicleta bărbătească dă o impresie coercitivă, de forţare, de atentat la libertatea mişcărilor, aducând pe contrasensul atracţiei – senzaţia de respingere. Din întreaga imagine a lui Lotte pe bicicletă, percepţia reţine în mod definitoriu mirosul şi sunetul fustei de stofă groasă şi prea strâmtă, tocmai de aceea înfierbântată de cadrul bicicletei. Memoria simţurilor focalizează acest detaliu într-un contrapunct reluat: „vedeam, auzeam cu pipăitul, cu mirosul: foşnetul, şuşuitul, aproape zumzetul stofei frecate de cadru. Îl mai auzisem, îl mai văzusem – scârțâitul. Știam unde și când, însă îmi țineam memoria la distanţă, nu voiam să cedez nici o palmă de-aducere-aminte fleacurilor” [101, p. 121-122]. Percepţia identifică secvenţa cu sunetul ieftin al arcuşului slăbit al violonistului, presupus a fi fratele tatălui său. Impresia de artificial, de nenatural a acestor două imagini în oglindă, îl îndepărtează pe tânăr tocmai prin răceala care se deduce dincolo de „gaura cheii”: „Cu asta, groasă, strâmtă, se aude foşnetul de dincolo de gaura cheii: un zgomot destrăbălat; chiar deşănţat – de-a dreptul crăcănat – al tivului frecat de cadru, cu aceeaşi mişcare de nefăcut cu arcuşul cu părul slobozit al presupusului (de tata) frate al său, Ignat” [101, p. 129]. Dacă mirosul declanşează energia sexuală, văzul pune în funcţiune luciditatea reflecţiei. Felul în care femeile se mişcă e un indiciu pentru stabilirea portretului robot al moralităţii acestora, identificării „corpului social” pe care-l ascunde corporalitatea intimă. Femeile care se opun

naturii, încercând să demonstreze contrariul a ceea ce doresc, falsele mironosiţe, sunt detectate uşor cu radarul ochiului după cum merg, după cum îşi ţin genunchii, braţele de la umăr până la cot, şi considerate nişte „pre-făcute". Frumuseţea Evei contrastează puternic cu mersul (dedus din felul în care-şi ţinea coatele) şi picioarele „sudate" artificios. Figura ei enigmatică, neliniştitoare, de atracţie-respingere, de „când aşa, când-aşa" se „descifrează" prin „vocea" genunchilor, care, închizându-se, – au ceva de ascuns: „Am priceput când i-am auzit genunchii: nu i-i priveam, nu îndrăzneam să cobor privirea, dar i-i simţeam, le auzeam oscioarele încălecate trosnind de atâta strânsoare, de atâta închidere disperată; apoi coatele, bine lipite, ai fi spus: sudate de coaste…" [101, p. 167]. Problema Evei este deci „nu de dezlegat, ci de despicat" [101, p. 171], genunchii şi coatele semnificând, în plan sexual, himenul mental, închiderea în vulva ei mentală, dar şi o închidere în planul conştiinţei, refuzul dăruirii totale, sincere, netrucate.

Iubirea „pe la trup" e magică, sublimă, doar dacă e consimţită reciproc. Violul este forma brutală, agresivă a sexului, demonizată în *Bonifacia*, în care subtextul politic este mai puternic şi mai la vedere. Realităţile penitenciarelor, atmosfera securistă revin impetuos, investind sexualitatea cu note barbare, de violenţă inumană. Basarabeanca violată în grup povesteşte despre experimente perverse terifiante, cum ar fi strânsul degetelor între beţe, în timpul actului sexual, durerea şi umilinţa fetei intensificând juisarea violatorilor. Fragmentul (şi nu e singurul de acest fel în roman) ilustrează instinctualitatea patibulară, morbidă a sexualităţii.

În *Roman intim*, personajul dezvoltă o hermeneutică personală a iubirii, angajându-se într-o căutare febrilă a semnificaţiilor erosului. Filozofia erosului implică, într-o concepţie aristotelică împărtăşită de el, simbioza sufletului cu corpul: „şi cu sufletul şi cu trupul: pe la sufletul trupului, iubirea". Concluzia, într-un monolog interior, este că n-a cunoscut unitatea armonioasă a acestor două: „Când era pe una, nu era pe a doua – şi invers: pe femeile iubite cu foc, cu dor, pe acelea nu le-ai cunoscut biblic; pe femeile pătrunse n-ai putut să le şi iubeşti, fiindcă le aveai, nu mai trebuiau cucerite (oare?), erau ale mele, uite: le cotrobăiam între picioare, le umblam prin ce aveau ele mai de taină – le posedam, dar nu le aveam" [101, p. 64]. Promisiunea erotică vine din partea femeilor pe care „le-a avut" parţial: Sabina iubită pe la suflet (corpul ei refuzând actul carnal, prin configuraţia lui de „născut-băiat-ne-bine-tăiat") sau Lotte reprezentând idealul erotic platonic, nerealizat în acuplare („întâmplător, Lotte se numeşte şi personajul lui Thomas Mann, iubita lui Goethe"), dar şi amorul ratat cu Bonifacia, descoperită succesiv în interioritatea ei şi rămasă totuşi acoperită, prin retragerea, în plan simbolic, a sufletului din corp.

Personajul lui Paul Goma demonstrează un potenţial erotic uriaş, o viaţă interioară tumultoasă, vibrând la detalii şi gesturi semnificative, care-i animă imaginaţia. Tentativele sale de a cuceri femeia dorită se desfăşoară impetuos, demonstrând un amalgam de simţiri, care scapă controlului raţiunii. Emoţia bulversantă a îndrăgostirii de Lotte fracturează vocea eului într-un monolog contradictoriu, polemic, trădând zbaterea interioară: „El zise: – Când nu te duci la film, nu te duci la teatru, nici la baluri – unde dansezi walz cu, pe crupă, mâna lui Johantz – ce faci? Citeşti? Ce? Iar ai călcat în strâchini, măi băiete – dup-aceea te miri! «Nu mă mir, dă-mă naibii!» «Bine, nu te miri – aşteaptă-te să plece, fiindcă tu…" [101, p. 27]. Discursul pune la încercare limitele cuvântului de a reprezenta cât mai subtil realităţile sufletului. Stările interioare sacadează discursul, îl fragmentează sau, dimpotrivă, îl dilată în aglomerări de cuvinte, de sunete, de tăceri, care se revarsă epidermic în text: „Doamne-Dumnezeule Doamne Doamne o-o-o- pe fata asta de mă doare inima dacă mi-ar pune acum mâna înmănuşată pe ceafă m-ar de tot de tot" [101, p. 34].

Fetele iubite, dorite, visate, imaginate sunt toate scrise, transpuse într-un discurs profund personalizat, modelat din foneme semnificate în planul reprezentărilor erotice. Fascinaţia în faţa femeii se transpune într-un limbaj jocular, diminutival, din care răzbeşte ingenuitatea şi bucuria exuberanţelor carnale. Cuvântul se dilată sau se divide, se flexibilizează imprevizibil, pentru a exprima cât mai nuanţat traseele emoţiei, scăpărările imaginaţiei. Dintr-un preaplin de tandreţe pentru femeie, limbajul lunecă spre zona simbolic-imaginativă a plăcerilor lexicale copilăreşti, în care predomină improvizaţia, fantazarea în maniera dezinhibată, autentică a jocului: „– Aşa i-a dat viaţă Doamne-Doamne lui Adam, aşa o-nsufleţim noi pe Eva: puf-puf, suflu cald să călduim – mai întâi urechiuşicele; puf-puf – picioruşicele; acum puf-puf locurile unde-or să crească ţâţuşicele; acum la pântecel, la buricel… Mai departe (cum scrie la carte): duruleţul cel poponeţos – îl pufpufim şi trecem la ţâţulica cea păsăricoasă. Şi tot aşa. Şi înc-aşa" [101, p. 218].

Memoria erotică este vie, încărcată de nuanţe, e „ţinere-de-minte-cu-simţăminte". Părţile corpului dorit devin centri inefabili de voluptate ai imaginarului erotic, declanşează fluxuri poematice, „bucopoeme", exuberante retorici ale poeziei carnale: „Dacă ar fi poet, ar scrie un întreg bucopoem în o sută unsprezece bucipărţi; ar elogia, ar face bucelogiul buculenţei, ar cânta bucarnea cu gust de bucaisă, ar lăuda bucalmul bucoapselor bucEvei – buciforme, bucialtfel, bucierele… – în fine, ar scrie Bucevanghelia după Ioana-Bucă de Aur, deşi mai în ton: după bucevanghelista BucIoana-CurDaurista …şi de ce cuvântul bucurie n-ar veni de la ceea ce dă, ceea ce oferă, fiind bucuria omului?" [101, p. 87].

Naratorul/personaj nu cunoaşte împlinirea prin iubirea totală (care ar include înţelegerea profund empatică a corpului şi a sufletului) pentru o femeie, dar iubeşte deplin Femeia, e atras de

promisiunea femeii în plan ontologic şi urmăreşte cu netrucată uimire şi fascinaţie enigma, vraja, magnetismul acesteia. În discursul despre iubire, factorul decisiv îl are imaginaţia împletită din dorinţă şi amintire. Viziunea este predominant senzualistă, discursul sublimând cu delicateţe eroticul în transcendere metafizică. Sexualitatea femeii este considerată o forţă primordială, uriaşă, de anihilare a oricărei voinţe care i s-ar opune. Ea deţine „minunea lumii, floarea darurilor, nestemata". „Terifiantă puterea ei. Atomică, încă de pe timpul lui Adam (…) Dacă am exagerat zicându-i: monstru, n-am greşit, femeia asta ar putea, dac-ar vrea, cu o săltare de poale, face, desface lumea, sparge ziduri, seca oceane, găuri pământuri…" [101, p. 266]. Şi tot ea – telurică, potolitoare, „generoasă, stabilă, liniştitoare – ca un pat larg în care dormi şi de-a curmezişul, nu numai în diagonală – dar totdeauna ţi-e de-a lunga". Până şi în astfel de imagini puternic încărcate sexual, tandreţea personajului (venită din adâncurile lui egocentrice) se proiectează în feminitatea generoasă, caldă, care dăruieşte dezinteresat şi apropie protector la sânul ei, apărând fiinţa de frigul ontologic, frigul care „doare" (căldura este asociată cu mirosul îmbietor şi cu protecţia „dinlăuntrică", frigul – cu afara, cu furtunile sorţii).

O particularitate remarcabilă a scrisului lui Paul Goma este alăturarea simţului critic neînduplecat, lucidităţii hipertrofiate, voinţei monumentale – cu ardoarea, deschiderea frenetică a simţurilor, curajul de a simţi halucinant, până la transă, vibraţia ce respiră candoarea umanităţii. Voinţa autorului de a transmite nealterat, cu orice riscuri adevărul credinţei şi simţirii sale rămâne constantă şi se subordonează unei viziuni complexe, extrem de nuanţate, asupra umanului. Cuvântul nu se mai supune logicii formale a gramaticii, se corporalizează, preia linia diafană sau densă a formelor umane, se îmbibă de miros, se pătrunde de culoare corporală. Cunoaşte hipertrofieri anatomice, mlădieri ale senzaţiei, care desfid convenţionalul şi glisează pe muchia estetică escaladată de Henry Miller sau Pascal Bruckner. Intenţia autorului pare a fi atragerea lectorului într-un cod intim al lecturii ludice, ce mizează pe fantazarea cât mai dezinhibată, stimulatoare a libertăţii creative.

Într-un imaginar erotic de o nepotolită exuberanţă vitală, nimic nu e fixat, stabilit aprioric. Perspectiva asupra femeii este în continuă mişcare şi supusă mereu schimbării. Femeia e percepută traseistic, sinusoidal, într-un joc al percepţiei, emoţiei, reprezentărilor imaginare, aflate în dinamică perpetuă. Esenţialul e să ştii să observi dincolo de aparenţe, să sesizezi fiorii ascunşi ai formelor, care se deschid neîncetat percepţiei în noi şi noi nuanţe. În romanul *Bonifacia*, Xenia e văzută mai întâi „grasă; groasă, corpolentă, trupeşă; apoi doar plină, împlinită, bogată, solidă; ai fi spus: vârtoasă, miezoasă – ba chiar zemoasă, harbuzoasă – şi nutritivă; poate cam săţioasă. După aceea o simţeai falnică, semeaţă; chipeşă, oarecum trufaşă,

dar fără exagerație, mai degrabă cu un aer impozant. Era o regină. Însă, cu cât te uitai mai mult în ea și pătrundeai mai înăuntru-i, înțelegeai cât de grațioasă; de fermecătoare, de drăgălașă – ai fi putut spune: mlădie, sveltie. Delicată" [100, p. 165]. Așadar, cu cât cresc dioptriile simțurilor, cu atât se amplifică și frenezia creativității. Luciditatea cedează în fața izvoarelor autentice ale creativității, descătușate de puterile năvalnice ale instinctului.

Acea discontinuitate iminentă a indivizilor, despre care vorbește Bataille se amplifică într-o imposibilitate a comuniunii dintre ei, când corpul este cu totul incapabil de revelație. Deficitul de corporalitate (corporalitatea identificându-se cu senzualitatea) se insinuează acolo unde e presimțit golul, vidul din structura somatică a femeii. „N-aș scrie chiar totul, n-aș spune lucrurilor toate pe nume, aș scrie doar: fese, pentru buci (ce prostie, ce atentat, Anica are buci, fese purta domnișoara de chimie de la Făgăraș, nici nu-i mai țin minte numele, dacă va fi avut vreunul, vai de curulicul ei inexistent, din pricina asta nu-și va fi găsit bărbat, că dac-avea și ea, acolo, o pereche de curi…; măcar niște buculicuțe – dar nimic: doar fese)" [101, p. 88].

Corporalitatea atinge registrul metafizicului, dar și a naturalismului frust, dizgrațios uneori. „Trebuie înțeles, scrie Aliona Grati, că desfigurările, sluțirile femeilor nu ridică probleme de ordin ontologic (deși nici poezia cu fior metafizic a acestor descrieri nu trebuie ignorată), ci etic. Nu practica în sine a prostituției îl oripilează pe autor, senzualitatea genuină a «picatelor» are la el ecouri din misterele antice de inițiere, ci compromiterea unora din ele, infirmitatea lor sufletească ca rezultat al îndoctrinării ideologice" [103, p. 385]. Doar corpul care poartă dangaua securistă, pecetea interesului politic, este expulzat din aura metafizică protectoare și aruncat într-o fiziologie sordidă a trupului (fără suflet). Imaginația frizează absurdul, diformul și caraghiosul, discursul avansează în tonalități iritate și scârbite: „nu vorbesc de bucile curului, ci de bucile-politrucile, de bucoaiele de la fălci, de curii de la cefe, de șoldurile obrajnicilor – ai zice că vigilința li s-a urcat de la Naganul de pe burtă în burtoiul gușii, în bârdâhanele grumajilor, în faldurile frunții (pielea: groasă de trei degete – mai lipsesc coarnele de bivol)" [101, p. 238].

Intimitatea este o opțiune estetică, care raportează eticul la instaurarea corpului în autenticitatea viscerală a simțurilor sau la concilierile acestuia cu practicile venale, cu interesul de conjunctură, care-l decad ontologic.

3.3.3 Erotologia anticomunistă

În romanele lui Paul Goma, concentrarea asupra gestului erotic și forța imaginativă a discursului sentimental nu se întâlnesc simbiotic în imaginea unei singure femei. Femeia e

înţeleasă doar aşa/ doar aşa, pe la suflet sau corp, lipsind empatia profundă a corpului aderent sufletului. Personajul resimte însă chemarea androginică, tentația caldei contopiri, care să ofere sentimentul împlinirii ontologice. Peste tot este prezentă setea de căldură, adică de fuziunea, care să ofere personajului situat în vidul istoriei – alternativa completitudinii şi vitalităţii prin celălalt, deschiderea altruistă spre umanitate. În romanul *Bonifacia* [100] femeia care promite ontologic este temporar Bonifacia, cucerind studentul de la Filologie prin naturaleţea ei, prin mesajul direct (exprimat într-o limbă comică), prin dăruirea şi bunele ei intenţii („Bonifacia care-mi-dă-de-mâncare"). Fiică de ștabi, Bonifacia, la început este miza unui pariu, reușind pe parcurs transferul din dimensiunea „profană" a interesului, în cea aproape „sacră" a trăirii pure, neocultate de un mercantilism de conjunctură. Cunoscând-o mai bine, excitaţia psihică a bărbatului trece treptat în excitaţie fizică, inexistentă anterior. Puterea de fascinaţie a femeii creşte, magnetismul erotic regăseşte exteriorului ei bondoc, „buciform" o relevanţă poetică. Bonifacia se deschide „palpitândă, mustindă, adiindă", iradiind bucurie şi lumină. Sub ea personajul se simte „strivit dulce şi pufos, înecat festiv în conţinutul Cornului Bonificenţei răsturnat peste mine, cel culcat pe spate, în pat (îi văd din trei-sferturi curul măreţ şi, în acelaşi timp, fragil, sunt convins că, dacă aş ţuguia buzele şi aş depune o sărutare castă pe buca dinspre om, aş pupa aerul)". Spre finalul romanului, femeia parcurge o metamorfoză care extrage din ea tocmai ceea ce avea mai cuceritor: magia dăruirii, puritatea adolescentină ascunsă sub grăsimea-i ispititoare. Bonifacia suferise o schimbare de exterior, devenise „frumoasă de pică", dar şi una de interior: nu mai era capabilă de o deschidere dezinteresată a simţurilor, de primire totală, nu mai era o peşteră în care te „adăposteşteri". De la ea se transmiteau semnalele altui mod de primire, din adăpost devenise tunel. Carnea femeii zemuia, mustea, în aşteptarea noilor, altor provocări. Adorata Bonifacie de odinioară, ce amintea de comuniunea corpului-suflet al Adelei lui Ibrăileanu, nu mai putea şi nici nu dorea să ofere protecţie metafizică, corpul ei înfrumuseţat insinuând un suflet urâţit în doar 3 săptămâni. În acest corp clivat, contradictoriu, personajul nu se mai poate regăsi, spaţiul intimităţii este iremediabil perturbat.

Convertirea femeii la interesele politice, plierea pe sistem, metamorfoza corpului intimității în corp politic funcţionează ca impediment, care în loc să devină stimul erotic (aşa cum se întâmplă în formula iubirii-pasiune), devine, pentru protagonistul vertical, anticomunistul convins, barieră fatală, distrugătoare a iubirii. În ambele romane, autorul proiectează prin memorie şi imaginaţie starea de îndrăgostire, expusă prin adulmecarea femeii, atingerea ei carnală, intrarea viscerală în adâncurile ei fiziologice, căutarea febrilă a „mierii de la fundul paharului". Dincolo de exerciţiul erotic, executat cu toată voluptatea, corpul transmite absolutul

dorinţei de contopire extatică cu celălalt, pentru a simţi căldura, tandreţea, înţelegerea deplină, nu doar a simţurilor, dar şi a sufletului, pentru a capta temelia fiinţială a alterităţii. Romane ale iniţierii prin forme ale iubirii (carnale, idilice, donjuaneşti etc.), *Roman intim* şi *Bonifacia* proiectează traseele sinuoase ale căutării de sine în celălalt, personajul lor descoperind fragmentul cu promisiunea întregului şi păstrând intactă speranţa unităţii androgine, a iubirii-pasiune totale, transfiguratoare, care să răstoarne „ordinea, osia lumii".

3.4. IUBIREA-IDENTIFICARE. CELĂLALT - SINE-LE MEU

Romanul mistic, inaugurat în secolul XIII-lea, de ciclul Graalului, impune în literatură tema *căutării* semnificațiilor tăinuite și a revelației dincolo de real și contingent. Continuatorii în proză a Graalului, scrie R.M. Albérès, au transformat romanul mistic în roman de aventuri și în roman-foileton, schema subzistând la romantici, în special la Nerval, Hoffman sau Novalis. Toposul romanului mistic este reluat și în romanul sec. XIX-lea, la Alain-Fournier, în *Cărarea pierdută* sau Jensen, în *Gradiva*, perpetuând mitul aventurii, tentația cunoașterii ezoterice, miraculosul, semnificațiile onirice și mistice.

Romanul contemporan a evitat această temă „ocultă" și o reprezentare exemplară a misticismului se arată surprinzătoare într-un roman recent, *Al 4-lea* (2013) de Moni Stănilă [193] . Autoarea are studii în teologie și influențele ortodoxismului se vor face simțite în roman. „*Al 4-lea*" este un roman concentrat şi alert, cu multiple planuri de ficţiune şi semnificare, care se întretaie contopindu-se armonios, o carte care ne convinge că distanţele între timpul prezent şi etern, între contingent şi transcendent, între profan şi sacru sunt fără linii de hotar şi cu multe puncte de intersecţie şi transgresiune.

Experienţele-limită sunt deopotrivă corporale și spirituale. Personajele, el şi ea, au de trecut râuri şi ţări, pentru a scăpa de autorităţi. Accentul romanului însă cade pe parcursul iniţiatic al sinelui ce trăieşte marea și dramatica întâlnire cu celălalt. Nu e vorba de *altul*. De *celălalt*, contopit cu sinele într-o legătură „de viaţă şi de moarte". O carte aşadar despre iubire, în sensul ei profund, total și mistic. Mai întâi, iubirea ca acceptare, apoi ca identificare totală („Că nu mai înţeleg cine e cine. Eu şi dublura, el şi dublura"), dislocare de sine („Ce s-a scurs din mine de am rămas goală?") şi dăruire supremă („Să îmi aduci hârtie, spun, acte, vreau să îi las inima mea"). Zbuciumatul periplu al personajelor are sens inițiatic, sufletul parcurge o ascensiune către sine, pentru a cunoaşte extracţia divină a iubirii. Traseul este lung, chinuitor şi plin de încercări. Prima condiţie spre revelaţia mistică este suferinţa purificatoare. La început, un pericol de moarte uneşte 2 persoane, 2 străini de fapt, într-un act disperat de supravieţuire. Ea îşi

pune viaţa în mâinile lui, a salvatorului său întâmplător, cu încrederea absolută pe care o ai fie într-un om apropiat pe care-l cunoşti de-o viaţă, fie în necunoscutul care te salvează într-un moment de mare cumpănă, devenind parte din tine: „ O situație de cinci minute ne-a transformat în doi oameni cu același drum. Din punct de vedere al relaționării înterumane și al diferitelor nivele de comunicare, eu și el suntem doi străini. Ne cunoaștem vârsta, naționalitatea. Dar suntem doi străini. Cu deplină încredere în celălalt. Zilnic, unul dintre noi își pune viața în mâinile celuilalt. Situațiile limită ne apropie la fel de mult ca o legătură de sânge sau ca starea civilă. Și ne conduc la o situație firească. Adică modelată exact după firea cea dintâi a omului. Cel din fața ta nu mai e un altul. Cum ar spune Rudolf Otto, ci devine Celălalt" [195, p. 13-14] . Cei doi fug de autorităţi zile întregi, obosiţi, slăbiţi, cu bucăţele de ciocolată drept hrană şi cu apă pe unde apucau vreun izvor. Suferinţa femeii e agravată de rana de la picior, care împuşcă în creier ca o a doua inimă. Cel de alături îi alină cum poate durerea, fără să se abată nicio clipă de la traseul istovitor. Salvarea se întrevede într-o căsuţă de pe un vârf de munte, un climax simbolic al suferinţei la limită cu moartea. Acolo, el şi bătrânul (gazda de pe munte) luptă pentru viaţa femeii, curăţindu-i rana şi potolindu-i cu greu febra devastatoare. Ieşirea din delir și convalescența este semnalul că purificarea trupească s-a produs, urmând cea de-a doua condiţie/etapă – iniţierea mistică şi religioasă. La înălţime (un loc simbolic al revelaţiilor), în sihăstria din inima munţilor, viaţa este trăită în sensul ei primordial, mitic. Suavităţile abundă în acest spaţiu maturat al reflecţiilor despre Dumnezeu şi sfinţi, al amintirilor din copilărie, dar şi al plăcerii de a se înfrupta din mâncăruri fruste şi a întâmpina anul nou sub cerul liber. Fericirea se lasă descoperită în valorile simple ale vieţii. Armonia spiritului cu ritmurile naturii, retragerea amniotică într-o epifanie a rânduielilor naturale în care bucuria vine de la soare, plante, aer, de la mesele simple şi ceaiul îndulcit cu plante, îi dau femeii de pe munte sentimentul eternităţii şi al împlinirii. Departe de oameni şi de provocările lumii moderne, existenţa se distilează în esenţele ei cele mai pure, iar din străfundurile fiinţei răzbate candoarea copilăriei. Zilele trec în intense revelaţii spirituale şi sufleteşti. În reflecţiile personajelor de pe munte, ritmurile cotidiene îşi dezvăluie rezonanţele cosmice, iar prezentul intră într-o alchimie a eternului cu înţelesurile vii, imediate, în veşnice mişcări concentrice. Ce se întâmplă astăzi s-a mai întâmplat cândva, în scenarii similare, iată de ce dimensiunile temporale nu au exactitate, cele geografice nu au relevanţă, nici măcar identitatea personajelor nu merită a fi subliniată, decât prin apelative: eu, el, bătrânul şi, bineînţeles al 4-lea – şansa ta de umanitate firească, tolerantă, solidară, deschisă spre iubire, adică „modelată exact după firea cea dintâi a omului". Fără experienţă, spune Georges Bataille, n-am putea vorbi nici de erotism, nici de religie" [13, p. 46]. Iată de ce, doar

pornită „din dosul frunţii”, trecută pas cu pas prin filtrul experienţei, resuscitată printr-un act de voinţă, iubirea mistică îşi dezvăluie infinitele halouri de sensuri. „Dumnezeu nu poate fi nici unul, că unul nu poate iubi. Nici doi, că doi se iubesc doar unul pe altul, între privirile lor nu încape altcineva, sunt cele două puncte ale liniei, spun. Trebuie să fie trei, clar că trei. Unde sunt trei, încape şi al patrulea”. Acesta se arată a fi axul filozofic al romanului. Al patrulea este străinul pe care ajungi să-l accepţi şi să-l iubeşti ca pe-un aproape, iar aproapele – ca pe tine însuţi, cum îndeamnă Biblia. Şi nu e deloc uşor. Convertitul la creştinism, Nicolae Steinhardt ştia ce spune din închisorile în care l-a îndrăgit pe Dumnezeu: „Ce este sfinţenia? Nu cred că stă în a-ți face o chilioară strâmtă pe un vârf de munte și a trăi acolo în deplină singurătate; sau a te zăvorî într-o chilie, o cameră, o celulă pe viață; ori a-ți lega piciorul cu un lanț de un zid de piatră; ori a-ți trăi viața pe un stâlp, cocoțat acolo sus. Acestea-s forme simple, relativ ușoare, brute ale sfințeniei. Adevărata, marea sfințenie, de neînchipuit de grea este să-ți iubești aproapele ca pe tine însuți sau măcar a te purta cu el ca și cum l-ai iubi ca pe tine însuți. Ăsta-i lucrul cel mai greu, cel sfânt, cel creștinesc, cel supraomenesc…” [184, p. 135].

Iubirea, în cartea Monei Stănilă, e calea grea și dreaptă a modelului creștinesc al iubirii Dumnezeiești față de semeni. O iubire responsabilă, întărită de experiențe ale vieții la limită cu moartea. Exilul din munţi este unul al *purificării*, *iluminării* şi *deschiderii* asumate către *celălalt*. Dumnezeul născut în exil (intertextualitatea cu romanul lui Vintilă Horia e o evidenţă) este modelul ontologic al iubirii de oameni, al suferinţei purificatoare şi al sacrificiului pentru ei.

Ultima încercare în acest parcurs al erotologiei mistice este criza sufletească, provocând dislocarea de sine a femeii. Ieşirea din Edenul de pe munte este cauzată de plecarea Lui în lume „pentru a-i pregăti calea”. Ruptura e resimţită sfâşietor, derutant, agonic. De această dată suferinţa trupului (femeia este rănită de urşii din pădure) e în unison cu cea a sufletului. Cele 2 inimi (din piept şi din talpă) bat cu disperare egală. „În timp ce bătrânul se chinuie să mă hrănească, eu încerc să înţeleg de ce cred că EL a murit. Şi ce anume a creat legătura asta între noi. (…) Nu e o poveste de dragoste cu despărţiri dramatice. E altceva. Ceva ce m-a depăşit. Ceva ce nu înţeleg. Oamenii pierd mult în timpul vieţii. Îşi pierd membrii familiei, iubiţii, prietenii. Unii mor, alţii trăiesc. Şi lumea acceptă asta. E un mers normal. E în firea omului. Însă ceva s-a rupt în mine. De ce? Am din nou senzaţia că eu am coborât şi el a rămas pe munte. Că nu mai înţeleg cine e cine. Eu şi dublura, el şi dublura. Bătrânul se chinuie să mă convingă. E bine. Dar eu acum am altă problemă ce nu ţine atât de EL cât de mine. Ce s-a întâmplat? Ce m-a rupt în două? Ce a determinat atacul meu de panică? Ce mi-a provocat şocul ăsta? Ce m-a convins că totul e gata? Ce m-a redus la stadiul ăsta de legumă, de dezrădăcinată, de nemotivată.

Ce s-a întâmplat cu mine când ceva s-a (s-a?) întâmplat cu el? Ce s-a scurs din mine de am rămas goală? Ce stare sufletească s-a transformat în stare fizică? Ce e cu stomacul meu? Ce s-a întâmplat cu gura mea de nu pot vorbi? Ce s-a întâmplat cu picioarele mele de sunt aşa amorţite? Ce bandaje am pe mâini? Ce bandaje am pe picioare? Ce bandaje am pe cap? Ce bandaje am pe piept?" [193, p. 94-95]. Aflând de la bătrân că *el* este conectat la aparate în aşteptarea unei inimi, femeia insistă să-i dea inima sa, reactualizând astfel modelul primordial al dăruirii supreme.

Nu oamenii concreţi contează în acest roman, ci scenariile existenţiale proiectate în universalitate, epifania revelată în plin contingent. Prezentul este proiectat pe o matriță a veşniciei. Pe fiecare sâmbure evenimenţial se adună, miezos, înţelesurile aglutinate din asocieri, comparaţii, rememorări, constatări, analize. În ultimă instanță, nu evenimentul în sine reţine atenţia, ci efectele lui asupra centrilor nevralgici – creierul şi inima. Aflată în situaţii-limită, fiinţa umană dilatează timpul cronologic printr-un amalgam asociativ de gânduri, senzaţii, revelaţii şi fărâme disparate de existenţă, adunate firesc în membrana fragilă a unei singure clipe.

Iubirea, în acest roman, atât de teologic, este epurată de carnalitate, aspirația la bărbatul care salvează o femeie necunoscută, apoi pleacă în lume „să-i pregătească calea" este o aspirație mistică pentru iubitul ceresc. Iar întâlnirea cu *celălalt* este, întotdeauna, şansa de regăsire a propriei identități în tot ce are aceasta mai luminos şi divin.

3.5. PROIECȚII ALE ASEMĂNĂRII. IUBIREA DAMNATĂ

Romanele lui Eugen Barbu oferă modele exemplare de *erotologie blestemată*, cu însemnele violenței, cruzimii și ale morții. Iubirea e scenariu de transgresiune, de odioasă profanare a interdictelor, de violare a limitelor. La niciun alt scriitor român nu vom întâlni scenarii amoroase mai apocaliptice, cauzate de o „sminteală teribilă a instinctelor" [187, p. 277]. În romanele și nuvelele lui Eugen Barbu, iubirea împinsă la excesul păcatului invocă obligatoriu crima și moartea. În nuvela *Sminteala*, jupănița Ruxanda se iubește cu Duță, pictorul bisericii, în altar și păcatul este crud penalizat de boierul Belivacă. Duță este castrat, iar Ruxanda înnebunește și moare într-o mănăstire de lângă Capna. Într-o altă nuvelă, *Miresele*, personajul Ioachim, face sex cu o moartă pe care o scoate din Dunăre, până când aceasta putrezește.

În *Princepele* (1969), la care ne vom referi pe parcurs [8], lumea este guvernată de aceeași fatalitate a mizeriei, de un amestec pitoresc de păgânism, tradiții sacre, de rituri magice și de vrăjitorie. Autorul alege un cadru fanariot, al decadenței însângeratului secol al XVIII-lea, drept fundal potrivit pentru a ilustra o relație homoerotică blestemată, bazată pe putere, în care transgresiunea ia proporții fabuloase. Existența se află sub dictatul violenței, singura care

marchează relațiile între oameni. Princepele este despotul care, devenit suveran, prin uneltirile ambițioasei sale mame, domnește cu un dezinteres total față de grijile poporului său, dezinteres dublat de cruzime față de cei care-i periclitează puterea.

Puterea însă nu-i poate anula starea de melancolie, un gol îl macină, fără să-i înțeleagă resorturile psihologice. Apariția lui Ottaviano, un viclean și meșteșugit chiromant și cabalist, „un *incantatore*, expert în maleficii", are menirea de a-l ajuta pe Princepe să obțină puterea absolută și să-l trateze de „melanholie". Spirit inteligent, Princepele înțelege de la bun început că messerul, călătorit pe la curți europene, e un mincinos și un profitor. Îl acceptă însă din rațiuni de putere: „«O să i-l opun lui Ioan, astrologul, învârt aceleași stele și minciuni. Vor fi precum cei doi Efori la luptă în bătăliile Lacedemonienilor. Discordia acestor doi regi ai astrelor va fi pavăza puterii mele»" [8, p. 62].

Motivația rațională este dublată de o alta, provenită din amestecul halucinant de inocență, nebunie și perversitate care degajă ființa messerului, de vraja demonică, care-i dă fiori Princepelui. Messerul insinuează puterea nelimitată a spiritului, forța cabalistică a minții de care despotul se simte speriat, dar și fascinat. E plin de patimă și curaj, duse până la fanatismul și nebunia pe care se întemeiază speculațiile sale despre „ideea de putere", singura slujită de el cu fidelitate. Messerul e un ***dandy*** tipic, un satan frumos, pornit să răstoarne temeiurile morale ale lumii în care descinde. Figura dandy-ului, așa cum o caracterizează exegeții ei, este propice anumitor perioade istorice. Pentru Baudelaire, dandysmul este semnul epocilor de tranziție și amestec insidios al valorilor. Prin patimă și curajul care îl caracterizează, „dandysmul e ultima zvâcnire de eroism în vremuri de decadență" [14, p. 407]. Hermeneutica baudelairiană include în structura terminologică a dandysmului și *satanismul*, care se conține în răceala și cruzimea comportamentală a personajului dandy. „Voluptatea singurătăţii morale, refuzul comunicării, răceala şi sterilitatea sunt trăsături satanice, cărora masca impecabilă a dandy-ului le sporeşte puterea de fascinaţie", constată Ovidiu Cotruș, cu referire la opera lui Mateiu Caragiale, prozatorul care a consacrat dandysmul în literatura română [53, p. 86].

Atmosfera decadentă a secolului XVIII este mediul propice pentru ca un dandy să-și poată desăvârși lucrarea de convertire. În relația cu Princepele, messerul pune în tensiune maximă dialectica raportului dintre interdict și transgresiune, care fundamentează erotologia excesului, în sensul pe care i-o conferă G. Bataille. Transgresiunea poate avea loc doar dacă există interdictul. Excesul este impulsionat de interdictul care lucrează în conștiința păcatului. Iar „Experiența duce la transgresiunea desăvârșită, la transgresiunea izbutită care, menținând interdictul, îl menține spre a se bucura de el. Experiența interioară a erotismului cere de la acela care o face o

sensibilitate tot atât de ascuțită la angoasa ce întemeiază interdictul, pe cât și la dorința ce mână la încălcarea lui. Este sensibilitatea religioasă, care leagă întotdeauna strâns dorința și spaima, plăcerea intensă și angoasa" [13, p. 48].

După tradiția locului, princepele este un spirit religios. Construiește biserici și mănăstiri, face rugăciune după canonul ortodox. *Melancholia* princepelui este, de fapt, nevoia lui inconștientă de transgresiune a interdictelor interioare, privirile sale plictisite de privilegiile puterii caută irizările strălucitoare ale unui *dincolo*. Omul tuturor posibilităților în lumea sa terestră resimte angoasa interdictului, care face diferența între viață și moarte. Interdictul religios al poruncii lui Nu!, referitoare la omucidere, preacurvie, furt etc. invocă dorința subterană de depășire, anulare, profanare a acestuia. Anularea interdictului impulsionează deschiderea către exces, adică către supapele subterane ale violenței, declanșându-le energia suverană. Niciun om nu se poate sustrage dorinței unui *dincolo*, dar cu cât omul e mai puternic, cu atât e mai mare și mișcarea lui interioară de-a depăși limitele, de-a se opune interdictelor.

Încălcarea interdictului este pentru Princepe inclusiv de natură erotică, este unirea cu un „trimis al diavolului", anulându-se astfel toate resorturile credinței, violându-se sensibilitatea religioasă care susține forța interdictului. Or, inconștientul, spunea Yung, e totdeauna religios, anularea acestuia este o ieșire primejdioasă din sine.

Monarhul este provocat să anuleze interdictul interior, să iasă din limitele individuale prin *celălalt*, prin messerul, care invocă excesul, violarea regulii, a tuturor formelor constituite, promițând surdinizat că limitele ființei se deschid astfel către nelimitele morții, adică către totalitate. Palatul e ca „o ocnă neagră" se plânge Princepele, spunându-i lui Ottaviano că ar vrea să plece din el. Messerul însă știe că „ocna", adică limita, e în interior și răspunsul lui sună ca o fatalitate: „Din tine trebuie să pleci".

Transgresiunea, în cazul messerului și al Princepelui, este confirmată și reglementată prin recursul la confidențialitate, la tăcerea care să lase intactă forța interdictului „Să nu săvârșești lucrarea trupului tău!". Pactul confidențialității este consfințit prin dăruirea reciprocă de trandafiri: „Princepele smulse dintr-o vază de porcelan alți trandafiri, trei la număr, tot galbeni, și luându-l pe cel din mâna necunoscutului îi așeză în cruce pe masă.

- Rosenkrreuzer!, șopti tânărul tulburat. Știi?

Monarhul dusese un deget la gură.

- La Egipet, trandafirul era semnul buzelor pecetluite, spusese moale și se apropiase de el ca într-o vraje" [8, p. 61].

Dorința de depășire a interdictului pune iubirea sub semnul fatalității. Prima întâlnire nu lasă semn de dubiu, de nicio ezitare. Messerul Ottaviano produce din prima clipă o impresie zguduitoare. Tânărul este frumos, cu ochi albaștri, cu plete lungi și galbene „ca gutuia", cu mijlocul subțire și cu gesturi grațioase, de femeie. Dar nu frumusețea îi decide puterea de subjugare. Altceva: privirea acestuia de nebun inteligent, de diavol sclipitor. „Iată un om fatal!", își spuse Princepele „și vru să-și ia ochii de la privirile lui magnetice ".

Atracția magnetică se insinuează printr-un schimb de priviri între cei doi, care o tulbură pe mama Pricepelui, Evanghelina, remarcând imediat „curiozitatea lacomă", cu care se „scormoneau". Îndrăgostirea de messer e pusă inițial sub semnul vrajei, a demoniei, „o turbare cum avea să-i dovedească viaţa peste puţin timp, când întâmplări teribile aveau să-l zguduie, să-l facă să plângă şi să-şi rupă barba" [9, p. 269]. Așadar, *o turbare*, pe care G. Bataille o asemuiește cu turbarea la câini [13, p. 129] și o caracterizează drept o dezordine oarbă care răstoarnă echilibrul tuturor normelor pe care se întemeia viața. Instinctului trezit și dezlănțuit îi corespunde anularea personalității și ravagiile violente pe care le face în ființa umană cățeaua turbată a instinctelor, juisând într-un mare întuneric al personalității. E o inflamare a ființei în sensul excesului, o pletoră a organelor, în care, scrie Bataille, „ființa trece de la tihna repausului la starea de agitație violentă: această turbulență, această agitație ating ființa în întregul ei, o ating în continuitatea ei" [13, p. 110].

Ottaviano are o putere drăcească care farmecă și sperie în egală măsură pe toți cei din jurul său. El reprezintă un amestec bizar de perversiune, inocență, nebunie, luciditate, feminitate și masculinitate, pe care Eugen Barbu le proiectează în reprize narative directe, mizând pe forța clarificatoare a detaliului: „Zâmbi cu o naivitate de înger, avea gura cărnoasă și dinții mărunți și albi, o gură sănătoasă, proaspătă, de fată". Senzualitatea pe care o sugerează messerul e frustră, violentă și aţâţătoare, de nestăvilit: „Messerul luă și mușcă cu dinții lui de mânz lăsând în carnea albă a mărului o gură pofticioasă, rotundă". Forța lui de fascinație e uriașă, antrenând și complicitatea cosmică: „Avea iar nebunia pe chip, soarele îi poleia părul". Messerul iradiază un erotism pervers, dar tocmai primejdia pe care o insinuează puterea lui de răsturnare a echilibrelor invocă dorința de transgresiune care pune stăpânire pe Princepe. Ne dorim cu disperare tocmai ceea ce știm că riscă să ne distrugă, e o teză batailleană, care situează imaginea messerului în extremitatea lui *ori-ori*: „Zâmbea, era un copil jucându-se cu focul, nu puteai să-l pedepsești decât făcându-l să dispară, ca să nu-l mai vezi niciodată, pentru că altfel îți intra în sânge" [8, p. 75].

Nu doar Princepele cade sub puterea de fascinație a messerului. Toată lumea se teme de acest demon păcătos, fără a se putea opune vrajei pe care o exercită. Până și mama princepelui, o femeie calculată, rece până la un cinism violent, se lasă cucerită, sedusă, învăluită de magnetismul acestuia. Scena dintre messer și Evanghelina dă o adevărată strălucire demonică acestui cupidon blestemat: „Avea acum privirile unui nebun tânăr, totuși de aceea mai îngrozitor pentru că în el muncea o putere nebănuită. Îi luă mâna și îngenunche.

– Să mă aperi cu puterea ta de stăpână, pentru că tu ești stăpâna aici. Oamenii or să mă urască pentru că le voi face mult rău. Ți-o spun Ție. Pentru ca Tu să o știi. Primești?

– Primesc!, zisese Evanghelina cutremurată și-și lăsase palmele în părul lui parfumat, mirosind ciudat a bărbat tăvălit în spermă. Ceva vechi, uitat, zguduitor, îi urcă în sânge, crezu că în clipa ceea îl posedă, cum îi simțea pe vechii săi ibovnici căzând în viscerele ei, cu toată bărbăția, venind ca niște uragane, umplând-o de viață, fecundând-o, dându-i ceva ce numai femeile simt și nu spun nimănui, pentru că ceea ce simt este un lucru pe care Dumnezeu numai lor le-a încredințat și nu-l vor încredința în vecii vecilor nimănui…” [8, p. 72]. „E prea puternic, pentru că are farmec”, gândește femeia, conștientizând necesitatea de a fi omorât un asemenea om ce iradia de o forță demonică.

Messerul este un personaj în descendența lumii Marchizului de Sade. Negarea nelimitată a aproapelui pentru propria afirmare și plăcere – principiul „omul suveran” al lui Sade, este și îndemnul insistent al messerului pentru Princepe. „Gândirea lui Sade e culmea excesului a ceea ce suntem”, scria G. Bataille [13, p. 212]. Messerul încearcă să ridice violența Princepelui la amplitudinile care, prin transgresiunea tuturor normelor cu rol de interdict, să-i dea statutul stăpânului absolut, a monarhului demiurg, care deține puterea nealterată de nicio slăbiciune. Transformarea e posibilă prin negarea umanului, prin deturnarea acestuia de la umanitate la bestialitate. Demonstrația acestui apologet și ideolog al satanei, include răul în orizontul esteticului: „- Frica de rău nu împiedică răul. Gândește-te ce frumos ar fi să-i torturezi pentru ceea ce nu au făcut, să-i pui să se urască. Ce dovadă a forței! Strică-i pe prieteni cu cei mai buni prieteni ai lor, asta este o operă. Princepele iar se temu. Messerul avea gura umedă și din ochii lui albaștri de înger picura o rouă înduioșată” [8, p. 88].

Pentru dandy esențial este să dea actelor sale valoare estetică, el „nu poate niciodată să fie o ființă vulgară. Dacă ar săvârși vreo crimă nu ar putea fi decăzut; dar dacă acea crimă ar avea o cauză trivială, dezonoarea ar fi de nereparat” [14, p. 406]. Transfigurarea naturii umane în sensul răului este determinantă și pentru personajele Marchizului de Sade. La fel o învață și mătușa Dubois pe Sophie că doar răul e calea, iar providența e doar pentru batjocura omului: „A, nu

Sophie, nu, sau această providenţă căreia i te închini nu este făcută decât pentru batjocura noastră, sau altele îi sunt planurile… Învaţă s-o cunoşti mai bine, Sophie, cunoaşte-o mai bine şi bagă-ţi în cap că, de bine ce ne pune într-o stare în care răul ne este trebuincios şi ne lasă totodată drum deschis să-l facem, înseamnă că acest rău îi slujeşte legile ca şi binele şi că ea câştigă la fel şi de la unul şi de la celălalt" [183 p. 29]. Natura umană este necontenit mistificată, negată, înșelată prin violență, cruzime și manipulare. Pentru a ilustra cât mai convingător acest principiu al lui Sade, Eugen Barbu îl învestește pe messer cu abilități de vrăjitorie și-i atribuie calitatea principală pe care acesta și-o recunoaște deschis: aceea de-a minți, manipula, înșela și trăda cu inteligență, neavând nicio sensibilitate pentru noțiuni ca rușine, remușcare și milă. Gilles Deleuze [65] găsește dublu limbajul sadicului. E vorba de o natură personală care ține de descripția personală a faptului violenței, precum și de formulele individuale incluse într-o simbolistică a reluărilor concentrice. Messerul repetă o formulă de identificare a victimei sale, a Principelui: „tu ești?", formulă care reverberează oniric în finalul romanului vestind o tragică devenire a principelui. „Tu ești", ar fi identic cu „cine ești" sau „ce-ai devenit"?. A doua formă de limbaj a sadicului e una implicită, sau cum o numește Deleuze, „impersonală", prin care raționamentul se confundă cu violența în sine, „cu o idee a rațiunii pure, cu o înfricoșătoare demonstrație capabilă să-și subordoneze primul element" [65, p. 302]. Raționamentul însuși e o formă de violență, menită să demonstreze „că este de partea celor violenți, cu toată rigoarea, seninătatea și calmul" [65, p. 301]. Tot Deleuze remarcă la Sade manifestarea „unui straniu spinozism – un naturalism și un mecanicism pătrunse de spirit matematic" [65, p. 302]. Acest principiu matematic pune în prim-plan cantitatea în defavoarea calității, respectiv reiterarea procesului de acumulare a victimelor. Criteriul cantitativ de racolare îl aplică și messerul, exercitându-şi funcţia de seducţie sadică nu doar asupra Principelui. Desfrânările sale violente sunt aproape fără obiect. Pentru a seduce își pune în valoare toată grația și frumusețea. Messerul e un dandy descendent din stirpea lui Baudelaire, care preferă și atenția exagerată pentru aspectul corpului. „Natură efeminată, el își transformă întregul corp într-un text imens și viu, silit să «vorbească»" [14, p. 217]. În felul acesta, imaginea unui dandy impune, prin elemente de vestimentaţie, bijuterii şi machiaj, cultul exacerbat al eului propriu şi râvneşte, narcisiac, reacţia adulativă a celuilalt.

Travestit în femeie pentru a-și exercita și puterea bisexualității, dar și pentru a nu fi recunoscut, el face numeroase victime ale orgiilor sale de dominare și supunere prin vocea languroasă a instinctului. Să distrugă cu sânge rece natura din om (inclusiv natura propriului său

Eu) și natura care înconjoară omul este scopul manifest pentru un sadic, constituind „o plăcere a demonstrației” [65, p. 310].

Dacă la Marchizul de Sade natura e inexistentă, nu aflăm nici măcar un câine sau vreun copac, la Eugen Barbu natura reacționează simbolic la demonia umană: „Fără să știe vreounul dintre ei, afară începuse să ningă cu sânge”. Natura în *Princepele* suportă dezastrul secetei, a incendiilor care nimicesc pădurea. La acest dezastru contribuie princepele, care, sfătuit de messer, taie păduri, distruge orașul, îl preface într-o albie de noroi, în care bieții oameni muncesc pentru a construi un alt oraș, care să-l consacre pe monarh și în posteritate. La fel ca și la Sade, înlocuirea naturii umane se face prin recursul la profanarea și distrugerea ei. Boierul Duțescu care a uneltit împotriva Princepelui, e înlocuit de acesta în cel mai umilitor mod, cu un alt „drăgător”, un cal „bleg, aproape orb”, pe care boierii sunt invitați să-l cinstească ca pe unul asemenea lor în rang și în drept, animalul și omul neantizându-se în aceeași masă unificatoare a mizeriei.

În *Princepele,* sadismul ia toate formele, fiind dublat și de masohism. Messerul, la fel ca și libertinii din *Justine*, își provoacă voit suferința fizică. Se complace într-o voluptate a violenței pe care o exercită prin ritualuri de autobiciuire, până își preface spatele „numai pârâuri de sânge”. Teoria violenței lui G. Battaile și cea a sadismului lui Sade este una neapărat și thanatică. Excesul șterge hotarul dintre viață și moarte. Messerul nu se teme de moarte, spune că a mai murit de două ori. Îi provoacă și Princepelui iluzia unui mort viu sau viu mort. „Se ridicase până lângă fața lui și-l ardea cu privirile. Avea o mână fără oase, moale, flască, lipsită de greutate. «Dacă e mort», gândi Princepele. Vru să se smulgă, dar el îl reținu cu o forță nebănuită în palma ceea mică și asudată.

– Rămâi!, îi porunci. Și princepele rămase” [8, p. 159].

Messerul e un posedat la fel ca și personajele sadiene din *Ispitirea Sfântului Anton* de Flaubert, însetate de crima, pe care o percep drept o deschidere spre totalitatea ființei. În această lucrare flaubertiană mai puțin cunoscută, diferențierea între „nimic” și „totul” o poate face doar violența excesului, ruperea lentilelor protectoare ale formelor distincte după care omul întrezărește un *dincolo*, cu perspective „ale căror străluciri mă uluiesc, raze ale unui soare vag, a căror căldură mă înflăcărează”, cum mărturisește personajul [85, p. 326]. Jean-Pierre Richard, un subtil comentator al lui Flaubert, surprinde în majoritatea operelor din tinerețe ale scriitorului francez inspirația frenetică a influenței Marchizului: „simțim în ele tensiunea, insurecția vibratorie a ființei și dorința de a depăși totdeauna expresia dobândită pentru a ajunge la o expresie și mai plină și mai violentă” [178, p. 182].

Eugen Barbu ilustrează ieșirea în exces a ființei umane și prin Sabatului vrăjitoresc. Carnavalul organizat de Princepe și Ottaviano la Mogoșoaia este o mișcare apocaliptică în moartea spiritului, în revenirea la haos prin dezlănțuire instinctuală. Ritualul răului se încheie cu o ultimă imagine de androginie simbolică. Amintim că zeii Tot și Horus (zeu solar) sunt divinitățile antice ale naturii, care girează întoarcerea la primordial, adică la ceea ce numește Evola „dedesubtul formei limitative", pentru a se vitaliza ceea ce se află „deasupra formei", adică interdicția [83, p. 261]. Această „liturghie neagră" (Evola) sub forma unui ritual al trecerii de la o formă constituită, la una destrămată este, în termenii lui G. Bataille, o contrareligie, un rit satanic, căruia Barbu îi conferă o strălucire halucinantă: „Se auziră iar trâmbițe și se făcu pe urmă tăcere. Ultima plută se ivi ca din adâncul lacului, luminată pe neașteptate de facle. Spre balconul brâncovenesc, înaintau acum, drepți, fosforescenți, goi, cu trupuri statuare, zeii Tot și Horus. O muzică bolnavă de flaut însoțea lenta plutire. Tăcură cu toții, uluiți de ceea ce vedeau. Alături, unul lângă celălalt, messerul, cu chipul său de copil, cu părul ca paiul copt, ținea mâna Princepelui. Erau frumoși, fabuloși, ca doi arhangheli, era sfârșitul lumii" [8, p. 173]. „Am trecut Styxul?", întrebase messerul, dând un sens thanatic trecerii cu princepele pe o plută spre altundeva, spre o altă lume. O lume a răului, după cum vedem: „ – Sămânța ta e rece și sterilă ca a diavolului!, mai adăugă Ottaviano și surâse trist cu buzele lui de copil necorupt".

E un act ritualic de androginie simbolică, un regres spre formele primitive ale existenței, care vor pune bazele unui nou început, sub semnul puterii regenerate, sporite, aduse la apogeu, a răului. Astfel de ritualuri, scrie Mircea Eliade, „simbolizează întoarcerea la Haosul precosmogonic şi cufundarea în rezervorul nesfârşit de forţă care exista înainte de Crearea Lumii şi care a făcut posibilă cosmogonia. Anul care urmează a se naşte corespunde Lumii pe cale de a fi creată" [80, p. 107]. Aşadar, pentru a-și asigura succesul unui nou început, messerul și Princepele organizează această orgie, în care oamenii se lasă abandonați instinctelor care „amenință toate formele de viață" [13, p. 127]. „Orgia nu se orientează către religia *fastă*, scoțând din violența fundamentală un caracter *maiestos*, calm și conciliabil cu ordinea profană: eficacitatea ei se adevereşte a fi de partea *nefastă*, ea cheamă frenezia, vertijul și pierderea conștiinței. E vorba de a angaja totalitatea ființei într-o alunecare oarbă către pierzanie care este momentul hotărâtor al religiozității", scria G. Bataille despre orgiile erotice [13, p. 128]. În acest sens, orgia este *regressus ad uterum*, întoarcere la formele primare ale ființării, la starea de transă a umanității. În acord cu G. Bataille, Erich Fromm leagă orgia sexuală de angoasa separării umane, considerând că după revenirea la ritualurile primitive ale orgiei sexuale, la nebunia dezlănțuirii instinctelor în grup, omul „poate funcționa un timp fără să simtă atât de acut

sentimentul de separare de ceilalți" [91, p. 31]. Fromm însă aplică principiul diferențierii, aceste practici sunt anormale într-o cultură evoluată cultural.

Toți, cu puține excepții, printre care Ioan Valahul, se dedau spectacolelor orgiastice. Eugen Barbu dispune de o capacitate extraordinară de a prezenta cu voluptate rafinamentul și splendoarea concupiscenței, în formele ei cele mai degradate. Excesul e insinuat în desfrânări, amplificate în orgie, prin componentele pe care E. Fromm le consideră specifice orgiei: „sunt intense, chiar violente, sunt trăiri totale ce cuprind complet personalitatea, minte și trup; sunt temporare și periodice" [91, p. 32]. Ciuma le preface pe femei în femele, *cățele,* care se dedau cu perversiune plăcerilor, simțind că doar astfel pot da sens vieții și sfida amenințarea morții. Perversiunea e generală. Ruxanda Florescu nu are ibovnici, dar despre ea se spunea „că s-ar întreţine cu câinii", Catrina Moruzi, îi „punea pe ţiganii robi s-o frece pe ţâţe cu zăpadă, ca să şi le ţie tari la muşcătură", Sanda Done „între picioarele ei istovise pre mulți de se rugaseră să fie lăsați la treaba lor. Gurile rele ziceau cu osârdie că acolo în vatra ei de flăcări muriseră trei bărbați, unul de țeapăn, altul pentru că bea de dimineață până seara afion și la culcare pelin cu urciorul să se ție vesel, ca să nu mai vorbim de-al treilea, care fusese înghițit de către vrăjitoare în vârtejul plăcerii şi fuseseră scos de acolo cu doftorii cei mari domnești" [8, p. 251].

Ioan Holban [107, p. 397] remarcă 2 tipuri de păgânism în roman, unul al riturilor primare, al mitologiei locului (niște țigani plimbau un phalus de lemn pentru a însămânța pământul), cu resorturi în inconștientul colectiv creștin și un păgânism mefistofelic, pe care-l aduce Ottaviano din afară, sub semnul satanismului.

Carnavalul Sabatului îmbină aceste două tipuri de păgânitate mitologică cu păgânitatea diavolească, pentru a produce o totală confuzie ontologică într-o lume tot mai lipsită de repere morale. Imaginarul popular orgiastic este încurajat de reducerea la instinctul excesiv, truculent, în care contrariile se îmbină frenetic, iar strigătul de *spaimă* e urmat imediat de strigătul de *plăcere*: „Soaţele îşi căutau bezmetice bărbaţii ce se încurcaseră cu muierile şătrarilor de la Mogoşoaia ce gătiseră toată ziua pentru cinstitele feţe, şi acum, bete, se lăsau târâte prin tufe, cercetate de măreţele bărbi boiereşti prin locurile cele mai ascunse. Acei oameni parcă râmau, porci erau, dar ce le păsa? Pe insulă, unde o căraseră cu pluta, Păuniţa Cantacuzen striga zadarnic în braţele a şapte cămătari ce o răstigniseră pe iarbă şi se deşărtau în ea pe rând. Îi zgârâiase, îi lovise cu picioarele în pântece, le muşcase obrazele murdare, nu mai avea ce le face, acum striga de plăcere, că o luaseră de la început şi nu se mai istoveau" [9, p. 174]. Forța instinctului dezlănțuit e uriașă, e motorul care schimbă vieți și atrage sacrificii nebunești, falimentând bărbații pentru iluzia supremei plăceri a simțurilor.

Transgresiunea ca violare a măsurii lucrurilor ia în roman și forma travestirii, a deghizării messerului în femeie. Eliade găsea o diferență enormă între androginizarea spirituală și confuzia sexelor obţinută prin orgie. Toate mişcările de substituire a formelor constituite urmăresc depăşirea unei situaţii particulare, pentru a aboli un sistem dat de condiţionări şi a accede la un mod de a fi „total" [80, p. 116]. Această totalitate, avertiza Eliade, are însă forme diverse, în funcție de contextul cultural. Pot avea rezonanțele nediferențierii primordiale sub semnul orgiei și a haosului, ori regăsirea libertății în împărăția propriului suflet. Messerul își asumă principiul androginic al nediferențierii. Când Princepele îl persiflează pentru ipostaza lui de femeie, messerul se „apără" invocând principiul androginic al integrării contrariilor sub semnul perfecțiunii: „- Vorbele tale nu-mi fac niciun rău. Androginul este arhetipul primordial. Zămislesc lăuntric, sunt femeia şi bărbatul tău. Adam trăia cu Eva în el şi-l întovărăşea o idee. La prima cădere, a Somnului, a rămas ceea ce e fiecare: un ins! Reciteşte *Banchetul* şi nu crede că m-ai insultat".

Messerul trișează desigur. Androginia lui e poftă de desfrâu, de atingere a limitelor perversiunii într-un ritual al frumuseții demonice. În nebunia lui, se pierde într-un spectacol violent, de o desfrânare peste margini, pentru care alege ipostaza de femeie: „Pe masă juca o frumoasă muiere cu ochi albaştri, cu cozi lungi, negri; frumoasă de stătea soarele-n loc, în care numaidecât princepele ghici pe cel mai drag al său om. Nu se despuiase, avea un sân de muiere, sub o rochie ca vişina putredă şi coapsele sale dumnezeieşti se mişcau într-o înfierbântare grozavă. La gât îi jucau lefţii lui falşi scoşi din sacii fără fund cu care sosise în palat. Gura i se umezise şi părea într-adevăr o muiere tânără, plină de pohte sălbatice (…). Pe messer îl bătea acum cu un bici, ce, mai mult mângâia, medelnicerul Sotir, cu ochii plini de patimă, chiuind ca animalele în rut, cu o sălbăticie necunoscută pe chip, urmărind mişcările iuți ale celui de pe masă".

Infidelitatea acestuia produce Princepelui, care-l urmărește din umbră, şi suferinţa încălcării pactului de confidențialitate, încheiat la prima întâlnire. „- Să taci, el e femeia mea!" îi strigă messerul unui desfrânat care-i râvnește „poarta pe care intră Princepele". Suferința trădării îl îndepărtează pe iubit, provocând în ambii o stare de delir. Messerul se slujește de puteri vrăjitorești pentru a-l recâștiga pe Princepe: „- Ramură, eu te ard, spunea cu ochii săi albaştri plini de lacrimi. E inima, e corpul meu, e sângele, înţelegerea, mişcarea şi spiritul Lui: fă, îţi poruncesc, ca el să nu poată să stea liniştit până în măduva oaselor sale, să nu stea pe loc, să nu vorbească, să nu urce pe cal, să nu bea şi să nu mănânce înainte de a veni să îndeplinească dorinţa mea!" [8, p. 287]. Princepele se îmbolnăveşte şi descântecele magice ale iubitului său îl

întremează. Iubirea însă e supusă distrugerii și morții. Violența este motorul acestei iubiri, ambii bărbați trebuind să moară în chinuri: Ottaviano este omorât de un pește „ultimul care te va iubi", cum îi spune iubitul său ucigaș, introducându-i-l în sfinctere. Princepele înnebunește și, în deplin delir al minții pune să se facă o biserică în care toți sfinții au chipul messerului. O amalgamizare a sacrului și profanului. Messerul e și Dumnezeu și Diavol. Acest tablou apocaliptic este o imagine cristalizată a tragicului. „Credem ca alienarea ar putea constitui un capitol aparte în ontologia tragicului, ca fiind una din *modalităţile* sale; ea este sursă a tragicului şi modalitate de *prezentare* în acelaşi timp", scrie Viorel Rotilă [179, p. 207].

Moartea Princepelui survine rapid, ca o pedeapsă supremă, „din partea Măriei Sale de la Stanbul". Așa sfârșește o domnie fanariotă sângeroasă și o iubire care a cunoscut strălucirea demonică a transgresiunii voluptoase și tragice a tuturor interdictelor.

3.6. IUBIREA THANATICĂ

Erosul mortificator poate lua în comunism şi o coloratură ideologică, reflectând, în subsidiar, anumite poziționări conjuncturale ale scriitorului, cum e cazul prozei lui Petru Dumitriu.

Cronică de familie (1955) [71] nu este un roman de dragoste. Este un roman al patimilor înverșunate, al destrăbălării care caracterizează pătura boierească degradată. Romanul cuprinde 100 de ani ai Familiei Cozianu, începând de pe la 1850, cu toate metamorfozele întâmplate în timp, de la ascensiunea și gloria neamului, până la ofilirea și decăderea lui. Aristocrația de ascendență bizantină a familiei boierești Cozianu este marcată de instincte primare de lăcomie, trufie şi ură, care colcăie sub o carcasă a fastului și a dignității nobiliare. Petru Dumitriu, fiind un răsfățat al regimului comunist, are în subsidiarul narațiunii și ideea luptei de clasă. Romanul apărut în 1956, incriminează în logică comunistă insensibilitatea crasă și abrutizată a vechii boierimi românești și decadența burgheziei.

Boierii, „nobili provinciali", sunt de un snobism la limită cu paroxismul. Căsătoriile se fac din interes, „înfrățirile" sunt, la scară largă, amorale. Atenția personajelor pentru imaginea luxuriantă a vestimentației, pentru bijuterii, pentru interioare, insațietatea lor consumeristă denotă, cum observă prefațatorul ediției din 2009 a romanului, Ion Vartic [71] un dandysm pe linia lui Brummell, fie pe cea a lui Baudelaire ori Beardsley. Irizările demonicului răzbat din frumusețea lor rece, din trufia crudă, din handicapul comunicării. Disprețul boierilor față de țărani e însoțit de cruzime, trufie și dorință de dominare. *Disprețul sadic* este maniera boierilor de a face diferența dintre excepționalitatea lor și mediul potrivnic al țăranilor, resimțit ca

mediocru. În raport cu superbia boierilor, umilința țăranilor, cerând disperați dreptate, apare într-o lumină a unor desconsiderări totale. Până şi franţuzoaica care o instruieşte pe Davida, mademoiselle Marchand, este tratată cu dispreţ de boierul deputat Şerban Vogoride, ignorând-o când i-a fost prezentată. La nedumerirea Sofiei Cozianu, el răspunde cu o brutalitate insolentă: „- Draga mea, eşti prea bună la suflet; mâine ai să mă prezinţi sufragioaicelor şi ţigăncuşelor dumitale de prin casă! Să te întreb eu ce ţi-a venit să mă prezinţi unei persoane pe care-o plăteşti şi o hrăneşti? Cine e mademoiselle Marchand? N-o cunosc! Nu mă interesează, şi prin urmare nu există. Cu moliciune şi cu bunătate ca a dumitale, începe să uite prostimea ce se cuvine şi ce nu; de-aceea trebuie să răcnesc eu în Cameră împotriva răzvrătiţilor şi a demagogilor!" [71, p. 56].

Neantul interior devine pentru personajele lui Dumitriu viziune asupra existenţei, cum observă Ion Vartic: „Nu există în literatura română o prezenţă mai pustiitoare a Neantului cosmic şi uman ca în opera lui Petru Dumitriu şi, în special în *Cronică de familie*" [71, p. 24]. Dincolo de patimi e golul, nimicul, pustiul şi moartea. Satisfacerea patimilor este scopul căruia aceste personaje îi dedică energia și viața, încercând să acopere astfel vidul interior. Boierii sunt preocupați de politică, glorie și bani. Sunt superficiali, goi, incapabili de afecțiune. Incapacitatea lor de a iubi susține și perpetuează relații adulterine bazate doar pe interes sau instinct, relații de ură și dezgust pentru soții. Femeile sunt frumoase doar până se mărită, în doar câțiva ani se urâțesc și se deformează. Lipsa de înțelegere și afecțiune din partea soților le aruncă în promiscuitate sexuală, în depresii și alcoolism.

Orice ar face aceste personaje, oricum și-ar cosmetiza adevărata natură, în reacțiile lor erup instinctele primare, formele hidoase ale abrutizării interioare. Degradarea este temelia care se deschide vederii după ce fardul cosmetic se spală, lăsând dâre urâte, deformând imaginea peste care s-a suprapus. Diformul și grotescul se arată de după farduri în toată nuditatea, ca semne ale decadentului „sufocat de o lume închisă, care nu e altceva decât propria sa răsfrângere" [206, p. 187]. Anastasia, sora Elenei Vorvoreanu, deși nespălată, răspândind miasmele murdăriei, se pudrează zilnic. Fizionomia retușată a lui Bonifaciu Cozianu e alterată de ură și dezgust pentru oameni. Dincolo de mască, de fard, de *persona*, mereu răzbat irizările odioase ale urâciunii lor interioare. Respins cu repulsie de Davida, „Lăscăruș se simți deodată scârnav, josnic, lubric și dezgustător. Știa, undeva, în taină, că este așa; dar niciodată nu și-o spusese el, și rareori i-o spuseseră alții, pe care apoi nu-i mai iertase niciodată, până în clipa aceea, și nici de-atunci înainte, cât avea să mai fie viață în lutul său" [71, p. 154].

Prima partea a volumului I, al *Cronicii de familie*, este cea mai reprezentativă în ceea ce privește expresia *erotismului thanatic*, întemeiat pe patimă și violență. Personaj proeminent în

roman, Davida e o imagine în oglindă a tuturor femeilor neamului Cozianu. Frumusețea ei este rece, împietrită de un „calm trufaș”, ochii au luciri demonice. La 17 ani, se îndrăgostește de Șerban Vogoride, care o fascinează prin putere de dominaţie şi cruzime. Când află că e amantul mamei sale, trăiește o dezamăgire cumplită şi îl convinge pe Anghel Popescu să-l împuște pe Vogoride. Fapta ei se soldează cu câteva destine frânte, inclusiv al ei. Șerban moare, la fel și ucigașul lui se prăpădește într-un delir al proceselor de conștiință, iar Davida, șantajată de Lascari, martorul din umbră al omorului, se mărită cu acesta, pentru a scăpa de pedeapsă. Viața cu Lascari o frânge pe Davida, reacțiile ei oscilează între ură și disperare și în cele din urmă cumulează o apatie neagră, o „stare de absenţă şi de indiferenţă vecină cu tâmpenia”.

Înfățișarea Davidei și acțiunile ei se înscriu în retortele psihologice ale femeii fatale. Autorul o descrie drept o solitară, o tânără care „nu vedea pe nimeni din jurul ei decât pe deasupra; trăia numai în sine și în visurile sale; nu-și dădea seama de ce gândesc și ce simt ceilalți, fiindcă ea gândea un singur lucru și simțea prea aprins” [71, p. 65]. Din forul ei interior izbucnesc doar reacții: o „ironie veninoasă” a cuvântului, un „râs otrăvit”, un „zâmbet batjocoritor și trufaș” .

Davida se vrea o urmașă demnă a neamului său şi mai cu seamă a tatălui, Alexandru Cozianu, principiile căruia despre trufia şi dispreţul ca semne ale „unui duh înalt şi generos”, le împărtășește cu fanatism. Ea are o „mândrie împărătească” și logica acesteia impune unei fete de neam să se intereseze de politică și să ajungă nevastă de om politic. Pentru Davida, omul politic potrivit e Șerban Vogoride. „Soția lui, iubita lui, sclava lui. Aș vrea să-mi dau viața pentru el!”, scrie ea în jurnal. Mânată de insaţietate de viaţă, curaj, energie nestăpânită, Davida îneacă sentimentul erotic în patimă. Eul ei, exacerbat, amplifică înflăcărarea demonică a patimii în maladie. Davida îi vorbeşte lui Vogoride cu o „aprindere întunecată şi pătimașă”, lui mademoiselle Marchand - cu glasul „înecat de patimă”. Când îl convinge la omor, „ea arată ca o sălbatică”, cu „fața schimbată de patimă”. În înfrigurarea ei fanatică, Davida degajă o frumuseţe demonică, de Satan romantic, şi frenezia acestei bizare frumuseţi provoacă admirația lui Anghel: „această mică scorpie cu pletele negre zbârlite, cu ochii arzând în obrazul îngust și pal, îl încântă”.

Feminitatea suportă procesul brutal al virilizării. Davida se vrea o femeie „bărbată”, demnă de un om politic grandios, pus pe fapte mari, ca Vogoride. Tendința de mărire, proiectul utopic al sinelui, denotă în cazul ei, ca și în cazul altor personaje fatale ale romanului, o „boală insolită a gândirii, care deformează realitatea în proiecții delirante” [71, p. 22]. Aflând că Vogoride este amantul mamei sale, este cuprinsă de infinită ură și dezgust. Pentru spiritul ei încins de fanatism,

iluzia stăpânirii erosului impune doar soluția thanatică. Omorul lui Vogoride este premeditat cu sânge rece. Când încearcă să-l convingă pe Anghel Popescu să-l ucidă pe *iubitul imposibil*, invocă o cauza „nobilă", „sacrificarea vieții pentru un ideal", „o cauză înaltă și nobilă". Așadar, patima erotică e cuplată la patima măreției politice, într-un regim al vanității la modul nietzschean. Un astfel de spirit nedreptăţit, care pedepseşte răul prin apologia răului, este un revoltat luciferic, în descendenţă romantică. Acest erou, scrie Albert Camus, „este «fatal», pentru că fatalitatea amestecă binele cu răul" [34, p. 59]. Omul revoltat camusian sfidează inclusiv legea morală şi cea divină, a unui Dumnezeu, crezut incapabil să pedepsească răul. Revolta lui preferă „metafizica răului" şi a abisului, în care erosul lunecă în thanatic, iar „frenetica beţie şi, la limită, frumoasa crimă consumă atunci într-o clipă întregul sens al unei vieţi" [35, p. 63].

Prin recurgerea la soluția omorului din *iubire pătimașă*, Davida este o *femeie vampă*, ilustrând degerescența de castă boierească, la fel ca Puiu din „Ciuleandra" lui Rebreanu, pentru care Mădălina are rol detoxifiant și regenerator. El are o conștiință alienată a distincției de clasă și neam, care constituie inhibatorul percepției critice și autocritice. Pentru Puiu Faranga nu există ceva ce n-ar putea intra în posesia lui. Frumoasa Mădălina este obținută fără asentimentul ei. I se impune o natură străină, de *Madeleine*, soție a răzlețitului Puiu. Neaderența ei la proiectul erotic nu este exprimată decât prin „ochii absenți" cu care-l privește pe Puiu. Pentru o conștiință alienată, care se complace în iluzia puterii absolute, nesupunerea nu poate fi acceptată nici în forme subliminale. De aceea, erotismul lor nu găsește ieșirea decât prin ușile thanaticului. Iubirea pentru Puiu e posesie, dar și nimicire: „Pornirea lui stranie și irezistibilă, când poseda o femeie, de-a o ucide într-o îmbrățișare supremă sau cu o sărutare care să-i oprească definitiv respirația. Multe femei i-au și spus mai în glumă, mai în serios, că se poartă în iubire ca un criminal sadic… Pe Madeleine, iarăşi, de când a văzut-o întâia oară, i-a venit mereu s-o strângă la piept, până îşi va da sufletul în brațele lui" [177, p. 62].

Mădălina nu-l iubește pe Puiu, așa cum nici Șerban n-o iubește pe Davida. Mădălina și Șerban uzurpează rolul lor impus de *iubiți* într-o scenă străină a pasiunii. Doritori ai infinitului, *iubitorii* rezolvă sentimentul neputinței în crimă și moarte. Puiul Faranga o ucide pe Mădălina într-un moment de nebunie și inconștiență. El defulează într-un mod violent excese amorale, reprimate în subconștient, frustrări inoculate de prezența „absentă" a soției care nu-l iubește. Strigătul care însoțește crima: „Taci!…Taci!…Taci!", e o formă de înăbușire a vocii propriei conștiințe culpabile.

Femeia-vampă nu este un personaj care se poate salva. Percepţia ei despre sine şi despre lume este utopică şi eronată. Lipsindu-i cu desăvârşire spiritul autocritic, ea rămâne încapsulată

într-o dramatică ***neînţelegere*** a condiţiei sale existenţiale, aşa cum arată cele 2 fotografii păstrate de la Davida. „Prima arată o fată de vreo optsprezece ani, în crinolină și cu fâșii subțiri de dantele la gât și la mâneci, Fața îi e îngustă, copilărească; Davida își ține capul sus, cu o mândrie feroce, iar ochii ei mari și negri privesc ca spre o soartă eroică și spre o lume în care ființa aceasta are toate drepturile și va stăpâni totul și pe toți, după bunul ei plac și poftele ei. A doua fotografie e a unei femei trecute de patruzeci de ani, colțuroasă, slabă, cu gura suptă și ochii încercănați; pare încăpățânată, uscată și dură, iar privirea ei e pustie, plină de deznădejdea ostenită a unui om care *nu înțelege, n-a înțeles și nu va înțelege niciodată* (sublinierea – n.n.)” [71, p. 135].

Descendentele Davidei sunt femei trufașe și reci, cea mai expresivă este Elvira Vorvoreanu, de o frumusețe încruntată și frigidă, stearpă de bunătate și lumină. Și cu cât îmbătrânește, se disting ochii ei verzi „ca otrava decantată” și figura ei împrăștie curenți de răceală. Demnă de bunica ei, Davida, Elvira denotă un bovarism nestăpânit, făcând calcule sofisticate pentru a atinge gloria şi mărirea în calitate de amantă a lui Carol al II-lea. Ajunsă în decădere şi eşec, pustiul din suflet i se reflectă în pustiul verde din priviri. Dincolo de dorinţe şi patimi e nimicul şi golul, în care figura femeii îşi oglindeşte irizările demoniei interioare.

Cronică de familie poartă, de la pagină la pagină, stigmatul morții, reluat în diverse ipostaze simbolice. „- Ah, cum te-aș omorî! Cu ce plăcere te-aș omorî!”, este laitmotivul blestemat, care trece de la Davida la descendentele ei, reeditat în scenarii apocaliptice, în care imaginarul, ipoteza, face corp comun cu realitatea.

3.7. IUBIREA-DEPENDENŢĂ. PROIECŢII ÎN CONFLICT

Iubirea simbiotic-corporală, care „face ca orice comunicare să pornească de la corp, nu de la suflet” [47, p. 123] constituie o nouă paradigmă erotică a societății postmoderniste. Comuniunea sub imperiul simțurilor asigură voluptatea de moment și exhibă neputințele sentimentului de-a funcționa în lipsa simbiozei sufletești.

Căsnicie (2016) [48] de Dan Coman, este o ilustrare postmodernistă a iubirii ca dependenţă nevrotică de celălalt, ca relaţie maladivă, deformată nu de impedimentele exterioare, ci de cele interioare: incapacitatea comunicării şi a empatiei cu celălalt. Dan Coman include toposul iubirii *philia*, bazat pe comuniune, într-un proiect dramatic, care nu are o explicaţie mistică, ci una cel mult psihologică. Romanul are şi o miză metaficţională, pune în dialog arhetipurile erosului cu proiecţii noi ale iubirii.

Autorul încadrează de la bun început relaţia personajelor într-un spațiu al absurdului şi anormalului. Personajul masculin, numit de narator *el* şi soţia lui, Rebeca, au devenit o familie doar ca rezultat al insistenţelor Rebecăi, al asalturilor ei continue de cucerire, inclusiv al primitivei, dar încercatei strategii feminine – oferta sexuală. El n-o place pe lungana blondă, acneică, îmbrăcată inestetic, arătând ca o pocăită. Şi totuşi se culcă cu ea, cedând insistenţelor ei, exercitate mereu într-o bizară şi inexplicabilă muţenie.

Daria, prietena lor comună, îi cuplează, direcţionând fluxul erotic care-i era destinat către Rebeca. „Pocăita aceea înaltă şi palidă nu-i plăcuse deloc până să intervină Daria. N-o folosise decât strict sexual şi doar pentru că nu găsise altceva mai convenabil". Pentru că Daria, femeia pe care el o dorește, îi refuză apropierea, o acceptă pe Rebeca întâi din răzbunare, apoi din obișnuință, şi „treptat, aproape fără să-și dea seama, forțat de cuvintele și gesturile Dariei, începuse să se apropie de Rebeca, s-o accepte, să se atașeze de ea. Vorbele ei despre pocăită începuseră să ia locul propriei lui priviri și să-i schimbe dorințele" [48, p. 145].

Căsătoria şi cei doi copii nu întăresc relația soţilor. Romanul aduce în discuţie o criză actuală a conjugalităţii (iniţiate în baza iubirii simbiotic-corporale): ***noncomunicarea***. Căsnicia protagoniștilor este una a muțeniei, întreruptă de replici tăioase și scurte reprize de sex (cam 10 într-un an). Muțenia Rebecăi din chiar debutul relaţiei cu *el*, se extinde, ca un blestem, în intimitatea cuplului. Și totuși cuplul rezistă în modul cel mai bizar, supraviețuiește, insinuându-se că există în subteranele acestei relații ceva viu, care merită salvat. Salvarea va veni de la mediatorul erotic – Daria. Tocmai în impunerea unui ***mediator rizomatic*** se află noutatea romanului lui Dan Coman. Miza lui principală se arată a fi una de ordin metaliterar.

Pedagogul lor erotic, partenera de sex, sfătuitoarea, sau *vestitoarea*, cum i se zice în roman Dariei, e un mediator de tip postmodernist, reactualizând toposuri vechi de declanşare a seducţiei în interferență cu altele noi. Ea îmbină livrescul și ambiguitatea culturală (poemul de la începutul romanului, pe care l-ar fi scris ea, e cu trimiteri intertextuale la o moştenire culturală a erosului) cu teluricul şi cotidianul, decenţa (promovează iubirea frăţească) şi perversitatea, rămânând un personaj stihial, ciudat, dar şi fascinant, de care se vor îndrăgosti ambii soţi. Daria desfăşoară o lungă didactică a intimităţii, lucrând cu fiecare soţ în parte şi cu ei împreună.

Ea îşi exercită rolul profetic de *vestitoare*, lăsându-le în scris „reţeta" iubirii, ca artă ce se însuşeşte: „Va fi dragoste bine gândită, ca fraţii vă veţi iubi". Didactica Dariei, în partea ei teoretică (pentru că există şi alta practică, în acord cu estetica corporalităţii în ficţiunea postmodernistă), pare să conteste spontaneitatea şi dezordinea iubirii-pasiune şi să mizeze pe o instruire erotică, în înţelegerea lui Erich Fromm, din *Arta de a iubi*. Potrivit lui Fromm, iubirea-

pasiune e o pseudoiubire, cea mai profundă formă de iubire fiind ***iubirea-fraternă***, cea bazată pe grijă, responsabilitate şi dorinţa de a nu-l răni pe celălalt. Sociologul german distinge modelul iubirii fraterne de iubirea erotică, postulând că „Dacă dorinţa de unire fizică nu este stimulată de iubire, dacă iubirea erotică nu este de asemenea iubire fraternă, ea nu duce la unire decât în sens trecător, orgiastic" [91, p. 71]. Iubirea fraternă e un act de voinţă şi promisiune. „A iubi pe cineva nu este doar un sentiment puternic – este o decizie, o judecată, o promisiune" [91, p. 71]. E o formă de iubire potrivită în proiectul conjugalităţii, care pune în prim-plan grija pentru celălalt şi întreţine nutrientul erotismului prin tandreţe. Tandreţea, fiind un rezultat direct al iubirii fraterne, care există „atât în formele fizice, cât şi în formele nonfizice ale iubirii" [91, p. 72].

O astfel de didactică a iubirii se conţine sugestiv şi în poemul de început al cărţii, o pledoarie în vederea iubirii „bine-gândite", care să aducă formele spontane și stihiale ale emoţiei în albia echilibrului raţional. Calea însă nu e cea biblică, dimpotrivă. Daria creează un câmp modelator, în care nu există niciun tabu, substituind formula clasică a intimităţii în doi prin pseudointimitatea în trei. Mai întâi, respinge avansurile pe care i le adresează *el*, canalizându-şi iubirea doar bipartit, spre ambii, pe motiv că-i „iubeşte la fel de mult".

Daria desfășoară o migăloasă strategie de dezinhibare a Rebecăi. Mai întâi o învață pe lungana inestetică să fie frumoasă și seducătoare. O învață să-și accepte și să-și iubească corpul, să-și pună în valoare sexualitatea. Îi schimbă garderoba de „pocăită", cu alta de la *second*, dar elegantă. Îi caută creme care s-o ajute să scape de acnee, o fardează, îi schimbă coafura. O îndrumă spre feminitate și sexualitate. Insistă să citească romanul *Femeile* al lui Bucowski, care-i provoacă Rebecăi plăcerea propriilor atingeri şi o fac atentă la reacțiile corpului ei. Urmează filmele privite împreună și exercițiile de masturbare și de lesbianism cu Daria. Bisexuala ei prietenă o învață pe timida Rebeca să folosească vibratorul, să ajungă la o conciliere cu propriul corp, să cunoască plăcerea simţurilor.

În felul acesta, Daria creează un câmp emoţional euforic pentru cei trei protagonişti, care se bucură de fastuoase momente de amor în trei. „Pentru noi, Daria a fost salvarea. Așa cum alte cupluri, pentru a rezista, și-au găsit suport în credință sau în copii sau în călătorii sau în psihologi și terapii, noi am avut-o pe Daria. Sau, mai degrabă, cum zice el, ea ne-a găsit pe noi, știind exact de ce avem nevoie, ce trebuie să facă, până unde e nevoie să ne ducă pentru a ne descoperi cu adevărat unul pe altul" (jurnalul Rebecăi, din 5 ian., 2010, p. 205). Însăși Daria e o femeie incapabilă să refacă intimitatea cu un bărbat. După dezamăgirea în urma adulterului iubitului ei,

corpul ei refuză împlinirea erotică cu alt bărbat. Dispune de o achiziție bogată de jucării sexuale, dar sexualitatea ei se împlinește doar în rolul ei de mediator al intimității Rebecăi cu soțul ei.

Prin Daria, soţii, ambii îndrăgostiţi de ea, ajung să-şi refacă parţial intimitatea. Această extrapolare a intimităţii de cuplu în scheme orgiastice ale sexului e o reminiscenţă a străvechilor stihii instinctuale, pe care societatea le-a exclus şi repudiat, dar postmodernitatea, în tentaţiile ei lubrice, le-a recuperat. E o situaţie pe care o remarcă Pascal Bruckner în contemporaneitate, punând-o pe seama noilor anomalii ale conjugalităţii: „Odinioară, voluptatea și căminul își întorceau spatele: «Ca excepție, câțiva fericiți constată nefericirea mulţimii prinse în capcana conjugală», spunea Charles Fourier. De acum înainte facem să rimeze viața în doi cu desfrâul. Viața în doi nu mai este numai un spațiu al liniștii, în care partenerii își găsesc un refugiu împotriva brutalității lumii, ci și un loc al experimentării și al fanteziei, unde își elaborează pornografia lor ciudată" [29, p. 102].

Aceste experienţe dezinhibatoare la nivel corporal nu pot sparge însă zidul muţeniei dintre soţi. Cele două singurătăţi nu vor concilia în esenţa lor. Boala Dariei, apoi plecarea ei deschid iar vechiul clivaj dintre soţi.

Romanul e ca un câmp erotic despărţit în două de tensiuni de natură diferită. Perspectivele soţilor asupra relaţiei lor de cuplu sunt antagonice, dovedesc o cumplită orbire şi neînţelegere reciprocă. Iubirea lor e supliciată de sadism şi masochism, e o relaţie de torturare reciprocă, de o dependenţă obsesivă a unuia pentru celălalt. Perspectivele lor, puse faţă în faţă (a lui, prin narator, şi a Rebecăi, prin jurnal), demonstrează că pentru ambii această relaţie e o dependenţă maladivă, suferitoare, frustrantă: „Măcar de-ar putea să-și bage picioarele, să dispară, să se desprindă cât de puțin de obsesia aia tâmpită pentru Rebeca", gândeşte el. „De ce oare sunt atât de dependentă de el, bolnăvicios de dependență? De ce nu mă pot rupe definitiv?", scrie Rebeca în jurnal.

Iubirea lui pentru Rebeca parcurge câteva etape: mai întâi e atracţie întreţinută de necesitatea sexuală, apoi e o emanaţie a dorinţei de răzbunare pe Daria, care l-a respins, după care devine obişnuinţă şi dependenţă. Ursuz şi neîmpăcat, bărbatul testează şi alte registre ale împlinirii erotice: flirtul cu elevele, masturbarea, încercările adulterine cu profa de desen sau cea de engleză. Aceste ieşiri extraconjugale însă nu-l satisfac, dimpotrivă îi şubrezesc şi mai tare eşafodajul interior. Se gândeşte, obsedat, să rezolve problema cu soţia, ascultă de sfaturile Dariei şi le pune în aplicare, trecând treptat de la ură la iubire, de la dezgust la plăcere. Ambii soţi se doresc şi caută soluții pentru a se apropia, dar, lipsind comunicarea autentică, intimitatea eşuează.

O explicaţie psihologică a crizei de real indusă de neputinţa de a comunica ţine în mare parte de narcisismul şi egotismul bărbatului. El se postulează în poza de intelectual care are nevoie de singurătate, liniște și libertate pentru a-și pregăti conferințele, pentru a se instrui. Între timp, Rebeca e femeia de menaj, îngrijește copiii și gătește mereu ceva gustos pentru soțul anemic la eforturile ei. Lipsa lui de atenție și apreciere provoacă inhibarea feminității Rebecăi. În parametrii acestui handicap al comunicării, femeia îl percepe drept un tiran care creează neîncetat câmpuri tensionate, se simte frustrată de răceala soțului. Jurnalul ei îl prezintă ipostaza de terorist incurabil, o emanaţie maladivă a unei personalităţi imposibile: „Dar punctul decisiv în toată povestea asta e personalitatea lui prea puternică, acaparatoare, timorantă. Tot mai des mi se face frică de bărbatul acesta cu care trebuie să fiu foarte atentă, față de care trebuie să mă cenzurez la sânge, ca nu cumva să spun ceva nepotrivit și să se dezlănțuie. Cred că presiunea asta continuă şi mult prea lungă pe inimă și pe minte și pe cuvinte duce, în cele din urmă, la anihilarea ca individ" [48, p. 123].

Sadismul soţului se exprimă prin rictus, izbucniri de nervi şi ofense, care blochează căile comunicării şi risipesc încrederea. Teama că va fi ironizată ca „soră întru Domnul", precum şi ironiile lui la clipele ei de sinceritate (spunându-i soţului că s-a masturbat, el o tratează dezaprobator) au un efect inhibator („Nu-i pot spune nimic din toate acestea"). Tăcerea şi frica ei de-a se expune sunt percepute de el ca frigiditate erotică şi indiferenţă. Perspectiva dublă arată cât de disonant se văd şi se înţeleg personajele unul pe celălalt. „Atât instinctele, cât şi inhibiţiile sunt mai puternice la bărbat. De aceea, incapacitatea de a iubi a bărbatului se va manifesta complet altfel decât a femeii. Trăsăturile de bază ale vieţii amoroase se arată în alte contururi la bărbat decât la femeie", scrie Wilhelm Stekel [194, p. 12]. Din confesiunile soţilor, reiese că pentru el prioritară este sexualitatea, pentru ea – tandreţea. În lipsa comunicării, aceste două necesităţi nu ajung să armonizeze. În timp ce el se simte respins sexual, ea scrie în jurnal cât de tare îşi doreşte apropierea sexuală, pe care o percepe exclusiv în regimul tandreţei şi a acceptării: „Iar mie, de când am născut-o pe Maria, mi-e întotdeauna dor să fac dragoste cu el. Mi-e dor de căldura trupului lui şi de atingerile lui și de felul în care mă sărută" [48, p. 58]. Lipsa intimității în cuplu e compensată prin „intimitatea *scrisă*" (Mircea Mihăieș) a jurnalului intim. Rebeca vrea să facă lumină în subteranele ființei sale ultragiate și fragilizate de lipsa reperelor, „iar experiența aceasta - o experiență limită în multe aspecte ale ei – e o căutare disperată a certitudinilor" [137, p. 91]. Împlinirea şi apropierea pentru ambii se produce doar în regimul oniric şi fantasmatic. Rebeca visează nopţile că face dragoste cu soţul înstrăinat, iar el, deşi se simte respins şi ignorat,

îşi leagă plăcerea sexului solitar doar de Rebeca: „în 2014 plăcerea venea tot de la ea și tot fără ca ea să știe”.

Romanul pune în lumină partea deconcertantă a dragostei, lipsa ei de explicație logică, surprinde acea zonă impenetrabilă şi dramatică a iubirii, care se lasă exprimată doar prin termenii aproximaţiei şi ai contrarierii. Evidenţa ţine doar de strategiile seducţiei, aşa cum remarcă şi Jean Baudrillard: „Despre dragoste putem să spunem totul, căci nu știm ce să spunem. Dragostea există, atâta tot. Ne iubim mama, pe Dumnezeu, natura, o femeie, păsările, florile: acest termen, devenit leitmotivul culturii noastre funciarmente sentimentale, este cel mai patetic din limba noastră, dar și cel mai difuz, cel mai vag, cel mai de neînțeles. În comparație cu starea cristalină a seducției, iubirea este o soluție lichidă, o soluție gazoasă chiar. Totul este solubil în iubire, totul este solubil prin iubire (…) Eu prefer forma seducției, care menține ipoteza unui duel enigmatic, a unei solicitări sau a unei atracții violente, care nu are forma unui răspuns, ci a unei sfidări, a unei distanțe secrete și a unui continuu antagonism, care permite jocul unei reguli – prefer această formă și patosul ei de la distanță în locul iubirii și al apropierii patetice. Prefer forma duală a seducției formei universale a iubirii (Heraclit: antagonismul elementelor, al ființelor și al zeilor este cel care face jocul devenirii; fără fluid universal, fără confuzie amoroasă, zeii se confruntă și se seduc; când va apărea iubirea, odată cu creștinismul, ca principiu al creației, acest mare joc va lua sfârșit.). Iată de ce este posibil să se vorbească despre seducție, căci ea este o formă duală și inteligibilă, în timp ce iubirea este o formă universală și neinteligibilă” [15, p. 111].

O perspectivă raţională plasează această iubire, prin vocea psiholoagei, în deplin absurd: „pe bune, uneori mă gândesc ce-o fi în capul ăla al tău”. În cuplul lor iubirea nu e posibilă în lipsa Vestitoarei. Mediatorul nu mai este, ca în romanul modern, un stimulent al îndrăgostirii, ci funcţionează ca o condiţie *sine qua non* a unei căsnicii malformate, care substituie intimitatea autentică cu ceremonialul acuplării. Prin această formă de iubire *a trois*, Rebeca îşi însuşeşte, în final, lecţia *iubirii fraterne*, în forma ei bizară, dar singura prin care ajunge, se pare, la cunoaşterea de sine:

„În nebunia mea, am simțit cu o forță supraomenească, cu o putere și tristețe năucitoare, că aș putea s-o iubesc și pe ea și că aș putea iubi orice parte a ei pe care el a atins-o, ca să nu pierd nimic din gesturile lui. Ca și cum toți trei am fi unul, fără fisuri, fără goluri și fără triști̦eți.

N-am crezut niciodată c-aș putea face așa ceva. Că pot ajunge la asemenea gânduri și la asemenea plăceri fără să mă simt vinovată. Că mă pot redescoperi depășind limite până atunci inimaginabile, în zonele astea care până acum mi se păreau abominabile și care acum îmi vin în

minte și mă bucură enorm, știind, simțind din tot sufletul că nu sunt interzise în niciun fel. Că duc până foarte, foarte aproape de dragostea totală, așa cum n-aș fi putut, n-aș fi reușit să o concep, să o înțeleg înainte.

Daria m-a adus la suprafață. Mi-a arătat cine sunt și cât de departe trebuie să merg ca să-mi înțeleg și să-mi accept mintea și sufletul. M-a adus în zonele cele mai intime ale ființei mele, redescoperindu-mă.

E ca și cum aș trăi o altă viață. E ca și cum aș trăi două vieți. Care mi se cuvin și mi se potrivesc în egală măsură" [48, p. 202].

Redescoperirea propriei feminități îi inoculează Rebecăi încredere şi o salvează de insecuritatea emoțională. Faptul că refuză să atingă cartea Dariei, arată că nu mai are nevoie de inițierile ei erotice. Pentru ea didactica iubirii şi-a încheiat parcursul. Dar şi pentru *el*, care aruncă volumul în containerul de gunoi.

Romanul se încheie circular cu împlinirea profeţiei Dariei: „Cu amândoi copii de mână, ieşi în balcon. Arată-le aburul cum se ridică uşor pe deasupra grădinii. El va veni cu ţigara aprinsă şi-ţi va zâmbi. Va fi dragoste bine gândită, ca fraţii vă veţi iubi".

CONCLUZII la capitolul 3

- O incursiune succintă în formele de evoluţie erotologică ale romanului interbelic ne arată că această literatură se axează pe imaginarul **erotologiei unitive**, „iubirea ca contopire", un corolar al iubirii-pasiune. În romanul *Maitreyi* de M. Eliade şi în *Adela* de Ibrăileanu regăsim întreg toposul erotismului pasional al marilor arhetipuri: Tristan şi Isolda, Abelard şi Heloise, Romeo și Julieta.

- Romanul interbelic interiorizează **impedimentul,** ca nutrient principal al iubirii, şi-i conferă valoare psihologică, caută bariere interioare mai dramatice și mai neîmblânzite, dar asumate cu înverşunare. Codrescu, personajul romanului *Adela* de G. Ibrăileanu, este sfâșiat între extremele dorinței și ale conștiinței, făcând din sofistica lui *știu, vreau* și *doresc* un labirint interior din care nu va ieși niciodată.

- Ca efect al dramei interioare, în romanul interbelic, rafinamentul tandreței implică cruzimea tandreței.

- C. Petrescu, în *Patul lui Procust*, mixează erotologiile: **iubire-pasiune** (cuplurile Fred-Doamna T, Ladima-Emilia, D-Doamna T), cu iubirea de tip **instinctual** (Fred-Emilia), pentru a

le demonstra superficialitatea și eșecul ontologic printr-o absorbție a acestora în iubirea-vanitate, descendentă a arhetipului stendhalian *l'amour vanité*.

- Ștefan Gheorghidiu din *Ultima noapte de dragoste, întâia noapte de război* ilustrează formula sthendaliană a *iubirii ca eroare,* iar în *Concert de muzică de Bach*, de Hortensia Papadat -Bengescu, am putea vorbi de o erotologie modernă, de „iubirea-manipulare", ilustrând, în termenii Mihaelei Ursa, figura unirii „ca asemănare".

- La P. Goma iubirea-identificare este de natură neoromantică. Paulică caută accesul la o dimensiune paradisiacă a existenţei, prin reveriile active ale *animei*. Feminitatea constituie un prilej de fericită amintire şi imaginare. La maturitate, rezistenţa erosului are o cauză determinată: raportul subiectului erotic cu ideologia comunistă, accentul e pe suflet şi conştiinţă, nicidecum pe corp, chiar dacă e o iubire trăită cu intensitate senzuală. Filtrul psihologizant al scriitorilor interbelici e abandonat în favoarea filtrului moral, ajustat de către o istorie care nu mai are toleranță la finețuri psihologice. Din acest punct de vedere, degradarea erosului este efectul sau corelativul degradării sociale și politice.

- O altă particularitate a scrisului lui P. Goma este deschiderea frenetică a simţurilor, curajul de a simţi halucinant, până la transă. Cuvântul nu se mai supune logicii formale a gramaticii, se corporalizează, preia linia diafană sau densă a formelor umane, se îmbibă de miros, se pătrunde de culoare corporală. Cunoaşte hipertrofieri anatomice, mlădieri ale senzaţiei, care desfid convenţionalul şi glisează pe muchia estetică escaladată de Henry Miller sau Pascal Bruckner.

- **Iubirea-identificare** se regăsește în romanul *Al 4-lea* de M. Stănilă, în care experienţele-limită sunt deopotrivă corporale și spirituale, având ca axă un parcurs inițiatic al sinelui ce trăieşte marea și dramatica întâlnire cu *celălalt*.

- Romanul postbelic se desprinde de erotologia unitivă a **iubirii-pasiune** și privilegiază iubirea ca destrămare, „dezordinea pletorică" (Bataille), prin transgresiune și exces a formelor constituite ale vieții. În destrămările erosului se remarcă **thanaticul**, care reintegrează în proza românească mistica erosului din filozofia lui Bataille și a Marchizului de Sade. Dovadă sunt iubirile demonice, stihiale din *Princepele* de E. Barbu și *Cronică de familie* de P. Dumitriu, cu turbarea simțurilor și întunecarea judecății, iubiri din care nu se poate ieși decât prin moarte.

- **Iubirea damnată** este reprezentată prin excelență de *Princepele* lui E. Barbu. În relația cu Princepele, messerul pune în tensiune maximă dialectica raportului dintre interdict și transgresiune, care fundamentează erotologia excesului, în sensul pe care i-o conferă Bataille. Monarhul este provocat să anuleze interdictul interior, să iasă din limitele individuale prin

celălalt, prin messerul, care invocă excesul, violarea regulii, a tuturor formelor constituite, promițând surdinizat că limitele ființei se deschid astfel către nelimitele morții, adică către totalitate.

- Din neantul cosmic și uman, în *Cronică de familie* de P. Dumitriu descinde erosul mortificator sau **iubirea thanatică,** întemeiată pe patimă și violență, cu un personaj, Davida, acțiunile căreia se înscriu în retortele psihologice ale femeii fatale, femeia-vampă, ilustrând degerescența de castă boierească, la fel ca Puiu din *Ciuleandra* lui Rebreanu.

- O nouă paradigmă erotică a postmodernității o constituie **iubirea simbiotic-corporală**, care „face ca orice comunicare să pornească de la corp, nu de la suflet" (A. Codoban), cu experienţe dezinhibatoare la nivel corporal, exersate de personajele cuplului erotic din romanul lui D. Coman *Căsnicie*, care nu pot sparge însă zidul muţeniei dintre acestea.

4. PERSONAJE ALE EROSULUI

4.1. EROTOMAHIA CA ARENĂ A SEDUCȚIEI: ÎNVINGĂTORI ȘI ÎNVINȘI

Dacă urmărim proiecțiile care au definit relațiile de cuplu în Occident, imaginarul erotic se definește printr-o dualitate polară de substanță. Denis de Rougemont indică două arhetipuri masculine nucleare: Tristan și Don Juan: iubitorul (femeii) și iubitul (de femei). Primul, în căutarea femeii inexpugnabile și al doilea, în căutarea femeii neidentificabile, dacă nu chiar inexistente. Mitul lui Tristan a stat la baza iubirii-pasiune, iar cel al lui Don Juan - a iubirii-seducție.

La fel și imaginea feminină e fixată încă din Antichitate și Evul Mediu maniheist, într-un binom de substanță: sfânta și păcătoasa (Poartă a Infernului, cum numeau Sfinții Părinți femeia), fecioara și curtezana, *donna angelicata* și vampa. De aici și atitudinile antinomice, de idealizare și negare a ei.

Acest dualism este ușor de reperat, scrie Mihaela Ursa, în „suprapunerea sau clivajul *imaginarului erotic* asupra celui *beligerant*. Imaginarul erotic se foloseşte de elaborări ale unui imaginar al luptei pentru a construi imaginea iubirii-pasiune. Amorul conceput ca o încleştare pe viaţă şi pe moarte, o luptă pentru supremaţie, o vânătoare perpetuă, cu roluri instabile, intră astfel în catalogul cel mai frecventat de imagini ale pasiunii [235, p. 4]. Spațiul iubirii, indiferent de formele pe care le îmbracă în roman, e un spațiu al duelului, rolurile se dispută și se negociază cu înverșunare războinică, de „*erotomahie"* (Mihaela Ursa desemnează prin acest termen competiția războinică în cadrul cuplului).

Erotomahia are două puncte de referință. Primul ține de inegalitatea sexelor și duelul diferențelor. Și al doilea, de caracterul eminamente contradictoriu al iubirii, „un domeniu prin excelenţă al confuziilor dintre viciul şi virtute" [180, p. 138], în care „comportamentul agresiv şi comportamentul drăgăstos nu sunt niciodată disociate" [175, p. 73].

În ceea ce privește inegalitatea beligerantă a sexelor, încă cuplul biblic Adam și Eva impune o relație erotică care are la bază un raport de putere. O putere de seducție pe care femeia primordială o exercită asupra bărbatului. Faptul că femeia în capitolul biblic al creațiunii a fost făcută din coasta bărbatului și gestul acesteia de a-l perverti pe bărbat prin îndemnul de a gusta din Pomul Cunoștinței au făcut ca în mentalitatea lumii creștine să persiste secole la rând o încărcătură misogină. Evul Mediu și Renașterea (dar și modernitatea romantică) au speculat la infinit imaginea femeii ca întruchipare a răului care seduce și pervertește bărbatul, îndepărtându-l de la proiecte eroice, slăbindu-i și suprimându-i capacitatea de-a fi stăpân pe sine și pe deciziile sale. Jean Delumeau [66, p. 225] scrie despre virulența cu care clericii imputau femeii păcatul

ispitei, îi incriminau faptul că le trezea pofte carnale, învinuind-o pe ea de „ceea ce nu voiau să recunoască în ei înșiși”. Energia negativă din imaginarul femeii este sporită, prin interpretarea midrașică, de ideea dublei trădări a bărbatului, întâi de Lilith, prima soție a lui Adam, apoi de cuplul Lilith și Lucifer, prefăcuți în șarpele care o seduce pe Eva și, în continuare, pe Adam.

Imaginarul erotic masculin mai păstrează urma dublei fantasme feminine (Eva și Lilith), închipuind răul și alcătuind diferența perturbatoare. La aceasta se adaugă și alte figuri feminine ale mitologiei demonice elene, Gorgona, Antigona, Medeea, supradimensionând proiecția angoasantă și distructivă a femeii sexuale. Puterile ei trebuiau ținute sub control. De aceea, încă de la începuturile umanității, „condamnată să joace rolul Celuilalt, femeia era, de asemeni, condamnată să nu posede decât o putere precară: sclavă sau idol, niciodată nu a fost ea aceea care să-şi fi ales soarta” [18, p. 101]. Morala care i-a decis femeii conduita amoroasă încă din Antichitate a fost „morală virilă” [88, p. 26] în care femeia e obiectul și bărbatul – subiectul. *Didactica iubirii*, legitimată literar, a adâncit și mai mult percepţia câmpului erotic ca spaţiu al duelului în care femeia trebuie stăpânită și posedată obiectual.

E binecunoscută *Arta iubirii* lui Ovidiu (la care face trimitere și Mihaela Ursa, ca exemplu de erotomahie). Cartea a avut un efect colosal în Occident în instruirea erotică a bărbatului şi a femeii. Identificată cu exercițiul în ring, cu strategia de a cuceri, iubirea presupune la Ovidiu [148] curaj, viclenie, supunere. Bărbatul trebuie să-și asume mai întâi certitudinea misogină, că „… nu este femeie/ Să nu o poți cuceri; apoi întinde-al tău laț”. Miza cuceririi e sexuală. Sunt admise armele adulterului: „Chiar și pe soțul femeii să-l faci să te placă:/ El, ca prieten, va fi folositor pentru voi”, ale prefăcătoriei de dragul victoriei: „Ai și de lacrimi nevoie; cu lacrimi înmoi diamantul: Fă să îți vadă curgând lacrimi pe-obraji, dacă poți./ Dacă nu poți, când dorești (căci nu vin orișicând la poruncă)/ Moaie-ți un deget și dă-l umed cum e, pe la ochi”. Iar pe femei le sfătuia că dacă sunt înșelate, să nu sufere: „Dacă vă-nșală, ce pierdeți? Rămâneți cu farmecul vostru”. Femeia e încurajată să mimeze plăcerea și să-și pună la contribuție toate armele frumuseții și ale grației pentru a bucura ochiul și urechea amantului: „Tu, care nu poți avea bucuria Venerei, mimeaz-o;/ Fă să te creadă c-o ai, zburdălnicindu-te-n joc”. Ovidiu recunoaște forța uriașă pe care o poate avea femeia asupra bărbatului, de aceea încurajează iubirea multiplă și hedonistă în detrimentul iubirii pasionale, aducătoare de suferință.

Idealizată sau considerată vrăjitoare și periculoasă prin forța ei de-a fascina, femeia și-a dublat la rândul ei percepția despre sine, oscilând între dorința de a-și fi fidelă sieși/identității sale și de a corespunde idealului feminin al percepției masculine, ajustându-şi datele identităţii la aşteptările celuilalt. Asimilarea în model impunea prin memorie livrescă proiecţia femeii

eviscerate, abstractizate într-o „donna angelicata", prin lirica trubadurilor din sec. XII, dar mai întâi privilegia optică creştină de fecioară şi de „mater gloriosa", care asocia femeia cu stabilitatea căminului şi perpetuarea vieţii. Venerarea Fecioarei Maria (*Virgo paritura*), începând cu sec. IV, în Europa, a impus arhetipul fecioarei, castitatea căreia a constituit şi un prilej de mitologii duse până la absurd. Despre fantasma virginităţii şi *dreptul primei nopţi* (*ius primae noctis*), pe axa verticală, din Antichitate până în sec. XIX şi orizontală, din vestul Europei până în estul Asiei, scrie un studiu consistent Andrei Oişteanu [151].

Un alt cercetător, Ştefan Lemny, remarcă în viaţa afectivă a cuplului în societatea românească a sec. XVIII aceeaşi ierarhie defavorizând femeia: „Inegalitatea dintre sexe în interiorul cuplului, ca şi în societate, a marcat inevitabil viaţa afectivă. Reflectând asperităţile la acest nivel, *Îndreptarea legii* (1652) îngăduia bărbatului „să-şi bată muiarea cu măsură pentru vina ei" [120, p. 86]. În paralel cu această mentalitate cu tradiţii medievale îşi face cale, prin influenţa romanelor sentimentale, o schimbare de optică accentuând moralitatea iubirii, „care trebuia să convingă publicul vremii că bogăţia şi demnitatea morală a vieţii în comun nu sunt cu nimic mai prejos decât iubirea-pasiune" [159, p. 210]. Instituţia literaturii îşi exercită în sec. XIX funcţia de apropiere a sferei private de cea publică. Romanul sentimental, scrie Carmen Duţu, referindu-se la romanul românesc, determină „metamorfozarea identitară" a feminităţii, dar şi a masculinităţii. „Cărţile pe care le citesc femeile (uneori şi bărbaţii) în romanele postpaşoptiste în aparenţă înlesnesc comunicarea (care se vrea) subtilă în amor, dar în esenţă încurajează schimbarea de mentalitate în rândul cititorilor" [73, p. 76]. Resurecţia lecturii de identificare e asimilată unei mode a timpului, preferinţa pentru romanele sentimentale traduse şi adaptate, ajungând să transfigureze spaţiul privat în lumina modelului livresc. E „primejdia" pe care o anunţă cu indignare unele personaje postpaşoptiste. „Cărţile au stricat lumea şi nu alta", opinează personajul lui Alecu Cantacuzino, în *Serile de toamnă la ţară.* Sub influenţa lecturii romanţurilor se nasc în literatura română postpaşoptistă şi primele scene de bovarism. În romanul *Misterele căsătoriei*, Aricescu C. D, scrie în partea I, *Bărbatul predestinat,* despre o femeie care îşi detesta bărbatul, care nu corespundea „cu eroii din romanţurile care citise când era fată mare" [5, p. 252].

Literatura română a sec. XIX perpetuează totuşi stereotipurile femeii inferioare bărbatului şi impune o relaţie tradiţională tipică de bărbat superior şi femeie-muză. Situaţia se menţine parţial şi în sec. XX. De clişeul „femeii-obiect" n-au putut scăpa nici unele dintre cele mai erudite minţi. Este bine cunoscută „acreala misogină" (Eugen Negrici) cu care George Călinescu departaja sarcinile creaţiei în funcţie de gen. „Dacă ne reprezentăm cu uşurinţă pe Ovidiu

contemplând visător valurile Pontului Euxin, ni se pare grotescă o femeie în aceeaşi postură cogitabundă. Firesc este ca, în timp ce Ovidiu priveşte moartea valurilor, femeia să privească pe Ovid[iu]!" [37, p. 263-264]. Romanul lui Călinescu *Cartea nunții* e pledoarie pentru femeia sacrificială și supusă, nimic altceva decât un nutrient necesar pentru împlinirea erotică a bărbatului.

În calitate de subiect al reprezentării, femeia se impune abia în anii 30 ai secolului trecut. Bianca Cernat, cercetătoarea prozei feminine interbelice, scrie că „cele mai semnificative dintre prozatoarele noastre interbelice sunt, în felul lor, nişte revoltate – literatura lor este, în filigran, una a revoltei față de arbitrariul unor legi și reguli ce îngrădesc libertatea (inclusiv pe cea interioară) a femeii" [33, p. 9]. Revolta ia forma concretă și decisivă a constituirii în 1925 a Societății Scriitoarelor Române, condusă de Adela Xenopol. Se înființează și o revistă a Societății, *Revista Scriitoarei*, care va promova ideologia emancipării feminine. Emanciparea femeii se va produce în răspăr cu atitudinea conservatoare și patriarhalistă a timpului. Un personaj ca Doamna T este o reabilitare a imaginii superioare a femeii, capabile să scrie (îndemnată, nu întâmplător, de Autor să scrie) și o ilustrare a efectelor devastatoare ale forței ei de fascinație. Fred o va iubi, dar superioritatea morală și intelectuală a doamnei T îl va bloca și-l va îndepărta de ea. Nu întâmplător, Nicolae Manolescu, referindu-se la personajele lui Camil Petrescu, remarcă atitudinea fundamentală care animă imaginația lor erotică: misoginismul [129, p. 116]. În afară de Ladima și D, toți încearcă s-o instruiască pe femeie, să-i citească prelegeri de filozofie, „să-i educe spiritul" (Manolescu). În aceeaşi reprezentare literară a misoginismului, romanele lui Camil Petrescu aduc în literatură nuditatea fotografică a femeii-manechin, un trup oferit privirii deopotrivă lubrice și inchizitoriale a lui Fred și trupul-obiect destinat posesiei, folosit tentacular de către Fred sau de „lipiciosul" D. La Camil Petrescu, observa Manolescu, „…Femeia e întotdeauna cea privită (…) Nimic nu pornește dinspre interioritatea ei, totul se îndreaptă spre exterioritatea ei. Nu o ființă, care *este*, ci un lucru, pe care-l posezi" [129, p. 117].

Raportul misogin de forțe își găsește expresie literară și în „tipul Veleitarului erotic" [170, p. 154] din romanele lui Anton Holban sau în cuceritorul de duzină, Ştefan, din romanul *Femei* de Mihail Sebastian. Figuranţi pe scena seducţiei, personajele devin învingători sau învinşi, deoarece, „ca formă de putere, seducția are în ea ambiguitatea care o poate deschide deopotrivă către bine sau rău" [123, p. 14].

Un paradox există chiar în natura dublă a misoginului: el urăște femeia, iubind-o. **Don Juan** este în același sens cuceritorul cucerit de feminitate, obsedat de posesie. Spre deosebire de Casanova, un hedonist nepericulos, Don Juan este **ispita** care sperie și atrage în același timp,

furnizând ingredientul de bază al seducției: puterea iluziei, cum scrie Jean Baudrillard: „Să seduci, să seduci mereu. Să dejoci puterea erotică prin impetuoasa putere a jocului şi a strategemei – să întinzi capcane chiar şi în acest vertij şi, chiar în al şaptelea cer fiind, să stăpâneşti încă ironicele căi ale infernului – aceasta este seducţia, aceasta este forma iluziei, acesta este geniul maliţios al pasiunii [15, p. 125].

În literatura română, apariția fastidiosului personaj e pe filieră folclorizantă, legată fiind de *mitul Zburătorului* și de replica feminină a seducătorului, Zburătoroaica. În literatura cultă motivul seducătorului apare în nuvela *Zoe* (*1829*) a lui Costache Negruzzi. Daniela Sitaru-Tăut, unul dintre exegeții cei mai aplicați ai fenomenului donjuanesc în literatura română, surprinde motive donjuanești la Dimitrie Bolintineanu, Hasdeu, George Baronzi, I.M. Bujoreanu, C.D. Aricescu, Radu Ionescu, Mateiu Caragiale, Gib Mihăescu, Hortensia Papadat-Bengescu, Anton Holban, Nicolae Breban. Deși se referă și la Don Juanul crengian, exegeta nu-l vede reprezentativ. Considerăm, dimpotrivă, că personajul crengian donjuanesc, moș Nichifor Coțcarul, este o prezență ilustrativă a fenomenului (de aceea, în subcapitolul I, al cap. IV ne-am și referit anume la dezvoltarea și la subtilizările acestui motiv de I. Creangă). Moș Nichifor Coțcaru este un seducător care trăiește în stihia naturală a cuceririi. E vânătorul autentic. Pentru el seducția e act natural, producându-se după legile organice ale firii. Personajul lui Creangă este maestrul care aduce femeia de partea plăcerii, printr-o strategie mai degrabă a firii/naturii decât a culturii. Spre deosebire de el, Don Juanul lui Nicolae Breban imită prototipul livresc, actul lui este unul artistic, instalat în *mediere culturală*, prin reflecție, analiză și raportare la model. La Breban vorbim deja de o conștiință culturală, de un dialog cu mitul, în spiritul „unei melancolii a descendenței" (Monica Spiridon). Genealogia culturală a prototipului donjuanesc în teatru, în piesa lui Alexandru Sever, *Don Juan Apocalipticul*, în piesa Teodor Mazilu, *Don Juan moare ca toți ceilalți* sau în *Dona Juana* lui Radu Stanca ar merita o discuție aparte despre recurența artistică a prototipului în dramaturgie.

Dacă în câmpul seducției *Don Juanii* sunt atleții pasiunii, *dandy*-ii, prin frigiditatea lor funciară, sunt cei mai departe de pasionalitate. Personajul dandy e steril și rece, „își compune un stil crepuscular, ușor pervers, cum perversă și amorală este chiar seducția pe care o exercită asupra celor din jur", scrie Adriana Babeți [6, p. 215]. Fără a avea relația lui Don Juan cu femeia, dandy are în comun cu acesta fascinația *distanței care seduce*. Se arată dezinteresat, plictisit, lipsit de dorință seductivă și astfel provoacă, subversiv, interesul erotic. Este trufaș, ironic și detașat, răbdător și plin de suspans, acestea fiind strategii sigure de impresionare și cucerire. Natura satanică (efect de morgă culturală sau de predispoziție temperamentală) face din dandy

un perturbator fatalist al erosului. Angajat într-o relație de iubire, acesta împinge sentimentul spre exces, situând erosul în orizontul thanaticului violent, așa cum se întâmplă în *Princepele* lui Eugen Barbu. Messerul care-l seduce pe Princepe este figura exemplară a unui *dandy* satanic, care include într-o „estetică a negației" lumea și pe Dumnezeu. Frumos „ca un demon", messerul atrage pentru a respinge, fascinează pentru a distruge cu cruzimea de libertin al Marchizului de Sade, iubirea lui fiind un succedaneu al infernului.

La celălalt pol al seducției fatale se află curtezanele, lolitele, femeile-vampe, purtătoarele de patimi, seducătoarele bovarice, *personajele bordeline* ale literaturii erotice. Seducția feminină a fost mereu o armă letală a orgoliului și vanității masculine. „Cum să nu te temi de o făptură care nu-i niciodată atât de primejdioasă ca atunci când surâde?", scrie Jean Delumeau despre „frica" exercitată de femeia seducțională (identificată, prin sexualitatea ei devoratoare, cu vrăjitoarea) [66, p. 200].

Literatura interbelică a readus prototipul boccacian al femeii subjugate de simțuri. Imaginea curtezanei este o figură predilectă în special în proza lui Felix Aderca, scriitorul preocupat de imaginea contradictorie, antinomică a feminității, de fecioară și bacantă, străbătută de lumini și umbre ispititoare. Femeile sale aduc senzualitatea în perversiune și perversiunea în neprihănire. Nuța, „regina de pe Neptun" e femeia fatală, ispititoarea, „șerpoaica" biblică („scoase un măr din sân şi i-l dărui" [1, p. 45]) care seduce bărbații în mod terifiant, înrobindu-i. Personajele sale feminine, Leia, Smărăndița, Johanna „cea cu arome de lapte", Alina, „mireasa multiplă" emană o neobișnuită putere de fascinație și trezesc patimi și fantasme vechi. Alina animă în imaginarul erotic al lui Nicu Boldescu vechea himeră a deflorării, „dreptul primii nopți" și, în consecință, marea decepție „pentru o feciorie dreasă, pentru o nevinovăție măsluită" [2, p. 78].

Proza lui Felix Aderca şi cea a lui Gib. Mihăiescu a constituit subiectul unei cercetări despre feminitate şi erotism a Victoriei Huiban. Autoarea consideră „panfeminizarea" elementul-cheie al prozei lui Aderca [109, p. 27]. Felul în care își portretizează Aderca femeile, nuanțele voluptăților pe care le pune în valoare, „se înscriu într-o *estetică erotică*, implicând un *elogiu al feminității*" , scrie Victoria Huiban [109, p. 129]. La fel şi Gib Mihăescu este considerat un creator al femeii în dubla ei reprezentare arhetipală, de donna angelicata şi de ființă orgiastică. „Poate la niciun alt scriitor ca la Gib I. Mihăescu, ipostazierea feminității nu capătă nuanțe atât de diferite, de la trivialitate şi patimă adulterină, la idealizare şi fidelitate absolută" [109, p. 142].

Literatura română postbelică a reînviat imaginea curtezanei după un hiat ideologic comunist, în care astfel de personaje au fost prohibite. Apariția romanului *Belle de nuit*.

Aventurile intime ale unei prostituate bucureştene, în 2006 (cu autor anonim), a readus, cu fast, figura delicioasă a curtezanei în spațiul literar românesc. Punctul intertextual de pornire este *Belle de jour*, romanul londonez care a făcut furori la apariție. Protagonista este o nimfomană culturalizată, bântuită deopotrivă de hormoni și de linkuri. Plăcerea ei este nu doar sexul, ci, concomitent, și discursul despre sex.

Femeia fatală a literaturii române postbelice este, fără îndoială, Leontina, din *Pupa russa* (2004) de Gh. Crăciun. La fel ca și Alina, personajul lui Felix Aderca, Leontina este o condamnată la senzualitate. Deosebit de dotată erotic, Leontina nu va reuși niciodată să ridice sexualitatea la demnitatea erotismului. Va trezi însă, ca și Alina, forța instinctului, va subjuga pofte, va conduce stihia simțurilor pe cele mai nebănuite căi.

Spre deosebire de personajul lui Felix Aderca, Leontina e de o complexitate deosebită. E un personaj scindat ontologic (Leon/Tina), fiind și o imagine a schizoidării societății comuniste. Leontina este ființa bovarică a comunismului. Ea trebuie să reziste cu orice preț într-o societate anchilozantă. Fantasma ei deformatoare este modelul femeii-fatale. Feminitatea ei clocotitoare nu găsește un alt debușeu decât într-o formă masochistică a prostituției, care o va goli de suflet, o va reifica simbolic și o va omorî la propriu.

Literatura ultimilor ani preia imaginea curtezanei, ducând-o în neantul prostituției, în care femeia pierde orice demnitate de om sau îi reabilitează imaginea, căutând în ea fiorul transcendenței. Această a doua ipostază este interesantă din punct de vedere literar, prin felul în care repoziționează estetic și ontologic imaginea-prototip. Un neoromantism aparte va nimba imaginea curtezanei cu apetență pentru filozofare și monolog din romanul Doinei Postolache, *Vicii* (2016) sau a prostituatei convertite la iluzia transcenderii, din romanul *Pastorala* (2017), de Ghenadie Postolache. N-au scăpat nici Lolitele din atenția scriitorilor români. În romanul *Virginica*, Ovidiu Simion (2008) reînvie pe nimfomana Lolita în figura unei pubere, Virginica, personaj memorabil tocmai prin capacitatea ei de iradiere colectivă. În orice puberă doarme o Lolită, atâta timp cât se găsește un Nen, avid de nimfete.

Și ultimii seducători notorii ai literaturii sunt *seduși fatali*, personajele de tip Tristan, Abelard, Don Quijote etc., îndrăgostiții împătimiți, însetații nu de feminitate ca Don Juan, dar de femeia unică. Insistența, loialitatea, credința în femeia unică sunt înseși armele lor de seducție. De regulă, ei se lasă cuceriți de femei excepționale, ca Doamna T (cazul Ladima-Emilia e o excepție susceptibilă de parodie) sau Adela (merită reținută asocierea pe care o face Nicolae Manolescu lui Codrescu cu un seducător rasat, de mare rafinament și acuitate a simțurilor, comparabil până la un punct cu personajul lui Kiekegaard).

Donna Alba, frumoasa semeață și inaccesibilă, „cu o privire care nu se oprea nicăieri” [136, p. 18] din romanul cu titlul omonim al lui Gib Mihăescu, va deveni idealul feminin al lui Mihai Aspru, care o urmărește cu ardoare de Don Quijote. Din orice unghi ar privi-o, ea se arată pentru el ca „o minune totală”. Donna Alba e visul oricărui seducător, prin inaccesibilitate și distantă rece, care provoacă competiția și incită spiritul vânătoarei. O ipostază deformată a imaginii lui Tristan este personajul oedipian al lui Alexandru Robot, din romanul *Music-Hall*. E unul din puţinele romane româneşti, care ilustrează obsesia incestuoasă, de natură psihotică, a fiului pentru mama sa. Iubirea nu este proiecţie a sufletului (pereche), ci o „jertfă a refulării” (Freud), declanşatoare de reprezentări obsesive şi nevroze. Don Juanul lui Breban își va mărturisi fascinația de tinerețe pentru fantasma femeii din turn, de tipul Beatrice, Dona Alba.

Iubirea are o natură contradictorie inerentă, orice formă ar lua ea (misogină, misandrică, vanitoasă, romantică, pasională). Tărâmul iubirii reprezintă o arenă cu un duel perpetuu. Provocările cu demoni neobosiți ca gelozia, vanitatea, furia, ura, se țin lanț, cum bine remarcă Pascal Bruckner în *Paradoxul iubirii*. „Nu sunt demn de tine!», strigă amantul în primele zile. «Nu mă meriți», își reproșează apoi partenerii dezamăgiții. Declarăm iubirea așa cum declarăm războiul, conform expresiei consacrate, și deschidem, de asemenea, un spațiu războinic. Este un loc de mari intensități care pot bascula în ostilitate puternica. Deprecierea mocnea în idealizare, denigrarea, în adorație. «Te iubesc, te vreau, te urăsc, îți port ranchiuna!» ” [29, p. 86].

4.2. UN PRECURSOR CELEBRU - SEDUCĂTORUL CRENGIAN

Don Juanul, celebrul personaj mitologic al seducției, își face cu adevărat intrarea în literatura română prin Ion Creangă. Zburătorul din literatura populară reprezintă doar tentația seducției, dialogul ispitei cu dorința. La Ion Creangă, Don Juanul este instruit la școala vieții și are conștiința de sine a seducătorului.

Exegezele recente remarcă *disimularea* ca pilon esențial de organizare structurală a discursului crengian. Eugen Simion, Mircea Diaconu, Mihai Cimpoi surprind un Creangă bicefal, în care masca umoristului e dublată imediat de cea a moralistului, masca naivului - de masca vicleanului, acestea jucate ambivalent într-un spectacol carnavalesc. Aparențele sunt înșelătoare, disimularea ia adesea forma farsei. Ce cauzează acest complicat mecanism de disimulare? Pura plăcere estetică? Se pare că e mai mult de atât. E un exercițiu de conciliere a lumii instinctuale cu regula socială, cu norma morala comună. Din bazarul de vorbe a lui Creangă străbat la suprafață reflexele unui imaginar colectiv și o filozofie țărănească de *om al firii*. Trăirea plenară a *bucuriilor firii* este însă mereu amenințată de rigorile tradiției sociale.

Mihai Cimpoi observa la Ion Creangă un principiu al contrapunctului care structurează personajele într-un aliaj al „viului și automaticului, conștientului și inconștientului”, acestea fiind „mânate de elanuri vitale irezistibile, dar supuse automatismelor cerute de tipic” [41, p. 120]. Iată de ce strategia de ilustrare a contrapunctului este anecdotică, ține de antifrază, polisemie, de travestiul comic.

Exegeții au observat că prea puțină biografie susține ficțiunea lui Creangă, supusă de fapt imaginației. O imaginație de tip erotic, cum ne încredințează Ion Pecie, care vede până și în fuga mătușii după Nică, hoțul de cireșe, o seamă de sugestii erotice. Gândită astfel, lumea lui Creangă se află sub imperiul libidoului strunit cu dificultate. Bucuria de a trăi, spiritul de aventură țin de nostalgia omului pentru timpul aureolar al începuturilor, timpul paradisiac al lui Dafnis și Chloe, în care senzațiile sunt trăite plenar, fără frâne morale, într-o voluptate și fericire continuă.

Această nostalgie a regăsirii libertății originare a simțurilor susține edificiul simbolic al eposului crengian. Corporalizarea lumii ficționale se face prin discursul evaziv, ocolit, prin „vorba în childuri”, care eliberează simțurile de sub corsetul strâns al moralei comune, fără însă a fisura carcasa tradiției bunului-simț, singura care reglementează cu adevărat instinctul anarhic.

Creangă recuperează în proza românească **arheul cărnii**, prin carnavalizarea dorinței. Scenariul carnavalesc al seducției e foarte bine reprezentat în *Moș Nichifor Coțcarul*, o capodoperă a erotologiei românești. La fel ca și în *Decameron*, filozofia erotică este telurică, cu origini în morala antică a iubirii libere de doctrinele „păcatului”. *Să dăm ascultare firii* – e deopotrivă dictonul lui Boccaccio și al lui Creangă. Dacă amuzamentul *Decameronului* are o pronunțată componentă frivolă, Creangă se sustrage acesteia prin disimulare, prin „antifrasism” (M. Cimpoi), folosindu-se de ambiguitatea frazeologiei țărănești pentru a situa sugestia erotică într-o zonă a indecidabilului, a ocultării înțelesurilor. Nuvela este împânzită de indicii sexuale, de îndemnuri ascunse la o des–*frâna*re a simțurilor și o eliberare a dorinței „așa cum a dat-o Dumnezeu”.

Instinctul însă nu se eliberează oricum, este supus unei subtile strategii de cucerire, unui sofisticat scenariu de seducție, demn de cel mai profesionist Don Juan. Strategia ține de înșelăciune, coțcărie, viclenie, joc și disimulare.

Moș Nichifor Coțcariul duce femeile la târg. Drumul prin pădure, într-o căruță largă și somptuoasă, insinuează ispita, pune în funcțiune mecanismul imaginarului erotic. Descrierea căruței abundă de sugestii deșucheate, ilustrând un „taxi de epocă, spațios și decapotabil” [162, p. 190], numai bun pentru aventuri amoroase: „Căruța lui, deși era ferecată cu teie, cu curmeie, însă era o căruță bună, încăpătoare și îndemânatică. Un poclit de rogojini oprea și soarele și

ploaia de a răzbate în căruța lui moș Nichifor. De inima căruței atârnau păcornița cu feleștiocul și posteuca, care se izbeau una de alta, când mergea căruța, și făceau: tronca, tranca! tronca, tranca!" [57, p. 247]. La acestea se mai adaugă și preferința moșului pentru iepele albe, curate și tinere. „De ce iepe, și totdeauna albe? Vă voi spune și aceasta: iepe, pentru că moș Nichifor ținea să aibă prăsilă; albe, pentru că albeața iepelor, zicea el, îi slujea de fanar noaptea la drum" [57, p. 248]. În acest caz, funcționează dorința conștientă a harabagiului care nu are copii, cu tentația subconștientă a bărbatului care alege femela cu capacități de reproducere, albul fiind și o sugestie a ispitei perpetue.

„Taxistul" este curierul călugărițelor plimbărețe la târg pe motiv că „le mănâncă lâna", ambiguitatea narativă înscriindu-se aici într-un cod al lubricului evaziv, duplicitar. Moșul e, clar, un Don Juan, un specialist în tainele iubirii carnale, insinuând preocupări de gigolo, dispus să distreze sexul frumos.

Scenariul seducției o aduce în scenă pe tânăra noră a lui Ștrul, pe Malca, care trebuie se/dusă până la Piatra Neamț, la tânărul și am adăuga, neexperimentatul ei soț. E vorba așadar de o **inițiere erotică** a tinerei femei. Nimic însă nu ni se spune cu text deschis. Disimularea, aluzia, sugestia, fac parte din rechizitoriul discursului. Naratorul construiește pas cu pas scenariul seducției cu măiestria unor glisări narative de la interfața pudică spre adâncimile impudice, ascunse ale imaginarului erotic.

Văzându-l pe moș Nichifor, nora se îmbujorează. Naratorul punându-și cu viclenie masca naivității, într-un perfect travestiu comic, „crede" că jocul sângelui vizibil pe fața femeii e „din pricina plânsului" pricinuit de despărțirea de iubiții ei socri (pe care-i cunoaște de doar două săptămâni). Socrul îl roagă pe harabagiu să fie cu băgare de seamă să nu-i „prăvale" nora. Ștrul, „inocenta victimă colaterală", cum îl numește Ion Pecie, face parte din joc. De fapt, nu e nici „victimă" și nici „inocentă". Aruncând replica cu *prăvăleala*, ca om cu experiența vieții, el admite posibilitatea acesteia. Câte nu se pot întâmpla la drum! Această interpretare a reacției lui Ștrul ar părea inadecvată dacă am interpreta nuvela în sens literal. Or, regimul narativ al nuvelei, construit pe palierul imaginarului, invocă registrul ipotetic al lui „ce-ar fi dacă…". Ion Creangă pornește de la realitate pentru a construi un perfect scenariu de seducție, care se supune doar rigorilor estetice, nu și celor etice. Seducția, ca act în sine, nu poate fi subsumată eticului, pe care-l prejudiciază în însuși nucleul său „ortodox", prin forța de „magie neagră", prin faptul că e „o conjurație a semnelor, o exaltare a acestora în uzanța lor malefică" [15, p. 8], cum definește Jean Baudrillard seducția, insistând pe natura ei strict estetică.

Revenind la Moș Nichifor, replica lui de mare subtilitate descoperă un efervescent joc de nuanțe. Printr-un exercițiu retoric, gâlgâind de sugestii erotice, el îl convinge pe Ștrul că nu s-a plâns nicio nevastă până acum, a avut „un clenci" doar cu una singură, maica Evlampia, osândită la abstinență: „…și am lăsat-o în plata lui Dumnezeu, pentru că am văzut-o că este pidosnică și voiește cu orice chip să se adape de la un izvor. D-ta, jupâne Ștrul, cred că nu mi-i face necaz la drum și cu vaci. Și apoi, jupâneșica Malca, unde-a fi vale mare ori deal mare, s-a mai da și pe jos câte-o leacă; mai ales că acum e o frumusețe afară la câmp, de turbă haita!" [57, p. 253].

Odată pactul inițierii erotice încheiat, harabagiul și Malca pornesc la drum. În continuare, vorbirea în childuri, insinuarea, calomnierea, devin strategii retorice de cucerire. Efectul comic rezidă tocmai în spusa în doi peri pentru a păstra dorința dincolo de vulgaritate, în zona securizată a decenței, a cutumei, a cuminteniei *de ochii lumii*.

Harabagiul se „confesează cu intenție", cum remarcă și Ion Pecie. Începe prin a aduce în scenă imaginea babei, adică elementul obstacol de care el trebuie să se debaraseze pentru a-și demonstra disponibilitatea afectivă pentru o altă femeie. Discursul său seducțional e dublat, cum observă Eugen Simion [187, p. 63], de cel calomnios. Asediul sentimental pentru cucerirea Malcăi începe cu o detașare retorică de soția sa de acasă și conține o recuzită depreciativă nemiloasă la adresa acesteia, numită „băbătie", „stearpă" etc. Harabagiul invocă meteahna babei de-a nu-i face copii, „scandalizat" de tradiția autohtonă de-a rămâne cu o singură femeie toată viață, indiferent de cât de nefericită e relația dintre soți, optând, firește, pentru alte tradiţii, unde, dacă „Nu-ți face una copii, iei alta, nu face nici aceea, alta. Și de la o vreme trebuie să nimerești una blagoslovită de Dumnezeu, da nu ca la noi, să fii nevoit să trăiești cu una beteagă până la sfârșitul vieții, și copii, tufă!".

În această stihie de cuvinte, el intercalează abil firul sugestiei că, scăpând de babă, ar putea să se însoare cu una ca Malca, etalându-și disponibilitatea inimii printr-un discurs „viclean, bătrânesc" (Eugen Simion). Volutele sale verbale indică profilul unui Don Juan dispus să uziteze de toate armele pentru a seduce, făcând înconjururi largi, arătându-se neinteresat, dar, de fapt, pregătindu-și terenul cu multă dibăcie, gradat, în trepte. Ca și cavalerii din romanele grecești, seducătorul uzitează și de *componenta eroică*. Moș Nichifor o sperie pe Malca cu lupii din pădure, de care el, desigur, nu se teme deloc. „Grozava" înfricoșare dă roade și Malca sare rapid la gâtul moșului. Sub masca inocenței cuprinsă de spaima unor închipuite pericole, femeia își arată disponibilitatea, aderă la jocul inițiat de bărbat. Frica de lup e mimată, naivitatea ei e pură disimulare. Terenul seducției e pregătit, ca într-un scenariu tipic, „de așteptare și dorință" [123, p. 91]. Tot întreabă de lup, pentru a avea motive să se lipească de condrumețul ei viteaz. Când

moșul i se jeluie că i-e silă să se întoarcă la baba lui, femeia răspunde în același registru al ambiguității. „Așa sunteți voi, bărbații”, scapă ea o replică, lăsând să se înțeleagă că e la curent cu scenariul arhetipal de seducție. Întreg dialogul mustește de sugestii sexuale, de suspansuri delicioase, fiind, cum numea Julia Kristeva discursul amoros, „nu o comunicare, ci o incantație” [225, p. 93].

Pentru a susține întregul edificiu al seducției, drumul este plin de felurite obstacole. Căruța, pentru care harabagiul se jura că e sigură, devine din ce în ce mai șubredă, întrezărindu-se „primejdia” de a rămâne peste noapte în pădure. Jocul erotic aduce cu sine și *ingredientul prudenței*, ultima redută a rezistenței feminine. Oare ce-a zice bărbatul? – se întreabă Malca. Strategia se susține pe aceleași proptele ale candorii (mimate): o căruță stricată în fapt de noapte, este argumentul obiectiv că soțul nu va avea ce obiecta. Astfel, „accidentul” apare ca un argument de moralitate, dar și ca o dezlegare pentru derularea cu succes a scenariului seducției.

Odată căruța „stricată”, moșul lasă din mână hățurile, altfel spus, frâiele convenției, pentru a trece la „strunirea” în sensul dorit de el a simțurilor femeii. Retorica amoroasă invocă desigur motivația estetică a iubirii: „Vezi, jupâneșică, cum pârâie de frumos gâtejele? – Văd, moș Nichifor, dar îmi tremură inima în mine de frică!”. Ca în toată literatura lumii, și aici frica este poarta de intrare a neofitului în labirintul erotic. Frumusețea stihială a naturii, „frica” jupâneșicăi (care tot strategie de suspans și amânare e), erotizează treptat universul din jur. Mirosul florilor, „de turbă haita”, cântecul îndrăgostit al privighetorilor („Bată-vă pustia, privighetori, să vă bată, că știu că vă drăgostiți bine!”), toate conspiră într-o sensibilizare vizuală, auditivă și tactilă a femeii, o sensibilizare sub semnul frumosului, care stimulează reveria erotică, incită beția simțurilor.

Dar nu scena de amor câmpenesc interesează în nuvelă, ci deliciul suspansului și a glisării în zona discursului erotizat de ambiguitatea sensurilor. Moșul nu-și atinge scopul prin vorbă dulce, prin declarații amoroase, dar prin strategii rafinate de satir experimentat. Utilizează repetat strategia *respingerii*, care pregătește *apropierea*. O trimite pe Malca la culcare în căruță, avertizând-o că e degrabă ziua și trebuie să se odihnească. Are grijă peste puțin timp să-i strice „somnul”, resuscitându-i imaginația cu *modelul erotologiei cosmice*: „Las’ că poate să mai doarmă cineva de răul nebunelor istor de privighetori? Parcă-și fac de cap, nu altăceva! Da’ acum li-e și lor vremea să se drăgostească… Dormi, jupâneșică?” [25, p. 261].

Urmează *retrageri*, apoi *ofensive* strategice, care grăbesc înaintarea demersului donjuanesc spre *climaxul seducției*. Moșul se face a o speria pe Malca că o lasă singurică și el pleacă în sat să aducă cele trebuincioase reparației căruței. Femeia primește în sfârșit motivația decisivă care

să-i justifice apropierea dorită: „Ba nu, moș Nichifor! De-acum nici nu vreau să mai dorm; mă dau jos și am să șed toată noaptea lângă d-ta. – Ba păzește-ți treaba, jupâneșică; șezi binișor unde șezi, că bine șezi.

- Ba iaca vin; ș-odată se dă jos și vine pe iarbă, lângă moș Nichifor" [57, p. 263].

O strategie tipic donjuanescă este crearea aparenței de firesc și naturalețe, precum și a impresiei că inițiativa vine din partea femeii. Urmează o bucuroasă zăbavă pe care naratorul ne invită, prin elipsă, să ne-o închipuim. Ceea ce lasă el la vedere e doar deliciosul scenariu al seducției, mecanismul care pune în mișcare vraja erotică.

Dimineața, moș Nichifor găsește ca prin minune ustensilele pe care bagheta magică a seducției le-a ascuns noaptea unde trebuie, discursul calomniator se îmblânzește, „mucegaiu de babă" devine „biata babă", care a avut grijă să-i pună cele necesare de drum. Odată momentul ilicit consumat, moșul este pregătit să revină tot la babușca lui, uitând toate „supărările" nocturne. („Sărmana băbușca mea!/ Fie bună, fie rea,/ Am să țin casă cu ea").

Disponibilitatea lui pentru femeile pe care le duce la târg atestă natura donjuanescă, schimbătoare și nesățioasă, constantă fiind doar revenirea la baba lui, ca un garant al indisponibilității pentru alte relații cu femeile cucerite decât cele pasagere. Femeile consimt acest cod al erosului fără angajamente. Călugărițele se duc numai cu Moș Nichifor la târg și Malca la fel, fără să se mai teamă de lup, adică fără să mai fie nevoie de strategii de seducție.

Forța Donjuanului moldovean nu e distructivă, așa cum e cea a donjuanului prototipic. Dimpotrivă, e o putere de reactivare a impulsurilor vitale și de resemantizare erotică a lumii. Moș Nichifor, o figură indezirabilă pentru Valeriu Cristea, un nume rușinos în dicționarul lui, categoric nu poate fi cantonat într-o grilă moralistă de analiză. El își „justifică" acțiunile imorale în plan social printr-o perfectă moralitate în sens estetic. Analizând profilul lui Don Juan, Kierkegaard preferă optica strict estetică, întrucât crede el, ilustrul personaj nu poate fi înțeles în termeni morali, ci doar estetici, prin estetic având în vedere etimonul grec *aisthesis,* care trimite la senzație, la sensibilitatea senzorială, la iraționalul pasiunii. Prioritară pentru el e „forța vieții exprimată ca senzualitate, ca vibrație continuă a cărnii, ca dorință perpetuă afirmată sub forma palpitului vital" [123, p. 226].

Creangă ficționalizează aici, dar și în alte părți, iubirea trupească în manieră comică și satirică. Eternul conflict dintre trup și suflet e rezolvat în maniera carnavalescului, prin disimulare comică. Personajele știu că trebuie să se conformeze autorității regulilor, dar legile firii devin un conductor pentru a regăsi libertatea „coțcărește", viclean, prin înșelarea oricărei autorități.

Scriitorul privilegiază mereu scenariul coruperii sentimentale, a „jocului cu focul”, a glisării pe margine, a puterii de iradiere erotică a discursului, a aluziei concupiscente. Personajele sale demonstrează decența și cuminţenia, lăsând însă deschisă portița spre imperiul simțurilor dezlănțuite. Cucoana, care în poveștile corosive, dorește să-și cumpere o „jucărie” (vibrator, s-ar numi azi) din căruța țăranului, ajunge la destinație prin discursul ocolit care camuflează dorința. Ea se lasă convinsă „cu greu” de țăran („se face a se uita într-o parte, dar tot trăgea cu coada ochiului la cinstita p…*”), abia cu condiția garanției produsului și a păstrării confidențialității. Și cocoana și țăranul simulează indiferența, nervii, supărarea, pudoarea, jucând limbajul în funcție de intenția de moment, toate fiind *strategii de ocolire* pentru a ajunge cu siguranță la țintă. Comicul iese la iveală din efectul dislocării discursului în dubla lui intenție: „Bate-te focul să te bată, măi țărane, că ticălos mai ești!… Ș-apoi cum s-ar face ca s-o poată cineva întrebuința, când ar vre? Nu-i vorbă, că mie una nu-mi face trebuință. Dar tare mă mier și eu de așa comedie…!” [57, p. 377]. Din fericire, țăranul își cunoaște bine marfa, predă cocoanei și instrucțiunile de utilizare.

Povestea ar luneca în pornografie de n-ar fi strategiile discursului de disimulare, ocolire, insinuare, de n-ar fi jocul replicilor, umorul care subminează morala curentă în sensul ei restrictiv și inhibator. Or, literatura pornografică, scrie Dominique Maingueneau, utilizează doar limbajul strict performativ, „a spune, înseamnă a face” [127, p. 73].

Ion Creangă parodiază codul moral rigid, convenția socială în numele libertății spiritului, care este și o libertate a simțurilor. La fel ca și în *Decameronul* lui Boccaccio, regula abstinenței nu face decât să mărească victoria simțurilor. Pentru ambii scriitori e importantă simularea, prin discurs, a naivității și a decenței *de ochii lumii*. Atâta doar că travestiul dorinței la Boccaccio produce ridicolul, la Creangă – produce comicul.

4.3. IPOSTAZE DONJUANEŞTI ÎN PROZA LUI NICOLAE BREBAN

„*Pentru cei mai mulți dintre bărbați, a seduce o fată nu înseamnă nimic altceva decât a o seduce*; *or, în spatele aceste gândiri se ascunde un întreg limbaj*”. (*Sören Kierkegaard*)

În literatura română postbelică, Nicolae Breban a (re)consacrat mitul universal al donjuanismului cu întreaga lui pletoră seductivă. Este considerat de drept scriitorul fenomenului donjuanesc și singurul autor român analizat în celebrul *Dictionnaire de Don Juan* [215]. Protagoniștii lui, din *Don Juan* și *Pândă și seducție*, reactivează toată clișeistica cuceririi donjuanești, revendicându-se, în special, din pedagogia seducționistă a lui Kierkegaard cu-al său

Jurnal al seducătorului şi Lermontov, cu *Un erou al timpului nostru*. Se întrevede însă şi modelul *Moş Nichifor Coţcarul*, cuceritorul cerebral, verbiosul şi iscusitul în meandrele seductive ale discursului. Două sunt formele seducţiei explorate în romanele sale: seducţia erotică şi cea politică, ambele având la bază o sofistică complicată a manipulării de tip donjuanesc. Scriitorul se consideră un inovator anume prin acest aspect combinatoriu: „Deci, prin donjuanism, tehnica seducţiei erotice prinde brusc o iluminare prin apropierea de seducţia politică" [26, p. 25].

Tema vânătorului și a prăzii, a pândei și a seducției, a asediului neîncetat a femeii, ca proces de descoperire și creare concomitentă a *fenomenului feminității*, este centrală în creația lui Breban și are drept focar iradiant biografia autorului. În volumul său memorialistic, scriitorul își mărturisește adorația nemărginită pentru femeie, sentimentul perpetuu de-a se simți dominat de „fiinţa aceea fascinantă, etern atrăgătoare, o persoană de sex opus în faţa căreia sensibilitatea ta, cultura, inteligenţa, nevăzuta ta tenacitate devin reale" [24, p. 11]. Scriitorul se bucură c-a avut abilitatea de-a o aduce această „boală" de femeie în perimetrul sublim al artei: „Un «eşec», o boală pe care, abil cum sunt, le-am convertit în artă. Am teoretizat pur şi simplu ceea ce nu înţelegeam, cum face orice intelectual" [26, p. 151].

Personajele lui, în special naratorul K, din *Pândă și seducție*, devin fragmente de alter-egouri auctoriale căutând să-și explice permanenta tentație a feminității. Autorul avansează ipoteza că obsesia pentru femeie are resorturi psihanalitice: „Şi poate că eu sunt atras de femeile exterioare, doar pentru a ajunge la cea originară, fundamentală din mine" [24, p. 259]. Mitul devine terenul predilect pentru înțelegerea acelei contradicţii „dintre bărbatul şi femeia din mine". În conduita afectivă a omului surdinizează un prototip mitologic, reverberează reflexele unui arhetip, care, conștientizat, scria Jean Rousset cu referire la mitul lui Don Juan, ne poate ajuta să „ne înțelegem propriile enigme" [182, p. 153].

În romanul *Don Juan,* mitul seducătorului Don Juan reprezintă discursul subiacent pe care se țese întreaga narațiune. Deși romanul are destulă carnalitate epică, miza principală e totuși metaficțiunea, dialogul romanului cu memoria livrescă a mitului. Arhetipul donjuanesc suportă o reactualizare, dar și un proces de deconstrucție, prin *recurs la realitatea* care relativizează orice tipar, așa cum îi explică personajul Rogulski altui personaj, Toniei: „nu ai observat că aceste tipologii, de care vorbeam, sunt pur literare: Romeo și Don Juan?! Sunt proiecții literare, schematice, construite, în viață… sau viața nu prezintă astfel de modele…?!" [25, p. 51].

Așadar, raportate la existența concretă, datele mitului devin de o flexibilitate inepuizabilă, își pierd din atributele tradiționale, acumulând altele noi. Dar orice formă cameleonică ar lua,

Don Juan își păstrează invariantul de bază: forța imbatabilă de seducție. Rolul lui e să vestească lumii de triumful cărnii, de plăcerea simțurilor și exuberanța vieții. Chiar și situat în tragicul pur, Don Juan e înconjurat de o aură solară, ca expresie a vitalității sale triumfătoare. Eternul rebel și uzurpator al categoriilor morale știe să reactiveze dorința senzuală proiectând-o în perimetrele libertății totale a jocului imaginației. De aceea fascinația lui este eternă și recurența nostalgiei donjuanești este perpetuă. La nivelul pulsiunilor abisale, forța lui Don Juan este o cutie de rezonanță a nostalgiilor cărnii.

Breban urmărește într-o narațiune autoreflexivă dinamica mitului donjuanesc, suprapus dinamicii vieții în tumultul ei nemijlocit. O privire dublă între *dincolo* și *aici*, după cum observă Monica Spiridon: „Una dintre fețele lui Ianus e întoarsă spre *esențe, spre mecanismele repetitive*, privește mai mult către *dincolo*. Cealaltă vede în primul rând *manifestarea concretă a repetiției*, repertoriul ei, figurile ei, e fascinată mai ales de *aici*" [192, p. 117]. E o metafizică în dialog cu fenomenologia, pe care cercetătoarea le vede tangente prin perspectiva narativă relativizantă a lui *ca-și-cum*.

4.3.1. Don Juan, distructivul

Breban reconstruiește mitul în ipostazele sale antitetice. Rogulski, Don Juanul legitimat, este de fapt un „un Don Juan pe dos" [129, p. 225]. Un Don Juan distructiv, reconstruit în matricea lui cinică, este Sergiu (numit, din greșeală? și Sorin), soțul Toniei. Deși face parte din lumea „înaltă", burgheză, acesta este întruchiparea perfectă a cuceritorului de duzină „în sensul trivial al mitului" [192, p. 115]. E căsătorit și are doi copii. Reprezintă „soțul model", cu o familie model, cu slujbă model (consilier al ministrului), cu înfățișare ireproșabilă. Este un ideal masculin, dar căsătoria lui nu are alte temelii decât cele care țin de mentalitatea burgheză a relației de cuplu. Intriga romanului începe la mare, unde Sergiu se plictisește de moarte alături de Tonia. Și el, și Tonia simt că relația lor e lipsită de viață. Sergiu vrea să facă ceva „ca să sară hopul" conjugal și pentru asta îi vine în minte un „proiect", „ceva extrem de intelectual"– soluția orgiei sexuale, în care dezlănțuirea voluptăților adormite ar fi o „eliberare" din inerția care amenință să surpe temeliile cuplului. O renaștere a erosului prin sminteala simțurilor, prin exorcizarea fantasmelor sexuale refulate. Autorul transpune tensiunea erotică a unui cuplu într-o **matrice livrescă**, în proiectul arhetipal al orgiei sexuale. Ideea îi vine pe neașteptate în momentul în care Sergiu o întâlnește întâmplător pe blonda Liliana la bar, simțind nevoia s-o facă pe ea și soțul ei, *mediatorul erotic*, parteneri la orgia prin care să-și revigoreze relația cu soția. Partenerii sunt doi necunoscuți și de aceea perfecți pentru realizarea unui scenariu

arhetipal. Sergiu este Don Juanul în care irupe demonicul, din chiar carcasa lui respirând noblețe și aristocratism. „Așa, să facă împreună ceva …ceva ireversibil, un rahat care îi va speria pe amândoi, îi va umple de scârbă și îi va apropia … pentru încă câțiva ani, cel puțin" [26, p. 18]. Este o soluție de excepție, de risc uriaș, dar Sergiu nu se gândește la reacția soției, decât în măsura în care l-ar afecta pe el. „Mă va asculta ca întotdeauna", crede el. Trebuie s-o convingă pe Liliana să accepte propunerea și „o năpădi, o bombardă, o copleși, tăie toate ieșirile, o sufocă pur și simplu până când vampei începură să-i strălucească ochii ca două sticle" [25, p. 17]. Sergiu o seduce pe blondă, nu fără un sentiment de frică, care i se insinuează treptat în porii epidermei. Această *spărtură* în tiparul relațiilor mic-burgheze cuminți și decente, o spărtură prin care se pătrunde direct în stihia instinctelor, îl excită și-l tulbură într-o răvășitoare alternanță dintre cutezanța erotică și teama de excesele „jocului": „Așa ceva sau ceva asemănător gândea spaima și surescitarea din el. Dorința și sila, gândul jucăuș și frica de el, frica de gândul jucăuș." [25, p. 19].

Întâlnirea are loc în apartamentul închiriat de Sergiu și Tonia. Oaspeții, blonda Liliana și „sud-americanul" Rogulski, sunt dintr-o altă lume, inferioară, în comparație cu cea a gazdelor. Dar sunt aleși în logica mitului. Rogulski este profesor de istorie și umanistică – adică cunoscătorul scenariului arhetipal. Liliana, specialistă în istoria artei, este *ispita artistică*, pretextul și „poarta" spre frenezia imaginarului erotic liminal. În timpul „preludiului", ea devine „vampă" și preia rolul de forță stihială, de inițiatoare a neofiților în labirintul desfrâului. Ea își asumă rolul de factor perturbator, care trebuie să săvârșească scenariul până la capăt, să învingă „rigiditatea" tot mai accentuată a Toniei și cea în creștere a lui Sergiu. În timpul rocadei erotice, cuplurile preferă alcoolul pentru hipnotizarea minții și dezlegarea simțurilor.

Jocul cu sticla și dezbrăcarea treptată sunt, în plan simbolic, treptele care conduc spre orgia demențială, ghidul fiind Liliana. În timp ce ceilalți sunt tentați să renunțe, ea continuă escaladarea treptelor, într-o veselie din ce în ce mai demonizată, contaminându-i și pe ceilalți. Ultima sticlă aruncată și ultima treaptă escaladată e descinderea în pletora carnală și Liliana se aruncă asupra lui Vasiliu. Tonia face o breșă în scenariul arhetipal, nu rezistă în fața „priveliștii de groază" și merge cu Rogulski în cealaltă cameră. Rogulski n-o lăsă nicio clipă în starea ceea de prostrație, îi cere cafea și îi vorbește la nesfârșit …inclusiv prin gesturi. O ia de mână și „sub mâna sa mare, prelungă, mâna ei se liniști, frica se atenuă" [25, p. 27]. Cei din camera vecină devin „străini" și realitatea se instaurează cu forța în ficțiune, prin emoțiile Toniei, echilibrate de vorbele lui Rogulski. Marcată de scenariul mitic, Tonia îl trăiește contradictoriu: „spaimă, furie, umilință … umilință, spaimă, furie, panică…poate somn, uneori, în scurte fulgere…un fel de

somn-leșin, binefăcător, atrăgător…atrăgător” [25, p. 31]. Somnul este transbordarea din realitate în iluzie și mit. Rogulski pare satisfăcut, el cunoaște regula scenariului. Ce se întâmplă *dincolo* nu mai contează. Atenția lui se concentrează *aici*, la Tonia, femeia de care recunoaște că l-a legat atunci, fatal, *compasiunea*. Ea va deveni subiect al inițierii într-un alt scenariu arhetipal, cel donjuanesc, al lui Rogulski.

4.3.2. Don Juan, estetul, creatorul

Rogulski reactualizează *ipostaza estetică* a Don Juanului. Predă istoria și literatura, am putea spune că perpetuează, prin discurs, recurența istorică a mitului în formele ei estetice. Trupul lui dă senzație de masivitate, care trimite la masivitatea modelului, a prototipului pe care-l reprezintă. Nu este un tip frumos, așa cum nici nu e importantă pentru un Don Juan înfățișarea.

„Avea mâini surprinzător de frumoase, nu prea îngrijite; o unghie era ruptă, colțurile unghiilor erau tăiate neîngrijit, pielița nu era îndepărtată. Ceva indecis plutea asupra persoanei sale: un individ înalt, extrem de înalt, peste patruzeci, corpolent, ce respira puternic, uneori aproape gâfâia. Mâinile și picioarele lungi, capul mic, părul negru, lucios, puțin rărit. Privirea, expresia privirii era schimbătoare: când atentă, inteligentă, când «buhăită», senzuală, ironică, de-o groasă, nepăsătoare ironie. Alteori, absentă, privirea unei bovine mari, ce rumegă peste depărtatele orizonturi, ce-și ascultă ritmul intern al rumegatului. Cu acea unică ureche internă, crescută înăuntru” [25, p. 22]. Înfățișarea lui acumulează pe parcurs epitete care îi accentuează natura instinctuală, amintind de furia carnalului, de pofta nestăvilită a vânătorului de a poseda prada. Forța lui imbatabilă e forța impetuoasă a instinctului primar: era „omul-virus”, „omul-ciumă”, un „lup ce-şi sticlea colţii”, un „mistreţ bătrân”. Daniela Sitaru-Tăut îl găsește „exponentul de drept al unei estetici a hidos-ridicolului” [189, p. 45].

O alege pe Tonia, deoarece o simte încărcată de o senzualitate ascunsă, de o feminitate autentică. În percepția lui, Tonia este fecioara, „pubera”, cum o numește el, „porumbița”, care trebuie trezită la viața corpului. Soția lui Vasiliu, mamă a doi copii, nu e frumoasă în sensul clasic, dar e un prototip tantric al erosului. Are talia îngustă și șoldurile „puțin cam mari”, la fel „sânii puțin cam mari” și un gât lung și elegant, pictural, „care salvează restul”. Tonia reprezintă ispita erotică, promisiunea voluptății, tentația estetică, care-l va subjuga pe Rogulski. Acesta va desfășura un program de asediu zilnic, bazat pe *insistență* și *contrariere*.

Rogulski o anunță pe Tonia că este un afemeiat incorigibil: „Nu vreau să spun că-mi plac femeile triviale, dar…îmi plac femeile. Și râse scurt, aproape lingușitor. – Eu sunt ceea ce se cheamă un afemeiat, un homme á femme. Îmi plac femeile, îmi place femeia, e ca un fel de drog,

un fel de băutură care-mi face rău, de care nu pot scăpa" [25, p. 49]. În dialogul cu memoria genului, canonul donjuanesc își verifică trăinicia. Rogulski se plânge de directoarea liceului care îl dorește și pentru că el o refuză, îi trimite pe cap fel de fel de controale. Tonia îi reproșează o afemeiere inconsecventă prin excepție, neconcludentă paradigmei asumate de acesta: „– Nu înțeleg, spuse ea, îmi vorbeai de o slăbiciune a dumitale, spuneai că ești afemeiat, muieratic și acum… te grozăvești cu o femeie care îți face avansuri! Afemeiat înseamnă altceva. Începi să fii ipocrit!." [25, p. 51]. Rogulski se apără prin clișeu. Pentru el, a fi în logica personajului prototipic înseamnă să le alegi tu femeile, nu ele pe tine, să cucerești, nu să te lași cucerit, să le posezi, nu să te lași posedat. Prin asaltul vânătoresc, prin discursul lui seductiv, Rogulski le *creează*: „Eu le …posed! Le fac femei!". Profesorul este un estet. Dacă naratorul K, din *Pândă și seducție*, este varianta clasică a donjuanului, care preferă statistica erotică, Rogulski preferă cu exigență calitatea în detrimentul cantității. E o reeditare perfectă a lui Johan, personajul donjuanesc al lui Kierkegaard, din *Jurnalul seducătorului*. Ambii preferă seducția spirituală, bazată pe contrariere, bulversare, suspans chinuitor, înșelare de aparențe. Spațiul de seducție e un ring în care se desfășoară o luptă de coridă. Competiția din ring se bazează pe angajarea maximă a receptorilor vizuali și auditivi, pe abilitatea percepției, suplețea mișcării, grația reacției. Procesul estetic al cuceririi nu se poate desfășura hazardat. În seara în care a avut loc ritualul sexual, Rogulski avea „dreptul" să profite de Tonia, regulile jocului fiind facilitate și de starea de șoc a femeii. Profesorul însă n-a făcut nicio mișcare în această direcție. Proiectul lui este s-o creeze pe Tonia, să-i dezvăluie pas cu pas „vocația feminității", să ajungă a fi dorit de ea în mod necondiționat. Pentru aceasta desfășoară un scenariu în trepte, bazat pe insistență, surpriză, șoc. Tocmai natura contradictorie este mobilul fascinației pe care o exercită orice Don Juan. Îmbrăcămintea lui Rogulski mai mereu dubioasă, mâinile cam murdare sunt imagini dizgrațioase alternând cu inteligența replicii, cu ironia dură sau nepăsătoare, rece sau senzuală. E strateg al suspansului și al ambiguității. Mijloacele lui sunt de îndepărtare-apropiere, de laudă-batjocură. O numește concomitent pe Tonia „porumbița mea" , dar și „tâmpito", „proasto". Este când blând, când rece și dur, când obraznic și infatuat, când umil, tandru și senzual, bulversând mintea femeii. La fel și Johan al lui Kierkegaard își construiește pas cu pas strategia de cucerire a Cordeliei, prin contrariere. Strategia lui presupune inclusiv o îmbrăcăminte neîngrijită care să contrasteze vădit cu „concurentul" său Eduard, știind bine că ferchezuiala aceluia va funcționa în propriul său avantaj. Asaltul erotic are alte mize, decât impresionarea prin eleganța vestimentară a unui dandy. Adevăratul Don Juan incită atenția fetei prin întâlniri „întâmplătoare", prin atenție în alternanță cu indiferența, prin strategii de apropiere-îndepărtare, care să anuleze comoditatea

gândirii, s-o zguduie, așa încât „să-i provoace acea angoasă indescriptibilă și insidioasă care îi face frumusețea atât de interesantă” [115, p. 66]. Prin „interesantă”, Kierkegaard are în vedere o frumusețe „radicală”, „decisivă”, „hotărâtoare”. Tandru, apoi rece și sec, volubil, dar și rezervat, Don Juan este o ființă imprevizibilă, care sperie, bulversează, ultragiază și fascinează, prin faptul că trezește în mod scandalos gândirea, înfioară simțurile femeii-pradă, îi provoacă plăcerea competiției. Astfel de stratageme funcționează pentru esteții Rogulski și Johan doar cu femei extrem de feminine, inteligente, cu elasticitate spirituală, cu o lume interioară vie, dar aflată în latențe. Ei au darul să excaveze această lume din adâncuri, excitând-o, scandalizând-o și modelând-o în tiparele ei autentice, originare. Pe Don Juanii esteți nu ipostaza de amanți îi interesează. Ei nu sunt niște senzoriali fanatici cu miza instinctualului, ci senzoriali într-un sens spiritual. Ținta e alta decât simpla acuplare. Ambiția lor e să inoculeze femeilor sentimentul de dependență prin paralizia voinței și aservirea minții. Ei nu sunt desfrânații cărnii, sunt apostolii care râvnesc feminitatea în esența ei distilată, profundă, pură, spiritualizată. Ei sunt din aceeași familie spirituală cu Grenuille, parfumierul lui Patrick Süskin. Au simțurile urieșizate, dispun de acel „miros”, care sesizează feminitatea în chintesența ei primordială și râvnesc să se impregneze de mireasma ei. Rogulski, ca și Johan, caută doar „feminitatea necontrafăcută” [115, p. 50], iar Grenuille va ucide doar femei caste, cu energii ale erosului în potență, femei care inspiră iubire. Doar ele pot emana mirosul seducător divin, esența erotică absolută. Acești artiști *fură mirosul* femeilor, cucerindu-le, și „le omoară” prin abandon, prin renunțare completă la ele. Justificarea erotică pentru dânșii e doar estetică. Ei sunt *marii artiști* care descoperă în feminitate esența spiritualizată, miracolul feminin, pe care îl provoacă să se împlinească în senzualitatea sa pură și să iasă la lumină. Sunt niște esteți ai erosului, nu amanți ai cărnii, așa cum precizează Johan: „Aș putea dezlănțui o furtună erotică în stare să dezrădăcineze arbori. În felul ăsta aș face-o să-și piardă siguranța de sine, i-aș provoca un haos în logică, și în cursul unei atare insurecții aș încerca prin întâlniri secrete să-i provoc pasiunea. Lucrul acesta nu e de neimaginat, o fată pasionată ca ea putând fi adusă în orice stare. Cu toate acestea, din punct de vedere estetic n-ar fi corect (…) Eu sunt un estetician, un erotic care a sesizat natura dragostei, esența ei, care crede în dragoste și o cunoaște în profunzime și îmi rezerv dreptul la opinia – personală – că o aventură galantă nu durează mai mult de șase luni, totul terminându-se o dată cu clipa imediat următoare obținerii ultimelor favoruri. Știu toate acestea, dar mai știu că suprema plăcere imaginabilă e să fii iubit, să fii iubit mai presus de orice. A intra ca în vis în gândurile unei fete e o artă, a reuși să-i ieși din gând – o capodoperă! Una depinde în mod esențial de cealaltă” [115, p. 71]. La fel și Rogulski își afirmă cu orgoliu programul său de seducție, unul creator, artistic: „eu sunt un

individ profund interesat de posesie: de creație și posesie". „Eu nu pot poseda ce nu am creat eu însumi!".

Rogulski este și un hedonist senzorial, cu un program estetic declarat. El se sustrage moralei prin creație, fără însă a cădea în lascivități gratuite, în obscenitatea vulgară: „…Imoral nu e desfrâul ci desfrâul inutil, incapabil de creație, de originalitate, desfrâul care nu ne face plăcere" [25, p. 57].

Specificul cuceririi donjuaneşti constă în puterea discursului. La Kierkegaard, retorica lui Johan e bazată pe semiotica gestului, pe muzicalitatea ambiguă a discursului, la Radu Stanca, în piesa *Dona Juana*, retorica Don Juanului se bazează pe repetarea clişeelor despre iubire, iar cea a personajului feminin – Dona Juana – pe tăcerea grea de semnificaţii, la Breban, retorica lui Rogulski este axată pe ***descriere***. E descrierea care, treptat, convertește „pubera" în femeie. În acest mod e *creată* din nou Tonia: prin reinventarea trecutului ei de fetiță ordonată, prin imaginarea adolescenței ei de fată cuminte și prin descrierea maturității ei de femeie rămasă captivă într-o crisalidă infantilă, din care trebuie trezită. În lungile lui disertații, vorbind despre miturile erotice ale culturii şi literaturii, Rogulski îl percepe pe Romeo un însingurat al neiubirii, unul care nu iubește, „dimpotrivă *provoacă* iubirea și se lasă iubit până la catastrofă". Pe când Don Juan, personajul din care se revendică el însuși, reprezintă „viața, creația". El e cel care desăvârșește proiectul demiurgic al feminității: „eu sunt sculptorul genial ce îndepărtează, ce eboșează blocul de marmoră feminin, dând la iveală statuia-corp dedesubt, împingând stânca umană spre trup cald, spre feminitate" [25, p. 305].

Iubirea lui Johan și Rogulski ține de un registru pur estetic, fără elanuri de transcendență. Johan e îndrăgostit de feminitatea Corneliei în măsura în care aceasta îi susține suflul de creație, iar odată săvârşită creația, numele ei nu mai spune nimic creatorului. Rogulski mărturisește că o iubește pe micuța Tonia, pe „porumbița" lui. Dar iubirea sa e o doar o formă a compasiunii pentru „pubera" Tonia și o traducere în discurs a proiectului său de creație donjuanesc. Iubirea ca atare lipsește, pentru că posesia o ia înaintea sentimentului. Și „nimic nu se îndepărtează mai mult de Eros decât posedarea. În posedarea Celuilalt, îl posed pe celălalt în măsura în care el mă posedă; sclav şi stăpân, în acelaşi timp. Voluptatea s-ar stinge în posedare" [121, p. 238]. Posesia nu ține de iubire, ci de dorință. Condiția donjuanescă a lui Rogulski nu-i permite să treacă dincolo de limitele dorinței. Dorința, odată satisfăcută, moare, spre deosebire de iubirea, care este o ardere continuă și „o veșnic nesatisfăcută" [94, p. 11]. Cercul dorinței lui Johan, am remarcat, se încheie odată cu cucerirea Corneliei, la fel și dorința lui Rogulski moare după ce e satisfăcută.

Atât la Kierkegaard, cât și la Breban, seducția este demonică, întrucât este exercitată în orizontul dorinței, nu al iubirii, în cel al cinismului, nu al bunătății și dăruirii. Finalitatea ei are o singură țintă: posesia. Demonicul, susține Gabriel Liiceanu, se sustrage categoriei morale, întrucât aparține altei categorii, a vitalului și a elementarului, fiind „însăși forța vieții exprimată ca senzualitate, ca vibrație continuă a cărnii, ca dorință perpetuă afirmată sub forma palpitului vital" [123, p. 226].

4.3.3. Femeile Donjuanului

Tonia se simte mereu pe o hală, o pistă „de așteptare". Această pistă de așteptare este „un teren pregătit de așteptare și dorință" [123, p. 16], acel apriori al dorinței de seducție, acea tendință inconștientă de a ieși din crisalida corpului ei de fetiță „prea bine crescută" în realitatea corpului erotic. Inițierea în erotism, ca o cale de cunoaștere de sine, este treptată. Are nevoie de timp. Rogulski știe asta și cu toată insistența lui, nu îndrăznește nici măcar s-o sărute, simțindu-i acel „himen mental" (Julius Evola), care împiedică intimitatea. Căsătorită cu Vasiliu, în logica codului femeii burgheze pe care îl respectă cu rigoare, Tonia simulează iubirea, deși ochii ei „goi" trădează lipsa ei. Apariția lui Rogulski o sperie și o tulbură, deoarece trezește în ea pulsiuni necunoscute până atunci, pune în mișcare dorințe confuze, legate de satisfacerea principiului plăcerii la care se referă Freud. Fondul senzualității ei este atins și chestionat într-un mod neașteptat. Ea *„înțelege-că-se-petrece-ceva"*. Că întreg sistemul ei de convingeri despre tot ce înseamnă familie și dragoste conjugală începe să se clatine. Liliana a fost doar elementul perturbator, cea care a provocat doar fisura în conștiință. Rogulski e mai periculos, el vrea s-o corupă și în miezul ființei ei, să-i înlăture prejudecățile, să-i pună sub semnul întrebării sistemul de principii de conservare socială, morală, de clasă. Tonia îl resimte ca pe dușmanul convențiilor care au întreținut până atunci comoditatea existenței ei, agentul fatal distructiv instaurat în celula intimă a stabilității. „Ceea-ce-se-întâmplase. Se întâmplase ceva, instinctul ei febril simțea asta, se întâmplase deja, ceva important pentru ea în acea zi" [25, p. 68].

De aceea, ea îl percepe ca pe o „bestie inconștientă", o forța stihială, arhetipul care o bântuie dincolo de voință, capabil să-i clatine schelăria educației ei burgheze. La asaltul său, simte o neliniște de „animal vânat …starea ei aproape febrilă, uneori febrilă". Instinctiv, opune rezistență prin „spaima și furia și sila, dar furia domina și o apăra". Se apară și cu raționamente de femeie „inaccesibilă", „din altă castă". Opune ispitei „religia clanului ei", demnitatea familiei ideale, „ca o operă de artă vie, mai necesară și mai reală decât orice operă de artă oarecare".

Deschiderea ei spre feminitate, ca dorință de satisfacere în orizontul plăcerii, este însoțită de spaimă și mirare continuă. Autorul intervine cu explicații în care Rogulski este indicat doar drept agentul (subversiv!) al dorinței, pe care ea o simte vag, fără să o conștientizeze: „ea încă credea, trăia în eroarea că spaima ei era provocată de el, cel de alături. Va afla ea vreodată că spaima ei curată, ciudată, rapid dispărută (ea ar fi putut jura că nu trăise această senzație!) venea nu de la el, ci prin el. Că el nu făcea decât s-o poarte, gâfâind, gemând sub povara ei, s-o poarte și să i-o aducă ei, acolo la picioare, așa cum vânătorul aruncă de pe umerii săi plini de sudoare, vânatul. Cald, moale, nobil, răpus. În jurul căruia, viața mai plutește ca un nimb, aproape vizibil" [25, p. 59]. Tonia trăiește clipele transformării femeii, a trezirii feminității din străfundurile corpului ei, descoperindu-se imperceptibil, lent în cotloanele cele mai ascunse ale puberei. Cuvântul „puberă", atât de des invocat de Rogulski, tocmai asta și presupune, feminitatea inocentă, larvară, deșteptată la viață de iscusința vânătorului, de jocul contradicțiilor, de obstacolele regizate, de sentimentul acut al „pândei". Tonia e îndrumată, condusă către comorile feminității sale, de donjuanul maestru, descoperindu-le la fel de mirată ca și el.

Sentimentul că e asediată în forul ei lăuntric devine tot mai pregnant: „omul acela străin și penibil, devenea ciudat de semnificativ…prostii! Prostii! adăugă ea, în gând neconvinsă. Prostii!". Îi cere ajutorul soțului ei, care, preocupat de alte cuceriri de duzină, nici nu vrea și nici nu e în forță să împiedice convertirea Toniei. Neliniștea ei e cu atât mai intensă, cu cât simte că dușmanul nu vine din exterior, ci ține de o parte nelămurită din ea, prin care Rogulski își face lucrarea.

În forul ei interior se duce o luptă dublă, între dorința inconștientă, pe care o va cultiva *profesorul* Rogulski, îndemnând-o indirect să-și trăiască exuberanța feminității, în libertatea imaginației și spontaneitatea instinctului, și apăsarea conștiinței că ea trebuie să-și reprezinte cu onoare casta, statutul, menirea socială. Încapsulată în proiectul ei matrimonial, Tonia refuză cu insistență să se abandoneze trăirii și cunoașterii de sine. De aceea și ochii ei sunt, din perspectiva lui Vasiliu, „enormi, goi, atât de sclipitori și de goi, de absenți, încât păreau că nu pot fi posedați de nimeni, ochii aceia orbi, exemplari, care îl excitau și emoționau la culme, pe care n-ar fi vrut să-i piardă sau să-i stingă" [25, p. 18]. Fugind de seducție, ea se postulează în afara ei însăși și în afara realității, motivând că o sperie *vulgaritatea existenței*, adică adevărul ei brutal. Își construiește o carapace de convingeri care să susțină ideologia femeii perfecte, în tripla ipostază de soție, mamă și iubită a soțului. Tot ce amenință această carapace este respins, cu argumentul adevărului care nu are decât o singură formă. E sub demnitatea ei de femeie burgheză să accepte manifestările brutale ale vieții. Știe că Sergiu o înșală cu o „midinetă", dar se amăgește că e un

moft trecător și că nu-i pasă în „iubirea ei care se îndrepta integral, într-un flux total și integral, spre el, iubitul soțul, tatăl copiilor ei, bărbatul care era el, și încă o dată, iubitul ei" [25, p. 62]. Tonia trăiește o permanentă și acută teamă de-a se compromite, de-a dezminți tiparul în care s-a situat ca într-o predestinare biologică, socială. „E avusese toată viața oroare de ceea ce ieșea din comun, de ceea ce putea fi spectaculos, pregnant (într-un anume fel) simțind că gloria este foarte aproape de stridență și prost gust. Ca și suferința. Gloria și suferința sunt de prost gust" [25, p. 40]. Or, lumea pe care i-o deschide Rogulski este, în orizontul brutal al seducției, nimic altceva decât „o lume *ieșită din comun*" [123, p. 25]. Rogulski mizează tocmai pe teama ei de compromitere, pe „spiritul ei de castă" și-i exploatează slăbiciunile una câte una până reușește să se facă acceptat, apoi indispensabil, prin prezența lui „din care ea urma să inspire, să bea, să bea, să se hrănească, cine știe…". Știe bine că apropierea va fi facilitată de respingere. El dispare un timp de la locul întâlnirii din curte, pentru a incita curiozitatea, pentru a aprinde dorul, pentru a provoca apropierea. E o strategie pe care o aplică cu și mai multă rigoare Johan al lui Kierkegaard, știind că femeia „trebuie adusă în situația de a se lovi de un spectacol real, de a-l depăși. În acest mod feminitatea ei va atinge un apogeu aproape supranatural și ea îmi va aparține cu o putere suverană" [115, p. 51]. E o tehnică consacrată a donjuanului. La fel procedează și naratorul K, din *Pândă și seducție*. În haremul său de femei, scrisorile de dragoste pentru Veronica încetează brusc și nemotivat, pentru a amplifica contrarierea și zăpăceala acesteia, întreținute și prin asediul concomitent al Irenei. Jocul disponibilităților erotice selective ține de strategiile donjuanești verificate ale „vânatului", așa că Veronica și Tonia cad în cele din urmă în plasele prădătorului.

Ruptura adultei Tonie de pubera Tonia se produce în forul ei interior și se repercutează în relațiile cu soțul, căruia îi spune că nu-l mai iubește. În goana vânătorului după vânat, Tonia iese în final înaintea vânătorului. Îl caută pe Rogulski la el acasă, cu amuzamentul că face „o farsă". Tonia cea inabordabilă nu are cum convinge în ipostaza ei de femeie care *vrea,* care *cedează*. Obiectul farsei este chiar ea. Rogulski este Donjuanul care întruchipează „infidelitatea perpetuă, dar și perpetua căutare a unei femei unice, care să nu fie atinsă niciodată de neobosita eroare a poftei" [180, p. 242]. Dezmierdarea lui Rogulski, „porumbița", reprezintă în logica amorului platonic, setea de frumos, teoretizată de filosoful antic. Tonia îl atrăgea prin forța cu care-l respingea, cu răceala și ironia ei perfect simulate. Împlinirea actului de cucerire și seducție prin reciprocitate ar demitiza prototipul, l-ar ucide chiar. De aceea, când, în sfârșit, se produce apropierea dintre ei, atingerile profesorului sunt „corecte", rigide, sărutul „aproape respectuos". Fiind un prototip livresc, rolul lui Don Juan e să fugă de vânatul devenit vânător. Rogulski,

pentru care arhetipul donjuanesc este similar cu mitul Don Quijote, știe că sfârșitul iluziei prin întâlnirea cu realitatea este moartea mitului, sufocarea orgoliului de a transla o conștiință livrescă. Aservirea dorinței e recurentă, sfârșitul ei este o moarte simbolică a seducătorului. Împlinirea e doar estetică, e lucrare fără altă finalitate decât desfășurarea ei ritualică. A contat asediul, lupta, procesul sisific de creație. Breban împinge așteptările cititorului până în finalul care reamintește condiția livrescă a cuceritorului donjuanesc. Tonia, Dulcineea lui Rogulski, trebuie să rămână în imperiul iluziei. După ce acest Pygmalion a dat viață făpturii iubite, ea nu-l mai poate fascina.

Don Juanul lui Breban, scrie Monica Spiridon, „cunoaște și *creează prin punere în tipar*". [192, p. 121]. Din tiparul prejudecăților sociale a mentalităților colective, în altul al feminității, primordial și autentic. Dincolo de această victorie nu mai e nimic altceva decât reluarea proiectului. La fel e și pentru Don Juanul lui Kierkegaard: „când o fată s-a oferit cu totul, nu mai e de luat nimic de la ea" [115, p. 133], iar ruptura de ea face parte din proiectul estetic, e „puternică, îndrăzneață și divină" [115, p. 135].

Recurența mitului cuceririi și seducției trebuie să includă în scenariu și victima care iubește și suferă. Aceasta e Cici, *femeia vie* din roman. Ea este acel „sac" care primește în el toate confesiunile Toniei, refulările ei, supărările, inclusiv balastul ei erotic. Ea este alternativa umană a personajului de hârtie, care este Tonia. De aceea, când îi este plasat la picioare „leșul uman" Rogulski, mort beat și dependent de prietena ei intangibilă, ea îl primește și „se îmbolnăvește" de el. Cici respectă schema mitului și se îndrăgostește de Rogulski, unicul bărbat care o poate face să plângă și să sufere. Din ipostaza de Dona Juana, care abandona bărbații după ce-i seducea, Cici devine victima perfectă a profesorului de istorie. Profesorul o percepe ca pe „dona Alba, femeia pe care am visat-o îndelung și cu încăpățânare în adolescență" [25, p. 164]. Astfel își denunță structura romantică din tinerețe, ipostaza lui juvenilă care caută absolutul iubirii. Cici este visul împlinit, dar Rogulski e prototipul donjuanesc care a suferit modificări în timp. Fibra lui romantică din tinerețe s-a diminuat. Cercetătoarea fenomenului donjuanesc, Daniela Sitaru-Tăut, consideră că Don Juan nu este tipul faustic, căutătorul romantic al idealului feminin, ci senzualul și libertinul. Făcând trimitere la Ramiro de Maeztu și studiul său *Don Quijote, Don Juan şi Celestina*, cercetătoarea conchide, în acord cu eseistul spaniol, că „*adevăratul* Don Juan reprezintă prototipul veşnicului seducător", cel lipsit de iluzii și de deziluzii [191, p. 2]. Rogulski e arogant și dezabuzat. El vrea inaccesibilul, pe Tonia, Cici e doar una dintre femeile lui de duzină. Cici, dimpotrivă, își trăiește prin el tendința ascunsă de voluptate a suferinței și dispoziția de perversiune. Rogulski o face să se simtă vie, prin faptul că-i dezvoltă *vocația*

suferinței. Dacă Tonia are în ea ascunsă *vocația feminității*, insinuează erosul perturbator, Cici are harul **de-a iubi și a suferi.** Rogulski trezește în ea dorința de a recurge la umanitatea în cele mai vulnerabile și chiar scabroase aspecte. Dacă, în orizontul mitului, Tonia ține de logica erosului și a vieții, Cici ține de cea a thanaticului. Ea aduce mitul în logica argumentației lui Rousset, care pune în seama construcției mitului statuia Comandorului, stafia trezită de cei doi trecători beți, din intepretarea folclorizantă. Mortul, trezit, face tranziția între contingentul seducătorului și transcendentul proiectului erotic, a promisiunii seductive. Pentru Cici, Rogulski e tentația care pune în cumpănă viața și moartea, tensiunea dintre iubire și suferință. Mitul cere pedepsirea seducătorului. Cici e o donna Ana în construcția mitului, ea poate fi considerată salvarea lui Rogulski, cea care, iubindu-l și suferind pentru el, îi asigură *mântuirea*. Breban îl scuteşte pe personajul său de confruntarea cu instanţa de care se teme cel mai tare Don Juan: cu Moartea, aşa cum se întâmplă în piesa lui Alexandru Sever sau a lui Radu Stanca.

Spre deosebire de puritana Tonia, Cici suportă cu demnitate supliciul voluptos al imoralității: „Doamne, de ce ne bucură cu adevărat numai ceea ce ne… distruge, amenințarea aceea atât de binefăcătoare, de promițătoare! Și ea acoperi cu sărutări înfiorate ochii lui tulburați în sânge, epiderma lui care gâfâia, mâinile ca niște crengi ce sfârtecă nisipul!" [25, p. 139]. Rogulski iese din schemele mitice prin combustia lui de real și uman. Cici, în inteligența ei de hermeneut literar, de universitar, îl vede exact pe Rogulski drept un hibrid, un produs uman și livresc deopotrivă. Oscilarea lui între viață și literatură, îl fac un personaj imprevizibil și fascinant pentru o femeie ca Cici, saturată de corectitudinea și previzibilitatea logodnicului ei, Dan Andrei. Rogulski dispune de o vitalitate turbulentă, de care se contaminează universitara Cici: „Ești un individ destul de pitoresc. Îmi place să mă culc cu defectele tale…să mă culc cu un individ pitoresc. Asta îmi dă o plăcută senzație de…cum să spun…de degradare, de înjosire. Știi …fascinația vulgarității…a trivialității etc." [25, p. 151]. Slăbiciunea ei de a iubi un bărbat net inferior logodnicului Dan Andrei, „simetria rațională" a lui Rogulski, este dublată de cinismul și duritatea cu care îl tratează pe logodnicul ei, căruia nu-i ascunde nicio clipă că-l iubește pe profesor. Atitudinea ei față de Dan Andrei e o ripostă postmodernistă la modelul bărbatului înzestrat cu calități, care, în logica mitului Făt-Frumos, e visul oricărei femei. Iubirea însă are la bază alte principii decât setul determinărilor de caracter. Iubirea e irațională, e o „boală", cum exact își numește Cici pasiunea pentru profesorul Rogulski, care este net inferior logodnicului ei. Ea face o radiografie exactă a „bolii" ei de Rogulski. „Prin dragoste m-am deschis spre fața cealaltă a lui, transfigurată, de o strălucire insuportabilă, uneori cunoașterea mea (iubirea mea) se apropie – oho, evident, mai am mult încă, dacă am, într-adevăr, vocație, geniul iubirii" –

cunoașterea mea se apropie sau seamănă cu iubirea, cu curajul extazului mistic al Terezei d' Avila" [25, p. 279].

Femeia aceasta atât de independentă și orgolioasă se lasă cucerită tocmai de posesia ca o cucerire continuă: „Egoismul posesiei", îl ironiză ea, „tot ce ține de tine, caracteristic de tine, e în legătură cu posesia. Ești dominator, posesiv. Norocul tău că ești vital și orgolios, deci neobosit și nu meschin, astfel că posesia ta devine o cucerire continuă". [25, p. 261].

Tiran al discursului, pisălog incurabil, creator prin cuvinte, Don Juan rămâne mai mult un prototip, care bântuie până la demență imaginația erotică a femeii. Este „demonul imanenței pure", cum îl numește Denis de Rougemont [180, p. 243]. Dar nu e imanență pură, totuși, pentru că trăiește în stihia artisticului. Aura lui de noblețe de acolo vine, din destinul lui de seducător în numele artei.

Don Juan este văzut, după modelul tradițional al libertinului hispanic, drept insațiabilul „uterofil" [28, p. 286], adept al cantității și admonestat că singura lui neliniște este neliniștea dorinței, supliciul senzației care-l reduce doar la aservirea naturii biologice, lipsindu-l de orice metafizică. Personajul lui Kierkegaard, ca și personajul lui Breban, demontează aceste locuri comune legate de mitul lui Don Juan. Personajele lor sunt esteții care preferă cantității calitatea și care se salvează de imanență și biologie prin creație în spațiul estetic al iubirii și al feminității. Ei nu sunt instinctuali, ci spirituali, nu sunt dionisiaci, ci apolinici, nu sunt cinici și vulgari, ci artiști, corupători abili și alambicați din zodia creatorilor cu pasiunea „artă pentru artă".

4.4. LEONTINA , FEMEIA FATALĂ A LITERATURII POSTBELICE

Romanul lui Gheorghe Crăciun, *Pupa russa* [55]. (prima ediție apărută în 2004, a II-a, revăzută, în 2007), repune în proza ultimilor decenii mitul corporalității sub semnul senzorialului visceral și al unui imaginar erotic de extracție psihanalitică. Romanul, „viu, intens epic și psihologic" [129, p. 318], dar și social, politic, antropologic, reontologizează o proză prea mult încorsetată de textualism. *Pupa russa* este axat pe evoluția din perspectiva sexualității a tribulațiilor unei femei. Leontina, personajul-axă al scrierii lui Gheorghe Crăciun, vine parcă să reconfirme sensul enunțat de Simone de Beauvoir, „femeie devii, nu te naști". Prezentarea din acest unghi de vedere a transformării feminității de la condiția de fetiță la cea de adolescentă și, în final, de femeie adultă, profilează poate cel mai complex personaj al literaturii românești postbelice. Imaginea Leontinei, de păpușă rusească „cu suflet de parafină", se întregește treptat, din perspectiva unor percepții alternative, cea a autorului, a naratorului, a mamei, a amanților Leontinei. Cu aceste lupe multiple, Gheorghe Crăciun configurează o proiecție complexă și

autentică a unei femei în traseul zbuciumat al cunoașterii de sine. Despre asta e în fond romanul: despre căutarea de sine a femeii prin toate supapele senzoriale și afective ale labirintului său interior. Aceasta a fost noutatea romanului și miza majoră a autorului, să pătrundă în cele mai ascunse nișe ale psihologiei și biologiei feminine, să se transpună în starea unei femei pentru a o reprezenta cât mai autentic, „din interior". Leontina este un personaj definitoriu pentru societatea comunistă. Un personaj-vitraliu, ce conţine refracţiile unui imaginar sexual determinat de ideologia totalitaristă, refulând fantasme morbide, excese și dorințe de transgresări. Destinul Leontinei „ilustrează, cu putere simbolică, inumanitatea esențială a comunismului", scrie Caius Dobrescu în prefață [55, p. 5]. La fel și Andrei Terian vede miza romanului în exploatarea relației dintre sexualitate și comunism [55, p. 403]. O exploatare la limită, cu toată „hipnoza panvulvară", căzând „greu și putred în obsesiile de duzină ale pleșițismului" [138, p. 134].

Leontina este o fată crescută într-o provincie din România comunistă a anilor '50. Părinții ei, tatăl zidar și mama casnică, nu au nici o afecțiune unul față de celălalt și nici față de unicul lor copil. E tiparul cunoscut al relațiilor amprentate de ideologia comunistă: omul muncii, instrumentat, prefăcut în piuliță, pentru care afecțiunea e un moft burghez. Convingerile părinților Leontinei, reflexe ale unei pedagogii sociale mai extinse, reduc nevoile fiicei la strictul material necesar: copilul trebuie să aibă ce mânca și îmbrăca. Năzbâtiile Leontinei, o fetiță zburdalnică, iubitoare de hârjoană, cu genunchii plini de vânătăi, sunt pedepsite cu centura tatălui și anihilate în strigătele mamei: „Eu te-am făcut, eu te omor!". Sentimentul că nu este iubită de părinți se insinuează în tainițele subconștientului, surdinizează oniric. De aici pornesc o serie de devieri în imaginarul ei erotic. Mediul în care creşte, bazat pe simulacrul ideologic, îi modelează structura interioară. Duplicitatea și simularea sunt paliativele adaptării la această realitate. Ea înțelege rapid că „Toți fierbeau în același cazan. Toți erau niște cârtițe oarbe" și „*Partidul e-n toate, e-n cele ce sunt/ Și-n cele ce mâine vor râde la soare*". Când era copil și se juca cu alți copii pe un deal, au găsit împreună o paraşută, fapt care a declanşat o anchetă isterică, fiind pedepsiți părinții, pentru o pretinsă „ilegalitate". Tatăl Leontinei e arestat şi închis pe doi ani. Copilul nu înțelege unde a greșit, dar știe că părintele suferă din cauza ei. Sentimentul de vină se conjugă cu cel al singurătății, care devine tot mai pregnant.

Lipsa de afecțiune a părinților și falsurile realității se răsfrâng adânc în mentalitatea ei de copil, îi acutizează percepțiile și reprezentările existențiale. Leontina încearcă mereu să fie în rând cu oamenii și în același timp caută fiorul autentic al vieții. Negăsindu-l în afară, îl caută în interior, mai exact, în lumea simțurilor sale. Minciuna ideologiei este înfruntată prin adevărul corpului.

Corpul înseamnă stilul, scria teoreticianul Gheorghe Crăciun, insistând asupra tezei că poate gândim la fel, dar simţim diferit. Pentru Leontina o descoperire a *stilului*, adică a identităţii *simțite*, va ţine de revelaţia senzorialului, a tainelor propriului corp. Întrebările fetei toate de acolo vin, din misterul propriei corporalităţi: „N-aș fi putut spune dacă mintea reușea să se rupă cu totul de plăcerea narcisistă a propriilor atingeri, de bucuria de a percepe, atingându-se, toate micile perfecțiuni de moment ale propriei conformații somatice. Mereu se surprindea gândind înainte, dincolo de acest prezent, întrebându-se cum ar fi dacă, ce înseamnă să, cum este când, de unde vine această obscură cutremurare a contactului visător dintre palma ta și coapsa ta. Participă, parcă fără să știe (…) la modul cel mai gratuit cu putință, într-un exercițiu de explorare de sine, având un sens posibil doar în afara cuvintelor, în creierul senzo-caloric al cărnii și al pielii” [55, p. 112].

Ion Simuț consideră *Pupa russa* o carte despre cum o femeie își savurează „impudoarea simțurilor” [233]. Nu e vorba, credem, de impudoarea simțurilor, ci de secretul ultim al totalității lor în continuă dezlănțuire. Simțurile sunt explorate în visceralitatea lor, „Leontina un nume cu viscerele la vedere” o numește și autorul în roman. O senzorialitate însă gândită, supusă filtrului analitic, mediată de tirania raţionalizării. Filtrul analitic e cu refracţie dublă. Autorul e interesat să prezinte modul în care își simte femeia propriul corp în determinarea lui biologică și sociologică. Societatea comunistă impulsiona, prin recul, acumularea instinctelor reprimate și dezlănțuirea lor orgiastică. Adevărul trupului se întrevedea undeva între reglementări și anarhii sexuale, între interdicție și transgresiune, între autenticul *vreau* și mistificatorul *trebuie*. Trupul e secretul, nedefinitul, o junglă a pulsiunilor, care ascund „miezul ființei”. „Leontina a descoperit că și tăietura ascunsă între picioare era o cale prin care se putea intra în trupul ei până în miezul ființei. Ce era acolo, în acest miez, sau mai precis cine era acolo, ce animal preistoric, ce creatură oarbă și nesătulă, cu bot umed de cârtiță și gâtlej de rechin? Va încerca toată viața să-și răspundă la întrebarea asta și nu va reuși” [55, p. 174].

4.4.1. (Anti)bovarismul femeii fatale

Natura biologică a Leontinei e de o senzualitate paroxistică, cu un potențial sexual la limită cu nimfomania. Schema bovarică incontestabilă se face vizibilă prin accentul pe care îl capătă în roman relația Leontinei cu corpul ei și cu libertatea interioară pe care o resimte. Corpul ei e un ***megacorp*** cu dublă identitate: cel interior, adevărat, trăind în albia chemărilor instinctuale și cel exterior, destinat posesiei, trișând, mințind, în funcție de determinările sociale. Femeia își simte ființa scindată într-o dimensiune masculină, cerebrală, a lui *Leon* și alta feminină, a *Tinei*.

Neconcordanța dintre proiectul interior al corpului, unul al libertății (al Tinei) şi cel exterior, unul al limitei (al lui Leon), creează Leontinei distorsionări în percepția propriului *eu* și a realității. La fel ca și Emma Bovary, Leontina nu se poate împăca cu banalitatea unei existențe peste care se impun îngrădirile sociale. În mediul lor, ambele sunt personaje-excepții. Mai mult, printr-o energie ostentativă, le-am putea trece chiar în categoria personajelor *borderline*, în sensul în care dispun de o forță neobișnuită de sfidare a prejudecăților colective privind rolul femeii și menirea ei socială, morală etc. Ele simt că vor să trăiască total, fără rest, dincolo de rutina și banalitatea zilei. Dar nici una nici alta nu-și pot ordona stihiile instinctuale în raport cu datele realității obiective. Incapacitatea lor de a-şi ajusta simțul libertății în orizontul posibilităților reale are efectul unei drame a destinului. A fi cu adevărat liber înseamnă a-ți cunoaște posibilitățile și a le adapta la realitate, scrie Gabriel Liiceanu în *Despre limită*. „Libertatea nu e altceva decât rezultatul educației în sfera posibilului, dobândirea capacității de a configura și realiza proiecte prin îmbinarea corectă a posibilităților proprii cu posibilul obiectiv" [122, p. 65].

Leontina este o natură bovarică în sensul enunţat de Jules de Gaultier: „adevăratul bovarism înseamnă nu să-i înşeli pe alţii, ci să te înşeli pe tine, în întregime, din toată inima şi fără gând ascuns" [95, p. 176]. Femeie bovarică, ea caută în orizontul dorinţei nemărginirea, care însă îi impune în mod brutal limita și, implicit, drama.

O remarcă a lui Gheorghe Crăciun, care lipseşte în prima ediţie, dar apare inclusă de Carmen Muşat în addenda la ediția a II-a, este deosebit de relevantă pentru înțelegerea personajului principal: „Miturile sunt povestiri, tot ceea ce garantează existența în timp a ceva ce se povestește. Or, ceea ce mă interesează pe mine aici e ca Leontina să rămână în afara acestei imanențe, pentru că viața ei în comunism așa curge și așa ar fi curs viața ei în orice altă lume" [55, p. 421]. În această înțelegere a lucrurilor, Leontina nu este pur și simplu un produs uman mutilat de ideologia sistemului comunist, drama ei vine și dintr-o natură bovarică: „Viața ei pare efortul disperat al unui miop de a vedea mai mult decât poate să vadă", scrie autorul în addenda. (ibid.). Interioritatea Leontinei este **mioapă**. Imanența bovarică, criza identitară, lipsa unor resurse volitive și spirituale ordonatoare permit habitatului de tip comunist să aplice perfect asupra acestui personaj mecanismul său de imbecilizare.

Destinul Leontinei este determinat de opoziția dintre *instinctul vital* și *instinctul de cunoaştere*, piloni ai ființei bovarice. Acțiunile ei sunt determinate de o insațietate vitală („o femeie atât de vie!") și de o perpetuă curiozitate. Realitatea nu este capabilă să furnizeze suficiente oferte pentru satisfacerea acestor instincte și intervine compensatoriu sistemul de iluzii

al imaginației. Jules de Gaultier legitimează contradicția dintre cele două instincte, cel vital și instinctul de cunoaștere, care fac ravagii în câmpul etic al ființei bovarice, prin estetica filosofiei lui Nietzsche. Iluzia, este, pentru acest filosof al bovarismului, deformatoare a realității, în sens estetic. Dincolo de caracterul mistificator, care separă ființa de realitate (până la patologie uneori), Gaultier găsește că bovarismul e un principiu inerent în evoluția antropologică, bazat pe relativismul percepției umane și pe nevoia subiectului de iluzie. Inadaptarea la real este o tendință umană generală, care își poate găsi formele compensatorii în reverii, în fabricare imaginară de narațiuni alternative, de lumi posibile, în care subiectul să cunoască satisfacțiile-lipsă din regimul realității obiective. În cazul delirului narcisist, a nevrozelor isterice, a confuziei totale dintre vis și realitate, bovarismul își extinde accentele din domeniul filozofiei în cel al psihologiei și psihiatriei.

Așadar, există un bovarism *formator*, care îndeamnă imaginația la creativitate și evoluție, la hedonismul jocului dionisiac al formelor și măștilor, și un bovarism *deformator*, care alienează omul, intoxicându-l c-o fantasmă imposibilă. Miriam Cuibus, cercetătoarea fenomenului bovarismului la Flaubert, scrie că „Bovarismul este funest atunci când destinația unei energii naturale este abătută foarte mult de la devenirea ei firească spre un model străin alcătuirii ei. Bovarismul este benefic atunci când asociază schimbarea cu identicul. În primul caz, energia se risipește într-un efort inutil, în al doilea caz, bovarismul este chiar modelul creșterii, iar energia are atunci posibilitatea de a forma o realitate și să o dezvolte” [64, p. 74]. Instinctul vital și instinctul de cunoaștere sunt forțele primare care corespund principiului dionisiac și apolinic al lui Nietzsche sau voinței și reprezentării, în sistemul filozofic al lui Shopenhauer. Neputința instinctului vital de-a se ordona în *formă* provoacă clivajul ontologic al ființei, „maladia de destin” (G. Liiceanu) a acesteia. Gabriel Liiceanu abordează criza identitară a bovaricului prin filozofia limitei, pe care o numește *peratologie*. Inexistența limitei, ca principiu ordonator „exclude nu numai orice discurs ontologic, ci însăși existența ființei ca atare. Limita este un principiu de organizare care explică deopotrivă identitatea lucrurilor și existența oricărui univers cosmotic în general” [122, p. 179]. Pentru Liiceanu ființarea obține sensul *împlinirii* „înăuntru propriilor limite”.

Bovarismul Leontinei e de natură maladivă, întrucât denotă o ruptură considerabilă între ceea ce-și dorește ea nedefinit și ceea ce poate realiza. Instinctul vital al Tinei, forța ei dionisiacă, irațională, cotropitoare nu ajunge să fie ordonată în *formă*, așezată în ramele *propriei limite*, cu alte cuvinte, supusă echilibrului și obiectivării apolinice. Dublul ei, Leon, este produsul educației nefaste într-un regim comunist, el provoacă limita-fantasmă deformatoare și orientează instinctul

vital spre modelul eronat ontologic al *femeii fatale*, care trebuie să reziste într-o lume comunistă. Leontina escaladează toate treptele prostituției, legitimându-se în spirit comunist, „așa face toate lumea" și sfârșește într-o deziluzie amară a eșecului. Preferând o „limită ilegitimă", spiritul bovaric „își trădează propria limită, propria natură, propriul destin" [65, p. 72].

Și totuși, Leontina nu e o naivă oarecare, are conștiința erorii, știe că faptele ei sunt reprobabile în sine. Dar, în loc să-și chestioneze limitele și libertățile, preferă să lunece mai departe, adâncind fisurile eului și criza interioară. Iar mediul social infect, marcat de falsitate și excese, este propice pentru a prostitua femeia „rea de muscă", incapabilă să-și asume limita modelatoare. Cu alte cuvinte, acest personaj inteligent și nonconformist refuză (din neputință, spune grila psihanalitică) să dea libertății ei interioare sensul transcendenței. „Ori de câte ori transcendenţa recade în imanenţă, existenţa se degradează în «în sine», libertatea, în facticitate; această cădere este o greşeală dacă e consimţită de subiect; dacă îi este impusă, apare ca frustrare şi opresiune; în ambele cazuri, ea e un rău absolut. Orice individ preocupat să-şi justifice existenţa o trăieşte ca pe o nevoie nedefinită de a transcende" [18, p. 38], scrie Simone de Beauvoir, insistând asupra condiției dilematice a femeii, care este nevoită să basculeze între necesitatea de a transcede și imensa presiune a societății (patriarhale, subliniază cercetătoarea) de a o fixa drept obiect în „insectarul" imanenței. „Leontina se simțea unică și singură", notează naratorul lui Gh. Crăciun. Femeia se simțea unică și deosebită într-un mediu insalubru, care nu avea cum să-i recunoască unicitatea, decât deformând-o, deviindu-i tânga de transcendență către o imanență promiscuă. Setea inconștientă de transcendere a Leontinei, din cauza insuficienței resurselor interioare, a voinței și lucidității, se dizolvă și se pierde în condiționările sociale și de habitat. Mentalitatea sexuală alienantă din comunism face ca potențialul ei erotic, necontrolat și neechilibrat de conștiință, să devieze în haosul prostituției. Dublul scindat reprezintă, în acest caz, o condiție a infirmității. Luciditatea lui Leon și senzualitatea Tinei nu pot ajunge la un compromis. Miriam Cuibus precizează că „bovarismul presupune, în ființa care se concepe alta decât este, abandonarea tendințelor și energiilor naturale, ereditare, în favoarea altora de împrumut" [64, p. 98]. Emma preferă artificialul și aparența, luxuria unei lumi în care amintirea *fetiței-smântânind-oalele-de-lapte*, care a fost ea în copilărie, nu are ce căuta. Modelul ei este constructul imaginar al femeii de lume, care mănâncă înghețată cu maraschino dintr-o scoică de argint aurie și dansează în brațele vicontelui. Emma *nu vrea* să integreze eul ei autentic, *umbra*, în termenii lui Jung, în proiectul ei de femeie adultă. Leontina însă *nu poate* s-o maturizeze pe Tina, pe fetița abuzată de unchiul incestuos. Ea rămâne o mică Lolită posedată la nesfârșit de celălalt. Și aici deosebirea Leontinei de Emma devine flagrantă. Dacă Emma se dezice de

proiecția *fetiței-smântânind-oalele-de-lapte*, Leontina, în ultimii săi ani, dimpotrivă, caută salvarea în proiecțiile trecutului. O caută pe micuța fetiță care mănâncă chișleag cu lingura și se bucură de gustul răcoros și de tandrețea și dragostea bunicilor. Leontina nu încearcă să găsească în oglindă, ca Emma, o proiecție ***falsă*** a sinelui, un lustru care derivă din **imaginație**. Ea caută proiecția **adevărată**, care vine din **amintire**. Suprafața oglinzii îi trezește senzația tactilă a apropierii de icoana de cândva din casa bunicilor:

„Își lipea fruntea ridată de suprafața oglinzii, își apăsa arcadele cu sprâncene zburlite de sticla netedă își turtea cartilagiul nasului pe acea întindere de gheață transparentă și nu știa de ce (…) De fapt ea căuta o senzație la care nu mai simțise până atunci nevoia să se gândească, o senzație din copilărie. Un fel de urzicare a buzelor și a țesuturilor dinăuntru pieptului. Se înălța pe vârfuri, își făcea cruce, apleca gâtul și abia atingea sticla întunecată a icoanei, în care fața ei cu codițe țepoase se oglindea o clipă. Un cutremur de ușurare, și-și vâra repede mâna în palma pergamentoasă a bunicii Ancuța care o trăgea lângă perete, într-o latură a altarului, în rând cu celelalte femei. Iar acum, de o vreme, de când se însingurase cu totul, de când fetița ei Berta devenise un musafir adus la masă de bunica Haricleea sâmbăta sau duminica, și ea nu putea ocoli plictiseala zilelor săptămânii, prinsese obiceiul de a se apropia de oglindă și a-și lipi fața de netezimea ei, căutând acel frig tulbure, uitat de zeci de ani prin cotloanele inimii” [26, p. 355] .

Emma visează luxul obiectelor, iluzia lor, are nostalgia aparențele sclipitoare. Pe Leontina dimpotrivă, n-o interesează luxul; darurile lui Darvari și dorința lui de-a o plimba prin lume o lasă rece („Ce să caute ea la Paris sau Roma unde insista s-o ducă Darvari?”). Proiecțiile ei imaginare sunt îndreptate asupra corpului propriu, ea tinde spre cunoașterea de sine prin datele fizice și reacțiile acestuia. Ambele personaje își înscenează identitatea ignorând clivajul între partea reală și cea proiectivă a eului. Acest clivaj funcționează ca o lipsă, ca un sindrom exacerbat al căutării de *altceva*, de o limită-fantasmă, pentru care însă rezervele interioare lipsesc. Emma, virusată de clișeu, e însetată de iluzia unei iubiri „de hârtie”, identificând-o în relații adulterine. Ea citește romane de dragoste siropoase și-și construiește imaginar o schemă erotică neconformă cu realitatea. O schemă care o absoarbe fără rest. Pentru Emma *altceva* e luxul, iluzia, artificialitatea *vieții ca un roman*, pentru personajul *Pupei russa* – e necunoscutul care se ascunde în alte vertijuri senzuale. Leontina citește cărți care să semene cu viața ei, în care să-i găsească înțelesurile („Iată de ce se abandona cu disperare în cărți. Căuta ceva care să semene cu viața ei”), iar Emma caută în viața ei ceva care să semene cărților.

Ambele personaje sunt înrudite structural în sensul vitalității excesive și a imposibilității de a disocia între senzaţii ca pură senzualitate şi sentiment. Senzațiile, confundate cu sentimentele,

le fac din ce în ce mai nefericite. Pentru ele, iubirea este marea absentă, care ține eul în frustrarea neîmplinirii.

Eşecul Leontinei este încremenirea în corpul dorinţei, amorul fizic gândit ca totalitate şi nelimită. Julius Evola vorbește, în *Metafizica sexului* [84, p. 60] de 3 niveluri ale ființei umane ce pot fi sesizate din perspectiva metafizicii sexuale. El se referă la nivelul de suprafață, cel al omului construit social care-și „mulează" imaginarul erotic pe un tipar al imaginarului colectiv, următorul este nivelul de profunzime al ființei, care ține de natura lui intrinsecă, cu setul determinărilor ereditare și psihice, care individualizează ființa umană în raport cu ceilalți și al treilea nivel este nivelul cel mai profund, „anterior formei și determinației". Dacă la nivelul al doilea, în imaginarul erotic devin active determinările afinităților spirituale, culturale etc. cu *celălalt* („te iubesc, pentru că…"), în alchimia ultimului nivel atracția sexuală se preface în iubire nondeterminativă, capabilă să producă individuația celor doi în unu. Din acest strat, pe care Lévinas îl înțelege prin starea de a-fi-pentru-celălalt, iubirea sexuală își extrage magnetismul și magia. Leontina este o femeie senzuală, cu un apetit sexual enorm. Și totuși ea nu este o femeie împlinită sexual, din cauza unui vid interior al nesațiului. „Era și ea o femeie cu draci, categoria rea de muscă și plină de pofte. Numai că toată chestia asta, de carne frecată și iar frecată pe toate părțile și-n toate felurile era prea puțin. Voia mai mult, altceva, o beție adevărată, o prăpastie adevărată, nu un simplu orgasm. Ea nu voia experienţe, plăceri scurte și ieftine, ea voia totul. Totul" [55, p. 216]. Ce înseamnă acest „totul"? Înțelegem că Leontina a putut atinge doar stadiile inferioare ale escaladărilor erotice. Acuplările sale libertine țin de o insațietate care nu are nimic cu metafizica erosului. Stratul profund al ființei rămâne virgin, intact, în pofida mulțimii bărbaților care au penetrat-o. Leontinei, un fel de maestru în secretele sexului carnal, îi lipsește experiența extatică a erosului, pe care doar complementaritatea afectivă cu *celălalt* regăsit în stratul cel mai profund al ființei o poate asigura.

Ion Simuț scrie că „Pericolul pentru un scriitor teoretizant ar fi fost, din câte îmi închipui, să facă metafizica sexualităţii în loc de fizica amorului. Gheorghe Crăciun nu cade în această capcană, pe care o cunoaşte şi o înlătură din start" [233]. Grila metafizică se impune, însă, deoarece neîmplinirea Leontinei este cauzată tocmai de faptul că în acest plonjon prin apele tulburi ale senzațiilor, ea nu ajunge „la țărm". Ei îi lipsește erosul care vindecă eul fisurat, angoasat, trăind acut sentimentul îmbătrânirii și al apropierii de moarte. Dorința, odată satisfăcută, nu poate oferi împlinirea, ci doar servește drept imbold pentru recurența ei la nesfârșit, cum scrie Jean Libis: „Prins în capcana recurenței Dorinței, căutând laborios un echilibru imposibil între refulare, sublimare creatoare și satisfacție sexuală propriu-zisă, omul

este, astfel, un Sisif al propriului său sex, sfâșiat între pulsiuni al căror sens încearcă inutil să îl interpreteze" [238]. Autorul, care divulgă acest gol al Leontinei, pledează tocmai pentru o metafizică a sexului: „Îl urăști pe bărbatul de deasupra ta pentru că și el te urăște. Însă această ură inconștientă, animalică, e îndulcită de ceva la fel de animalic și inexplicabil, dragostea. Tu nu ești o femeie credincioasă și nu i-ai înțeles niciodată pe cei care propovăduiesc dragostea într-o lume atât de sălbatică. Tu nu te-ai gândit niciodată că dragostea e un scut, un bordei de nuiele, o casă care te apără de frig și ploaie, un bandaj gros și aseptic sub care zvâcnește o rană pe cale de vindecare. Și cine te iubește nu-ți poate face rău, chiar dacă gura lui ar vrea să te sfâșie, chiar dacă sexul lui ar vrea să se înfigă tot mai adânc în tine, rupându-ți mucoasele, membranele, mușchii, diafragma, plămânii, pentru a-și liniști cumplita-i zbatere în apa cenușie a creierului tău cald" [55, p. 389]. „LEONTINA SUNT EU", e mărturia bovarismului intrinsec al ființei umane. Și al condiției fatale pentru Leontina, cea care are așteptările Totului, dar pentru care resursele interioare se dovedesc insuficiente în atingerea absolutului. Tina este o ființă neputincioasă pentru că nu iubește. Neputința de a transcede prin iubire, constituie pentru Emma o ultimă evadare în moarte, iar pentru Leontina, o evadare în trivialitate: „De aceea femeile singure nu pot să iubească, nu știu să se dăruiască, nu sunt în stare decât să se lase violate. Violate violate violate violate ca niște fetițe lipsite de ajutor. Hai, Tina, nu mai fi atât de revoltată, nu mai plânge în gând, nu mai strânge din dinți și spune, dacă poți: Tu ai iubit vreodată pe cineva? Știi ce înseamnă dragostea, iubirea? Sau tu ești doar o biată ființă de mucava?…" [55, p. 389].

Leontina nu poate ieși din limitele propriului corp pentru a se deschide către altul. Înșelată în percepția corpului ei ca nelimită și totalitate, ea investește un timp în imaginea lui pentru a-i spori puterea de seducție, caută cu febrilitate parfumuri, haine, genți etc. Căsătorită cu Dorin, este nefericită pentru că și acum, în noua ei viață de femeie măritată, corpul își demonstrează limita. Ea se privește în oglindă, ca într-o realitate suficientă sieși, un decupaj ficțional din spațiul realității. Acea imagine din oglindă reprezintă capitalul simbolic al feminității vizibile: forme, linii, unduiri, care nu-i mai pot spune nimic. În oglinda de cuvinte a cărții lui Flaubert, Leontina își resimte propriul bovarism: „– Avea lacrimi în ochi, tot ce o înconjurase până la treizeci și trei de ani, mediocritatea propriei existențe, trivialitatea și mârlănia șefilor, viața ca o pedeapsă, pedeapsa ei… – Revenea la paginile cărții, Rodolphe și Emma, care în dorințele ei confunda senzualitățile luxului cu bucuriile inimii, eleganța obiceiurilor cu gingășiile sentimentului – Și atunci să se întrebe și ea dacă dragostea nu avea nevoie, ca și florile aduse spre aclimatizare din ținuturi îndepărtate, de un pământ anume pregătit și de o temperatură anume? – Ea pe cine iubise? – lumea vulgară a sportului, promiscuitatea dormitoarelor comune,

birouri cu broșuri de propagandă, deplasări, conferințe, ședințe și sensibilitatea ei distrusă, tendința ei de a lua totul în ușor, ușurința cu care cedase în fața atâtor împrejurări". (pp. 331-332). Nimic din ceea ce face nu-i poate aduce Leontinei împăcarea. O durere adâncă o macină din interior: „Știa că adevărul ascunde sub coajă sâmburii lui de adevăr, că în voință e prizonieră dorința, că în instinct se zbate talazul de viscere al cărnii, că în rărunchii ei doarme un animal fioros care se autodevorează" [55, p. 375].

Drama ei rămâne prăpastia ontologică dintre un „fel de ferocitate a plăcerii" şi „o dorinţă de pierdere, cu o dorinţă de contopire cu lumea din jur şi de renunţare la tine" [55, p. 77]. În pofida examenelor de conștiință, Leontina nu reușește să treacă dincolo de cunoașterea senzorială.

4.4.2. Androginul eșuat

„Oare această infirmitate nu izvora din dubla ei natură de băiat și fată?". Această întrebare a naratorului pune în termenii arhetipalității androginice structura binomică a Leontinei. Ea își simte în permanență conținutul dualității interioare, ontologice chiar: minte și inimă, reflecție și reverie, gând și senzație, *Leon* și *Tina*. Androginul fundamental este plasat de Gheorghe Crăciun în contextul societății comuniste în dihotomia, impusă social, a binomului *mimare*/*trăire*. Leon se adaptează după circumstanțe. E cerebral, învață „cum trebuie să reușești în viață", Tina e vitalistă, vrea să simtă viața. Conflictul dintre faptul de-a acționa în sensul adevărului raţional şi obiectiv al lui „trebuie" (care cumulează încărcătura simbolică de personaj, în roman) și în sensul celui subiectiv, al simţurilor, al lui „vreau", produce criza acestor două ipostaze alternative în ființa Leontinei. Leon e faţada decentă sau masca, *persona* lui *trebuie*, Tina e zvâcnetul viu şi nemăsluit al simţurilor, în logica lui *vreau*. Tina este femeia exuberantă, cu trupul mustind de senzori, gata să ofere și să primească plăcere, ea e *impulsul sexual*, în termenii lui Freud. Leon e răzvrătitul și partea vulnerabilă, cel care se teme de moarte, este *impulsul thanatic* al ființei sale: „LEON se ascundea în coridoarele reci ale minții și atunci TINA apărea din ceața ei luminoasă ca un fel de regină a bucuriilor perverse" [55, p. 62].

Leon e personaj hibernal, „emanație masculină a frigului". El simulează rigoarea minții: „N-avea ce să regrete, descoperise și ea că în viață nu trebuie să-ți pară rău de nimic"; „Se prostitua cu bună știință. Trăia și ea ca toată lumea". Este un cerebral, atent la cuvânt, la felul în care rezonează sunetele și funcționează limbajul. Când naratorul spune că Leontina avea „înclinația de a desface firul vorbelor celor din jur în nenumărate nuanțe", referința trimite la Leon. De partea Tinei e mutenia, enigma, secretul ultim al simțurilor, la care autorul nu are

acces, sugerând astfel existența unei dimensiuni a interiorului feminin, supuse muțeniei, eternei taine. Există zone instinctuale (nu pulsionale, ci instinctuale, în sens psihanalitic al termenului) care nu intră în puterea logosului, adică a medierii falice. Pentru Crăciun silențiozitatea intimității indică încă o **limită a corpului uman**, în sensul filosofiei limbajului lui Vico, mai exact a încărcăturii antropologice a cuvântului. Misterul corpului, nenarabilul, nu se va deschide cunoașterii celuilalt. Ce știe Tina e închis pentru Leon. Se poate crede că această dualitate a personajului provoacă un destin fracturat, o dezlipire androginică a unității. Împlinirea senzuală a Tinei, pentru Leon este neîmplinire ontologică. Iar raționamentele lui Leon își demonstrează falsitatea în lumea vie a senzațiilor Tinei.

Această disociere interioară în Leon și Tina îi marchează femeii relaţiile cu celălalt. Leon îndepărtează, la fel precum Tina înlănţuie şi fascinează. „Tina Pervertina" este plină de dorințe și capabilă să stârnească pofta în oricare bărbat. În jurul ei se formează o adevărată isterie sexuală, o nevroză instinctuală care instituie și indică un raport alienant între această femeie și bărbații din jur. Orice bărbat care o cunoaşte, ajunge să o dorească cu disperare. Femeia dispune de o carnalitate înnebunitoare, de un erotism fascinant. Ea este concomitent păpușa rusească pasivă, lipsită de viață sufletească, și activă în a-i determina pe toți să o dorească. Tina ilustrează în plan simbolic „femeia absolută", prototipul erotic, provocând vertijul simțurilor, cu toată gama lor de extaz, furie, nebunie. În ea, putem spune că bărbații o percep în chip obscur pe „«Durgă», ea, zeița sărbătorilor orgiastice și deopotrivă «inaccesibilă», ea, Prostituata și Mama, care e totodată Fecioara, Inviolabila, Inepuizabila. Tocmai aceasta suscită în bărbat o dorință elementară unită cu vertijul, și tot aceasta împinge dorința până la paroxism, accelerează ritmurile, până ce bărbatul priapic se prăbușește pradă extazului subtil și aspirator al femeii imobile" [83, p. 208]. Negăsind în sine transcendența, unitatea primordială, Leontina îi insuflă bărbatului iluzia transcendenței. El caută cu furie, cu nerăbdare și sete în viscerele ei sensul ultim al femeii erotice. Leontina trezește, la acest nivel, reprezentarea femelei, cea în care se proiectează toate femelele deodată, care sperie și neliniștesc bărbatul, prin forța stihială a naturii lor sexuale. Se amplifică astfel elementul de sadism al oricărei acuplări: „e o cruzime și o ferocitate ce corespund senzației transcedentale de intangibilitate fascinantă, de răceală, de impractibilitatea substanței feminine elementare. E o voință de a ucide femeia ocultă, femeia absolută conținută în fiecare ființă femeiască, într-un inutil sadism al „posesiei" al „uciderii" [83, p. 208].

Leontina se percepe drept o *femeie ceapă*. Ea nu poate dărui bărbaților fericire. Le dăruiește doar senzații și le alimentează iluzoriu foamea ancestrală de erotism. Dar le arată și limita care respinge, îndepărtează, înstrăinează. După ce o exfoliază, bărbații „plâng". Ea, care le

insinuează atât de puternic sentimentul transcendenței, prin feminitatea ei electrizantă, mistuitoare, nu poate oferi decât senzații. Gheorghe Crăciun fixează bogăția, complexitatea, diversitatea și amplitudinea senzației, dar și ***limita*** ei. Senzația, odată potolită, nu poate înlocui golul sufletesc, răceala lui Leon, care nu poate iubi.

Leontina e o natură dual fracturată, imposibil de armonizat în unitatea ei androginică. O parte a corpului ei este caldă și o parte rece. E „femeia fatală", „femeia ucigătoare", care nu inspiră pasiuni de durată lungă și nici nu se lasă prinsă în mrejele pasiunii, „îndrăgostită". Când Tina se „înfierbântă", se ivește Leon cu cinismul său frigorifer. Toți bărbații sfârșesc prin a se plictisi de ea, prin a o abandona, deoarece nu mai au ce exfolia și dincolo de ultima foaie – întrezăresc vidul.

Din această perspectivă metafizică, sexualitatea, perfectă prin natura sa ca mecanism în dezlănțuire, raportată însă la celălalt este nefericită, este neîndestulătoare şi mereu la cheremul iluziei. Omul caută totul în sexualitate, dar găseşte doar partea, fragmentul, aparența. Jean Libis explică nuanţat motivul eşecului sexual, ca motiv androginic: „Condiţia sexuală a omului implică o insatisfacţie fundamentală, astfel încât acesta se visează, din punctul de vedere al originii sale şi al eschatologiei, un androgin a cărui unitate s-a năruit" [128].

Leontina reprezintă ipostaza feminității prostituate, cea care farmecă și subjugă, fiind concomitent dorită și urâtă, adorată și blestemată, întrucât „întruchipează Feminitatea pe care societatea masculină nu a sanctificat-o, care rămâne încărcată de puteri malefice" [16, p. 65].

4.4.3. Trupul (dez)erotizat

Drama Leontinei, femeia senzuală, „făcută parcă numai pentru dragoste", e tocmai neiubirea. Destinul ei este fracturat de neîmplinirea erotică. În fiinţa acestei *femei-vitraliu* reverberează fantasmele colective, pulsiunile unui imaginar colectiv în care erosul se pierde iremediabil. O avansare pe scara perversiunii morale duce la reificarea umană, la păpuşirea eului, ar vrea să spună Gheorghe Crăciun prin personajul său. Evoluţia acestei femei e un proces de agonie şi moarte lentă a sufletului, a esenţei umane. Compromisurile Leontinei, colaborarea cu Securitatea, prostituarea, pentru a fi „ca toată lumea", fac din ea tot mai mult o fiinţă reificată, „cu groapă în loc de inimă", îi anihilează voinţa şi-i paralizează simţurile. Leontina devine cu timpul o păpuşă umană, o natură pasivă, care se lasă folosită și unica ei dovadă de vitalitate este faptul că trezește instinctele sexuale ale bărbaților din jurul ei.

Imaginea simbolică de păpușă a fantasmelor colective, de obiect supus deliciilor, jocului, dar și violenței se impune circular, la începutul şi aproape de sfârşitul cărţii. Prima apariție a

Leontinei în ochii colegelor sale e de păpușă: „ochii mari și verzi", „breton, pantofi cu botul rotund, prea rotund". Spre sfârșitul romanului, desensibilizarea și uzarea umană, degradarea ei morală se interferează în imaginea păpușei găsite de Leontina cu un grup de prieteni. Păpușa arată dizgrațios și ridicol. Dar are niște însemne ale Leontinei din adolescență: papuci cu botul rotund, ochii verzi, fusta bleu marine. Unul dintre băieți siluiește și mai tare imaginea păpușei, fapt care provoacă furia femeii. Violența exercitată asupra păpușei e resimțită simbolic ca violență asupra sa: „Ea simțit că o cuprinde furia. O furie neagră, nătângă, neputincioasă, nevrotică, nestăpânită (...) Atunci, în acea stare indescriptibilă de furie a simțit pentru prima dată că pielea ei e o suprafață de separație între căldură și frig " [55, p. 316].

Leontina nu ajunge o femeie-obiect doar din cauza determinărilor sociale. Un set de motivări psihanalitice stau la baza conduitei ei erotice. Ea a crescut într-un mediu familial și social anormal. În copilărie era adesea pedepsită aspru de tatăl ei cu centura. De aceea figura paternă se asociază răului, efect al acelor pedepse nemeritate pentru actele ei *firești* de copil. În Romania Socialistă, cu lozinci mistificatoare și o lume care pierduse sensul afectului pentru celălalt, Leontina descoperă că unicul adevăr, *al tău*, ți-l oferă trupul tău de senzații. Pubera Leontina comută interesul de pe realitatea în care resimte falsul, răceala și înstrăinarea, în trăirile intime, de natură senzorială. Își descoperă senzațiile corpului, încearcă să ajungă la conștiința de sine a feminității ei. La 14 ani, într-un moment extatic de contemplare şi descoperire a secretelor epidermei sale este surprinsă de un unchi vicios. Atunci se produce prima revelație erotică a Leontinei, care simte atingerea celuilalt, acaparatoare, incestuoasă, anihilatoare de voinţă, inducând laolaltă frica și plăcerea („I-ai simțit ca prin vis palmele groase strângându-ți fesele de copilă, simți și acum mustața lui țepoasă, mirosul lui de benzină și vanilină încins de soare, pielea lui aspră de pe obraz, îți simți sexul îmbăloșat de saliva lui cu gust de ceapă și brânză, gheață și foc. Te zbăteai să te smulgi din plăcere și frică, descopereai cu mirare că nu poți să țipi, iar unchiul Mitică bolborosea întruna «E bine, Tina? Nu-i așa că-i bine?» și-ți mozolea în neștire pielea, mătasea dintre pulpe, scoica deschisă a vulvei, încheieturile picioarelor, până când ai simțit că te pierzi, te descompui în bucăți, începi să arzi pe rug, te scufunzi într-o apă uleioasă, fierbinte, verde ca oglinda opacă a iazului cu broaște de lângă moară" [55, p. 361]. Urmează, peste un an, o dezvirginare din ambiţie şi prostie, în şura bunicului, cu un băiat aproape necunoscut, apoi un lung șir de perversiuni, motivate de *curiozitate* şi *acomodare*. Acestea îi provoacă în spirală o plăcere castrată, o neîmplinire tot mai acută, care sfârşeşte cu depresia şi pierderea de sine.

Leontina are o structură profund dihotomică, care marchează fiinţa ei în întregime. Inteligentă, ambiţioasă, rece, esenţă cerebrală a lui Leon, şi feminină, senzuală, fierbinte, doritoare de viaţă – entitate a Tinei. O dihotomie de „sclav", a lui Leon, şi de „stăpână", a Tinei, lucrează în defavoarea destinului ei. Sub presiunea unui corp dezarticulat de două instanțe ireconciliabile, Leontina arborează mereu reacții, atitudini contrare. E percepută și de ceilalți în mod controversat, derutant. Are un zâmbet inocent, „care te dezarma", dar şi o perversitate, pe care o insinua tacit întreaga ei făptură şi pe care o puteai doar intui. Perversitatea Leontinei nu se percepe cu ochiul liber. La lecțiile particulare pe care le face acasă la profesorul Horațiu Mălinaș, Leontina arborează o atitudine indiferentă, fără cusur. Nimic nu trădează interesul ei sexual, în felul în care îl studiază pe profesor „calmă, perfidă, placidă, atentă și rece, de la o distanță ascunsă, cu o răceală de femeie care știe multe" [55, p. 68]. Și totuși, Elena, soția profesorului Horațiu, dintre cele 3 fete, prezente la meditații, o distinge anume pe Leontina drept o rivală. O percepe nu cu mintea, ci cu simțurile. Nu are niciun motiv rațional să o suspecteze, pe „indiferenta" elevă, dar intuiția îi spune că fata „știe mai multe decât arată, că prospețimea chipului ei e o mască".

Perversitatea şi conformismul sunt gândite de Leontina drept soluţii de supravieţuire cu orice preţ. Știe că trebuie să se adapteze mediului viciat al căminului şi o face cu multă îndemânare. Dezvoltă și pune în funcțiune o duplicitate care provoacă imediat mirare și fascinație. Ochii ei verzi, „curul de nimfomană" sunt imediat remarcate de fetele din cămin. Abilă și vicleană, Leontina reușește să le intre în grații și, pentru a fi considerată una de-a lor, acceptă sadismul lor sexual, ritualul orgiastic din pod. Acolo, frumoasa adolescentă primește „botezul". Pentru a fi acceptată în grupul fetelor, ea trebuie să demonstreze că e una de-a lor. Așadar simulează indiferența și adaptarea fără cusur. Corpul ei perfect construit este obiectul unei orgii lesbiene. Fetele, 7 la număr, o vopsesc cu ruj și cu un amestec de făină cu apă, apoi urmează arsenalul colectiv de pipăială, mușcături crunte, până la sânge, pentru că, „dragă, lesbienele astea sunt mai ceva ca bărbații!".

Leontina denotă o factură bisexuală, care ține mai curând de conformism, de duplicitatea ei perversă decât de anumite determinări biologice. Lesbianismul ei este reacționar. Este răspuns la provocare sau gest de disperare. În acțiunile lesbiene, de regulă ea este femeia folosită, vampirizată. La cămin, este victima pedagoagei Brunhilde, lesbiana, femeia-vampir „cu ochi galbeni de vulpe și limbă violetă, buburoasă, te cuprindea în brațe cu mormăitul ei lesbian (…), intendenta cu pași furișați a spaimelor tale de propria-ți sexualitate înfloritoare, pedofila, gingașa, enorma, leneșa, angelica și blonda voastră supraveghetoare cu gesturi de pisică egipteană,

monstrul cu cap de guşter şi sâni de matroană romană, ea îşi desface pe nepregătite aripile largi ale halatului şi te cuprinde hulpav în căldura lor parfumată. Prinsă între pereții unui stomac ucigaș, legănată în mișcările lui metabolice, gata de mistuirea completă" [55, p. 35]. Lesbiana provoacă senzația de jupuire, de ecorșare de piele. Leontina simte cum mângâierile și sărutările Brunhildei „cad direct pe țesuturile trupului dinăuntru, senzația că tu ai devenit un ecorșeu. Buzele ei se plimbau peste carnea ta sângerândă, peste netezimea striată a mușchilor, peste alunecușul cartilagiilor și totul se transformă într-o durere intensă, voluptuoasă, de care ți-a fost imposibil să te mai desparți. E o senzație pe care n-ai mai regăsit-o niciodată cu un bărbat" [55, p. 35]. „Durerea voluptoasă" pe care o trăiește Leontina denotă mecanismul dereglat al sexualității ei. O deviere nevrotică de la normalitatea în care primești și, deopotrivă, oferi. Leontina e elementul pasiv, victima care se oferă, care acceptă, *curioasă* de ce ar putea urma. Care sunt mobilurile acestei sexualități reci-fierbinți ale Leontinei? Este o nimfomană? Mai curând nu, deși e clar că „e rea de muscă". Îi place sexul, dar eşuează din neputinţa de-a trascende natura sa biologică. Îşi doreşte altceva, dar nu ştie ce, acest *ceva* e gândit metonimic prin *totul*. Neavând perspectiva transcendentă a totului, se lasă vandalizată din curiozitate și conformism. Curiozitatea e a Tinei care în senzație caută *totul*. „Absolutul, delirul, nebunia, pierderea de sine, împlinirea supremă, dumnezeirea, leșinul, exasperarea plăcerii", iar conformismul e al lui Leon, cel care știe că trebuie să trăiască „ca toată lumea", în funcție de condiționările zilei.

Felul în care se prostituează imediat ce pleacă din casa părintească şi acceptă acte de promiscuitate sexuală, din „lehamite" sau ambiție, cum e și motivul pentru care-și pierde virginitatea, apoi acte de sclavagism sexual vorbesc de o tendință masochistă a Leontinei, alimentată de nevroze refulate. Am putea crede că devierile ei sexuale denotă un complex oedipian nerezolvat sau complexul Electrei, în termenul lui Jung. Sexualitatea este exercitată în termenii răzbunării. Neiubită de tată, Leontina implică în promiscuitatea ei și o componentă vindicativă, explicată de Freud drept reacție oedipiană, de natură masochistă, la adresa părintelui: „Spre a provoca punițiunea din partea acestui locțiitor al părinților, masochistul trebuie să facă ceea ce este inoportun, să comploteze împotriva propriului său avantaj, să-și distrugă perspectivele care i se deschid în lumea reală și, eventual, să-și nimicească propria existență" [89, p. 232]. Sentimentul de inferioritate pentru instanța paternă din viața ei determină o primă tendință de virilizare, o valorizare a lui Leon în activitățile sportive. Este o baschetbalistă care se impune, repurtează victorii și e demnă de apreciere.

Încă de la 15 ani trăiește o senzație de singurătate dublată de descoperirea că ea e o „ființă unică”. Ostilitatea lumii și lipsa iubirii din afară creează din propriul corp unicul sistem de referință. Bărbații pot fi dominați prin puterea sexualității feminine, o convingere, transpusă aproape poematic de autor: „O, tu, crăpătură tragică dintre picioare, o, tu, crăpătură adâncă, tu de toate ai parte și peste toate treci. Singură tu ești în veci”. Pe această putere mizează arhetipul feminin al Leontinei. Se securizează în adăpostul corpului ei inepuizabil. Provocările care să-i adeverească puterea nu întârzie. Securistul care o pune să semneze declarația că-și va turna prietenele o înspăimântă, își dă seama că nu va putea face asta niciodată, dar semnează din frică și cu speranța ascunsă că-l va putea neutraliza, subjuga, învinge prin forța sexuală a feminității ei. Securistul o urmărește o vreme, imun la feminitatea ei acaparatoare, după care, inevitabil, cade în arcanele farmecelor Leontinei.

Personajul lui Gh. Crăciun suscită și atrage energiile unui imaginar colectiv obsedat de sexualitate şi revelator în raporturile de „spirale fără de sfârşit” [86, p. 45] pe care le instaurează plăcerea cu puterea, violenţa şi moartea. Corpul acestei „femei ucigătoare” ascundea „o celulă fotoelectrică ce declanșa automat privirile bărbaților. Oriunde apărea – clic!”. „Toți bărbații ar fi vrut să se frece de ea, s-o pipăie, s-o atingă, să se lipească de trupul ei înalt, cu picioare interminabile, și să-i amușine pielea, carnea albă și proaspătă, alunecoasă și rece ca petala de nufăr” [55, p. 152].

Acuplările frecvente, intense până la durere, clocotul dionisiac al sexualității nu reuşeşte însă să suprime golul interior. Rătăcirile sexuale ale Leontinei au o raționalizare cu destinație sociologică – adaptarea la mediul infect, viciat, pervers, tendința de supraviețuire. Dar în dedesubtul acestora se răzvrătește năzuința perpetuă a copilului neiubit de părinți de-a scăpa de singurătate și de sentimentul de ostilitate pe care i-l inoculează o lume străină şi rece. Sentimentul de insecuritate și singurătate se defulează masochistic. Libertatea exterioară a Leontinei nu poate scoate eul interior din carcera frustrărilor acumulate, decât într-o securizare sinonimă cu abandonul maladiv în altcineva. În acest caz, scrie Erich Fromm, „Individul se descoperă pe sine ca fiind «liber» în sens negativ, adică singur cu sine însuși, având de înfruntat o lume ostilă și alienată” [91, p. 264]. Dăruindu-se tuturor bărbaților care îi râvnesc trupul, Leontina acumulează o suferință latentă, travaliul masochist „prinzând individul într-o nouă suferinţă” [91, p. 266]. Nevroza eului supliciat e trăită printr-o sexualitate deformată, reverberând în dileme chinuitoare, cu posibile dezlegări în cheie psihanalitică: „Pentru că ei nu-i plăcea de fapt să, adică să se, nu-i plăcea atunci când, adică treaba aia urâtă, murdară, scârboasă, urâtă și mizerabilă, împuțită și urâtă, mizerabil de populară, ei nu-i plăcea sclavia instinctului

sexual. Sau îi plăcea? Nu, nu-i plăcea, nici vorbă. Nici dacă? Nu, nici dacă! Ba da, cu toate că. Ba nu, proasto! Ba da, pentru că, uite, vezi tu? Ce dracu să vadă? Și tocmai o femeie ca ea. Cu dorințele ei. Mai bine spus, ei nu-i plăcea treaba asta făcută așa. Pentru că făcută așa treaba asta nu i se părea mare lucru. Nici nu era mare lucru. Nu, nu mai era nimic. Chiar nimic. Adică ar fi fost ceva, ceva cumva, un fel de" [56, p. 215].

Extazele sexuale sunt căutate drept abandon al eului în vidul plăcerii pentru a-și **narcotiza** sentimentul eșecului, pentru a-și ignora eul culpabil. „Scopul decăderii sexuale e uitarea de sine" [91, p. 268], scrie Fromm. Oscilarea între vis, realitate şi iluzie, produce trăirea sexuală halucinantă, care atinge transgresiunea, nu şi transcendenţa: „Toate aceste relații pasagere cu băieții îi rămâneau în memorie ca niște lungi momente de halucinație (ceva care nu părea să aibă vreo legătură cu satisfacția sau plăcerea)" [55, p. 153]. Satisfacția Leontinei devine tot mai nevrotică, suferitoare. Puterea ei de subjugare a bărbaţilor trezeşte în ei furia şi violenţa animalului care simte gustul victimei speriate, nefericite. Bărbații o privesc „crunt"; îi mângâie „crispat sânii", acestea şi alte gesturi denotă o furie a posedării „păpuşei ruse", o răzbunare pe o feminitate izbucnitoare în esențele tari ale senzualității lipsite de profunzime, incapabile de metafizică. Bărbații o posedă animalic, fără căldură și tandrețe. Actul sexual este resimțit de Leontina ca o „devorare a trupului" și copulația „ca o răzbunare". Leontina nu poate fi iubită, ci doar posedată, umilită, „călărită". Toate gesturile lor sunt resimţite ca animalice: „a început să-mi lingă gâtul ca un câine"; atingerile produc plăceri nevrotice aproape insuportabile: „îi simțeam degetele ca niște sârme cu curent electric". Pielea ei „zgâriată", învenițită, mozolită, mâzgălită devine „o coajă murdară, tot mai insuportabilă".

Captivă a trecutului, Leontina pierde tot mai mult aderenţa la prezent. Presiunea realității acutizează declicul interior. Convinsă să intre în UTC, devenită profesionistă în mecanismul propagandistic, vânată necontenit de masculi în călduri, prostituându-se cu bună știință, Leontina adâncește nevroza psihică. Evoluția ei intelectuală este bruiată de eșecul celor de 3 puncte lipsă de la examenul la Facultatea de Medicină, la care se adaugă nefericirea de natură emoțională și toate acestea surpă integritatea și echilibrul interior al Leontinei. Ambiția ei e înfrântă, se mai poate afirma doar sexual în ochii bărbaţilor, se mai poate simţi vie doar în decăderea morală, în jegul în care se complace masochistic. Sexul ca o *curiozitate* întâi, devine sexul ca *sublimare* masochistă, ca procedeu narcotic de dezalienare a sinelui. De aceea, în repetate rânduri, Leontina simte în sexualitate o plăcere îmbinată cu durerea și golul care-i provoacă de fiecare dată senzația de **halucinație.** Karen Horney scrie că un astfel de conflict acumulat între neputință și putere, între ratare şi autoafirmare, între mândrie şi autodisprețuire, se exteriorizează prin

acțiunea „de a-și îneca în perversiuni și în fantazări aspirația de a fi puternic, mândru, demn, plin de respect față de sine, de a se abandona complet înclinațiilor către neputință și dependență. După ce a devenit în felul acesta o unealtă docilă în mâinile partenerului, după ce s-a scufundat în abjecție, masochistul poate avea trăiri sexuale care să-i dea satisfacție" [108, p. 251].

Hiperconformismul, lipsa de împotrivire a Leontinei declanșează un masochism ca perversiune sexuală, dar și un masochism moral, care bulversează întregul edificiu al conștiinței, o închide în depresie la limită cu nebunia. Căsătorită, mamă a fetiţei Berta, ea trăieşte un dramatic sentiment al lipsei de sens. Nu are ce-i reproşa soţului sau copilului, dar e măcinată de un gol interior uriaş, devine captiva unei nevroze, a sentimentului de neiubire şi singurătate. Salvarea, pe care nu i-o poate oferi dragostea soţului şi a copilului, o vede în decăderea până la capăt, în scufundarea în grotele cele mai mizere ale viciului, în speranța difuză de a identifica lumina izbăvitoare în chiar întunericul păcatului. E felul autosecurizant în care se regăseşte masochismul, estompând instinctul morţii prin cel sexual, cum crede Freud, sau căutând o şansă de ieşire din singurătatea abisală, prin narcotizarea eului până la anihilarea sa, după Fromm şi Horney: „Modalitatea de calmare a durerilor psihice este pentru masochist aceea de a le intensifica și de a le ceda cu totul. Bălăcindu-se în umilință, el își narcotizează disprețul de sine și îl transformă într-o trăire agreabilă" [108, p. 251].

Condiția masochistă se manifestă adesea prin transformarea victimei în călău. În biroul „tovarășului" Anghel Carp, după ce dansează în brațele lui Carp și bea din aceeași sticlă de whisky, greața e sublimată prin senzația tactilă că „i se lipește de tălpi murdăria persanului prost măturat în fiecare dimineață la ora șase". Sentimentul de jeg se amplifică într-o tendință sadică, Leontina își imaginează cum i-ar pedepsi pe toți cu biciul, începând cu femeile de serviciu, apoi secretarele, șoferii, personalul de la cantină, curvele de prin birouri. „Se și vedea cu un bici lung în mână, ca o dresoare de lei. Ar fi lovit fără milă, așa cum ar fi fost și ea lovită fără milă dacă o altă ființă din lumea lor ar fi gândit în locul ei" [55, p. 255]. Tentația imaginară se extinde asupra lui Carp, pe care-l privește „batjocoritoare, zâmbind cu buzele strânse, acidă, fără să-i pese de criza lui de astm". Reacția ei de violență e tradusă din regimul imaginar, ipotetic, în gest de violență, provocat de silă, dezgust față de Carp, de o isterizare a simțurilor, în special a mirosului, speriind-o grozav mirosul lui de piele de om gras, care „mirosea poate a hârtie și ceară de a lumânare, a prescură și indigo". Remarcăm o acutizare a impulsului morții, în termenii lui Freud. Ieșirea ei nervoasă însă nu e de natură sadică, ci misogină în continuare, punându-și sub lovitură condiția socială. Satrapul Carp nu o va ierta și întreg edificiul ei de compromisuri, clădit pentru a se adapta într-o lume abuzivă, se va prăbuși. Leontina fuge cu fiica pentru a începe o

viață nouă departe de soțul pe care nu-l suportă și alături de Dorin, unicul bărbat care o face să se mai simtă vie. Cineva, unul dintre foștii amanți, o omoară cu o lovitură puternică din spate. Dan C. Mihăilescu consideră ratat acest final („în loc de un cinstit final de Ana Karenina, a preferat un joc din gama *John le Carré* plus *Quo vadis*-ul lui Mihai Sin" [138, p. 134]. Personajul lui Gh. Crăciun e individual în măsura în care e și transindividual, e o metaforă a societății comuniste autodevoratoare. Simbolic, autorul insinuează ideea că violența imaginarului erotic într-o societate totalitară este în esență punitivă, își ucide victima care i se oferă. Societatea, cea care încurajează depravarea, o linșează pentru asta, cu aceeași determinare. Din acest unghi de vedere, societatea nu e mai puțin trivială și mai puțin decăzută moral. Guy de Maupassan, în nuvela *Bulgăre de seu*, oferă un scenariu similar, cu personajul Elisabeth Rousset, o femeie de moravuri ușoare, poreclită *Bulgăre de seu*, care admite să se culce cu un ofițer prusac pentru a-și salva condrumeții, un grup de zece așa-zise persoane onorabile și respectabile. Aceștia urmau să treacă prin zona ocupată, în drum spre Le Havre. Numai că a doua zi, în loc de recunoștință, toți cei zece călători, care doar în ajun făceau eforturi s-o convingă să se prostitueze, îi întorc spatele, cu un dispreț cinic uluitor.

Leontina e un personaj-valiză, în care hibele sunt personale, dar greutatea lor e a unei întregi colectivități malformate și care deformează la rândul ei condiția umană.

4.5. NIMFOMANE ȘI CURTEZANE CONVERTITE

Era inevitabil ca o literatură a degradării, a erosului dizolvat în pornografie să producă la un moment dat și o hermeneutică ficțională a viciului, un discurs ideologic despre dorință și formele vicioase pe care le poate lua aceasta astăzi, după o explorare obosită a tuturor limitelor.

Romanul Doinei Postolache *Vicii + 18* (2016) [169] este o astfel de carte. O disertație ficțională despre vicioși și profeții viciului. Despre viciul de dincolo de prejudecăți. Despre viciul care în orizont filozofic își dezvăluie irizările măreției. Despre viciul ca bucurie în sine, ca reontologizare a lumii și mântuire a corpului.

Vânătorul obsedat de prada cărnii, în cartea Doinei Postolache, e meseriașul *de nevoie*. Personajul ei, Charlotte, nu practică viciul pentru bani, ca o prostituată tipică, ci din necesitate terapeutică. Ea este o femeie singură, de 46 de ani, care într-o zi s-a îmbolnăvit și drept tratament i s-au prescris vicii. Pentru a atenua durerea de oase, medicii i-au recomandat canabis, pentru pierderile de sânge – cât mai mult sex, iar pentru căderile de tensiune – multă cafea și vin roșu. În fiecare seară, frumoasa londoneză iese prin cluburi la agățat bărbați de-o noapte pentru a primi

de la ei *viață*. Pentru a simți cum pătrunde în corpul ei *sâmânța* bărbatului „cu mult râvnite și sfinte rădăcini de viață”.

Din fericire pentru ea, „tratamentul” îi provoacă plăcere. Viciul devine o transă pentru reflecții cu deschideri filozofice. Este resimțit ca voluptate a corpului și supapă de creativitate a minții. Viciul salvează de la degradarea fizică și aduce o nouă înțelegere a vieții. De aceea, femeia „își hrănea viciile cu dragoste, iar ele o răsplăteau cu viață”.

Viciul ca tratament nu e o parodie. Deși romanul Doinei Postolache nu face trimitere la o perioadă de timp concretă, adularea viciului ar putea fi considerată marca unui hedonism postmodern adus la limită. Omul hiperconsumului cultivă azi plăceri pentru împlinirea sinelui. Binefacerile sexului pentru organism, terapia orgasmului, „viagrele” succesului sunt noile mitologii ale intimității secolului XXI, funcționând ca niște „farmacii ale fericirii” (Gilles Lipovetsky). Nu e de mirare că în această ideologie a răsfățului hedonist, medicul ajunge să prescrie viciul ca tratament, ca remediu de însănătoșire a organismului. Iar noii apologeți ai viciului sunt tot cei din stirpea marchizului de Sade, cu alte configurații însă ale plăcerii îmbinate cu durerea. Excesul nu provoacă durerea mixată cu plăcerea, ci tratează durerea fizică și infirmitatea sufletească.

Charlotte nu rămâne fidelă bărbaților cu care își petrece timpul, viciul ei nu râvnește la împlinire erotică. Ea nu vrea să se îndrăgostească, pentru a evita o suferință a despărțirii și a dependenței emoționale de celălalt. Transcendența însă nu e pierdută. Trupul Charlottei e gol doar de haine, nu și de transcendență. Viciul este explorat până la consecințele sale cele mai extatice. Sexul este întâlnire cu totul, e revărsare a sublimului din om în energiile cosmice. „Da, sexul îi aduse fericire, multă fericire. În primul rând pentru că sexul însemna VIAȚĂ. Ea este fericită, ei erau fericiți, moartea nu era decât momentul fulminant al luptei ei pentru viață. Murea de fiecare dată, în fiecare noapte, în momentele de extaz maxim; după o clipă de moarte cosmică, urma renașterea pământeană” [169, p. 74].

Pentru Charlotte, nu iubirea, ci sexul conferă iluzia dăruirii totale. Dorința, în mistuitoare ei voluptate, devine similară iubirii: „descoperi prin sex dăruirea iubirii necondționate. Învață să dăruiască bucurie, afecțiune și iluzia iubirii; care e la fel de frumoasă, necesară și reconfortantă ca iubirea însăși” [169, p. 101]. Plăcerea trezește la viață trupul și înfierbântă mintea, oferă incandescență imaginației. Erosul venal este absolvit de fiziologie, prin dimensiunea sa procreativă și nesfârșita combustie imaginativă. Prin sexualitate, femeia fatală devine o creatoare de păpuși, de alte *vieți*: „Charlotte nu voia decât sămânța bărbaților, pentru ea, și să le folosească viețile, pentru a dărui viață păpușilor sale”. Ea confecționează păpuși de lemn, le inventează

destine și le vinde la preț bun în internet. În imaginarul ei erotic, aceste păpuși ar fi ipostazele în care se oferă bărbaților, cu tot cu poveste: femeia-lolită, femeia-dominatoare, femeia-confidentă etc. Meseria ei de păpușăreasă aduce ficțiunea într-un plan simbolic, în care cel care-și stăpânește viciul e păpușarul, cel învins și dominat de viciu e păpușa. Charlotte e păpușarul care practică viciul cu „foarte multă vigilență și meticulozitate, cu prudență și seriozitate". Ea se joacă cu destinul până în clipa când destinul începe să se joace cu ea, aducând-o în condiția de păpușă a lui Hamza.

Toposul păpușii deschide în regimul epic o dimensiune onirico-fantastică. În parametrii fantasticului, se produce o răpire a lui Charlotte de noul ei bărbat de o noapte, Hamza. Acesta, un play-boy frumos și inteligent, o aduce, legată la ochi, în casa lui. Acolo femeia este uluită de albeața care o izbește din toate ungherele. Albul e resimțit de Charlotte ca un vid și o lipsă a noimei, dar și ca o culoare a viciului. În casa lui Hamza, pereții viciului o închid ermetic pe Charlotte. E hrănită cu mâncare în care i se pun droguri și viața ei devine o levitație onirică, în care somnul și trezirea par să se confunde. În acești pereți fără geamuri, în care nu răzbate lumina de afară și nicio altă formă de realitate lumească, unicul indiciu de viață reală este „soarele" din veceu. Doina Postolache găsește aici o metaforă inspirată pentru a aduce semnele vieții în ficțiunea realității. „După ce făcu pipi, își admiră culoarea. Urina ei era galbenă ca un soare. «*Aici erai! Deci tu luminezi aici, sub pământ*?» – și-i zâmbi strengărește. Spațiul dinăuntrul vasului de veceu, rotund, îmbrățișa acel soare micuț. «*Atât de frumos! Un soare în subsol*!» Trase apa și ieși relaxată, amuzată și aproape fără frică" [169, p. 116].

Soarele din veceu e un barometru biologic și o marcă a umanului. Acest indiciu fiziologic face o verificare a umanului la scară ontologică: „Nu avea nici cea mai mică idee cât va sta aici. Nu va ști nici cum arată soarele, la asfințit. Poate, dacă își va schimba urina culoarea, va ști că soarele ei apune. Dacă va lua vreo boală venerică și soarele va deveni de sânge, va ști că e amurgul zilelor ei" [169, p. 117].

Albul casei e culoarea viciului, dar și *limita,* dincolo de care este moartea. O moarte simbolică în cazul Charlottei, care aduce învierea simbolică. Albul e „ora de Geneză". Femeia transparentă, căreia viciul îi dă forme umane, prin iubire capătă și substanță, conținut uman.

În închisoarea albă a viciului, Charlotte renaște în femeia care iubește și este iubită de Hamsa, un vicios și el. „Amândoi aveau vicii, își acceptau viciile, proporțiile diferite se armonizau, iar ei simțeau cum se naște o legătură foarte puternică între ei, pe cât își descopereau vicii comune" [169, p. 71].

Ideologia romanului e că prostituția și viciul fac parte din ADN-ul uman. Toate lucrurile care produc plăcere devin inconștient surse ale prostituției, compensând un vid ontologic. Dacă viciul personal nu produce rău celorlalți, acesta trebuie eliberat de prejudecăți și inclus într-un regim al normalității. Annick de Souzenelle, în cartea ei, *Femininul ființei*. *Pentru a sfârși cu coasta lui Adam,* nuanțează această problemă a decăderii într-un discurs destul de tradiționalist (în care femeia e „slava bărbatului" și ființă a „tainei"). Specialista în hermeneutică biblică, convertită la ortodoxie, admite că prostituția minții și a sufletului este infinit mai gravă decât cea a corpului: „Ceea ce Biblia vrea să ne învețe, mi se pare, este faptul că, din perspectiva pe care tocmai am propus-o, prostituata, cea care-și vinde trupul, nu este ființa cea mai demnă de disprețuit. Care persoană, de altfel, este de disprețuit? Nici una! Este, fără îndoială, preferabil să spunem că modelul de prostituție al acestei femei nu este cel mai vrednic de dispreț. Există alte forme de prostituție mult mai subtile și mai puțin spectaculoase, prezente pe trotuarele noastre interioare unde ne vindem în mod insidios. Nimeni nu le califică pe acestea ca acte de „prostituție" și nici nu-și cere iertare pentru ele, deși ele se insinuează cu mai multă gravitate în inima omului! Ele determină toate calculele noastre, ne fac insensibili la adevărata iubire și la oricare dar adevărat" [191, p. 174-175]. Edificatoare și explicația lui Pascal Bruckner în ceea ce privește atitudinea vituperată a societății pentru prostituată (diferită față de un gigolo, care, deși practică aceeași meserie, este tratat cu îngăduință), drept un „anacronism ciudat", de natură misogină, conform căruia sexul femeii este *pars per toto*. Femeia este confundată cu organele ei genitale și anulată odată cu acestea. „Bărbatul are un sex, femeia este sexul ei" [29, p. 127]. Prostituata care se îndrăgostește este replica (poate cea mai justificată), cu care aceasta înfruntă prejudecata socială de a fi reificată și considerată instanță dezumanizată. Mircea Cărtărescu, în *Solenoid*, un roman deosebit de stratificat narativ şi cu imprevizibile labirinturi poetice, onirice şi metafizice deşteaptă şi reabilitează o perspectivă mistică asupra frivolităţii: „…Dar până şi ultima prostituată de la colţul străzii, ce n-a făcut nicicând altceva decât să strige obscenităţi, să calce pe tocuri şleampete şi să-şi facă meseria cu toate brutele şi beţivii lumii, are sub ţeastă acelaşi boboc metafizic, acelaşi portal către cunoaştere şi mântuire eternă, acelaşi castel de o infinită măreţie, aceeaşi putere de a respira nu doar aerul îmbâcsit al lumii noastre, ci însuşi Duhul, aerul cerurilor platonice" [39, p. 192].

Vicioșii sunt niște solitari, tocmai de aceea sunt deschiși la iubire și la sacrificiile acesteia. În romanul Doinei Postolache, Charlotte este singura dintre captivele lui Hamza, capabilă să se îndrăgostească năucitor și profund. Iubirea este eliberarea care trece întâi prin impasul captivității. Fiecare dintre cei doi este chemat să renunțe la sine de dragul celuilalt, să intre în

proiectul iubirii, care invocă abandonul propriului eu. Tot Pascal Bruckner semnalează că acesta este marele impas al îndrăgostitului, mai cu seamă astăzi. Omul resimte teama de a nu se desprinde de sine, prin pierderea în celălalt. „Să te expui totodată ferindu-te, iată cerința contemporaneității" [28, p. 31]. Hamza închide femeile în subsolul său regal pentru a le verifica rezistența la captivitate (care este o „captivitate" simbolică a iubirii). Pentru el femeia e fetișul care inspiră, stimulul care dă viață creației („Am nevoie de muze în captivitate: asta îmi dă libertatea necesară pentru a scrie poezie".). Hamsa e scriitorul-vampir care-și alimentează poezia din senzațiile femeilor răpite: pasiune/frică/visuri/ură. E o perversitate asumată în numele iubirii și al creației. Hamza este prototipul bărbatului care caută, cu aceeași furie adamică, ființa capabilă de iubirea supremă, de dăruirea fără limite. Este un înfometat de iubirea-pasiune: „Somam victimele să iubească atât de mult viața, încât atunci, față în față cu groaza de necunoscut, să înțeleagă cât de prețioasă este și cât de multă iubire avem în noi, că o putem dărui chiar și dușmanilor noștri" [169, p. 155].

Iubirea, pentru personajele *Viciilor,* e dăruire și acceptare a alterității cu darul virtuților, dar și cu blestemul viciilor. Iubirea este starea-limită, supremul „viciu" care acaparează, uriașa forță care confiscă. De dragul iubirii, Charlotte renunță la libertatea sa de hoinară a plăcerilor trupești, iar Hamza, care instrumenta femeile drept muze pentru poezia sa, simți că „O iubea pe Charlotte, așa cum nu mai iubi pe nimeni. Avea nevoie de iubirea lui Charlotte mai presus de fericirea pe care i-o dăruia Poezia" [169, p. 157].

Charlotte trece testul captivității, înțelese ca renunțare la sine și abandonare în celălalt. Ea acceptă alteritatea în toate formele ei vicioase, pentru a fi acceptată la rândul ei fără rest. Iubirea ei se împlinește prin gesturile de tandrețe, erupe în senzualitate și se deschide în acceptare a fricii, adică a tuturor riscurilor iubirii. Reacțiile femeii în captivitate trădează sfâșierea sufletului însingurat, râvnind împlinirea erotică. Violența gestului se îmblânzește în tandrețea care poetizează regimul epic. „ – Nu te apuc de braț, ca să previn o lovitură – continuă – să știi că nu-mi compar puterile mele cu ale tale. Îmi doresc, doar… să reținsenzația de tandrețe, înainte de a-ți apuca brațul pentru o eventuală apărare", îi spune prizoniera celui care i-a răpit libertatea. Îi cere apoi să doarmă cu ea, aducându-l astfel într-un regim erotic mult mai intim decât cel sexual. Prostituata devine iubita perfectă după ce a atins limita căderii.

Mitul Mariei Magdalena fascinează în chip diferit literatura care se scrie astăzi. Romanul *Pastorala* (2017) [172] al lui Ghenadie Postolache are același topos erotic al prostituatei convertite, dar într-un registru semantic mult mai difuz decât al Doinei Postolache. Prostituata din romanul lui, aflată pe culmile degradării, râvnește tentația mistică. Nunta ei cu Petrică,

profanată de o bătaie cu tatăl mirilor și agresorii care vor s-o violeze pe mireasă, cu pretextul că *știu ce poamă e*, nu are o semnificație de ritual sacru. Mireasa fuge de la nuntă și unica ei reverberație mistică e legată de voalul de mireasă pe care-l păstrează cu sfințenie în peregrinări fără direcție, cu primul trecător care o ia în mașină. Mireasa încearcă sentimentul transcendenței nu prin sexualitate, ca Charlotte, ci într-o revelație a suferinței în fața morții unui animal. Ea, care a avut senzația că atinge orizontul transcendenței cu marginea voalului de mireasă, deplânge agonia câinelui lovit de o mașină, căruia nici viața și nici moartea nu-i oferă vreo șansă la un „itinerar mistic". „Că trăiesc atâta cât trăiesc, aici, între oameni, că după ce pier, după ce sunt ucise, nu mai pot beneficia de itinerar mistic, de orice itinerar, de …de lumini afânate, oaze inteligibile, altfel spus. Asta o sufoca. O sufocă și acum" [172, p. 38].

La masa de pomenire a fratelui lui Vaseá, Liza surprinde, în reflexele tanaticului, irizările umanului. Vocea (sub)conștientului încearcă să trezească viața sufletului din ruinele degradării și să aducă o adiere a hieraticului în dezordinea instinctelor: „Printr-o mișcare ascunsă a rațiunii se dumeri, în chiar clipa următoare, că jalea ei excesivă pentru animale ține de substraturi adânci, nevrotice, că psihoza debordantă, fie și scrâșnită, tăcută lângă cadavrul unui câine sfârtecat, că totul: frângerea brațelor, scâncetul ei propriu, suferința mută, împinsă spre tării lângă animalul răpus, totul era floare la ureche, era degeaba, «o labă tristă», surâse amar Liza. Dacă aceeași căldură tematoare ori măcar în jumătate, aceeași cordială atingere nu o aplică mai întâi propriului suflet. Pe unde fusese până acum, ce făptuise, cum umblase, pe unde orbecăise?!" [172, p. 71]. Convertirea Lizei din rolul de mireasă degradată (a lui Petrică) în cel de mireasă fecioară (a lui Vaseá) se produce din mers, impulsionată de un imaginar thanatic: agonia câinelui călcat de mașină,o pisică făcută și ea zob pe carosabil, sicriul lui Gheorghe și priveghiul la care asistă, dar și de vecinătatea „unei forțe nemăsluite" a lui Vaseá. Acesta e singurul bărbat care rezistă la grațiile feminine ale Lizei („poate pentru că masculinitatea lui Vaseá era una decantată") și înfruntă realitatea cu nevinovăție și forță. Aliajul de curaj și demnitate, nevinovăție și forță, amintește de personajele lui Vasili Șukșin, din *Călina roșie*.

Ghenadie Postolache deschide niște breșe ale toposului erotic (curva fecioară, voalul de mireasă, sicriul și moartea, ca avataruri erotici), fără a le conferi în economia întregului suficientă combustie epică și forță de semnificare.

Pe de altă parte, în romanul Doinei Postolache, toate gesturile suferă de o tiranie a semnificației, toate mustesc de interpretări conferite de păpușăreasa supremă, autoarea. Nicio acțiune nu e lăsată la voia întâmplării. Evenimentele romanului conotează în plan simbolic și au

reverberații filozofice în maniera lui Coelho sau Osho. Forța semnificației, controlată riguros de autoare, încorsetează narațiunea într-un regim de simbolizare fără prea multe deschideri.

Romanul însă are destule subtilități care revigorează regimul erotic și pune într-un mod surprinzător, printr-o poetică a viciului, problema tentației androginice dintotdeauna a omului, fie că este virtuosul sau degradatul ajuns la limita căderii.

4.6. REFLEXE OEDIPIENE

Romanul *Music-hall* [181] (Dumitru Micu îl consideră o nuvelă amplă), scris de basarabeanul prin adopție Alexandru Robot la o vârstă fragedă, în perioada (1936-1940) a rămas în manuscris, autorul nereușind să-l vadă tipărit în timpul vieții. Apare abia în 1969, la București, în revista *Viața Românească*, nr., 12. În volum, romanul apare tipărit pentru prima dată în antologia *Scrieri* de Al. Robot, îngrijită de Aristide Popescu și însoțită de un studiu amplu de Dumitru Micu, care cuprinde poezia, proza și o parte din publicistica lui Robot. Prin acest roman, junele autor reactualizează complexul oedipian în proza românească.

Personajele principale sunt doi dansatori ruși, Tamara și Ygor, mamă și fiul adolescent, prezenți în scenă cu „numărul de atracție". Ygor dansează de la vârsta de 6 ani, fiind inițial elevul mamei sale, apoi partenerul ei de dans. După reprezentarea de pe scenă, personajele se întorc de regulă la hotel, unde iau masa, apoi revin la circ pentru repetiție. Cam așa decurge programul lor zilnic, la care se mai adaugă câte o scurtă conversație cu alți angajați ai circului. Viața de circ este o continuă aventură: relații pasagere, adultere, bârfe, bănuieli de pederastie. Peregrinajul continuu, trecerea din oraș în oraș, din scenă în scenă, îi lasă lui Ygor doar o constantă: dansul cu mama sa. Pubertatea, cu toate implicațiile ei hormonale, se desfășoară în acest mediu de hotel/scenă/actori/ dans, care provoacă mereu expunerea corporală, anularea pudorii și profesionalizarea frivolității sub aparența artisticului. Crescut în acest mediu boem, lipsit de conștiința familiei, cu un tată care murise înainte de a se instaura în amintire și cu o mamă fără manifestări de tandrețe maternă, Ygor pierde orice repere pentru o dezvoltare în albia normalității. Dansul, cu toate provocările sale tactile și vizuale, devine fatal în relația mamă-fiu. Tamara, care „are o vârstă înaintată" la nici 40 de ani, în atingerile din timpul dansului cu Ygor, îi provoacă acestuia „senzații curioase" și un „avânt straniu". Aceste senzații nedefinite îl angoasează. O sensibilitate traumatizată marchează stările tânărului din ce în ce mai acut. Autorul surprinde cu subtilitate psihologică dezechilibrul în relația mamă-fiu. Ambele personaje au psihologii vulnerabile, schizoidale, remarcate în roman cu multă pătrundere analitică. Tamara pare să nu observe nimic din tulburările fiului, dar gesturile ei nu pot fi nevinovate și nu se

înscriu în conduita firească a maternității: „Tamara remarcă absența distrată a lui Ygor, îi mângâie o șuviță care cădea peste tâmple, îi atinse buzele cu degetele și îl sărută ușor pe bărbie”. Și femeia și fiul ei sunt cuprinși de vraja halucinantă a dorinței de incest: „După terminarea mesei, Ygor și Tamara, în hall, se tulburau cu privirile”.

Pe de o parte, Tamara este o femeie frivolă, care nu respinge aventuri cu colegii. Pe de altă parte, resimte sentimentul culpabilizant că-l înșală pe Ygor cu acești bărbați, și-și ascunde față de el relațiile. Anormalitatea din această ecuație mamă-fiu, marchează întreg anturajul de relații cu cei din jur. Tamara nu este încântată de prietenia lui Ygor cu Bronislava Litinska, o poloneză din echipa de *girls*, care se îndrăgostește de el, ironizând pe seama faptului că fiul a început să facă cuceriri. Bronislava, la rândul ei, simte rivalitatea Tamarei și manifestă instinctiv un sentiment de repulsie amestecat cu respectul, pe care autorul îl definește tot prin grila psihanalitică: „poate că era și animozitatea normală dintre o femeie tânără și una mai în vârstă, dar care sunt puse pe același plan de grație, feminitate și seducție” [181, p. 166].

Alexandru Robot caută resorturile dansului în planul subconștient al dansatorilor, încearcă să înțeleagă cum anume dansul influențează mișcările sufletești, cum trezește instinctele, cum modelează subconștientul partenerilor. În roman, dansul are un efect excesiv feminizant pe linia senzualității, alimentând și refulând porniri instinctuale. Drama lui Ygor e o dramă a dansului: „Avea psihologia dansatorului. A bărbatului redus la grație. La un fel de feminitate. Lipsa de mușchiulatură și de forță îl izolau și el rămânea singur victimă a sensibilității. Din această transparență delicată a instinctelor și sentimentelor sale se năștea o tulburare incontinuă, ca o apă lină de fântână care vibra sub boarea unei răsuflări. Actuala lui dramă era provocată de împrejurări normale. Între el și femeia cu care dansa legăturile familiale dispăreau, în schimb apăreau legături de curiozitate sexuală” [181, p. 186]. Așadar, dansul funcționează ca o fatalitate pentru ambii, ca o dezlănțuire de energii ascunse, o eliberare a impulsului de posesiune a corpului pe care-l atingi în dans. Și Ygor și Tamara cunosc alte persoane cu care pot dezvolta fanteziile lor erotice inhibate. Dar tentația incestului îi domină. După o seară încinsă de dansuri, Tamara, excitată de dansul cu acrobatul Hoffman, îl sărută pe gură pe Ygor, „fără să-și dea seama ce face” [181, p. 165].

Drama interioară o trăiește doar Ygor. Tamara este o femeie lipsită de sensibilitate. E animată doar de dorința de-a fi pe scenă. Ceva din acest personaj feminin este împrumutat de la Ana Pavlova, pe care Robot a urmărit-o cu atenție în spectacolele sale și i-a intuit vanitățile de femeie avidă de glorie. Tamara este preocupată doar de succes și de răsfățul simțurilor. Nu se prea obosește cu repetițiile, iar când are șansa de a ieși cu un bărbat, n-o ratează. Întâlnirea

Tamarei cu Hoffman, care-i va deveni amant, induse în mintea ei o comparație cu Ygor, „dar nu se gândi că asta înseamnă la ea o pornire de maternitate. Din contra, se simțea numai femeie, goală și ametită de poftă" [181, p. 152]. Feminitatea pierdută în excesele ei sexuale, o împiedică pe Tamara să individualizeze bărbatul, să distribuie afecțiunea între fiu și amant. Ea este femeia instinctuală, golită de conținut sufletesc, reprezentând primejdia stihialului și a iraționalului, forța oarbă a instinctului.

Scurte evadări din interioritatea vulnerabilă îi oferă lui Ygor doar Bronislava și micuța negresă Baby, pentru care autorul găsește asociații interesante: „avea misterul unui instrument de jazz. Părea un saxofon destrămat, sensibil, dezlănțuit în zigzag". Relația lui Ygor cu fetița conține, la fel, un sâmbure psihanalitic. Într-o joacă, cu ea, Ygor o caută printre pernele prin care se zbenguia fetița cu senzația vagă a regelui care o caută pe smeada Sulamita printre vii. [181, p. 180]. Tot Baby e cea care provoacă o apropiere intimă a lui Ygor de Bronislava, un sărut „delicat și cald" pe buze. Fu primul sărut al lui Ygor pentru o femeie, alta decât mama lui, ne încredințează autorul. Aflăm peste câteva pagini că de fapt inițierea sexuală a adolescentului se produsese grație unei baletiste din ansamblul de dans al tatălui său, o rusoaică perversă care-l săruta mușcându-i buzele și ațâțându-l. Romanul n-a fost publicat decât pe fragmente în revistă, așadar n-a suportat o lectură integrală care să elimine aceste discordanțe.

Autorul urmărește atent creșterea tensiunii spre punctul culminant. Deși Ygor este atras de Bronislava, predomină imaginea incestuoasă a mamei. Este nedumerit și nu înțelege de ce „față de poloneză simte numai o simpatie și nici o chemare de care el să nu fie conștient". Viața lui subconștientă este dominată de imaginea maternă și de sentimentul de culpabilitate: „avea nevoie de un viciu care să-l sugrume pe celălalt, căci își da seama că toate gândurile lui sunt vicioase. Câtă vreme își lega dorințele și ispitele de apariția Tamarei, el comitea un viciu care era simultan și păcat, și pe care nu-l putea înfrunta cu seninătate" [181, p. 180]. Situația halucinantă este întreținută și de anturajul exterior al vieții lui Igor. Atmosfera din hotel este și ea marcată de o incitare generală la frivolitate. Viermuiala din circ și cea din culise presupunea îmbrăcări, dezbrăcări, machieri și demachieri, piruete de dans și alte repetiții executate pe fugă, înaintea ieșirii în scenă a actorilor de music-hall, și a celor 16 girls, care dansau arătându-și frivol și cochet chiloții dantelați, spre încântarea publicului. Fetele, inclusiv Tamara, se dezbracă fără inhibiții, și dacă Ygor privește cu obrăznicie și fără emoție alte corpuri, al mamei sale îl tulbură enorm: „În seara când a căzut paravanul, ea era goală de tot. Numai un *cache-sex* insuficient tras și sânii scăpând din pumnii ei mici. Sângele i s-a suit lui Ygor până în creștetul capului. I se părea că goliciunea ei l-a mușcat sălbatic. Sau atingerile lui de îmbrăcămintea ei intimă. Câtă

fierbințeală simțea în fiecare contact cu tot ceea ce făcea superficial parte din corpul ei!" [181, p. 178]. Tentațiile prezentului invocă dramele sexuale din trecut. Își aminti când era adolescent, mama lui, speriată de o crimă petrecută în hotel, vru să doarmă cu el și apropierea corpului ei de al lui, îl tulbură pe adolescent: „carnea ei îl pătrundea (…) nuditatea ei și adolescența lui mureau în aceeași apoteoză de instinct. Îmbrățișarea ei îi aprindea simțurile de-abia acum, retrospectiv și halucinant" [181, p. 179]. Criza adolescentului se amplifică în stări de apatie, închidere în sine, supărare mascată în indiferență pentru absențele din hotel ale Tamarei. Bronislava nu reușește să ofere o alternativă imaginarului său erotic: „îl interesa însă absența Tamarei mai mult decât prezența Bronislavei" [181, p. 159].

Fiind vorba de un instinct cu rezonanțe psihice profunde, autorul știe că fără violență, conflictul nu poate fi rezolvat. La fel ca și în poezia sa, senzualitatea invocă criza violentă. Neliniștea tânărului crește în insomnii și suferință. Durerea trece în obsesie. Fiul o urmărește pe mama adulteră și-i descoperă secretul relației cu acrobatul. Nu-și mai poate reprima furia și gelozia. Incestul ia forma unei confruntări fizice între mamă și fiu. Ruptura de mama trebuie să fie o ruptură cu dansul. Alternativa i-o oferă Bronislava care consimte să plece cu el. „Ygor nu mai avea nici răni, nici neliniști. Feminitatea Bronislavei era atât de pură încât estompa ideea de păcat, care se transforma într-o inocentă lăcomie de îmbrățișările și sărutările ei" [181, p. 204]. Tânăra femeie îi vindecă rănile: „nu mai evita acum privirile Bronislavei și nu mai fixa golul".

Deși e scurt, romanul e concentrat și dens. Cele mai reușite pagini sunt ultimele, în care analiza dramei interioare se amplifică și se adânceşte odată cu derularea ei. Alexandru Robot demonstrează o deosebită capacitate de pătrundere psihologică în tenebrele interioare ale personajelor, concentrând și esențializând dramele lor sufletești. Prin capacitatea de obiectivare, Dumitru Micu așază proza lui Robot în tradiția prozei lui Mihail Sebastian. Deși intervine adesea cu explicații și anticipări ale acțiunii, scriitorul reușește să elimine orice sentimentalism și patetism din narațiune și să prezinte cu luciditate și detașare o dramă cu mari complicații sufletești. Romanul confirmă un talent viguros pentru proza de analiză psihologică.

CONCLUZII la capitolul 4

– Cercetând personajele antrenate în câmpul erotic, putem trage concluzia că imaginarul erotic se definește prin dualismul polar de substanță al personajelor: iubitorul femeii și iubitul de femei (Tristan și Don Juan) sau, când e vorba de personajele feminine – sfânta și păcătoasa, fecioara și curtezana, donna angelicata și vampa.

– În cadrul cuplului erotic are loc o permanentă competiție războinică. Erotomahia ține de inegalitatea sexelor și duelul diferențelor, iar, pe de altă parte, de caracterul eminamente contradictoriu al iubirii, „un domeniu prin excelenţă al confuziilor dintre viciu şi virtute” (Denise de Rougemont).

– Un paradox se remarcă în natura dual a misoginului: el urăște femeia, iubind-o. **Don Juan** este în același sens cuceritorul cucerit de feminitate, obsedat de posesie. Spre deosebire de Casanova, un hedonist nepericulos, Don Juan este **ispita** care sperie și atrage în același timp, furnizând ingredientul de bază al seducției: puterea iluziei.

– Dacă în câmpul seducției, *Don Juanii* sunt atleții pasiunii, *dandy*-ii, prin frigiditatea lor funciară, sunt cei mai departe de pasionalitate. Personajul dandy e steril și rece, incapabil să ofere afecțiune. Angajat într-o relație de iubire, acesta împinge sentimentul spre exces, situând erosul în orizontul thanaticului violent.

– La celălalt pol al seducției fatale se află curtezanele, lolitele, femeile-vampe, purtătoarele de patimi, seducătoarele bovarice, personejele bordeline ale literaturii erotice. Seducția feminină a fost mereu o armă letală a orgoliului și vanității masculine.

– Literatura română postbelică a reînviat imaginea curtezanei după un hiat ideologic comunist, în care astfel de personaje au fost prohibite. Apariția romanului *Belle de nuit. Aventurile intime ale unei prostituate bucureştene*, în 2006 (cu autor anonim), a readus figura delicioasă a curtezanei în spațiul literar românesc.

– O ipostază deformată a imaginii lui Tristan, este personajul oedipian al lui Alexandru Robot, din romanul *Music-Hall*. E unul din puţinele romane româneşti care ilustrează obsesia incestuoasă, de natură psihotică, a fiului pentru mama sa. Iubirea nu este proiecție a sufletului (pereche), ci o „jertfă a refulării” (Freud), declanşatoare de reprezentări obsesive şi nevroze.

– Don Juanul, celebrul personaj mitologic al seducției, își face intrarea în literatura română prin I. Creangă, cu moș Nichifor Coțcariul, personaj instruit la școala vieții, cu conștiința de sine a seducătorului.

– *Moș Nichifor Coțcariul*, o capodoperă a erotologiei românești, reprezintă magistral scenariul carnavalesc al seducției. Prin carnavalizarea dorinței, I. Creangă recuperează în proza românească *arheul cărnii*. Instinctul este supus unei subtile strategii de cucerire, unui sofisticat scenariu de seducție, demn de cel mai profesionist Don Juan. Strategia ține de înșelăciune, coțcăreală, viclenie, joc și disimulare. Forța Donjuanului moldovean nu e distructivă, așa cum e cea a donjuanului prototipic. Dimpotrivă, e o putere de reactivare a impulsurilor vitale și de resemantizare erotică a lumii.

– Două sunt formele seducției explorate în romanele lui N. Breban: seducția erotică și cea politică, ambele având la bază o sofistică complicată a manipulării de tip donjuanesc. Scriitorul se consideră un inovator anume prin acest aspect combinatoriu.

– Miza romanului *Don Juan* de N. Breban e metaficțiunea, dialogul cu memoria livrescă a mitului. Arhetipul donjuanesc suportă o reactualizare, dar și un proces de deconstrucție, prin *recurs la realitatea* care relativizează orice tipar. În consecință, Don Juanul legitimat este de fapt un „Don Juan pe dos". Un Don Juan distructiv, reconstruit în matricea lui cinică, este alt personaj al romanului, Sergiu, apologet al orgiei sexuale, în care dezlănțuirea voluptăților adormite ar fi o „eliberare" din inerțiile cuplului său conjugal.

– Ipostaza estetică a Don Juanului o reactualizează la N. Breban, Rogulski, un personaj cu o natură instinctuală amintind de furia carnalului, de pofta nestăvilită a vânătorului de a poseda prada. Tandru, apoi rece și sec, volubil, dar și rezervat, acesta, ca și Don Juan, este o ființă imprevizibilă, care sperie, bulversează, ultragiază și fascinează, prin faptul că trezește în mod scandalos gândirea, înfioară simțurile femeii-pradă, îi provoacă plăcerea competiției.

– Efectul asaltului seducției donjuanești în romanul Don Juan este trezirea din străfundurile corpului femeii a feminității acesteia. Ea se descoperă lent în cotloanele cele mai ascunse ale puberei. Cuvântul „puberă" tocmai asta și presupune, feminitatea inocentă, larvară, deșteptată la viață de iscusința vânătorului, de jocul contradicțiilor, de obstacolele regizate, de sentimentul acut al „pândei". Tonia e îndrumată, condusă către comorile feminității sale, de donjuanul maestru, descoperindu-le la fel de mirată ca și el.

– Don Juan este văzut, după modelul tradițional al libertinului hispanic, drept insațiabilul „uterofil", adept al cantității și admonestat că singura lui neliniște este neliniștea dorinței, supliciul senzației care-l reduce doar la aservirea naturii biologice, lipsindu-l de orice metafizică. Personajul lui Breban demontează aceste locuri comune legate de mitul lui Don Juan, preferând cantității calitatea, salvându-se de imanență și biologie prin creație în spațiul estetic al iubirii și al feminității. El nu este cinic și vulgar, ci artist, corupător abil și alambicat din zodia creatorilor cu pasiunea „artă pentru artă".

– Femeia fatală a literaturii române postbelice este Leontina din romanul lui Gh. Crăciun *Pupa russa*. Ea vine să reconfirme sensul enunțat de Simone de Beauvoir „femeie devii, nu te naști". Prezentarea din acest unghi a transformării feminității de la condiția de fetiță la cea de adolescentă și, în final, de femeie adultă, profilează cel mai complex personaj al literaturii românești postbelice. Imaginea Leontinei, de păpușă rusească „cu suflet de parafină", se

întregește treptat, din perspectiva unor percepții alternative, cea a autorului, a naratorului, a mamei, a amanților Leontinei.

– Leontina este un personaj-vitraliu, ce conține refracțiile unui imaginar sexual determinat de ideologia totalitaristă, refulând fantasme morbide, excese și dorințe de transgresări.

– Natura biologică a Leontinei e de o senzualitate paroxistică, cu un potențial sexual la limită cu nimfomania. Schema bovarică se face vizibilă prin accentul pe care îl capătă în roman relația Leontinei cu corpul ei și cu libertatea interioară pe care o resimte. Corpul ei e un ***megacorp*** cu dublă identitate: cel interior, adevărat, trăind în albia chemărilor instinctuale și cel exterior, destinat posesiei, trișând, mințind, în funcție de determinările sociale. Femeia își simte ființa scindată într-o dimensiune masculină, cerebrală, a lui *Leon* și alta feminină, a *Tinei*. Neconcordanța dintre proiectul interior al corpului, unul al libertății (al Tinei) și cel exterior, unul al limitei (al lui Leon), creează Leontinei distorsionări în percepția propriului eu și a realității.

– Leontina e un androgin eșuat plasat de Gheorghe Crăciun în contextul societății comuniste în dihotomia, impusă social, a binomului *mimare*/*trăire*. Leon se adaptează după circumstanțe. E cerebral, învață „cum trebuie să reușești în viață", Tina e vitalistă, vrea să simtă viața.

– O literatură a degradării, a erosului dizolvat în pornografie la un moment dat produce și o hermeneutică ficțională a viciului, un discurs ideologic despre dorință și formele vicioase pe care le poate lua aceasta astăzi, după o explorare obosită a tuturor limitelor. Romanul Doinei Postolache *Vicii + 18* este o disertație ficțională despre vicioși și profeții viciului, despre viciul de dincolo de prejudecăți.

5. DECONSTRUCȚIA EROSULUI: EROSUL DE PESTE MARGINILE TEXTULUI. FICȚIUNILE POSTMODERNE

5.1. IMAGINARUL EROTIC ÎN POSTMODERNITATE. SCHIMBĂRILE DE PARADIGMĂ

De la erotologiile psihocentrice interbelice, trecând prin hiatul proletcultist al prohibițiilor, până la erotologiile postmoderniste, distanța de paradigmă este enormă. În noul context mental și cultural, literatura își propune recuperarea interogativă a vechilor arhetipuri erotice, resuscitarea parodică, intertextualizantă a acestora, transbordând patternurile erotice, prin rescrierea și regândirea lor, direct în dimensiunea metaficțională. „Inexistentă ca problemă a ființei, când este pură instinctualitate, într-un anumit moment, sau sentiment terorizant într-altul, dragostea ajunge în modernitate un obiect de cunoaștere rațională, pentru ca postmodernitatea, cu a ei conștiință totalizantă, să regândească ulterior atât erotismul și sexualitatea, cât și retoricele care exploatează cultural aceste surse de «mister» mediatic" [230, p.10], scrie Nicolae Leahu.

Prozatorii școlii de la Târgoviște sunt inițiatorii cu program ai dialogului cu memoria genului. De aceea, *Matei Iliescu* de Radu Petrescu nu mai este un roman de dragoste în înțelesul tradițional al termenului. Este iubirea din oglinzile retrovizoare ale literaturii, e dialogul dintre coduri erotice și eroticoane canonice. Întâlnirea în oglindă a lui Matei cu Dora e procedeu de autoreflectare a textului în el însuși, eroticonul privirii fiind un *mise en abyme* al ficțiunii erotice. Personajele se propun ca ficțiuni și-și conștientizează statutul de „monumente" literare. Fereastra, binoclul sunt metafore ale distanțării postmoderniste, sunt elemente ale „viziunii telescopate", pe care Radu Petrescu o teoretizează în *Merceologia lecturii* și prin care înțelege recuperarea, prin reflecție și distanță, a surselor originare ale erosului, chestionarea unui continuum arhetipal de esență platoniciană. Dragostea este fantasma livrescă, în care inocența naturală a vocilor este înlocuită de cod și concepte. Gesturile și cuvintele nu mai au valoarea trăitului, ci a iradierii culturale, în care lucrurile ies din individualitate și autosuficiență, constituindu-se în bucle de redundanță metaficțională.

Tot un dialog cu memoria genului propune și Gheorghe Crăciun, în *Frumoasa fără corp* (1993), dar mai întâi în *Compuneri cu paralele inegale* (1988), reduplicând romanul pastoral într-o cheie senzualistă. Iubirea idilică a literaturii Evului Mediu, prin modelul lui Dafnis și Chloe, provoacă experimente de intertextualitate cum e cazul lui Vlad Ștefan (personajul lui Gheorghe Crăciun), care rescrie textul, punând în prim-plan senzorialitatea percepției și forța transformatoare a iubirii. Lumea textului se deșteaptă și reînsuflețește prin senzorialitate. În pofida tehnicii rescrierii parodice, pe care o tot invocă comentariile asupra romanului, nu aceasta

este totuși miza autorului. Romanul „se refuză parodicului, după cum se refuză textualismului, deși se folosește de tematizările lui” și „descrie o poetică de tip antropocentric, incompatibilă cu deriziunea în care textualismul şi parodia (chiar şi în «blânda» descriere postmodernă pe care i-o oferă, de pildă, Linda Hutcheon) aruncă centrismul umanist. În acelaşi timp, *Compunere cu Paralele inegale* se arată la fel de dezinteresat de proza de personaj, cu intrigă şi subiect «tare», după cum fusese şi volumul anterior” [204, p. 28].

Gheorghe Crăciun, așa cum mărturisește el însuși, încearcă o reconectare a prozei la „trăirile” vii ale corpului, în forma lor concretă și viscerală, reușind să ofere o reprezentare autentică mai cu seamă în romanul femeii fatale, *Pupa russa*.

Recuperarea vechilor poetici ale iubirii nu e niciodată inocentă, înregistrând ceea ce observa Toma Pavel în evoluția romanului european: „principiul polemic și alternarea armonizării cu dispersarea” [157, p. 425]. Cercetătorul are în vedere tendințe contrare și rivale, care „se influențează reciproc, care sunt provizoriu victorioase, dar numai pentru a asista în curând la renașterea unui adversar cu atât mai puternic, cu cât a împrumutat între timp de la celălalt armele cele mai eficiente” [157, p. 425].

Coexistența amalgamată a formelor noi cu cele vechi e o consecință directă a conştiinței relativizante a postmodernismului. Secolul XX a dislocat principiile metafizicii și marile „narațiuni justificatoare” (Lyotard), legitimând formele caleidoscopice şi relativizante. Fragmentarismul lumii postmoderne induce o reprezentare literară pulverizată a omului despre sine şi despre societate. Identitățile fixe, reacțiile lineare și acțiunile previzibile, egale mereu în fiecare situaţie, reprezintă un mit denunțat de o întreagă literatură postmodernistă a ambiguităţilor referenţiale, a identităţii fragmentate, nedefinite, aflate într-o perpetuă căutare de autenticitate.

Devenirile metaficţionale oferă personajului literar o șansă autogenerativă; identitatea *rizomatică*, în sens deleuzian, a omului postmodern este reconstituită literar, prin interferențe intertextuale şi contextuale. Proiecția într-o altă fiinţă (bunăoară, un gândac în *Rem,* de Mircea Cărtărescu) sau chiar într-o teorie literară, ca în romanul *Multivocal Man* de Ho Lin, este consecinţa conştientizării de către omul postmodern a identităţii sale multiple. *Exuvii,* de Simona Popescu, surprinde prin multitudinea ipostazelor feminine, pe care le pot ascunde *simoniadele* unui eu exuviat şi care pot fi resuscitate prin recursul la memoria simţurilor şi a intelectului, dar şi la fantezia identificărilor cu alte instanţe feminine. Eul scindat, aşa cum îl deconspira Lacan, este exact consecinţa pluralismului universului în care acesta (se) trăieşte. Procesul de producere de sine, de ipostaze ale sinelui, prin scriitură conduce, semnala Carmen Muşat, spre o

dimensiune erotică a scrisului şi a lecturii deopotrivă [145, p. 188] , avansând spre o erotografie livrescă, exemplar ilustrată în *Dacă într-o noapte un călător* de Italo Calvino sau, în limitele literaturii locale, în Ţ*esut viu*. *10×10* de Em. Galaicu-Păun. Această similaritate între scris şi eros n-ar trebui să ne uimească. Georges Bataille sugerează că poezia şi erosul ating fiinţa în ceea ce are ea mai intim, tranzitând limitele, pentru continuitatea fiinţei. Ca orice formă a erotismului, poezia „ne duce la moarte, şi prin moarte la continuitate" [13, p. 36]. În literatura postmodernistă, însă raportul lecturii şi al scriiturii sub semnul lui eros nu este de esenţă metafizică, așa cum semnalează Bataille, ci redimensionat retoric în spiritul „gândirii slabe", teoretizate de Vattimo, pentru care „adevărul nu are natură metafizică și logică, dar retorică" [207, p. 22].

În literatura actuală, erotismul trece peste marginile textului şi vizează relaţiile dintre autor-text-cititor. Brian McHale defineşte iubirea în romanul postmodernist nu atât un obiect de reprezentare, cât un „*meta*obiect, nu atât o temă, cât o *meta*temă. Ea caracterizează nu interacţiunile ficţionale în lumea textului, ci, mai degrabă interacţiunile *dintre* text şi lumea sa, pe de o parte şi, *dintre* cititor şi lumea sa, pe de altă parte" [135, p. 344].

Ce se întâmplă cu intimitatea eului? Pulverizarea interiorităţii, semnala Simona Sora, în studiul *Regăsirea intimităţii*, a deplasat accentele spre o literatură în care identitatea eului este construită prin simulacre. Începând cu ultimele decenii ale sec. XX, corpul uman intră tot mai mult în sfera simbolicului. Abordarea fenomenologică a corpului, pornind de la importanța pe care i-o atribuie încă la sf. sec. XIX-lea Friedrich Nietzsche, capătă o tot mai pronunțată valoare în cadrul subiectivității umane, prin fenomenologia lui Edmund Husserl, Martin Heidegger și Maurice Merleau-Ponty, dar și prin poststructuralismul lui Michel Foucault, Jacques Derrida. Psihanaliza a refăcut clivajul dintre minte și corp și a deplasat accentul pe sexualitate ca șansă de împlinire sau pericol de tragedie personală, ca mai apoi mitul subiectivității umane raportate la dorința oedipiană să fie demolat de hermeneuții ontologiei virtuale, de pildă Deleuze și Guattari, pentru care inconștientul este o industrie care produce și mașinizează.

Invazia mecanicului şi tehnologicului în viața umană a produs o teorie tehnoculturală a corpului uman, vizând interacționările sale, în flux continuu, cu o lume nouă, care-l dezorganizează, destructurează, reasamblează. De aici vine perspectiva „mașinilor dezirante" și a „corpului fără organe", impusă de Deleuze și Guattari pentru a desemna o nouă ontologie rizomatică a subiectului uman supus interconectărilor diverse. Proiecțiile identitare ale perspectivei deleuzo-guattariene umanizează întrucâtva artefactul (emoticoanele computerului) și „mecanizează" umanul într-un proces de fuzionare și întretăiere permanentă, ajungându-se până

la o redimensionare a erosului în ontologia cyberspațială. „Căutăm o casă pentru cuvinte și inimă. Fascinația noastră pentru computere este mai mult erotică decât senzuală, mai mult spirituală decât utilitară" [68, p. 71]. Corpul postmodernităţii pe care sociologii, antropologii, filozofii îl numesc „fragmentat" (David le Breton), versatil, transformabil şi suficient sieşi, generează ficţiunea robotizată, metaromanul SF, romanul cyborg. Începând cu proza optzecistă, care, dintr-o aviditate de concret, din căutarea „unei autenticităţi dezideologizate descoperă corpul, cu potenţialul său de rezistenţă şi transgresivitate" [153, p. 111-112], literatura postmodernistă românească ne oferă bogăţia ipostazelor textuale ale acestuia: corpul cibernetic, tehnicizat în *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, în *Femeia în roşu* de Mircea Nedelciu, la Adriana Babeţi și Mircea Mihăieş sau corpul textualizat, scriitura corporalizată pornind cu romanele lui Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Em. Galaicu-Păun. Corpul devine o imensă oglindă de reprezentare a lumii, reprezentare deopotrivă existenţială şi livrescă, culturală. Perceput şi construit prin/din senzaţii, universul are forme subiective, arondate unui context concret de ipostaziere a viziunii corporale.

Focalizarea datelor corporale în postmodernitate are cu totul alte rațiuni decât le avea în interbelic. „Diferențele de corp dintre corpul interbelic și cel postmodern sunt diferențe de substanță, așa cum scurta intimitate regăsită între războaie este radical diferită față de «extremitatea» sau hiperintimitatea mecanică a postmodernilor" [190, p. 273]. Corpul interbelicilor are o puternică forță etică, fiind unul care analizează, culpabilizând sau justificând trăirile sale. „Corpul postmodern, așa cum apare în principalele romane scrise imediat după 1989, într-un spațiu în care nu mai funcționa cenzura exterioară, este un corp fragmentar, dispersat, rizomat, un trup-formă, o graniță (adesea transgresată) între eu și lume, dar și – în sine – un corp-univers ce poate fi străbătut și cartografiat (Gheorghe Crăciun, M. Cărtărescu, Adrian Oțoiu, Simona Popescu)" [190, p. 274]. O concluzie nucleară la care ajunge Simona Sora e că în modernitatea literară **sufletul e corpul, iar în postmodernitate corpul e sufletul**. Concluzia este perfect valabilă dacă o raportăm și la literatura din Basarabia. În romanul lui Em. Galaicu-Păun, *Ţesut viu, 10 X 10,* corpul este un imens laborator autoscopic, din care sinele se autogenerează mereu. Sau, în romanele lui Dumitru Crudu, *corpul trăit* este o fantasmă obsedantă, maladivă.

Corpul, ca o imensă bibliotecă, în care linkurile interacţionează ca nişte organe, demonstrând natura profund livrescă a scribului contemporan sau ca un laborator de fabricare a senzaţiilor tari, însuşite în urma spoturilor publicitare şi a mediatizării unei intense politici sexualizante, ori ca simplă expresie a unui mercantilism derizoriu, axat doar pe consum, îşi

declară prioritatea şi exclusivitatea în raport cu sufletul. Ideea de iubire intră într-un impas, întrucât „duşmanii ei nu mai sunt cei vechi, Biserica şi morala abstinenţei, ci promiscuitatea, care o transformă în distracţie, şi banul, care o transformă în sclavie" [160, p. 157]. Accentul cade nu pe suflet, nu pe corpul cu valoare erotică, ci pe funcţii şi procese ale corpului, pe o mecanicizare progresivă a intimităţii acestuia.

Schimbarea de paradigmă erotică în romanul postmodernist vizează toate aspectele „problemei amoroase":

La nivel de limbaj:

– Abandonarea metaforei în favoarea metonimiei. Într-o realitate impregnată de livresc, marele răspuns „Te iubesc" pierde din autosuficienţa semantică și devine linkul care deschide spațiile metonimiei. E o idee pe care o formula Umberto Eco, în postfaţa romanului său *Numele trandafirului*, asociind atitudinea postmodernă cu atitudinea celui care iubeşte o femeie „foarte cultă şi căreia nu-i poate spune: «Te iubesc cu disperare», pentru că el ştie (şi ea ştie că el ştie) că propoziţii ca acestea le-a mai scris şi Liala. Există totuşi o soluţie: Va putea spune: «Cum spunea Liala, te iubesc cu disperare». În aceste momente, evitând falsa inocenţă, deoarece a spus clar că nu se mai poate vorbi cu inocenţă, acesta îi spune totuşi că o iubeşte într-o epocă de inocenţă pierdută" [75].

– Dilatarea **limbajului senzorial**, infinit în variații, ca efect al detabuizărilor lingvistice și al descoperirii expresiei-simulacru. Romanul *Sexagenara și tânărul*, de Nora Iuga, are scene de lubricitare retorică, în care nu trupurile se ating voluptuos, ci cuvintele se înlănțuie într-o poetică a senzualității.

– **Ambiguizarea retorică** a emoției sau, dimpotrivă, denudarea completă, lipsind calea de mijloc. Dialogul seducțional al autorului cu cititoarea, din *Țesut viu. 10-x10* se produce în spiritul competiției erotice, inteligența fiind una seducțională. Sensul deviază spre senzație și senzația devine sens. Erosul devine în romanul postmodernist și un test de inteligență, în spiritul trecerii de la iubire-pasiune (complet inexplicabilă rațional) la iubirea simbiotic-corporală, în care dragostea este condiționare valorică, competiție a inteligențelor și a capacităților de-a produce impact imediat.

– Dialogul polemic/parodic/problematizant cu memoria genului, ironizarea retoricilor amoroase (Emilian Galaicu Păun, Radu Petrescu, Anatol Moraru).

– Deconstrucția și parodierea, începând cu avangarda (Urmuz fiind precursorul cel mai legitimat). *Oglinzi, pizdă și azotat de argint* de Ștefan Agopian e un dialog parodic cu convenția romantică a erosului.

Abolirea procedeului „insolitării” (Viktor Șklovski găsește acest procedeu potrivit în special imaginilor erotice, care nu sunt reprezentate cu numele lor, ci descrise ca și cum ar fi văzute pentru prima dată [197, p. 382]. Încă în *Romanul trandafirului*, organele sexuale nu sunt numite cu numele lor, ci prin metafore („a băga toiagul în crăpătură”). Postmoderniștii preferă denotația și tranzitivitatea limbajului erotic, ambiguizând doar cadrul livresc de referință (În *Ţesut viu. 10x10*, personajul …n mărturiseşte: „citii biblioteci ca să te f*”.).

– Atributele dintotdeauna ale iubirii, intensitatea şi excesul, se arată a fi nişte termeni de referinţă în ficţiunea erotică postmodernistă, dar se situează preponderent în registrul **formelor de expresie hedonistă.**

La nivel de percepție și reprezentare imaginară:

Desimbolizarea gestului – Dacă în romanul *Adela*, dar și în cele ale lui Camil Petrescu, analiza, cu efectele ei terorizante și inhibatoare, este argumentul trăirii erotice (analizez, deci iubesc!), în romanul postmodernist, accentul devine corporal (ating, deci iubesc!). În romanul *Adela*, conlucrarea gesturilor, strânsul de mână, mișcarea imperceptibilă a degetelor, conferă iubirii demnitate ceremonială. Romanul lui Anatol Moraru, *Turnătorul de medalii* reține din gest doar senzația nudă.

Distanțarea critică – Romanul interbelic, care a psihologizat intens iubirea, desprinzând-o de sensurile ei cosmogonice, de vechea mitologie erotică, a influențat și privirea critică a amorezului postmodernist. Scriitorul postmodernist se distanțează de problema erotică prin analiză, ironizare, acestea fiind filtre de verificare a tuturor retoricilor amoroase falimentare și a vechilor ideologii ale iubirii ieșite din uz, expirate moral și estetic.

Refuzul metafizicii – este și semnalul de alarmă pe care-l dau teoreticienii iubirii (B. Han, A. Codoban), semnalând cotidianizarea erosului, astfel încât nimic din onoarea metafizică pare că nu mai rămâne în proiectul actual al iubirii.

Supralicitarea senzației – ține de descoperirea tardivă, în literatură, a corpului, de aceea hiatul temporal este răzbunat prin abuz. Dacă excesul în literatura modernă trimitea la sentimentul extatic, la trăirea erotică de o intensitate dusă până-n zările morții, în romanul postmodern se caută absolutul în senzație, noutatea – în aventura corpului, în posibilitățile hedoniste (vibratoare și jucării erotice vor invada literatura, inclusiv cea de tip agapé, cum e *Căsnicie,* de Dan Coman).

Deceremonializarea iubirii – alcovul este măturat de trandafiri romantici și în fața îndrăgostiților se derulează un film erotic sau pornografic, în stare să ghideze mișcările, să

dezinhibeze corpul și să excite noi centre hedoniste. După vivisecția psihologizantă a modernismului, se produce trecerea de la mistic spre ludic.

Amestecul codurilor amoroase. *Umanizarea codurilor* – Muza trubadurescă, *donna angelicata* coboară în cotidian, percepția o aruncă din cerurile înalte ale transcendenței direct în imanență. Tonia, de care e îndrăgostit Rogulski, este deopotrivă și „porumbiță" și „proastă". Într-o autenticitate de tip postmodernist, sunt admise toate formele erosului. Sacrul și profanul, nobilul și ridicolul se devansează și concurează. Vechile poetici amoroase (iubirea-seducţie, iubirea-pasiune, iubirea-androginică, mistică, iubirea-agapé) sunt recurente şi în romanul postmodernist, dar recalibrate după noile politici corporale şi intimiste, după noile forme de relaţionare cu scriitura. Acestea se ajustează la vitezomania omului postmodern, la oboseala lui ontologică, la incapacitatea de a ieşi din carcasa propriului său labirint corporal. Prioritar este sinele pentru sine, nu pentru celălalt.

Multiplicarea iubirii – Dispariția exclusivității iubirii. Iubirea-pasiune e concentrare asupra unui singur om şi constituie o lume închisă, o monadă care absoarbe toată energia îndrăgostiţilor. Iubirea în romanul postmodern risipește tensiunea exclusivismului și o absolvă de responsabilitatea de a da preț vieții, prin raportul cu moartea și de a-i echivala semnificația cu suferința. Mircea Nedelciu, în *Zodia scafandrului* (2000), exploatează filonul iubirii senzuale, lubrice, a multiplelor iubiri dătătoare de senzații tari.

Vindecarea îndrăgostitului la „farmaciile fericirii" – Iubirea ca boală („holeră", în romanul *Dragoste pe vremea holerei*), „durere de cap" (la Paul Goma), „turbare a simțurilor" (iubirea damnată la Eugen Barbu) și suferințele ei inerente sunt respinse de îndrăgostitul postmodernist, în spiritul hedonist al confortului personal. Schimbarea o anunță încă romanul interbelic modern, aducând în ordinea impedimentelor **frica de boala iubirii**. O laşitate amoroasă îl conduce pe Fred la Emilia, lăsându-și activate în patul ei doar instinctele și privirea critică și expertă a bărbatului care urmărește femeia ca pe un exemplar prins în insectar. Drama lui, bine camuflată, e frica de boala iubirii, de robirea și pierderea în celălalt, care este doamna T. Fred anunță postmoderniștilor pericolul de moarte al înlănțuirii erotice pentru „sufletul pereche". Dragostea veche se tratează cu o dragoste nouă, aceasta e lecția pe care postmodernistul și-a asumat-o excelent, și care e exemplar reprezentată în romanul *Eseuri de îndrăgostit* (tradus în română în 2003), de Alain de Botton. În *Cincizeci de umbre ale lui Grey* de E. L. James (tradus în română în 2012) intimitatea este contabilizată, tocmai pentru a se evita excesul negativităţii, ca durere. Pledoaria personajului principal pentru ordine, rigoare şi performanţă la toate

capitolele vieţii, aduce lumea romanului sub semnul exclusiv al consumabilului, al plăcerii imediate.

De la duelul lui eros cu philia la concilierea lor postmodernistă – În postmodernism, eros stăpânește suveran, împlinirea prin iubire însemnând negreșit împlinirea prin sexualitate. De la „simțurile noroiase" (C. Hogaș) se operează saltul la simțurile devenite sublime. Simțurile sunt filtrul de verificare erotică a compatibilității erotice. Se caută sufletul-pereche, avându-se în vedere inclusiv sau în primul rând potențialul erotic al corpului.

Corporalizarea devine fenomen livresc şi „filtru semantic" (David Le Breton) al lumii.

– Corporalitatea ca fenomen livresc este impusă de scriitorii români optzecişti: corpul-literă, corpul cartografiat ca o insulă nepopulată. De la litera ca stare de suflet (în *Adela*: „«Te așteaptă A» nu este o simplă invitație, este o stare de suflet – este un vers liric"), la litera – ca natură, formă și stare a corpului. La Em. Galaicu-Păun, în *Țesut viu*, litera capătă ondulație corporală și mâna sau piciorul are forma literei. Este efectul corporalizării scriiturii, în urma contaminărilor scrisului cu corpul. „Scrisul transformă lucrurile văzute sau auzite în „ţesut şi sânge" [216, p. 213].

– Corporalitatea ca modalitate de percepție a sinelui şi a lumii. Romanul modernist impune fantasma corporalității ca o cale regală de acces la sine. Luciditatea acestuia, spiritul critic, vanitatea și foamea de senzaţie se vor perpetua cu succes în romanul postmodernist (în *Turnătorul de medalii* de Anatol Moraru, în *Căsnicie* de Dan Coman etc.). Corpul devine o ultimă metafizică, un simulacru al sufletului, iar sentimentele sunt înlocuite prin senzaţii. Femeia nu apare ca șansă de contopire sufletească, ci – trupească, într-o trăire a dragostei confluente, în care miza nu e reciprocitatea sentimentelor interumane, ci a erotismului (ca senzație și gest).

Un element deosebit al noii corporalităţii *este desimbolizarea nudității*. Vechile coduri amoroase privilegiază nuditatea plină de sens. Nuditatea, în *Povestea târfelor mele triste*, de Gabriel García Márquez, dar şi în proza lui Eminescu, e o dezbrăcare de forme și o întoarcere la primordial. Nuditatea în romanul postmodernist e abuz de forme, linii care se expun violent privirii.

5.1.1.Un nou agent erotic - textul

Pentru teoriile moderne ale receptării, cititorul este nu mai puțin important și impactant în ordinea discursului literar decât autorul și textul, cu instanțele sale implicite. Se are în vedere cititorul activ, cel care concrează cu textul și singurul care contează în raport cu lectorul pasiv.

Care sunt însă mai exact implicațiile actuale ale lectorului în *prefacerea* textului literar? Într-un eseu clarificator despre teoriile lecturii, Paul Cornea amendează reducționismul teoriei semiotice a lui Iser, Jauss, Umberto Eco etc., conform căreia cititorul este o funcție, un construct teoretic, numit lector *implicit, virtual, model, ideal*. Acesta, e adevărat, răspunde solicitărilor aprehensive ale textului și nivelului de așteptare al autorului. Dar, avertizează Paul Cornea, dacă avem în vedere doar cercetarea semiotică, ne îndepărtăm de „realitatea lecturii", care trece dincolo de mecanismele ideale de lectură, prevăzute de text și antrenează lectorul nu doar ca funcție, ci și ca persoană empatică, care înțelege și simte în mod individual. Or, „Textul literar este în același timp sens și performare: pentru a-l elucida, trebuie să-l înțelegem (așezând itemii de-a lungul unei axe semantice) și, de asemenea, să-l «trăim» (prin perceperea jocului semnificantului, intensității și elocvenței expresiei) (...) în afară de decodare, înțeleasă ca descifrare, lectura literară presupune un proces simultan de investiție afectivă și proiectivă, determinat de universul operei, de expresivitatea limbii și de particularitățile cititorului" [51, p. 216]. Pornind tocmai de la această perspectivă fenomenologică a receptării textului, Matei Călinescu semnalează dificultatea unei „poetici coerente a lecturii", întrucât receptarea este determinată de educație, vârstă, predispoziție și alți factori, care dau caracterul atât de fluctuant al lecturii. De aceea, cercetătorul vorbește de ***recitire***, întrebând retoric: „Nu descoperim prin practica relecturii că una și aceeași carte nu reprezintă doar mai multe lucruri pentru mai mulți oameni, ci și mai multe lucruri pentru unul și același cititor, în momente sau situații diferite din viața sa?" [38, p. 128]. Între teoriile receptării, o pondere tot mai mare o dețin teoriile feministe, care tranșează raportul masculin-feminin în lectura și interpretare textului. În lucrarea sa de doctorat, *Romanul feminin italian din secolul al XX-lea*, Tatiana Ciocoi demonstrează, cu rigoare analitică și cu ajutorul unui dosar exegetic impresionant, raporturile disonante ale receptării masculine versus celei feminine. Femeia și bărbatul nu citesc la fel din cauza circumstanțelor în care a evoluat percepția lor socială, culturală, literară: „Până la apariţia criticii literare feministe, lectura feminină era «conformă» modelelor prefabricate ale experienţelor şi perspectivelor masculine considerate general-umane, universale. Pentru că accesul femeilor la literatură a fost mijlocit de discursurile de escortă ale bărbaţilor (tratate de poetică, estetică, studii critice şi teoretice, istorii literare etc.), ele au trebuit să-şi dezvolte o capacitate aparte de a se bucura de «plăcerea textului» chiar şi atunci când textul venea în contradicţie cu interesele lor feminine, sau era profund misogin. Experienţele psiho-lingvistice au demonstrat că, din aceleaşi considerente, bărbaţii întâmpină greutăţi sporite în procesul receptării textelor feminine. Sociologul francez Dominique Merllié a analizat percepţia diferenţiată a textelor de către bărbaţi

şi femei, ajungând la concluzia că femeile sunt capabile să citească şi să „înţeleagă" problematica prozei masculine (războaie, cavalcade, spionaj, singurătatea geniului, călătorii iniţiatice, etc.), în timp ce juisanţa cititorului bărbat nu poate fi provocată de universul tematic al romanului feminin (familia, casa, copiii, cotidianul, etc.). Această «lacună de percepţie» se datorează, pe de o parte, absenţei unor predeterminări de ordin ideologic similare celor la care sunt supuse femeile, iar pe de alta, prin activarea acordului dintre structurile cognitive şi cele sociale, care «îl determină pe bărbat să judece tot ce nu este masculin drept irelevant»" [46, p. 118].

Lectura este descoperire de sine și, în cazul literaturii erotice, o descoperire a propriei intimități [190, p. 40]. O ***descoperire hedonistă***, antrenând centrii plăcerii și presupunând o (a)cuplare cu textul, întrucât „satisfacția depinde de sentimentul de adecvare a lecturii pe care o are executantul" [38, p. 131]. Și tot Călinescu semnalează, în această ordine de idei, o problemă sensibilă a lecturii hedoniste, existența diferitelor forme ale acesteia: „Adevărata problemă ce li se pune criticului literar și poeticianului lecturii este cum să includă, nu să excludă, diferitele tipuri de lectură de plăcere" [38, p. 131].

Aşadar, în cazul literaturii erotice, lectura *de dragul secretului* (intimității) cum o numește Matei Călinescu, ar putea face distincția între ***tipurile de lectură hedonistă***. O carte, gen *Baise-moi,* de Virginie Despentes sau romanul autobiografic *La vie sexuelle de Catherine Millet*, de Catherine Millet au suscitat curiozitatea masculină și feminină, în chip diferit. Dincolo de conținutul sexual manifest, există și un conținut tăinuit, cu rezonanță psihologică, antropologică, eventual filosofică, care va direcționa vectorii lecturii în funcție de gen: lectura curioasă, interogativă și problematizantă a femeii, lectura voluptoasă şi lubrică a multor bărbați, lectura instinctuală, lectura în niciun caz neutră a cititorului de orice gen. Argumentul suprem ar fi aici tipul de lectură deopotrivă gânditoare și „frivolă", implicând meandrele capricioase ale fanteziei şi trezind fantasme ascunse. Aceste efecte ale lecturii produse de romanul feminin au fost exploatate din plin de politici de marketing, devenind o bună sursă de venit pentru industria cărții. „Cititorii, sau mai exact, cititoarele, au determinat indirect tendinţele şi „colecţiile" literare propulsate în ultima vreme pe piaţa cărţii. Evidenţele sfârşesc prin a fi recunoscute: o amplă literatură de factură sinegrafică, cu toată varietatea de specii pe care o cuprinde, de la biografie, autobiografie, confesiune, jurnal intim, roman epistolar, roman autodiegetic, roman autoanalitic şi până la opere de tip documentar, reportaje, interviuri etc., s-a impus graţie cererii şi ofertei favorizate de feminism" [46, p. 116].

Secretul intimității, cel care aprinde imaginația și o face să scânteieze creativ, poate indica niște tipuri de lectură în funcție de gen, legate de raporturile foucaudiene de putere ale sexualității. Citim ca să-l cunoaștem mai bine pe celălalt, iar un bărbat ar putea spune: citesc femeia care se autodivulgă, ca să știu cum funcționează mintea femeii, cum îi sunt așezate instinctele („cum e pe dinăuntru?", „cum e când face facere?", se întreba personajul lui Paul Goma) și pentru a o cuceri. O lectură, deci, care funcţionează în termeni de putere, așa cum își exercita *Ars amandi* a lui Ovidiu funcția erotico-didactică.

Scrisul și lectura dețin o putere transformatoare, întrucât sunt, în termenii lui Roland Barthes, acte de erotism. Scrisul, ca act erotic, se orientează cu *tandrețe violentă* asupra lumii intime a cititorului, pentru a-l umplea cu conținutul său, pentru a se conecta visceral cu el. Pentru a face corp comun, indisociabil cu el. Aceasta fiind și miza oricărui act erotic.

Textul, din rolul clasic de mediator erotic, devine în postmodernism **agent erotic**, menit să provoace plăcerea simțurilor. În *Un roman rus*, Emmanuel Carrére provoacă deliberat o lectură a simțurilor, o lectură masturbatoare, adresată în special iubitei-cititoare, dar și celorlalte cititoare ale ziarului *Le Monde*. Autorul prevede o călătorie a iubitei sale cu trenul şi o îndeamnă să cumpere *Le monde*, din care să citească o nuvelă la graniţa dintre erotism şi pornografie, dedicată ei. Conţinutul excitant ar trebui să funcţioneze şi asupra altor cititoare ale nuvelei, provocând în tren zâmbete complice, excitaţii în grup şi masturbări la toaletă. Nuvela ghidează pas cu pas lectura, declarându-și miza performativă: „Scriind toate acestea cu două luni înainte ca tu să le citești – dacă le citești, dacă totul merge după cum am prevăzut – , încerc să îmi închipui zâmbetul tău, zâmbetul unei femei citind, singură în tren, o scrisoare porno care îi este adresată, dar pe care, în același timp, o citesc citesc mii de alte femei spunându-și, presupun, că într-adevăr ai noroc. Este o situație destul de deosebită, trebuie să recunoști, care produce un zâmbet deosebit, iar eu cred că a provoca un astfel de zâmbet este un obiectiv literar exaltant. Îmi place ca literatura să fie eficace, în mod ideal mi-ar plăcea să fie performativă în sensul în care lingviștii numesc enunțul performativ, exemplul clasic fiind propoziția «declar război»: în clipa în care o rostești, în fapt războiul este declarat" [35, p. 137]. Intenţia însă nu e pornografică, ci privilegiază excitaţia, jocul pe lângă, amânarea juisării. Accentul e pe detaliu, pe încetinire şi amânare senzuală („trebuie să urmezi ritmul meu care, în mare constă în a încetini, a întârzia, a reține"). Și pe erotizarea întregului câmp semantic.

Diferenţa lecturii este fuziune, așadar, tot sub semnul erotismului. Scrisoarea lui Emmanuel Carrére devine din performativă, interactivă. Trenul se transformă în vehicol erotic,

un spațiu al excitației și al dorinței colective. Blondele din tren, care fac rând la toaletă, sunt seduse și conduse spre orgasm de același Don Juan - *textul*.

5.2. METAEROSUL. IUBIREA ICONICĂ

La un prim nivel de lectură romanul *Matei Iliescu* [166] de Radu Petrescu ar fi putea fi încadrat cu ușurință în categoria erotologiilor idilice. Iubirea dintre Matei și Dora se desfășoară într-o atmosferă rustică, printre flori, copaci, în vie, în pădure, înconjurați de razele soarelui și stăpâniți de o pudoare ingenuă a sentimentelor erotice, de o candoare a gestului, cum numai în romanul pastoral mai găsim. Nu ar fi o abordare cu totul eronată, dar ar fi una cumplit de reductivă. Romanul are alte mize decât simplul expozeu erotic. E un roman despre discursul erotic, despre literatura erotică și personajele ei. Matei Călinescu își axează scrierea în conformitate cu poetica „Școlii de la Târgoviște", pe proiectele metaliterare care presupun reacția cititorului doct, nu pe cele ficționale cu implicarea cititorului inspirat. Textul se anunță drept convenție, simulacru estetic, nicidecum reprezentare realistă a unei *love story*. *Matei Iliescu* își trage sevele narative din supralicitările conștiinței literare a autorului, povestea de dragoste fiind cod livresc, *reluare și rescriere*. „În felul acesta trebuie citit romanul său de debut, ca o reluare și o rescriere a unor scenarii epice originare făcută la parametrii absoluți ai erosului" [54, p. 144].

Mihaela Ursa scrie că „primele eroticoane sunt obligatoriu picturale și își expun poetica vizual" [203, p. 25], cum ar fi eroticonul ferestrei sau al balconului sau, mai târziu al oglinzii, prin care îndrăgostiții se contemplă reciproc, într-o deplină fascinație a preludiului erotic. Pornind de la aceste considerații, se poate lesne constata că *Matei Iliescu* reeditează *eroticonul oglinzii* în construcția erotologică a *iubirii idilice*. Carmen Mușat remarcă predilecția lui Radu Petrescu pentru *imagini*, nu atât ca rezultate ale percepției vizuale, tactile etc., dar, mai cu seamă, ca produse ale fanteziei, cu efectul interacțiunii „dintre obiect, subiect și context" [145, p. 280]. De altfel, însuși autorul precizează, în *Ocheanul întors*, poetica imaginii în transgresiunile dintre complexitatea ei materială, concretă, picturală și spiritualizările diafane, evanescente. Pentru Carmen Mușat, poetica imaginii lui Radu Petrescu stă sub semnul *opalescenței*: „această dublă solidaritate a imaginii cu ceea ce se află în afară, dar și în lăuntrul conștiinței creatoare transformă textul într-un teritoriu în care privirea și cuvântul fuzionează, instituind *opalescența*, ca trăsătură definitorie a universului reprezentat" [145, p. 280]. În *imaginea opalescentă* se aglutinează realul și imaginarul, cotidianul și culturalul, imanentul și transcendentul, formând o simbioză policromă de nuanțe și ecouri cu efectul unor necontenite semnificări și resemnificări.

Prima întâlnire dintre Matei și Dora este una *iconică*, în oglindă, plasând întreaga poveste de iubire în registrul metonimic al acestei metafore. Deși pare o scenă tradițională, *întâlnirea în oglindă* se deschide către dimensiunea metaficțională de reflectare a textului în el însuși. Fragmentul e o punere în scenă a procedeului construcției în abis, reprezentând viziunea textualistă a lui Radu Petrescu asupra lumii și a literaturii: „…aruncându-și ochii din întâmplare pe oglindă, Matei văzu în încăperea cealaltă, la care ședea cu spatele, o femeie într-o rochie vișinie, mată, cu părul negru înfoiat și coborând astfel pe ceafă, trecând repede, ușoară. Purta în mână o eșarfă albă care ajungea până aproape de podea, trase sertarul unei comode acoperite cu o placă de marmură cenușie pe care se sprijinea fotografia unui bărbat în vârstă, gras și cu obraji acoperiți de favoriți, băgă înăuntru eșarfa, apoi luă cu un gest brusc fotografia și dădu să plece cu ea. În acel moment privirile lor se întâlnire în oglindă" [166, p. 16].

Așadar, în *Matei Iliescu* scena-intrigă sau punctul de pornire al periplului ficțional îl reprezintă *eroticonul oglinzii*, în care se profilează *el* și *ea*, cuplul erotic cuprins de fiorii seducției: „o revăzu, așa cum o zărise acolo, în oglinda dintre aripile negre ale bibliotecii și o încântare pe care nu o mai încercase niciodată puse stăpânire pe el". Imaginea Dorei se desprinde fantasmatic din oglinda feerică a cuvintelor. „Aripile negre ale bibliotecii" sunt marca iubirii ca proiecție livrescă, ca emanație a memoriei culturale a erosului. Oglinda fixează imediat în text regimul alunecos al ficțiunii livrești.

Vraja crește, amplificându-se prin bruiajele contingentului. Dora, mai în vârstă decât el, este măritată, făcând extrem de dificilă împlinirea erotică, dar sporind puterea de fascinație și de seducție. Ea reprezintă eternul feminin în ipostază de *donna angelicata*. E o frumusețe caldă, feminină, *intens albă*, aproape evanescentă: „Ei, da, întorcându-se atunci spre casă, de la cofetărie, sub umbrela pe care ploaia continua încă să răpăie, trecuseră chiar pe strada aceasta, prin dreptul casei judecătorului și poate că atunci o văzuse prima dată pe Dora, printre perdelele fâlfâitoare ale ploii, la una dintre ferestre. Purta o rochie albastru-pal cu mâneci scurte, era intens albă la față și părul negru i se cobora pe umeri, bogat" [166, p. 20].

Dora trăiește într-o lume aparte, înstrăinată de lumea reală. Rama ferestrei și a oglinzii în care apare adeseori imaginea ei este spațiul spectacular, elastic, în care realitatea se confundă cu visul și ficțiunea. Reflecția ei în oglindă e o imagine spectrală monadică, o lume în sine. Dora aplecată peste fereastră semnifică condiția unei existențe intermediare, nici afară, nici în interior, o pendulare între lumea de acolo și cea de aici, între lumea reveriei onirice și cea a realului fantomatic. Privitorul din afară, Matei, o percepe ca pe o imagine-ficțiune ruptă de realitate prin disocierea ei simbolică (prin rama ferestrei și a oglinzii) de restul imaginilor. Spațiul ezitant al

ficțiunii se coagulează din frânturile observate prin lupa deformatoare a ***binoclului***: „o urmărea cu binoclu și avu fericirea să o vadă aproape zilnic, fie la fereastră, privind distrată spre șosea sau pieptănându-se, fie pe terasa din capul celor 10 trepte, citind întinsă într-un șezlong, fie trecând prin curte" [166, p. 91]. Privirea prin binoclu este contemplarea de la distanță, dar și privirea reveriei. Ea semantizează imaginea erotică în sensul tensiunii transgresive, făcând-o să vibreze în zona ambiguității, a tainei care atrage și fascinează.

Și pentru Dora privirea este codul narativ reprezentativ. Obstinată de rolul de soție a unui bărbat pe care-l detestă, ea caută evaziunea într-o irealitate compensatorie, în ficțiunea care să-i modifice existența searbădă, să o scoată din rolul anost predestinat. Situarea în oglindă și în fereastră este o situare în *model*, în irealitatea fantasmatică a modelului, în tiparele unui spațiu și timp fictiv. E situarea între real și ireal. Aplecată prin fereastră spre pădure, spre alte imagini ale deschiderilor spectrale, Dora e cu spatele la ceea ce-i oferă interiorul, ***căminul*** în care nu se regăsește. Prin fereastră, ea intră în spațiul reveriei, o lume a irealității dar și a creației, în care se plăsmuiesc vise și se eliberează fantasmele. Privirea devine aici un cod al percepțiilor, înțelegerilor și evaluărilor.

Scriitorul integrează realitatea în ficțiune, în parametrii unei estetici care, observă Gheorghe Crăciun, „urmărește să sintetizeze într-un nou tip de scriitură poetica registrelor simultane (cu background-ul ei mitologic și simbolic) și ideologia autenticității în cheie realistă" [54, p. 118]. Această deschidere simultană a scriitorului pentru aspectele concrete și cele mitologice ale vieții, este, constată Crăciun, similară paradigmei consacrate de Joyce, în *Ulisse*. E o nouă viziune antropologică, care „încearcă punerea în lumină a condiției individului uman asimilat universului" [54, p. 122]. Destinele individuale se reflectă în oglinzile unor realități absolute, repetitive, cu efecte de natură mistică.

Atât Matei, cât și Dora sunt naturi hipersensibile, incompatibile cu banalitatea lumii lor mediocre. Dora e măritată fără voie cu un avocat cu mult mai în vârstă decât ea și e nefericită. Matei, ajuns împreună cu părinții din București în provincie, simte un dispreț suveran față de oamenii locului, răi și mărginiți. Gesturile, vorbele lor, pe care și le notează într-un jurnal, constituie modele de disociere și distanțare de ei. Ambii, și Matei și Dora, sunt niște inadaptați cu detașare. Privirile lor trec cu indiferență și dezgust pe deasupra, lunecând peste suprafața opacă a realității într-un transfer imaginar de la faptul cotidian spre o lume ideală. Dragostea lor nu se axează pe o persoană anume, ci pe imaginea ei în oglinda idealității. Sunt naturi bovarice, așa cum au observat exegeții romanului (Ion Simuț, Ion Bogdan Lefter), însetate de altceva, compensând carențele realității cu plinul imaginației. Radu Petrescu pornește de la modele, pe

care încearcă a le depăși. Modelele lui sunt în primul rând Proust, Flaubert, Gide și Joyce, din care sunt reluate formule pe care scriitorul încearcă să le ajusteze propriei sale viziuni. Modelul Joyce se resimte în modalitatea semnificărilor livrești ale romanului, în raportările la macrocosmosul cultural. Modelul Proust se arată în felul în care se aglomerează detaliile plastice ale unei poetici a reveriei, a viziunilor care trezesc în cascadă straturile de amintiri. Firea de artist a lui Matei caută dincolo de femeia vie din Dora, modelul, prototipul, imaginea ideală. Privirea lui iese din timp, din istorie și contingent, planând peste carcasele prezentului, ațintită în fulgurările transcedenței. Femeia resuscită mereu în el viziuni și trepidații, care antrenează într-o spirală continuă a frumuseții cosmosul întreg. „O, Doamne, striga, ce se petrece cu mine? Când, îngenunchiat pe iarba de pe malul iazului, își aplecase fața să simtă pe obraji iarba pe care o călcaseră picioarele ei și, inspirând adânc aerul, se închisese în aerul care o cuprinse și pe ea (…) Îmbălsămat cu flori, închis în pământ ca el în Dora. De altminteri o întâlnise așa, în apa moartă, care uită pe cei care s-au reflectat în ea, a oglinzii" [166, p. 277-278]. La fel și Swann din *În căutarea timpului pierdut* o simte pe micuța Gilberte drept o vietate cosmică personalizând aerul respirat împreună și provocând, în termenii lui Proust, fenomenul „iradiației": „Și, încă de pe acum, farmecul cu care numele ei înmiresmase acel loc, sub tufișurile roz, unde îl auziserăm împreună, ea și cu mine, avea să cucerească, să ungă ca un balsam, să parfumeze tot ceea ce se afla în preajma ei…" [171, p. 163]. O uriașă capacitate senzitivă în planul erosului, proprie ambilor autori, se manifestă artistic prin reluarea și recrearea neîncetată a senzației cu efectul *permanentizării* ei. O senzație oarecare trezește fluxuri de imagini care redimensionează și amplifică sentimentul erotic. Matei Iliescu pleacă cu inima ușoară la București, el știe că „Dora, cea care la ora aceasta dormea, nu va veni. Între ei totul se terminase. Dar îi era indiferent, pentru că Dora ceastălaltă, Dora cea mare, îl va urma cu siguranță pretutindeni și pentru totdeauna - și pentru totdeauna și pretutindeni se va afla în ea, fruct al dragostei lor" [166, p. 279].

Fetița Marta, din copilăria lui, se reconstituie într-un prototip, care ia treptat chipul Dorei, așa cum și Odette e multiplicată de câteva Odette. Într-o analiză a erosului din romanul lui Proust, Bogdan Crețu argumentează iubirea lui Swann pentru Odette prin intermediul modelului, a asemănării pe care o vede acesta între Odette și o siluetă dintr-o frescă a lui Botticelli. Frumusețea siluetei compensează neajunsurile din figura lui Odette, obrajii prea palizi, ochii obosiți. Grație modelului, femeia din contingent este proiectată în idealitatea femeii transcendente. Criticul consideră această formă de iubire, iubirea însăși. „Dar asta facem cu toții, nu? Îl construim pe celălalt permanent, mai ales atunci când ne crește, dintr-o cauză sau alta,

pulsul. Nu ne îndrăgostim de o persoană, ci de o imagine, al cărei autor suntem, de fapt, noi înșine" [59, p. 19].

Și Matei o *obiectualizează* pe Dora, ca și Swann pe Odette. Dar, la Radu Petrescu și femeia își proiectează în idealitate bărbatul, aflându-și reprezentarea celuilalt în imagini ***sculpturale***: „Mă iubești? O să mă iubești mereu? În ce ai vrea să mă sculptezi? Nu mi-ar plăcea în piatră căci e prea rece, mi-ar plăcea în lemn, într-un lemn din pădurea aceasta, și eu am să-ți pozez cât vrei, dacă-ți voi plăcea" [166, p. 183] . Matei o percepe prin același ***cod al artei***: „și tu ești puternică. Țin în brațe parcă o statuie. Dacă aș fi sculptor nu mi-aș dori un alt model". Ambii sunt marcați, unul din perspectiva celuilalt, de albul unei materii pure: („Cât de alb ești! (…) Tu ești și mai albă, dar soarele te-a îmbrăcat într-o armură de bronz.").

Sustrăgându-se realității, Dora însăși se propune ca ficțiune, imaginată „în vastul album al aerului". Apropierea de ea provoacă senzația unei realități fluctuante, sugestie a intrării într-un timp mitic: „Ea întinse mâna fără să spună nimic și se juca cu degetele în părul lui, apoi i le trecu ușor peste pleoape și pe buze. *Podeaua pe care sta și încăperea toată se clătina lent cu el și senzația îi pătrunse greu și amară în toată ființa* (subl. nn). Dori să-și pună capul pe genunchii ei și lăsă totuși micul spațiu dintre el și aceştia să subziste" [166, p. 104]. În această relație de comuniune cu universul, personajele lui Radu Petrescu trăiesc în trecut, în aceeași măsură în care trăiesc în prezent, în cotidian, dar și în ficțiune, în cultură și în afara ei. Mitologicul și simbolicul substituie temporalitatea evenimențialului și legile contingentului. Realul își găsește reprezentarea dar și semnificațiile în cultural. Saltul din ficțiunea realității în ficțiunea onirică se produce intermitent. Aerul iubirii e dens, material, cu grosime de zid, în care se conturează distinct identitățile cuplului erotic:

„– Vezi aerul? o întrebă.

– Nu, spuse ea, privind nedumerită împrejur.

– Eu îl văd, spuse el mai depărtându-se un pas. Este aici, între noi ca un zid de sticlă cu neputință de trecut.

– De ce chiar așa de cu neputință? râse ea. Apoi adăugă cu oarecare gravitate sfioasă de a fi vrut să fie pedagogică. Așa și trebuie, știi?.

– N-am spus chiar ce voiam. Nu un zid de sticlă. Însă despre ce-i vorbesc, Dumnezeule! exclamă în sine, observând o licărire alarmantă în ochii ei. Ascultă, îl cunoști pe domnul Zamfir, profesorul de caligrafie?. După această întrebare care îi apropie din nou, o porniră alături pe poteca șănțuită și nesigură ce ducea spre pădure prin iarba foarte înaltă" [166, p. 46].

Distincția dintre Matei și Dora, ca alteritate și diferență, este metaforizată prin „zidul" care funcționează ca un coagulant erotic. „Dacă într-adevăr în cuvântul *dragoste* există cuvântul *zid*, putem spune că dorința amoroasă este întotdeauna dorința de a sparge acest zid. Căci nu toate zidurile au soliditatea, tristețea și ostilitatea unei împrejmuiri de închisoare, iar amanții nu se îmbată decât cu diferența dintre ei. Relația sexuală nu este elaborarea unei transparențe, ci măsura unei disimetrii pe care nimic nu o atenuează", scriu Pascal Bruckner și Alain Finkielkraut, în *Noua dezordine amoroasă* [28, p. 223]. Autorii fac trimitere la cuvântul *amour* (dragoste), care-l include pe *mour* (zid). Alteritatea nu se absoarbe și nici nu se dizolvă în trepidațiile erosului. La Radu Petrescu ea se contemplă telescopic, cu binoclul, indice al distanței infinite pe care alteritatea o impune în câmpul erotic. Privirea binoclului este metafora cunoașterii prin reflecție, a distanțării de obiectul contemplat. Urcat în vârful copacului, de unde o privește pe Dora, Matei se autoproiectează în idealitate, de unde celălalt, prin dioptriile mărite ale binoclului, apare drept modelul iubirii platonice, spiritualizate. Astfel, urmărită de departe, iubita declanșează în interioritatea privitorului forțele latente ale erosului, care înseamnă iluminare și cunoaștere de sine.

Dar oglinda e „vânător al invizibilului și capcană pentru vizibil" [64, p. 227], scrie Miriam Cuibus, precizând că spectacularitatea este un teren lunecos și nesigur, care te poate arunca în nebulozitatea propriilor tale străfunduri, din care ieșirea devine dificultoasă, întrucât suprafața oglinzii îți arată, în mod eronat, doar *modelul, idealul, străinul*. Pentru Dora oglinda este captivitate în propriile irizări interioare însetate de ficțiune. Prin acest personaj, proustianismul este împins în direcția unui bovarism flaubertian. Ficțiunea suplinește criza realului. În mijlocul cotidianului anost în care nu se regăsește și în care împlinirea de sine este resimțită drept imposibilă, Dora își trăiește oniric identitățile ficționale. Refugiată în lecturi, ea e cuprinsă de nostalgii bovarice, răspunde tentațiilor în maniera literaturii, nu a realității. Îl caută pe Atanasiu reactivând clișeele iubirii-pasiune: „După ce îl puse să jure că o iubește și că dragostea lui va dura ca și a ei, etern, îi spuse strângându-i mâinile cât putu de tare:

– Ai mei vor să ne despartă. Nu știu de ce. E îngrozitor. Te iubesc atât de mult încât nu voi putea trăi fără tine (…) Să fugim, nu avem altă soluție" [166, p. 143].

Pentru că e vorba de un *clișeu*, imediat, cum numai „iubitul" fără de care *nu ar putea trăi*, nu acceptă soluția de a fugi împreună, renunță la el, simțindu-se foarte ușurată.

Iubirea dintre ea și Matei se desfășoară conform schemelor erotice însușite cultural. Dragostea e gândită ca destin și fatalitate: „întâlnirea noastră a fost necesară", „parcă te-am știut dintotdeauna", ca e proiect al forțelor cosmice: „Prizoniera tandră dar și vinovată (pe Matei îl

tulburase mult visul ei, umplându-l de presimțiri apăsătoare) era Dora, tot ea era însă și apa albastru verzuie, grea și elastică, și tot ea era și cupola de aer, pe vârful căreia, soarele se mișca revărsând arșițe" [166, p. 107]. Ficțiunea devine singura realitate a acestei iubiri, una de tip închis, având rolul terapeutic de a compensa criza de real: „în afară de tine nu mă mai interesează, cu adevărat, nimic (…) Sunt moartă pentru toată lumea, în afară de tine"). Dimpotrivă, Matei se deschide frumuseții celor din jur, prin dragoste el accede la cunoașterea lumii: „Datorită ție am început să văd în jurul meu lucruri care înainte pentru mine nu existau. Și cât de vaste și frumoase sunt chiar atunci când nu mă împac cu ele".

În *Meteorologia lecturii*, Radu Petrescu lansează ideea de „viziune telescopată". E o modalitate de recuperare telescopică (prin binoclu, în cazul lui Matei, situat *deasupra*, în vârful copacului) a surselor originare ale erosului, prin ordonarea lor consecutivă în rețele de iradiere semantică reciprocă. Dialogul cu memoria genului romanului de dragoste e un dialog cu conceptele platoniciene ale erosului. Îndrăgostiții joacă roluri prescrise cultural de o întreagă tradiție a discursului erotic. „Matei îi gustă colțurile gurii, apoi o ridică puțin spre el petrecându-i o mână pe sub umeri și pe cealaltă înfigându-i-o în părul de pe ceafă. Pleoapele ei se lăsară încet, ca aripile unui fluture de noapte, și îi cuprinse cu brațele gâtul, mângâindu-l cu degetele în păr și apăsându-l spre ea. Când se desprinseră din această îmbrățișare erau palizi și-i orbi soarele. Matei închise repede ochii. Din negura lichidă și fără fund se desprindeau stele tremurând și stingându-se, izvorânde, o clipă, mereu, apoi nu mai simți arsura" [166, p. 182]. Îmbrățișarea lor resuscită, după expresia lui Platon, anamnezia imaginii perfecte contemplate cândva, înaintea căderii spiritului în mundaneitate. Aceste imagini ale lumii ideale din care am căzut, pe care filozoful grec le consideră „palide", sunt lipsite de strălucire în lumea de aici. Ele ratează „ceea ce întrunea în sine modelul, acum doar reflectat" [123, p. 55]. Reflecția *de aici* a imaginii ideale a iubirii este palidă, dar strălucirea soarelui, care-i „orbește" pe îndrăgostiți e semnul frumuseții divine, *de dincolo*, a iubirii eterne. Soarele orbitor e aducerea aminte a „strălucirii originare a modelului" [123, p. 57]. Îmbrățișarea intensă a celor doi îndrăgostiți a trezit amintirea orbitoare a modelului androginic.

O scurtă ieșire din sine, trăită ca anamneză a iubirii primordiale este imediat urmată de reintrarea în sine, de revenirea la eul cotidian: „închise repede ochii". Îmbrățișarea a fost acel *liant* care a cuplat eul la idealul erotic platonician, la amintirea *de dincolo*. Și mai departe: „Din negura lichidă și fără fund se desprindeau stele tremurând și stingându-se, izvorânde, o clipă, mereu, apoi nu mai simți arsura". Reverberația frumuseții primordiale e resimțită și ca o „arsură", ca ardență a transcendenței într-un corp comun. *Stelele tremurând* sunt irizări vibrante

ale Ideilor. Ele vin din negura lichidă, mișcătoare, vie, sugestie a lichidului amniotic primordial, sursă a Dragostei Eterne la care visa Socrate în *Banchetul*. Două trupuri îndrăgostite, care se îmbrățișează, nu mai sunt doar carnea profană. Prin îmbrățișare, lor li se transmite chiar dacă numai pe-o clipă, ceva din incandescența iubirii eterne, ceva din strălucirea ei diafană, devin „carne îndrăgostită, vrăjită și transfigurată la nivelul amintirii modelului pe care tocmai ea îl suscită" [123, p. 60].

Personaj bovaric, însetată de modelul care s-o rupă din realul anost și ostil în care nu se regăsește, Dora va căuta o „ramă" potrivită, o matrice identitară care să-i dea satisfacția iluzorie a altei realități. Emma Bovary se rupe de real prin rama ferestrei, dincolo de care proiectează imaginile afective din cărțile citite. Reveriile Dorei la fel se produc la fereastră, de unde privirea contemplă peisajele pădurii. Acestea capătă o multitudine de forme imaginare, deschizându-se în ficțiuni compensatorii de basm. Lichide, elastice, trepidante, ele pot mereu lua o altă formă, se pot umple de un alt conținut semantic. „Unul din pionerii înlocuirii vechilor noastre reprezentări despre om cu imaginea integratoare a individului consubstanțial lumii este în proza românească Radu Petrescu", scrie Gheorghe Crăciun [54, p. 66]. Și explică: „Radu Petrescu, în schimb, urmărește în cărțile sale de ficțiune consubstanțialitatea omului cu cosmosul, un fel de metafizică generică, desfășurată în trepte, de la planurile inferioare la cele superioare ale existenței. Scrisul său se încarcă astfel de un anume caracter oracular, fiind efectul lucid al efectelor acumulate. Scenele, stările, contextele sunt bine cântărite și construite cu încetineală, într-un fel de somnambulism al continuității prin juxtapunere" [54, p. 43].

Așadar, scriitura din *Matei Iliescu* readuce omul la sensibilitatea lui generică, la imaginea primordială, în care se citesc semnele cosmosului. Prezentul nu se disociază de atemporal, de realitatea absolută, invocă puternic amintirea trecutului, în care sub ploaie (așa ca pe plaja cu trupuri anodine) oamenii sunt egali și „m-am gândit că cineva din afară n-ar putea alege pe unul dintre noi, cei din ploaie, decât din motive care nu l-ar privi decât pe el și care n-ar avea nicio legătură cu realitatea". De aceea, gândește Matei, lucrurile revin în cerc „ca într-o horă astrală". Asta încearcă Matei să-i explice Dorei, care îi reproșează înstrăinarea și noaptea petrecută cu Magda. Omul antropologizează întinderile cosmice, lăsând peste tot semnele umanității sale, tragice cel mai adesea. Contextul este cel care deschide de fapt realității adevărul ei fundamental. Madlena lui Proust invocă amintirea unității de „realitate absolută", pe care o ascund aspectele iluzorii ale rutinei cotidiene" [171, p. 26], obiectele la Radu Petrescu, invocă, în același registru de cunoaștere acut senzorială, imaginea globală a Totului. Brățara Dorei, pe care o privește

Matei, încetează a mai fi obiect, devenind o realitate subiectivă ce ține de percepțiile infinite ale conștiinței, fiind cu atât mai autentică și mai vie:

„Cum este în realitate brățara ta nu știu și nici nu pot ști pentru că realitatea ei fizică, obiectivă, este dublată pentru mine de împrejurările în care am văzut-o înainte, dublată și modificată în așa fel încât ea, împreună cu ce o dublează și o modifică, mi se prezintă, cum nu s-ar prezenta bijutierului, ca o vibrație, cum să-i spun? afectivă, eveniment interior, al meu, așa cum ar fi de exemplu ideile și de aceea lucrurile pe care le întâlnesc am și început să le numesc Idei, cu un i mare, și totodată eveniment exterior, figurare tangibilă în spațiul din fața ochilor mei, a vibrației mele. De aceea vei înțelege, Dora, de ce lumea care mă înconjoară îmi pare că este, n-ai să mă crezi, dar e destul de simplu, o figurare a mea, propria mea statuie" [168, p. 382-383]. Reflecțiile lui Matei explică ideea *omului cosmic*, care aduce în percepție simultană transcendentul și contingentul și susține, *în transparența scrierii*, dialogul multiplelor semnificări mitice și simbolice.

Finalul romanului capătă tensiunea tragică a iubirii învinse, ruptă de fantasma sa mitică, bântuind spiritul modern până la disoluția existenței acestuia. Revenirea îndrăgostiților în București provoacă risipirea visului confruntat cu realitatea. O realitate a geloziei și abandonului, a frânturilor interioare pe care puterea modelului n-o mai poate vindeca.

5.3. EROTOLOGIA LIVRESCĂ. GEOMETRIILE CORINTICE ALE PASIUNII

Începând cu proza optzecistă, care descoperă corpul dintr-o aviditate de concret, din căutarea „unei autenticități dez-ideologizate" [153, p. 111-112], ipostazele textuale ale acestuia se diversifică (de la corpul textualizat, scriitura corporalizată, la corpul cibernetic, tehnicizat etc.), iar accentele trec dinspre sentiment spre senzație, corpul devenind un simulacru al sufletului, cu toate consecințele resimțite atât în plan ontologic, cât și în planul reprezentărilor artistice.

Romanul lui Em. Galaicu-Păun, *Țesut viu. 10x10* (ediție revăzută și remake-tată, Chișinău, Editura Cartier, 2014) [161] vine în descendența prozei lui Gheorghe Crăciun, ilustrând o scriitură corporalizată, în care corpul este, deopotrivă, unul de senzații (o contrareplică a literei), dar și unul textualizat, corelând vocile memoriei culturale cu cele existențiale. Romanul deține toate indiciile unei erotologii livrești, impunând raporturi complexe între corp-literă, natural-cultural, plăcere erotică și iubire.

5.3.1. Lectura ca trăire erotică. Stimulenți narativi ai plăcerii

Țesut viu. 10 x10 e un roman al scriiturii care se convertește neîntrerupt în comuniunea dintre autor/cititor/(inter)text și existență. Toată comunicarea și comuniunea se situează sub semnul erotismului implicat în jocul secund al livrescului.

Deși capitolele sunt organizate aleatoriu, conectate în versiunea „Matrix" (mențiunea autorului), *Summary*, care deschide cartea, e chiar primul capitol cu care ar fi recomandat să debuteze lectura. Acesta este un *mise en abyme*, care încifrează codurile de scriitură, multiplică mesajele și sugerează câteva piste de lectură. În *Summary*, autorul empiric își face intrarea în text pentru a interacționa direct cu cititorul real, care e un personaj feminin ipotetic pentru romanul încă neterminat. Autorul, adică Scriptorul, purtătorul de mesaje livrești, desfăşoară o polemică implicită cu „părintele" său Roland Barthes, păstrându-și dubla sa înzestrare cu substanță livrescă, deopotrivă cu cea biologică, existențială. Pătrunde corporal și mental în text pentru a urmări simultan cum se produce textul său, cum e receptat și cum funcționează. Procedeul, răspândit printre scriitorii postmoderniști, este narcisist şi autoreflexiv, fără a pierde însă contactul cu cititorul. Metatextual și polimorf, autorul își testează capacitatea de seducție a scriiturii sale. Își dă întâlnire cu cititoarea la un restaurant și între ei doi se înfiripă un flirt, în care sunt angajate, deopotrivă, senzațiile biologice și revelațiile spirituale. Dialogul lui cu cititoarea mixează *scene* verbal-sexuale, care implică aceeași „tensiune și *jouissance*, repetiție și infinitate" despre care vorbea Julia Kristeva [225, p. 93], cu referire la dialogul amoros. Comunicarea este impregnată de referințe inter și intratextuale incitant-derutante, punând în relație interdependentă şi interşanjabilă corpul personajelor cu cel al literaturii. Textul, prin autocitarea unui fragment de la sfârșitul cărții la început, se convertește în autotext viu, corp de hârtie ce lunecă de la un punct la altul al narațiunii, la un moment dat reușind și performanța de a sta în cap (foile întoarse în sus mi-au sugerat tocmai acest lucru). Granița dintre viață și literatură e pierdută, autorul și cititoarea parcurg distanțe tur-retur din lumile posibile în cele reale, reîncarnările narative se derulează fără impedimente. Autorul îi dă cititoarei să citească un fragment din chiar *Țesut viu*, o scenă erotică dintre două personaje, care se va regăsi la sfârșitul cărții. Care este miza acestei strategii în planul semnificațiilor romanului? Miza provine din efectele literaturii de plăcere. Autorul dorește să seducă nu doar prin cuvântul **rostit,** dar și prin cel **scris**. Și nu orice cuvânt scris, dar cel producător de senzații erotice. Lectura femeii se urmărește a fi una de plăcere, potențată de fluidele erotice care circulă între ei doi și în care emoția vie, reală a cititoarei se contopește cu emoția literaturizată a personajelor prinse într-un încins joc sexual.

Lectura de plăcere e un proces de autoidentificare, de mai bună înțelegere a propriului corp printr-o alteritate fictivă. În lectură, propriul corp trece într-un corp „al dorinței", visează, își asumă experiențele personajelor, resimte stările copleșitoare ale identificării cu o lume posibilă. Acest tip de lectură este deopotrivă gânditoare și „frivolă", implicând imaginația, semănând cu jocul de-a „ce-ar-fi-dacă" [38, p. 129]. În acest caz, conexiunea cititorului cu textul comportă un grad mărit de intimitate a primului cu sine și cu lumile posibile ale cărții. E un proces prin care cititorul se contopește cu intimitatea auctorială, cu trupul autorului, care în termenii lui Gheorghe Crăciun includ elementele fiziologice ale corpului, mintea și sufletul, în interioritatea lor viscerală, din care provine limbajul. În *Țesut viu*, contopirea lectorului are loc cu un corp de cuvinte, de memorii ale cărnii, de senzații, sentimente și ideologii ale „autorului implicit" (Umberto Eco), cel înscris în text. Autorul extradiegetic devine propriul său personaj pentru a trăi intens deliciul producerii și receptării/folosirii trupului său gramatical de altcineva. Privind-o pe cititoare sedusă deopotrivă de ipostazele trupului său (fizic și cel narativ), simte plăcerea infinită a acestei perfecte intimități prin cuvânt. El trăiește dublu cartea scrisă și citită: „Nu există pe fața pământului ocupație mai indiscretă decât privitul de aproape al unei femei frumoase citind un text de plăcere – nevoile fiziologice, partidele de sex sau viciul solitar pălesc pe lângă această dare pe față a bovarismului funciar, comparabil doar cu donquijotismul lui auctorial, primul frizând moartea și cel de-al doilea, nebunia" [161, p. 23]. Literatura și realitatea sunt o apă și un pământ pentru donquijote-naratorul. Nimeni nu le poate separa, fără a risca nebunia. Interacțiunea lui Don Quijote cu Dulcineea sa se face prin intermediul ficțiunii, este mediată cultural. Autorul empiric trăiește aceeași senzație demiurgică, provocată nu de trupul erotizat, dar de cultura erotizată, ca și personajul din *Sexus*, care, urmărind expresia iubitei citindu-i manuscrisul, trece actul lecturii direct în rit magic: „În timp ce-i urmăream expresia, încercam un asemenea sentiment de exaltare, încât aveam senzația că-i înmânasem un mesaj de-a dreptul de la Creator" [140, p. 25].

Lectura este comuniune, obținută, scrie Carmen Mușat, prin „forțarea intimității" [145, p. 188]. Cititorul este atras în lumea narativă prin instrumente literare de seducere „sadică", provocatoare datorită tensiunii suspansului, a necazului impedimentelor erotice, a promisiunilor (uneori înșelate) de final fericit. Textul are înscris în finalitățile sale și intenția de transfigurare a cititorului, de zdruncinare a sistemului său de convingeri. Scrisul și lectura dețin puterea transformatoare, întrucât sunt, în termenii lui Roland Barthes, acte de erotism. Toate formele de activitate erotică sunt solidare [117, p. 36], scrisul, la fel ca și alte acțiuni erotice, se orientează cu *tandrețe agresivă* asupra lumii intime a cititorului. *Pătrunderea cu stiletul* în intimitatea

cititorului e acțiunea erotică a dezvirginării mentale a acestuia. Lectura de plăcere este o lectură de comuniune erotică, care implică forțarea intimității, printr-o mișcare de violență. Orice formă de erotism, inclusiv de natură estetică, în concepția lui Bataille implică violentarea unei ordini constituite. Pentru că „ce înseamnă erotismul trupurilor dacă nu o violare a ființei partenerilor? O violare vecină cu moartea? Vecină cu omorul? Punerea în aplicare a erotismului are în totalitate ca scop atingerea ființei în ce are ea mai intim, până la tăierea răsuflării" [13, p. 29]. Nu e vorba de orice experiență erotică, ci de cea care are în vedere pasiunea totală și transcende nivelul pur biologic, pășind în metafizic. „Mistuire de sine" numește și Julius Evola actul sexual, ca ansamblu al experiențelor erotice atingând climaxul. Lectura de plăcere e prin excelență erotică, transfigurând pe cititor, iar, în cazul acestui roman, și pe autorul real care se va vedea în oglinda scriiturii sale drept o instanță produsă de imaginar, un *altul* asamblat (din biografeme textuale) de cititorul, ce-i oferă o identitate din numărul infinit (…n) de identități posibile. În *Summary*, procedeul metatextual, în care cititoarea parcurge în fața autorului un fragment din cartea acestuia, e cu intenție de dublă intimitate. Pe de o parte, autorul-scriptor testează aderența cititoarei la trupul lui de cuvinte, vrea să afle dacă această interacțiune îi/le va produce plăcerea, voluptatea, iar autorul empiric propune fetei propria lui erotologie, îi sugerează codul, „rețeta", configuratoare a unui proiect de angajare al ei în promisiunea unei relații erotice. Cam asta se întâmplă în imaginația mea, parcă i-ar spune autorul, anunțând-o aprioric asupra unui eventual traseu amoros. Fiecare dintre ei, și unul și altul, au **de rezolvat** un **test**. Bărbatul intenționează dubla conexiune în planul cititoarei: cu instanța lui empirică și cu cea gramaticală. Femeia vrea să treacă textul seducției (în cazul capitulării în arena seducției, își va scoate „hic et hunc lengeria intimă în restaurant încât sa n-o observe nimeni"). Regulile lui *ars amandi* sunt semnalate prin mediatorul livresc. Faptul cultural nu părăsește nicio clipă *eroticonul* autorului și cititoarei, care, în locul privirilor vrăjite (în tăcere), preferă schimbul spiritual de replici, dezvăluindu-le într-un *teatru al seducției* [203, p. 48]. Dorința este triunghiulară: autorul, cititoarea și cartea, care servește drept mediator livresc în mecanismul erotic, la fel cum se întâmplă și în romanul lui Calvino *Dacă într-o noapte de iarnă un călător*, în care cei doi cititori ajung în pat, fiecare cu câte o carte în mână. Un alt mediator intrinsec este cochetăria cititoarei, atitudinea ei de femeie degajată până la nepăsare față de bărbatul din fața ei. Gestul dezinvolt cu care-și așează sutienul îl contrariază pe autor, dar și-l previne asupra regulilor jocului: „Dezinvoltura cu care-și dusese mâna la furca pieptului, ca pentru a-și face semnul crucii, îl contrarie în prima clipă – chiar nu vede-n el bărbatul, ci doar omul de litere?! –, dar tot atunci își dădu seama că la fel de bine putea să însemne și o primă mișcare, cu albele, într-un joc ce stătea

să înceapă" [161, p. 20]. Aşadar, femeia preferă ceea ce Georg Simmel [190] numeşte „cochetăria provocatoare", cu rezultat ambiguu (spre deosebire de cochetăria măgulitoare care e o aşezare a femeii în disponibilitate şi cochetăria disprețuitoare, care anulează şansele pretendentului căruia i se adresează). Strategia de „mascare a dorinței" (Aurel Codoban) funcționează, stârnind admirația şi voluptatea [47, p. 50].

Romanul postmodernist transferă accentul de pe afectivitate şi sentiment pe plăcerea estetizantă a inteligenței, pe voluptatea replicii care erotizează atmosfera şi identifică adevărul şi semnificațiile acestuia nu în metafizică sau logică, ci în retorică, aşa cum teoretizează „gândirea slabă" Gianni Vattimo. Mediatorul livresc îndeamnă, în roman, la o competiție erotică a inteligenței, care solicită concentrație, examenul minții, dibăcia asocierilor spontane, grația imaginației: „Schimbul lor de replici seamănă cu un elastic pe care-l întinde când unul, când altul, dându-i brusc drumul şi lăsându-l pe celălalt să ghicească în care mână este; trebuie însă să bage de seamă atunci când dau drumul capătului de vorbă, să nu-şi muşte mâinile". Într-un cadru intens erotizat prin cuvântul rostit şi cel scris, prin tentativele ambilor de a-şi disimula atracția reciprocă, „povestea vorbelor" se îndreptă inevitabil spre „povestea poveştilor". Pentru că discursul urmează, în termenii lui Foucault toate meandrele liniei de îmbinare dintre trup şi suflet; acest discurs face să apară, sub epiderma păcatelor, nervura neîntreruptă a cărnii". Capitularea femeii este semnalată prin ruperea centurii de castitate, adică prin exercițiul de scoatere a chiloților, într-o mişcare abilă, invizibilă pentru ceilalți comeseni din restaurantul în care se află cu autorul. Într-un moment al dialogului, chiloții fetei cad, constituind un semnal …de *băsmăluță populară*, pentru ambii. Scena avertizează şi despre o suprapunere de planuri pe parcursul întregului roman: planul denotației clare şi cel al ambiguității conotative, intercalarea intermitentă dintre planurile percepției, senzației, imaginației, memoriei etc., desemnând o competiție erotică a simțurilor şi a minții.

Naratorul …n, fiind postmodernist, are o natură plurală, cu reprezentări polifonice. Trupul devine text şi textul devine trup într-un proces narativ de autogenerare de sine. De ipostaze textuale ale sinelui. Provenit dintr-o realitate ficționalizată de mass-media, reconstruită necontenit de limbaj, transfigurată conform codurilor culturale, naratorul simte criza lipsei sale de unitate şi coerență. Conştientizând că este un eu plural, o „subiectivitate rizomatică", în sens deleuzian, autorul-personaj se produce continuu textual. În calitate de subiect, se autogenerează în funcție de mişcările de avalanşă a memoriei sale existențiale şi literare, de fluxurile imaginației şi sensibilității sale, iar în calitate de obiect – în funcție de capacitățile empatice ale cititorului. Pluralitatea eurilor este testată, experimentată, trăită cu intensitate în toate punctele de

intersecție a literaturii cu viața. …n face raliuri aproape insesizabile din planul realității în ficțiune, din ipostaza de autor, în cea de narator sau de personaj. Scrisul este catapultarea fragmentelor de existență, traficate continuu de mediatori (ideologici, în perioada (post)sovietică), într-o realitate vie și „adevărată" a literaturii. Asamblată palimpsestic, ea dă imaginea întregului abia la finele lecturii sau chiar la relectură. Imaginația asigură construirea noului, iar memoria, reactualizarea vechiului. Noul trup de cuvinte exprimă natura plurală a eului, utilizând strategii de recunoaștere prin memorie, dar și inițiere prin imaginația asamblării, a asocierilor, a insolitării adevărurilor cunoscute.

În romanul lui E. Galaicu-Păun spațiul narativ devine o scenă în care actorii sunt perspectivele naratorului, personajului, cititorului, care comunică, flirtează, se confruntă, se provoacă, amalgamând fragmente de realitate și literatură în toposul narațiunii. Discursuri din alte texte, personaje și fragmente narative din literatura vizitată de autor, narator și personaje, reînvie în funcție de capriciile memoriei sau ale imaginației acestora și au liber la circulație prin roman. Senzațiile sunt livrești, retrăite pe contul figurilor literare canonice. Cititoarea nu-i în stare să rostească decât un *miau*… (al pisicii din romanul lui Bataille?) când i-au căzut chiloții. Simona din *Istoria ochiului*, de G. Bataille, în *Țesut viu* reia jocul așezatului în farfuria cu lapte. Italo Calvino, cu *Dacă într-o noapte de iarnă un călător* devine un avertisment la miza erotico-livrescă a *Țesutului*... Flaubert, Mallarmé, Roland Barthes etc. își reactualizează discursurile prin vocile din *Țesut viu*, construindu-l coral, în sensul *Șotronului* lui Cortázar. *Sexus*, al lui Henry Miller, e încă un link al erotizării culturii, la fel ca și Emanuelle Carrère, cu *Un roman rus*. Multistratificarea romanului, popularea acestuia cu autori, naratori, personaje, cititori se prezintă, ca și în alte texte postmoderniste, drept o *heterarhie* [145, p. 148], în care domină indistincția și imprevizibilitatea. Sensurile se amalgamează, labirintul de nivele narative se lărgește, țesătura se îndeasă și devine criptică, indescifrabilă în lipsa unei inițieri a lectorului în alfabetul cărților/firelor.

Conexiunile dintre scris/corp/eros/moarte sunt exploatate în toate punctele de intersecție ale textului cu viața. Actul de a crea e femin*yin*, – o ușă către viață și moarte. Scriitura este *Frumoasa fără corp*, cea căutată cu setea și voluptatea îndrăgostitului. Scopul autorului este să îmbrace frumoasa cititoare în cuvinte, să textualizeze erosul. S-o seducă pentru a o livra textului. Să încorporeze cu ea *Frumoasa fără corp*, adică scriitura. Dorința nu e atât pentru el, cât pentru text, întrucât textul îl reprezintă pe autor mai mult decât îl reprezintă atributele lui umane, biologice.

În laboratorul uriaș al textului se produce întreaga procesiune de transformare a lumii în cuvânt. Ca și în *Pupa russa*, dar și alte romane de Gheorghe Crăciun, lumea există doar prin cuvânt, prin numire. Frumusețea lumii e atât cât poate fi ilustrată în cuvinte. Când „nu mai rămân decât ei doi pe terasă, F(ata) și (M)inotaurul, într-un labirint infinit de cuvinte și tăceri" [161, p. 212], scriitorul-Tezeu trage firul scriiturii pentru căutarea și învingerea (M)inotaurului, care nu este decât (F)rica de (M)oarte, de ceea ce nu poate fi numit.

5.3.2.Corpul și litera. Corporalizarea textului

Încă în prima pagină, în „Mic îndreptar de lectură", autorul ne avertizează că romanul nu este autobiografic și „ORICE ASEMĂNARE CU O PERSOANĂ REALĂ ESTE RODUL IMAGINAȚIEI ACELEI PERSOANE". Primul care este recognoscibil biografic în acest roman este, în pofida avertismentului, chiar autorul empiric. Ceea ce se relevă la lectură nu este un autor, ca instanță civilă, istorică, morală, ci o sumă de fragmente din dosarul lui existențial. Aceste *biographème* (Roland Barthes) în procesul lecturii sunt capabile să alcătuiască imaginea corporală a autorului. Corpul însă se identifică barthesian cu litera, un corp, care, după ce a absorbit biblioteci, a curs în scris, a devenit o anagramă, un produs livresc, un (re)producător de limbaj, abundând de ambiguități și de aceea reconstituibil doar în funcție de inteligența lectorului. Numele personajului, …n, sugerează numărul posibilităților de recompunere a identității sale din registrul ficțional. Prin scriitură, autorul devine o ființă de hârtie, o instanță gramaticală, creată la intersecția cuvântului cu existența. Din raporturile sinelui cu lumea *ca o bibliotecă*, se conturează trupul textualizat, numai bun de citit, adică iubit, parcurs cu interes și voluptate.

Emilian Galaicu-Păun scrie cu o intensitate mereu susținută a ambiguității discursului intertextual. La fel ca și în poezie, scriitorul reactualizează inovativ și spectaculos limbaje din diferite registre culturale, amalgamează în manieră insolită culturi, literaturi, discipline, genuri, conectându-le la autobiografie și autoficțiune. Discursul artistic se nuanțează, se împrospătează, definind autenticitatea textuală legitimată de scriitorii optzeciști. Ambiguitatea, polisemantismul, prin tensiunea ascunderii, implică lectura hedonistă, textul devenind obiect al dorinței. Pentru o lectură „desfătătoare" (Roland Barthes), sugestia, care face din text o Pythie secretoasă, invită lectorul la decodificare și receptare fericită a senzorialități noului trup textual.

Personajul …n vorbește din cărți, în discursuri apriorice, care au trecut testul axiologic al retoricilor anterioare. Forme ale limbajului, „viciate" de scheme retorice coercitive, sunt recreate, (re)inocentizate, prin ironie, parodie și alte instrumente postmoderniste de deconstrucție a

vechilor babilonii lingvistice. Introducerea tandră și violentă a discursului în noi câmpuri de semantizare e de registru corporal și de sugestie erotică. În dialogul autorului empiric cu cititoarea, din *Summary*, lunecarea vocilor pe lângă sensuri, etalându-le și acoperindu-le instantaneu, penetrarea abilă în adâncimile cuvântului, retragerea și apropierea voluptoasă de miezul ideii, propulsarea de noi revelații estetice și înfiorări de senzație, tot mai nuanțate, sunt procedee kamasutrice care duc la reîmprospătarea discursului, la eliberarea energiilor sale creatoare, la pierderea *inocenței* ideii lansate, prin contopire/contaminare cu altă idee, altfel spus, la revelația orgasmică a noilor sensuri/senzații. La acestea se mai adaugă voluptatea exersării diferitelor registre ale limbajului (de la cel popular, regional, la cel livresc), schimbările frivole ale pozițiilor sunetelor (picioarelor …de vers), îndrăznețele experimentări intertextuale, sintaxa orientată spre „punct(ul G) și de la capăt". Mediatorul intertextual întoarce tragismul în ironie și parodie: „Cine să-și închipuie atunci că-n mai puțin de trei luni vor merge de mânuță la ginecolog, pentru întreruperea sarcinii. Ca și când strigând-o: „Făptură, dragă făptură…", ecoul i-ar fi întors-o: „Faptule!". Ecoul eminescian („Făptură, dragă făptură…") traversează registrul popular al invocației bunicii („Faptule!").

Cuvântul se răsucește, ondulează, se travestește interminabil. În mișcările ei infinite, litera devine corporală. Autorul ne avertizează că personajele sale sunt convenții narative, sunt *ființe de hârtie*, instanțe create de limbaj, forme și materializări ale scriiturii: „Are un scris degresat, cu rotunjimi feminine unduindu-se pe sub pielița bine întinsă a cernelii, ce-i seamănă întru totul; din contră, al lui e numai piele și os – mai mult os, decât piele! –, scrâșnind din încheieturi, sincopat, ca și vorbirea-i consonantică prin excelență. Câtă vreme însă se înțeleg, pe cine afectează faptul că bărbatul rostește cum ar sparge pietricele în gură, iar vocalele ei cad ca roua și la fel de ușor se iau?!" [161, p. 13]. Scrisul este o reprezentare a corpului, în materialitatea lui concretă, „în piele și os". Pentru scriitorii postmoderniști, corpul însă transcende registrul biologic, fiind o imagine a spiritualității, un laborator al autocunoașterii, într-o legătură strânsă cu textul „pentru care se reconstituie și față de care devine o adevărată mașină producătoare de sens" [190, p. 274]. Corpul, în principalele romane postmoderniste, consideră Simona Sora, e sufletul în manifestările lui artistice. Corpul se manifestă ca limbaj, instituind noi forme ale comunicării. Când Gheorghe Crăciun identifica istoria formelor literare cu istoria unor modele de sensibilitate, a unei expresivități corporale, definea o nouă epistemă postmodernistă a textului, întemeiată pe *codul corporal*, spre deosebire de *codul sufletesc*, specific modernității timpurii. În romanul lui Galaicu-Păun, comunicarea pornește de la corpul care îmbracă sufletul, prin care circulă vii simțurile, adică sensurile multiple: „Bărbatul îi caută privirea și-i fixează ochii cu

minuscule lentile de contact «cu burtică, luna a șaptea». Din unghiul său de vedere se arată *un corp foarte fin, aproape non-corp și aproape deja suflet*; *sau aproape non-suflet și aproape deja corp*, adică paranteză închisă și deschisă totodată, încorporându-l sau lăsându-l pe din afară, încă nu a aflat-o. Este orizontul dorinței sale, de neatins, după care *fugit irreparabile tempus-ul* lui, ce-a mai rămas acolo, câtă vreme ei stau la o țigară pe terasa «Anotimpurilor» din Ch-ău" [161, p. 23].

Limbajul este metafora duală a corpului textual, cel înzestrat cu memorie culturală și inteligență construită, și cel uman, senzorial, biologic. Intimitatea literară comunică neîndoios cu cea senzorială, semnalând reguli identice de funcționare între corp și text. Corpul e angajat în corelații anatomo-fiziologice, textul – în dialogul intertextual. Dacă în corp orice organ este legat de alte organe, în text, orice propoziție poate fi raportată la alte texte. Aceste conexiuni sunt de cele mai multe ori implicite și funcționează ca „amintiri circulare" (R. Barthes), demonstrând, în fond, „imposibilitatea de-a trăi în afara textului infinit – fie că acest text este Proust, sau ziarul cotidian, sau ecranul televizual: cartea face sensul, sensul face cartea" [10, p. 33]. Romanul lui Galaicu-Păun ilustrează întreţeserea progresivă a relațiilor existențiale cu cele intertextuale, într-o *hyphologie* [11, p. 55] (*hyphos* este țesătura și pânza de păianjen) meșteșugit îndesată. Scrisul se naște din rețeaua semnificațiilor livrești, repuse în mișcare inter-para-contextuală și întreţesute cu rețelele nervoase și vasele capilare ale unui corp biologic (de intelectual basarabean în devenirea lui istorică!) în extremitățile unei trăiri între viață și moarte. De aceea, tensiunea scrisului e întotdeauna la limită: „de atunci frazele lui …n sunt de două feluri – cum ar coase mortul într-o pânză de sac și cum ar sfâșia o placentă pentru a scoate fătul la lumină" [161, p. 145]. Actul lecturii trebuie să rezoneze cu cel al scrierii într-o *lectură corporală*, în care textul să fie citit visceral, cu diafragma, din interior: „Boeingul 747 aterizând la capătul nopții cu câteva suflete la bord, nu în ultimul rând autorul *fără de care s-au făcut nice una din câte s-au făcut* băgat până la coate, ca o moașă comunală, într-o scriere ce se vrea citită nu atât cu retina, cât cu diafragma – dintr-o răsuflare, golul din stomac propagându-se în corpul singur ajuns în punctul mort al curbei pentru a-l resorbi, cu strigăt cu tot, în vârtejul căscat undeva sub lingurică, *cimi*[*împletițiunpat*…]" [161, p. 268].

Romanul lui Emilian Galaicu-Păun este o apologie erotică a *Frumoasei fără corp*. Autorul reeditează original și captivant conceptul generației optzeciste de autenticitate a scriiturii, prin acțiuni de transfigurare, reîmprospătare a literei într-o sensibilitate individuală a corpului, prin exersarea multiplelor interferențe pe care le poate opera materia livrescă cu experiența existențială, textul cu viața, viața cu moartea.

5.3.3. Sângerneala și texistența

„*Sângerneală* îmi voi zice de-acum înainte…” e declarația copilului, prefigurând încă în primii lui ani de viață manifestul artistic al viitorului scriitor, de țesere a scriiturii din cuvântul trăit, rostit și scris, din situarea eului la interferența existenței cu textul. Construind lumi alternative, scriitorul trăiește continuu revelația noului care se naște din ruinele vechiului. Textuarea realității, existența încorporată în text ilustrează conceptul de „texistență” (Radu Petrescu). Realitatea se țese în urzeli estetice, devenind o realitate de gradul doi, „une tres belles écriture”, vorba personajului. Cuvântul fascinează precum *Frumoasa fără corp*, care răspunde chemării: „arată-mi-te goală”. Încă în *Summary* autorul caracterizează actul scriiturii drept o *facere*/lucrare a mâinilor lui Miron-demiurgul. Frumoasei fără corp i se pensează din aliniat sprâncenele, ea se trezește la viață, căutându-și confirmarea frumuseții în ochii cititorului/privitorului („să sperăm pentru ea că-i bărbat”).

În acest roman al scriiturii, cuvintelor li se dezvăluie puterile magice. Magia albă, creatoare, a cuvântului se împletește fir în fir cu cea neagră, demonică, distructivă. Cuvântul care maltratează își face apariția încă din copilăria lui…n, când confuzia unei litere într-o propoziție provoacă un scandal de proporții între bunici și părinți. Fraza fiului „Mamă, pup picioarele” este receptată în sens invers: „Mamă, rup picioarele”. Litera p, devenită r, produce și ruptura. Cuvântul care separă devine mai apoi cuvânt dictatorial și autoritate clișeistică. Copiii sunt obligați de tată să scrie la nesfârșit scrisori către bunici în care să explice impecabil că tata n-a putut spune ce s-a înțeles, deoarece tata „… e scriitor”. Copilăria sovietică, cu întregul amalgam de imagini alienante se regăsește în *Țesut viu*, făcând parte din nivelurile senzoriale ale memoriei corpului, modelându-l textual. Înrudirea cu proza lui Gheorghe Crăciun e anume la acest nivel al organizării textului din lichid chimic și organic în același timp, din substanța rezultată în urma macerării trupului cu tot cu creier. Deosebirea esențială constă în faptul că revelațiile în proza lui Crăciun provin din natura senzorială a corpului biologic, iar în cazul lui Galaicu-Păun – din cea a corpului-bibliotecă. „Ca și cum viața i-ar aparține doar în scris”, existența în *Țesut viu* este *texistență*.

Corpul este inimă și creier, care simte, crede, gândește, face asocieri, își imaginează, și, trecând în scriitură, imprimă acesteia condiția vitalității. *Scrisul ca un corp* este imaginea simbiotică dintre trup și literă, evocată de Roland Barthes în *Discursul îndrăgostit* și parafrazată în figura maternă din *Țesut viu*: „(…) Mama nu lăsa creta din mâini, ca și cum, dintr-un surplus de calciu, i-ar fi crescut necontenit al șaselea deget, când la o mână când la alta, pe care doar scrierea la tablă l-ar reduce, dacă nu la inexistență, cel puțin la o dimensiune simbolică, de semn

grafic". În romanul lui Galaicu-Păun, principala figură instigatoare la scris pare a fi nu mama, și nici măcar tata, cu insistențele lui de-a redacta în scris cum a fost într-adevăr istoria cu fraza din care s-a pierdut o literă, ci bunica. Înțelepciunea ei, viziunea de femeie care „carte nu ştié, ce numai iscălitura învăţase de o făcé" reprezintă înțelesurile apriorice ale limbajului, care preced cultura. Gesturile bunicii conțin nenăscutul cuvânt, nenăscuta carte de învățătură, capabilă să recupereze inocența prealfabetică a trupului viu, încă neînfrânt de litera convenționalizată până la mortificare. Pledoaria naratorului aici se îndreaptă subtil către autenticitatea și naturaleța trăirii, către prospețimea senzorială a *noului trup*, care să abolească valoarea literei închistată în vechi și cadaverice instituții gramaticale: „Din maşina de scris ieşi bunica, până la brâu, și, răsucindu-se în semiprofil spre foaia tipărită, își aruncă privirea asupra celor scrise. «Șterge! Șterge tot! îl apostrofă blând, bătrâna. Cum crezi c-au să te iubească fetele când tu le înșiri verzi și uscate despre o babă» (…) dintr-o dată realiză că însăși perceperea timpului, ba nu, nu a timpului – a trecerii timpului, se exprimă în termeni corporali, la feminin, de la «când a fost bunica fată», pe de-o parte, la «vremuri văduve», de de-alta. Nu-i rămânea decât s-o îmbrățișeze, epoca demult apusă, cum ai răsturna peste teancul de hârtie maculată de pe masa de lucru un trup de fată bătrână și – «Fa Marie, tu eşti fecioară?» – ai pătrunde-o în neștire, exact ca-n filmele americane în care autostopista …(…)" [161, p. 221]. Nu trebuie pierdut din vedere faptul că Emilian Galaicu-Păun este și poet, și fiecare frază din romanul său probează ritmul, eufonia și fascinația reprezentărilor proprii poeziei sale. În fragmentul de mai sus, *trupul de timp* se construiește din amintirea împletită poetic cu imaginația. În afara ficțiunii, corpul de timp este un simulacru, o realitate a imaginii, percepute într-un fel anume, modelate de conștiință, reactualizate subiectiv, ca produs al interpretărilor diverse („Fa Marie, tu eşti fecioară? (…) Unii zic că da, alții zic că nu"). Șansa acestuia la o nouă viață, cea autentică, e literatura, în sensul ei etimologic de *creație*. Corporalizat poetic e timpul, dar și spațiul, care implică și *vederea*, pe lângă *amintire* și *imaginație*. Regăsim în roman o descriere a parcurgerii erotice a corpului de senzații, precum un spațiu pe care personajul îl re-creează conform propriilor lui senzori. Limbajul corporal indică aici o metafizică, din care sufletul este absent, dar din care nu lipsește tentația absolutului, dorința plăcerii absolute: „De pe-un sân pe altul, gura-i coboară în voie pe furca pieptului, condusă de unduirea formelor ei, în revărsare, ca după topirea zăpezilor. De jur împrejur, cât cauți cu ochii, clipocirea apelor primordiale îndepărtează/apropie linia orizontului, de parcă o fetiță ce nu s-a mai văzut ar sări coarda, și doar apariția unui pâlc de trestii – «chestii, trestii», macină-n gol, odată declanșat, mecanismul de împerechere a cuvintelor – pune capăt acestei întinderi necuprinse, printr-un strigăt țâșnind din gâtlej: «Pământ»! Îngenuncheat în fața acestei

minuni a naturii, bărbatul înaintează prin deltă, cu limba scoasă, stârnind stoluri întregi de păsări migratoare – nu se văd, dar anume zvâcnetul lor de aripă îi încrețește fetei pielea bazinului –, pentru a răzbate în cele din urmă la un ochi de apă dulce, din care se adapă lipăind ca un câine. Cu capul dat pe spate, arcuindu-se cât să-i vină în întâmpinare pe meridianul trasat de la naștere, copila se desface din stinghii, atentă la erupția micului ei vulcan dintre craci" [161, p. 171]. Copila este un posibil arhetip al Afroditei, născute din spuma apei, dacă ne gândim la imaginarul acvatic care însoțește actul iubirii carnale. Fecioara (virgină la 24 de ani împliniți) este pregătită pentru beția erotică, dar refuză condiția maternă a Demetrei, preferând-o doar pe cea magică, fluidă, incoercibilă instituțional (și moral) a Afroditei. Erosul, în acest caz, e trăit ca „anamneză" [83, p. 80], „clipocirea apelor primordiale", fiind fericita revelație a stării primordiale, prenatale, de esență fluidă.

Deși erosul are și asemenea posibile prelungiri în transcendent, timpul, spațiul, scrisul, lectura, se erotizează preponderent prin filtrul livresc. Încărcătura sexuală a romanului se susține pe pilonii puternici ai ironiei și parodiei. Limbajul corporal devine o formă de comunicare absolută, în care totul poate fi exprimat metaforic sau metonimic. Pornografic nu e sexul în sine, ci degradarea politică, retorica găunoasă, manipularea colectivă, ca un viol sau, prin acceptare și complicitate, ca un act de prostituție. Un posibil prototip al femeii „umblate", dar autodeclarate „virgină", ar fi imaginea preacurvită a Patriei, într-un parodic joc de cuvinte: „Ca suveica umbla luntrea lui Charon încolo și încoace între maluri. „Patria-mamă!, îi ținea și …n hangul. Au avut-o toți străinii, întâi la Prut, apoi la Nistru, și ea continuă s-o facă *pă țălca*! Teritorial'naia țelostnost', carevasăzică integritate teritorială, *tradusă ab libitum*" [161, p. 205]. Atitudinea față de scrisul angajat partinic e caustică ca și față de o femeie depravată. Limbajul asociativ preia formulele peiorative care desemnează actul scriitoricesc/sexual: „Scurt pe doi: într-una din seri, pocnindu-l inspirația, bărbatul se așează la mașina de scris, după ce o coborâse de pe dulap în brațe, ca pe-o mireasă – când s-o încalece, era *umblată*!" [161, p. 307-308]. Naratorul sublimează în semiotică corporală dimensiunea perversă a politicului, a ideologiei vicioase.

În roman, scrisul, ca și lectura, stau sub semnul tensiunii și al voluptății. Sângele (tot o cerneală și el) pulsează prin venele și țesătura textului. „Sângele are gust de cerneală!». Într-un cuvânt, *sângerneală*!". Aceasta este prima revelație a viitorului scriitor, care-l duce la concluzia că-și va zice „Sângerete", „să nu-l știe nimeni". Așadar, scrisul este iubirea încrustată *cu sânge* în sufletul autorului. Scrisul devine procedeu visceral, iubire purtată în gând, adică în sângele care asigură vitalitatea ființei. Așa cum îndrăgostitul își poartă în sânge ființa iubită, autorul își poartă în sâmge iubirea pentru scris. Visceralitatea biologică este de aceeași amplitudine ca și

cea narativă. Scrisul e trăirea voluptoasă a senzației dureroase de a cresta dramele existențiale cu lama, cu stiletul pe limbă, degete, pe întreg trupul. O lamă găsită când era copil, îi provoacă fascinația riscului și a pericolului. Spaimă deopotrivă cu plăcerea. „Se putea tăia, cu ambele laturi, și această descoperire îl umplu de acea fericire a despicării pe care o va cunoaște, la facultate, între cracii primei femei. Nu femei, fete. Sângele țâșni năvalnic, nici n-a reușit să facă legătura dintre tăișul dublu și arsura de la degetul cel mare al mâinii drepte" [161, p. 37]. În scris, ca și în iubirea carnală, spaima, fascinația, violența, însoțind procesul *despicării*, implică tensiunea problematizantă (*tensiunea negativității*, o numește Bataille), acea criză care este mai întâi o lipsă (o suspendare? oprire în loc a timpului?), pentru o cumulare a unei imense desfătări a sensului/senzației. Julia Kristeva vorbește despre legătura profundă dintre spaimă și plăcere în mecanismul erotic. Plăcerea intensă include întotdeauna o anumită formă de violență și spaima confundată cu înfiorarea. „Își aduce aminte, până în cele mai mici amănunte, noaptea în care a cunoscut-o; sexul ei curat o lamă de oțel(că!) pe limbă (…); sângerarea abundentă, ca după un viol colectiv în toată legea, și nu o singură dată" [161, p. 50]. Sângele e o manifestare a violenței interne, scrie Georges Bataille [13, p. 65]. „Fie că-i vorba de sexualitate, fie de moarte, întotdeauna violența este cea vizată, violența care înspăimântă, dar care fascinează" [13, p. 62]. Plăcere sângeroasă e sexul. Cel de prima dată, cel care deflorează, rupe ființa din continuitatea ei ingenuă, așa cum preferă practicile tantriste, alegând preferabil fecioare sau femei care încă n-au născut, pentru deschiderile metafizice ale sexului. Spaima, fascinația, violența implică tensiunea problematizantă, criza care este mai întâi o lipsă, pentru a fi cumulativă, mai apoi, de sens. A tăia (într-o analogie aici cu *a deflora*) pentru a „pătrunde " pe cont/cord propriu în înțelesuri este dorința autorului-narator-personaj din *Țesut viu*, în deplin acord cu definiția pe care Mircea Nedelciu, Adriana Babeti, Mircea Mihăieș o conferă autopsiei: „O autopsie generală. Cu sânge rece. Cu sânge rece. Până în miez, în adânc, în abis. «Autopsie» înseamnă «a vedea cu propriii ochi». Dar și literatura tot asta înseamnă: a tăia pentru a înțelege" [147, p. 480]. Corpul fizic se alcătuiește din experiențele trăite, cel spiritual – din lecturile traversate, din organe/fragmente intertextuale. „Nu ai dreptul să scrii o carte, până nu le-ai citit pe toate" și „Citii biblioteci ca să te f**" sunt revelațiile lui …n, care se invocă concomitent.

Actul creației este rezultatul sensibilității umane intrate în criză, și la rândul lui, provoacă, în termenii lui Barthes, o criză în planul cititorului, clătinându-i sistemul de percepții, problematizându-l, aruncându-l astfel în brațele unei „lecturi desfătătoare". Actul lecturii trebuie să fie pe cât de previzibil (să ofere din start promisiunea plăcerii), pe atât de imprevizibil, pentru a fi tulburător și savuros. Cititorul convențional așteaptă un scenariu precis, încărcat cu sensuri

ordonate aprioric și clar, însă tocmai încurcătura de linii narative, „încâlceala ițelor” aruncă sensurile în proaspete re/desemnificări, provocând o mișcare de joc erotic, adică imprevizibil, incitant, seducător. Procesul simultan de *scribere* și *amare* e prins de autor în plină derulare: „A scrie înseamnă a da cu zarul, după ce tot tu l-ai trucat în fel și chip – nu neapărat *nompers*, *plommez* sau *longnez* –, cu mâna sigură de dresor de alunițe, răsucind pe toate fețele ideea de hazard (sau: rău sucind pe toate fetele iudee de khazar), încât să se potrivească faptele cu cuvintele, sunetele cu literele, intonația cu punctuația. Șase pi-șase un șase. A face dragoste, așijderi: două epiderme-n rostogolire, oferindu-și una alteia *braille*-ul punctelor erogene – numărate, ale lui; împrăștiate pretutindeni, ale ei –, pentru a se duce fiecine în legea cui îl are, desperecheate; rar de tot când reușesc o dublă. Una și una, potrivirile”. (p. 160). Scrisul, la fel ca și sexul, prin dimensiunea (pro)creativă, depășește conștiința finitudinii existențiale, impunând-o pe cea a fluxului vital, a perpetuării. Impulsul erotic și cel scriitoricesc au la baza metafizica procreației, în sensul pe care Diotima i-o explică lui Aristofan, în *Banchetul* lui Platon, de esență nu biologică, ci ontologică, de prelungire, prin creație, a fluidului vital dincolo de moarte. Iată de ce starea erectilă, prezentă în tot romanul este interpretabilă ca o stare de depășire a finitudinii existențiale, de afirmare a energiei creative. Până și sintaxa romanului pare subsumabilă acestei intenții. Analizând scriitura lui Barthes, François Wahl descoperea ritmuri sexuale în *Discursul îndrăgostit*. Fragmentarea cărții, întreaga structură a acesteia îi trezea o reprezentare de tip sexual. Într-o cronică la romanul *Țesut viu*, Mircea V Ciobanu reactualizează comparația ritmului scriiturii cu o experiență sexuală [42, p. 86]. Compoziția fragmentară a cărții, ritmul spiralat, acest du-te-vino imprevizibil, ambiguu printre idei, realitate și ficțiune, trecut și prezent etc. induce într-adevăr ritmurile voluptoase ale jocului erotic. Scrisul fragmentat e, ca și actul sexual, schimbare de poziții, voluptăți inegale ca formă, diverse ca intensitate. Împletirile frivole de picioare (de vers, inclusiv), revenirile la aceleași poziții, pentru acutizare și nuanțare sunt tehnici de scris, adică erotice. Paginile cărții se răsfoiesc și ele într-un ritm sexual („punct(ul G) și de la capăt”.

5.3.4. Geometriile pasiunii

Scenele de sex sunt autonome, se reprezintă pe sine, ca valoare hedonistică, fără a se raporta la o realitate afectivă. Ambiguitatea, metafora, încărcătura livrescă fac din acestea simulacre estetice. Mai întâi, libidoul este provocat de tensiunea maximă dintre nuditatea (imaginată) și accesoriile vestimentare care o ascund privirii. Corpul femeii dorite apare fragmentar, fiind cu atât mai ademenitor. În jocul de arătări și ascunderi, trupul își demonstrează

scânteia unei absenţe posibile (Baudrillard), care pune în mișcare imaginarul, angajând și mai mult dorința. Personajele, asemenea *Frumoasei fără corp*, care se arată și se ascunde alternativ privirii, păstrează ambiguitatea dublului joc.

O altă strategie erotică de potențare a intensității emoției este impedimentul. Într-un moment de maximă excitație, celor doi le încurcă găgăuza din camera alăturată și, în plus, din clipă în clipă stă să pice rusoaica. Aceste bruiaje ațâță deopotrivă simțurile și performează imaginația: „și atunci face cea mai inteligentă mișcare cu putință în situația dată – nu o trage spre el, cum stă pe scaunul de lângă geam, ci păşeşte cu fata-n brațe spre mijlocul bucătăriei, de unde s-o poată vedea, răsfrântă-n ușa de sticlă întredeschisă, pe găgăuza moțăind în fața televizorului. Cu o mână sigură, își răsucește partenera, la rându-i atentă la mișcările lui, poruncitoare și tandre în egală măsură, ferm convins că el ştie ce face și că orice i-ar face, o să-i *fuck*-ăăă plăcere" [161, p. 23]. De remarcat însă că tensiunea nu este un atribut al iubirii ca „rănire și pasiune" [106, p. 138], ca *negativitate*, care pentru Hegel, se datorează durerii, așteptării, dezastrului sufletesc. Romanul *Ţesut viu* ilustrează o epistemă erotică postmodernistă, în care dragostea e înlocuită de erotismul simțurilor.

Imaginarul sexual se desparte de zona semnificată a dragostei (ca simbioză a trupurilor și a sufletelor), resemnificându-se în zona culturală. Creierul personajului, deși e subsumat impulsurilor libidinale, gândește stereo, polifonic, intertextual. Orice senzație erotică provoacă intempestiv o suită de transbordări spre lumea textuală a cărții. Momentul magnetic al oricărei iubiri sau dorinţe sexuale constă într-o „beţie sau condensare de lumină astrală", scrie Evola [83, p. 348]. În *Ţesut viu* lumina astrală e cea din bibliotecă. Piciorul femeii aflat în mișcarea undulațiilor erotice, producătoare de senzații, se narativizează, deschide supape nebănuite și nelimitate ale imaginarului și trece în scris, în literatură, producând *senzații*, adică sensuri, în sensul sinonimiei barthesiene. Corpul e „centru al autoscopiei" [190, p. 275], iar senzația provoacă brainstormingul de asocieri livreşti în corpul de cuvinte, de cărți, de biblioteci: „(Seamănă cu o hieroglifă pe care, ca să (și-) o însușească o dată pentru totdeauna, o încondeiază cum știe el mai bine, în formă de haiku:

trei gene plutind
în paharul cu apă –
ceai negru. nesomn)

Prin batistul semitransparent se citește pe buze: «Viens! Viens!»" [161, p. 330]. Textul se lasă cuprins de semnificații, care, în termenii lui Barthes, sunt sensurile produse în chip senzual [11, p. 53]. Realitatea literară a prezentului etern și cea cotidiană, a trăirii imediate, se amestecă

fulgerător. „Animalul cu două spinări” – metafora iubirii anunțată de Shakespeare semnalează intertextual că cei doi au devenit unul. Orice obiect văzut cu ochii de foc ai doritorului conotează o funcție sexuală: „tufa ei de măceș își desface frunzulițele de ceai negru, chimia lasă loc biologiei, animalul-cu-două-spinări se așterne pe fugă, într-o cursă contra cronometru, la capătul căreia se desprinde o formă goală de sex masculin (…)” [161, p. 51].

Nici în cele mai încinse scene erotice nu va lipsi sugestia livrescă, mediatorul estetic, intersectarea erotică a vieții cu literatura. Sexualitatea se transformă în erotism, ghidată de zborul fanteziei. Intrarea rusoaicei într-o zonă de proiecții erotice e total inoportună: „…uimirea rusoaicei apărute-n prag din senin nu are margini, și nici a lor: «Bei un ceai…?» (de mirare cum de s-a abținut să nu-i spună. «…dementă»), iar când venetica dă aprobator din cap, replica fetei o lasă bouche bée: «De câte gene căzute în paharul cu apă e nevoie pentru a pregăti o infuzie de 1001 Night. Pure ceylon tea?»” [161, p. 334]. Emoția nu crește în iubire interumană, nu devine sentiment și nici nu se cristalizează într-o formă de stabilitate civică, cum ar fi căsătoria. Nici măcar momentul în care femeia descoperă că e însărcinată n-o determină spre o formă de convenționalizare a relației afective. Pe motiv de diferență de rezus (un motiv remediabil, ar spune medicul), ea face un avort la câteva luni de sarcină. Erotismul e deschizător de supape culturale. Transcendentul e situat în spațiul livresc, în litera purtătoare de echilibru, de consecvență, de stabilitate, de transcendență.

Ca și în *Povestea ochiului* a lui Bataille, erotismul e metonimic și transgresiv, întrucât contiguitățile obișnuite ale faptelor erotice sunt substituite cu noi raportări. Avortul (care putea fi evitat), transgresarea frontierelor geografice (el și ea pleacă tocmai la Iași pentru a face dragoste), sexul pe muchie (cu colega de cameră în vecinătate și cu rusoaica care stă să pice). Transgresarea se produce și la nivelul codurilor culturale ale erosului, parodiate printr-o nouă sensibilitate amoroasă, de tip postmodernist. În carte există un moment în care …n se declară îndrăgostit, trăind mitul lui Romeo și Julieta („în căutarea mitului [personal], pe care-l schimbă odată cu vârsta: Wunderkind, Romeo și Julieta, Don Juan, Faust…” [161, p. 220]. Fata visurilor nu-i oferă reciprocitate. Plecată în vacanță la țară, ea nu răspunde la nicio scrisoare de amor a tânărului, iar telegrama lui *Avia Maria grația plena*, ortografiată în chirilică greșit de funcționara de la poștă (*Авиа Мариа граница плена*), nu face decât s-o problematizeze și s-o îndepărteze și mai mult de tânărul ciudat, cu mesaje neînțelese și periculoase. Îndrăgostit și tulburat de lipsa veștilor de la fata dorită, băiatul o ia prin câmpuri, umblându-i prin minte tot felul de scenarii terifiante. Scenariul în care explică tăcerea fetei prin ipoteza morții ei, îl duce într-o Vale a Plângerii. De acolo îl scoate însă o sex-bombă, o femeie în costum de baie, care se plimba cu

iubitul ei. „…contemplarea lor îl umplu de-un extaz de-a dreptul mistic, fără nici o legătură cu *Madonele cu Pruncul* pe care le descoperea prin albumele de pictură, de răsfoit cu o singură mână". Așadar, tânărul îndurerat are un act masturbator de la contemplarea **lor**, nu a **ei**, un cuplu îndrăgostit, care în acel moment bântuit de conștiința morții, reprezintă jubilarea principiului vital. Accentuând mai mult pe latura sexuală, am putea admite aici acel magnetism al forței *tsing* (Julius Evola), inducând personajului visător starea de beție astrală a simțurilor. Magnetismul erotic, odată trezit de priveliștea cuplului, irupe în spontaneitatea sa primară, expusă într-o ludică viziune postmodernistă: băiatul ejaculă „aducând astfel pe proaspătul mormânt săpat în văzduh ofranda sa de semănător din tată-n fiu". Scena respectivă pune în relație dialectică erosul cu moartea cu viața. Protagonistul romanului mărturisește că trăiește 4 vârste: a copilăriei, a lui Romeo și Julieta, a lui Don Juan și a lui Faust. În scena respectivă, percepția erotică a personajului ancorează în celebrul mit al lui Romeo și Julieta. Cărțile pe care le citim ne construiesc discursul erotic. …n și-o imaginează moartă pe fată deloc întâmplător. Iar conștiința morții femeii iubite este învinsă prin energia sexuală, ca semn al vitalității, al perpetuării vieții, al exaltării condiției de „semănător din tată-n fiu". Imaginarul thanatic e subminat de cel erotic, care impune superioritatea vieții asupra morții. Se produce și aici un conflict subiacent între trup și literă. Am putea spune că vitalitatea trupului de senzații deconstruiește, în spirit postmodernist, conștiința culturală a mitului lui Romeo și Julieta, impunând figura creatorului care-și extrage exuberanța artistică din trăirea bazată pe *acum* și *aici*.

Sexualitatea e instrument al plăcerii, dar și al durerii și violenței, deopotrivă. În roman este inclusă și povestea unui torționar kgb-ist care transpune violența în plan sexual, exercitând-o asupra soției. Încă Foucault lega sexualitatea de dorința de exercitare a puterii. Galaicu-Păun ancorează problematica sexului și în istoria trăită, comunistă, în care violența avea temeiuri cât se poate de reale. Torționarul își sărută femeia cu lama pe limbă. Sexul devine o cursă între vânător și vânat, între Minotaur și femeia-victimă, care preface apartamentul conjugal în labirint. „Degeaba-l dezbrăca în pielea goală atracție pentru o persoană unică, pentru un anumit trup și pentru un anumit suflet – de unde înainte o făceau, el în izmene, și ea în neglijeu, atracție pentru o persoană unică, pentru un anumit trup și pentru un anumit suflet – degeaba pipăia așternutul cu de-amănuntul, printr-un fel de minune, bărbatul reușea să introducă în pat tăișul (fiindcă obiectul era oricum de negăsit!), și odată cu el, durerea! Rareori se lăsa fără vărsare de sânge" [161, p. 24]. Dincolo de caracterul lui denotativ, acest fragment indică un cod sexual din perioada sovietică, una profund marcată de violență. În plan simbolic, imaginea conotează violarea drepturilor omului, penetrarea brutală a intimității acestuia. Componenta sexuală face și aici corp

comun cu cea verbală, a comunicării. Secvenţa, observă Mihai Iovănel, „stă de asemenea sub semnul cuvântului: torţionarul ameninţă femeia că o să-i taie limba” [229].

Prin plinătatea senzațiilor pe care le trăiesc personajele romanului, corpul jubilează împotriva sistemului comunist, care a impus frustrări şi angoase colective, împotriva sufletului pervertit de morale ipocrite şi anchilozante, de tip sovietic.

Etapa Don-Juanescă a personajului …n e trăită la maturitate, într-o efervescenţă a simţurilor. *Lecţie practică despre dorinţă* poate fi citit ca un manifest erotologic al personajului, care nu resimte nostalgia comuniunii arhetipale. Pentru majoritatea personajelor postmoderniste, iubirea se vrea trăită în afara modelului androgin şi întemeiată pe principiul plăcerii, având la bază diferența eurilor. Corpul devine o ultimă metafizică, un simulacru al sufletului, o cale sigură către absolutul dorinței. Dragostea (ca alegere a unității în trup şi suflet) este înlocuită cu erotismul, care nu țintește reproducerea, ci poezia senzației, configurațiile imaginare ale plăcerii, ceremonialul estetic al voluptății. Femeia nu e șansa de contopire sufletească, ci – trupească, într-o trăire a dragostei confluente, în care miza e reciprocitatea corporală a erotismului. Prezența mediatorului, a conştiinței livreşti, face din sexualitate un cod cultural specific, legitimator în planul cuplului, având, paradoxal, prin dimensiunea competitivă, acelaşi rol unificator, pe care-l are impedimentul în iubirea-pasiune.

Erotismul este unul al fascinației, al excitației, al suspansului, al așteptării. O carte, în termenii lui Barthes a Dorinței, mai puțin a Plăcerii, în care scena erotică contează mai puțin decât preludiul ei, decât foamea erotică, amânarea tantrică şi Jocul de-a prinselea. Sexualitatea creează accesul către o metafizică a spiritului, care să se opună conştiinței tanatice a personajului …n, ce asistă de câteva ori neputincios la masa de pomenire a colegilor săi de clasă decedați prematur. În acest sens, corpul, în afara semnificaților anatomo-fiziologice şi instinctuale, are şi valoare simbolică. Este şi un corp de sensuri, un corp care „gândeşte”, un cod cultural, păstrător al memoriei culturale şi existențiale deopotrivă. Perpetua excitare, prezentă de la un capăt al acestui roman erectil, e cu miză ontologică, e replica autorului la adresa morții, cum observă şi Maria Şleahtițchi: „Exasperanta adulare a erosului nu este altceva decât alungarea, îndepărtarea unei instinctive frici de moarte. În roman se poartă o polemică ireconciliabilă între dorința de a trăi/de a iubi şi frica de moarte” [198, p. 178]. Energia sexuală vitalizantă şi creativă, este soluția la acel „sens ultim” pe care cel de-al şaptelea cititor din *Dacă într-o noapte un trecător*, îl semnalează pentru toate povestirile: „continuitatea vieții, inevitabilitatea morții” [33, p. 249]. Viața şi moartea sunt îngemănate dramatic în *Ţesut viu*, formând „mai degrabă un fel covor moldovenesc, cu Pomul vieţii şi cu Pomul mortului pe-o faţă şi pe alta” [228].

5.3.5. Personaje în erecție senz(s)orială

Unul dintre personajele feminine ale romanului, Helga („abia în pielea goală răspundea la numele Helga") este asociabilă cu o Lolită care întreține constant atmosfera lubrică a textului. O referință intertextuală la Ivan Bunin, spune mai mult despre acest personaj decât el însuși sau reflectorul său – …n. Personajul feminin din nuvela lui Ivan Bunin este Olea, o variantă rusească a numelui Helga, încifrat într-un heptagon, dar și un prototip al Lolitei dezlănțuite, într-o deplină conștiință a forței sale de seducție.

În acest *thriller erotic*, cum îl numește într-o cronică Ștefan Manasia, avem imaginea unei Lolite în devenire, de la fetița care provoacă curiozitatea ridicând inocentă fusta – la femeia deschisă spre orice provocări, care o să-i „*fuck*-ăăă plăcere". Lolita din romanul lui Galaicu-Păun păstrează intactă magia și inefabilul ființei ei. Naratorul o păstrează într-o zonă a indecidabilului, care se sustrage înțelegerii clare. Rostirile ei, dificil de omologat într-o ideologie personală, sunt asemuibile cu ale Lolitei lui Nabokov. Ion Plămădeală, într-un studiu despre dificultatea hermeneutică a unor texte, printre care și *Lolita*, scrie că dificultatea interpretativă a *Lolitei* e cauzată de indecidabilitatea, di-ferența în care Nabokov își situează narațiunea [232, p. 36]. Teoreticianul semnalează că esențială este „acea enigmă a literaturii, prin care pâlpâie promisiunea unui conținut de adevăr lipsit de orice condiționare și relaționalitate". Un adevăr „magic", în afara condiționărilor și dincolo de motivații etice și estetice, presupune și imaginea femeii în narațiunea lui Emilian Galaicu-Păun, mizând pe vraja inefabilului și jocul semnificațiilor.

Trăită ca un „calcul hedonistic" [105, p. 144], transcendența în roman este una a livrescului sexuat, iar Don Juanul narațiunii, e de fapt un Don Juan al spiritului, în sensul pe care i-l atribuia Denis de Rougemont celebrului personaj, considerând că transgresarea regulilor (pe care Don Juan le cunoștea foarte bine) face din el un om nu al instinctului, ci al spiritului. În contextul aceleiași pasiuni a spiritului, Don Juan din *Țesut viu* demontează clișee literare și invită cititorul să se expună pe marginea romanului, adică să devină complice la jocul grav al împlinirii semantice a textului, al schimbării regulilor, al transgresării codurilor lecturiale convenționale, adică e invitat să facă „TABULA RASA" din carte, în cazul în care aceasta nu i-a plăcut.

Subiacent, romanul *Țesut viu* este o îmbinare de contrarii, un contrapunct al exceselor, dând o „imagine de ansamblu a vieții, cu tot ce are ea frumos și abject, pudic și libidinos, înălțător și trivial, comun și intim…" [198, p. 181]. Elementele subiectului artistic se află conectate la firul de înaltă tensiune al sublimului întrețesut cu tragicul. Un amalgam al exceselor

se resimte pe aproape toate planurile romanului. La nivel de fabulă, ingenuitatea unei copilării distonează cu violența isteriei sovietice, la nivel de subiect, limbajul poetic, ambiguizant, intertextualizat este sublimul (semnificantul) care distonează cu realitățile povestite (semnificatul). La nivelul imaginarului erotic al personajelor, extazul simțurilor sublimează uneori tragismul existențial. Romanul, observa nuanțat Mihai Iovănel într-o cronică, „este suprasaturat de o încărcătură erotică – întinsă, iarăşi, pe un spectru de la sordid la sublim" [229]. Această palimpsestică îmbinare de contrarii are ceva din filosofia excesului a lui Bataille, în care adevărul erotic se revelează în conștientizarea îmbinării pe culmea extazului a vieții și a morții, a bucuriei și durerii deopotrivă, a fricii și a atracției de oroare și violență, care sunt „tot ce e mai mult decât ceea ce este" [13, p. 16].

Orice manifestare corporală, când atinge excesul, se înrudește cu violența și obscenitatea. Avertismentul, dramatic, al lui G. Bataille e că aspectele ce țin de viața reproductivă să nu fie considerate mai puțin grave și străpunse de fiorul tragismului decât cele ce țin de moarte. Posibila confuzie a acestor două planuri ar fi „expresia destinului care a vrut ca omul să-și râdă de organele sale reproducătoare" [13, p. 8]. Limita extazului, Bataille o consideră a fi oroarea, care, atunci când nu e inhibatoare și distructivă, exercită o fascinantă atracție. Dorim ceea ce ne sperie, ceea ce ne atinge ființa în esențele ei cele mai intime. Copilul …n, jucându-se cu verișoara lui puberă, simte printre alte mirosuri, un „misterios parfum", un semn vestitor al crizei [13, p. 145] și intuiția îi spuse că ar fi mirosul de proveniența cea mai intimă. Gândul deveni obsesie și dintr-o mișcare trase fetei chiloții în jos. Copila sângera. Imaginea de jos în sus (fata era în copac) îl oripilă. „Nu semăna cu nimic din ce văzuse la viața lui, iar priveliștea era cu atât mai înfiorătoare, cu cât pilozitatea pubiană *y compris*, i se părea un atribut exclusiv al masculinității; o femeie cu barbă l-ar fi șocat mai puțin" [161, p. 176]. Imediat făcu asocierea cu mama sa. Groaza, mirarea profundă se asociară imediat cu fascinația în fața ororii: „Saltul de la copila ce răcnea ca din gură de șarpe la ființa ce-l adusese pe lume îi muie genunchii; era cu neputință să fi ieșit dintr-acolo, totodată, **și-ar fi dat viața doar să-și poată vârî capul în botul acela căscat a prăpăd** (subl. – *n.n.*)" [161, p. 177].

Pubertatea trăită în plin context sovietic, în care sexul este prohibiție și subiect de batjocură, de licențiozități rușinoase pe pereții closetelor publice, este plină de fantasme morbide. Sângele de pe lenjeria mamei îngrozește, crăpătura de pe pereți evocă hăul vaginal. Conștiința erotică a personajelor lui Galaicu-Păun capătă dimensiunile excesului, când este declanșată de psihoze sociale, de ideologii vicioase, cum e cazul băiețelului crescut într-o societate în care „nu exista sex" și nicio altă formă de instruire sexuală decât inscripțiile licențioase de pe closetele

publice. Sau cazul torționarului care-și „iubește” sângeros nevasta în fiecare seară, cu lama sub limbă.

Imaginarul erotic al personajelor este reflectat în oglinzi intertextualizante. Partenera lui …n este o Lolită conștientă de forța feminității sale și nerăbdătoare să cunoască deliciile iubirii: „«Eram fată mare deja, râde copila, printre lacrimi, când mi-am pus oglinda între picioare, nici nu știu ce speram să văd. Răsfrângerea unui ochi înge(mă)nat, dormind dus în cuibul lui de carne, m-a întors pe dos. Nu mă privește, mi-am spus atunci, dar n-a fost clipă să nu-l simt cum visează în corpul meu, tremurând toată doar la gândul că într-o zi va să se trezească, pe neprins de veste, dar și moartă de nerăbdare să-l văd, odată și-odată, la treabă. În acea clipă mi s-a arătat nimicul, doar că de acest nimic atârna totul – în cumpănă, atâta timp cât rămânea(m) neumblat(ă). Acum, tre’ să-ți imaginezi cum mi-a bubuit inima-n piept când mi-ai dat să citesc *Istoria ochiului*; țin minte și-acum: «…m-am aflat atunci în fața a ceea ce – bănuiesc – așteptam dintotdeauna –, cum ghilotina așteaptă capul pe care-l va tăia»”[161, p. 172-173]. În plan simbolic, fragmentul indică o transcendere, prin oglinda, ca dublură a izvorului de apă vie, la sursa vieții, la acea gură a izvorului, în care cazi, pentru o nouă renaștere, or, „a te oglindi în aceste ape, a cădea în ele și a ieși la suprafață echivalează cu a te naște din nou” [160, p. 30]. În planul scriiturii, intertextul cu Bataille e la vedere. Fragmentul în care Simona își bagă în vagin ochiul scos din orbita unui mort, îmbină într-o imagine obscenă delirul și groaza cu fascinația. Obscenitatea își pierde sensul literal, mai mult decât atât, apare străluminată de o rază a sublimului, în care vibrează dureroasa tristețe. *Istoria ochiului* lui Bataille demonstrează, în directa descendență a lui Sade, metafizica ororii, atinse de ființă prin exces, prin transgresiunea limitelor. Proiecția ființei în oroare și violența ca temelie a ființei – piloni ai filozofiei lui Bataille –, sunt asimilate lectorial de personajul lui Emilian Galaicu-Păun. Poetica văzului coexistă cu cea a viziunii; ochiul, asociat cu nimicul „în cumpănă”, denotă o percepție epidermică a realității („rana vie (…) căscându-se să dea peste margini ca un ochi mirat de ce i se întâmplă”), dar și o relație hegeliană între ființă și neant („În acea clipă mi s-a arătat nimicul, doar că de acest nimic atârna totul – în cumpănă, atâta timp cât rămânea(m) neumblat(ă)”), care nu există pentru ele însele, ci subzistă numai în devenire [105, p. 75]. „Rana vie (de durerea deflorării – n.n.), acum moartă de plăcere”, este jocul contrariilor, bucuria și durerea, josnicul și sublimul prezente în dialectica erosului. În plan simbolic, în șirul metaforelor fluide și sferice (cum observa Barthes într-o analiză a romanului lui Bataille) antrenate de ochiul din *Povestea ochiului* (ochi alb-sidefiu/farfurie de lapte/ou/spermă/urină etc.), Emilian Galaicu-Păun introduce oglinda, un element care pledează pentru percepția fluidizantă, nedeterminată a semnificațiilor.

Viața și moartea se instaurează sub semnul erosului procreator, magic, instaurator al stării extatice („Murea de plăcere auzind-o la telefon, serile: «Bună, …n, ce faci?»"). Moartea e conștientizată cu mintea, simțită prin inducție cu trupul, cu degetele („simți cum de undeva de sus țâșniră, odată cu apa caldă, lungi degete subțiri de femei care lau mortul"), care se grăbesc să-și salveze vitalitatea prin scris, în scriitură („de parcă viața i-ar aparține doar în scris"). Pe de o parte, conștiința erotică o evocă pe cea thanatică în scop salvator, pentru eliberarea tensiunii afectului: „Și-o închipuia moartă, *gata moartă*, ori de câte ori relația lor intra în impas", pe de altă parte, personajul știe că sexul femeii dorite deține puteri magice, arhetipale, transgresive, izvorâte de dincolo de moarte: „crăpătura – prăpăstioasă – a sexului aruncându-ți, la rându-i, *de profundis*, o privire de magmă clocotită, gata să dea peste margini, de-o seamă cu genunea" [161, p.250]. În acest sens erotic, viața și moartea sunt interșanjabile.

Problematica erosului, în unitatea lui de contrarii, este abordată de scriitorul basarabean în apropierea filosofiei erotice a lui Bataille, a plăcerii textului lui Barthes, a teoriei corporalității lui Gheorghe Crăciun etc., absorbite și macerate cu simțurile, experiențele umane și livrești ale autorului, „distilându-se" toate în esențele unui nou trup de cuvinte. Dincolo de locurile comune ale esteticii postmoderniste, exploatate în roman, se impune o puternică individualitate artistică, o urzitură inedită a propriului ozor.

Autorul și Cititoarea, la fel ca și cititorul și cititoarea din romanul lui Italo Calvino ajung, în ultima etapă, cea **faustiană,** la sine, la „mitul personal" prin intermediul cărții: prin (re)întâlnirea cu cartea, revenirea la carte, reinventarea de sine în lumile ei paralele.

CONCLUZII la capitolul 5

– În noul context mental și cultural al postmodernității, literatura își propune recuperarea interogativă a vechilor arhetipuri erotice, resuscitarea parodică, intertextualizantă a acestora, transbordând patternurile erotice, prin rescrierea și regândirea lor, direct în dimensiunea metaficțională.

– Inițiatorii cu program ai dialogului cu memoria genului sunt scriitorii de la Târgoviște.

– *Matei Iliescu* de R. Petrescu nu mai este un roman de dragoste în înțelesul tradițional al termenului. Este iubirea din oglinzile retrovizoare ale literaturii, e dialogul dintre coduri erotice și eroticoane canonice.

– Un dialog cu memoria genului propune și Gh. Crăciun, în *Frumoasa fără corp*, dar mai întâi în *Compuneri cu paralele inegale* (1988), reduplicând romanul pastoral într-o cheie senzualistă.

– Coexistența amalgamată a formelor noi cu cele vechi e o consecință directă a conştiinței relativizante a postmodernismului.

– Conexiunile ficțiunii cu reminiscențe metaficționale oferă personajului literar o șansă autogenerativă; identitatea *rizomatică*, în sens deleuzian, a omului postmodern este reconstituită literar, prin interferențe intertextuale şi contextuale.

– În literatura postmodernistă, raportul lecturii şi al scriiturii sub semnul lui eros nu este de esență metafizică, așa cum teoretizează Bataille, ci e redimensionat retoric în spiritul „gândirii slabe", teoretizate de Vattimo, pentru care „adevărul nu are natură metafizică și logică, dar retorică".

– Pulverizarea interiorităţii a deplasat accentele spre o literatură în care identitatea eului este construită prin simulacre.

– Corpul uman intră tot mai mult în sfera simbolicului. Literatura postmodernistă românească ne oferă bogăţia ipostazelor textuale ale acestuia: corpul cibernetic, tehnicizat, corpul textualizat, scriitura corporalizată, pornind cu romanele lui Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Emilian Galaicu-Păun.

– Schimbarea de paradigmă se vădește la nivel de limbaj prin abandonarea metaforei în favoarea metonimiei. Într-o realitate impregnată de livresc, marele răspuns „Te iubesc" pierde capacitatea intrinsecă semnificată și devine linkul care deschide spațiile metonimiei.

– Se produce dilatarea limbajului senzorial, infinit în variații, ca efect al detabuizărilor lingvistice și al descoperirii expresiei-simulacru.

– Relevantă este ambiguizarea retorică a emoției sau, dimpotrivă, denudarea completă, aproape lipsind calea de mijloc.

– Sunt de remarcat: dialogul polemic/parodic/problematizant cu memoria genului, ironizarea retoricilor amoroase; deconstrucția și parodierea, dialogul parodic cu convenția romantică a erosului; preferința pentru denotația și tranzitivitatea limbajului erotic, ambiguizarea cadrului livresc de referință; situarea atributelor dintotdeauna ale iubirii preponderent în registrul formelor de expresie hedonistă.

– La nivel de percepție și reprezentare imaginară se observă desimbolizarea gestului, distanțarea critică, refuzul metafizicii, supralicitarea senzației, deceremonializarea iubirii, amestecul codurilor amoroase, multiplicarea formelor iubirii, vindecarea îndrăgostitului la „farmaciile fericirii", concilierea lui *eros* cu *philia,*

– Problematica erosului, în unitatea lui de contrarii, este abordată de Em. Galaicu-Păun, în *Țesut viu. 10x10*, în apropierea filosofiei erotice a lui Bataille, a plăcerii textului lui Barthes, a

teoriei corporalității lui Gheorghe Crăciun etc., absorbite și macerate cu simțurile, experiențele umane și livrești ale autorului, „distilându-se” toate în esențele unui nou trup de cuvinte.

Corpul devine o ultimă metafizică, un simulacru al sufletului, o cale sigură către absolutul dorinței. Femeia nu e șansa de contopire sufletească, ci – trupească, într-o trăire a dragostei confluente, în care miza e reciprocitatea erotismului, vizând poezia senzației, configurațiile imaginare ale plăcerii, ceremonialul estetic al voluptății. Prezența conștiinței livrești, ca mediator erotic, face din sexualitate un cod cultural specific, legitimator în planul cuplului, având, paradoxal, prin dimensiunea competitivă, același rol unificator pe care-l are impedimentul în iubirea-pasiune.

Romanul lui Em. Galaicu-Păun este o apologie erotică a *Frumoasei fără corp*. Autorul reeditează original și captivant conceptul generației optzeciste de autenticitate a scriiturii, prin acțiuni de transfigurare, reîmprospătare a literei într-o sensibilitate individuală a corpului, prin exersarea multiplelor interferențe pe care le poate opera materia livrescă cu experiența existențială, textul cu viața, viața cu moartea.

CONCLUZII FINALE ȘI RECOMANDĂRI

1. Demersul nostru ştiinţific a actualizat cele mai cunoscute modele erotice ale literaturii europene: *iubirea-pasiune* (neîmplinită, sacrificială, bazată pe principiul identificării celor doi în unul), *iubirea-seducţie* (narcisiacă, hedonistă, tehnicistă, bazată pe principiul asemănării), *iubirea-romantică* (nostalgică după modelul iubirii-pasiune, dar care repudiază modelul prin principiul distincţiei eurilor şi prin împlinirea erotică şi finalul fericit) şi modelul dezvrăjit şi desemantizat, configurat de postmodernitate, *iubirea-simbiotic corporală* (iubirea care situează trăirea în inima confortului și extrage emoția de sub orice vrajă întemeietoare, raţionalizând-o) și a revelat corelația acestor modele cu celebrele teorii erotice: platonică, androginică, agape, teoria magnetică și a iubirii-cristalizare, într-o țesătură de implicații pulsionale, imaginative, mistice.

Analiza parcursului evolutiv al arhetipurilor erotice a făcut posibilă demonstrația precum că proza românească modernă și postmodernă exploatează limitele în care se situează cuplurile erotice: vrăjire/dezvrăjire, cădere/transcendere/ uniune/destrămare, cu toate derivatele ontologice şi estetice ale imaginarului lor erotic.

2.Analiza discursului filozofic, sociologic, antropologic al contemporaneității asupra reprezentărilor despre sine și despre celălalt ale omului în contextul globalizării conduce la concluzia că acesta este pus în situația de-a corela tentația împlinirii prin eros cu uzanțele narcisiace de a-și rămâne fidel sieși. Erotologiile literare postmoderniste, analizate în raport cu cele moderniste, reflectă o lume pauperizată erotic, care înlocuieşte trăirile abisale cu experimente narcisiace, hedoniste, cu juisanţe terapeutice, deseori instrumentalizate livresc. Interdictul şi taina, elementele de bază ale erotismului, au pierdut puterea simbolică, susţinută de puterea interdicției. Trecerea de la imaginarul erotic al transcendenţei la un imaginar erotic al imanenţei s-a soldat cu o scădere de nivel ontologic a iubirii, pe de o parte, şi descoperirea centrilor hedonişti şi a varietăţilor de expresie, pe de altă parte. Cert este că Erosul postmodern nu mai are funcţia de a sublima misterul originar al creaţiei, aşa cum ne revelează erosul cosmic, al miturilor greceşti. Concluziile respective au fost dezvoltate în Capitolul I. Configurări erotologice și metamorfoze ale imaginarului erotic, din monografia Imaginarul erotic în literatură [50], p. 7-48. și în textul *Mihaela Ursa. Îndrăgostitul tratat despre ficțiunea amoroasă*, din volumul *Cărțile care mă iubesc* [49], p. 179-187.

3. Cercetarea erotismului literar sub aspect discursiv a condus la cartografierea unui regim retoric proteiform: limbaj ambiguu și sugestiv-intelectualizant al codului modernist și limbaj

ironico-parodic, intertextualizant dar și instinctual, al paradigmei postmoderniste. Am ajuns la concluzia că limbajul erotic al romanului românesc postbelic din Basarabia ţine de patternurile folclorice şi de lirismul poeziei populare de dragoste. Ion Druţă, în *Frunze de dor,* a întemeiat un prim sistem de convenţii literare despre eros, marcat de o decenţă de natură ontologică a personajelor şi de pudoarea limbajului ambiguizant, criptat în metafore, litote, metonimii. În *Singur în faţa dragostei*, limbajul evoluează spre forme de exprimare intelectualizate, în spiritul unei episteme psihocentrice a erosului, asimilată de Aureliu Busuioc din romanul de analiză al scriitorilor interbelici. După anul 2000, retorica erotică operează o trecere spre limbajul concupiscenţei, exersat în mod ludic și ironico-parodic. În romanul *Sex & Perestroika* de Constantin Cheianu, corpul gol devine limbaj care parodiază retorica politică, spectacularizând obscenitatea acesteia. Falsa împlinire prin ideologie este substituită de reala împlinire prin eros, beţia erosului împinge în ridicol și absurd beţia demagogică. Insurecţia libidinală a limbajului pierde încărcătura de *semn* în majoritatea romanelor douămiiste. În romanele lui Dumitru Crudu, violenţa limbajului hedonist nu e decât declanşare a frustrărilor identitare şi cultivare programatică a paradoxului, spre deosebire de limbajul violent din romanele lui E. Barbu, în care miza este una mistică. Așadar, în imaginarul erotic din proza postbelică se atestă apropieri fidele de canonul retoricii erotice (I. Druță, E. Barbu, A. Busuioc, P. Dumitriu, Z. Stancu), dar și „răsturnări" ale codurilor discursive (D. Crudu, Vakulovski) și înnoiri paradigmatice (C. Cheianu, Em. G. Păun). Concluziile au fost dezvoltate în Capitolul II. Retorici ale erosului, din monografia *Imaginarul erotic în literatură* [50], p. 49-82.

4. Multitudinea și diversitatea ficțiunilor erotice românești au necesitat identificarea unor principii de omologare reprezentative în ceea ce privește ilustrarea formelor de evoluție ale imaginarului erotic. Am ajuns la concluzia că în romanul românesc erotic se impun două principii de dezvoltare a posibilităților amoroase: principiul unitiv (iubirea care unește androginic ființa sub semnul vieţii) și principiul destrămării ființei îndrăgostitului, o destrămare pletorică, sub semnul morţii.

Romanul românesc interbelic e axat pe epistema psihocentrică a erosului și cultivă principiul împlinirii prin eros. Romanele *Maitreyi* şi *Adela* ilustrează forma canonică a iubirii-pasiune prin personajele feminine, Adela și Maitreyi, care, spre deosebire de cele masculine, devorate de luciditate, păstrează forța mistică și arhetipală a erotologiei. Camil Petrescu experimentează formele actualizate ale erotologiei iubirea-pasiune (cuplurile Fred-Doamna T, Ladima-Emilia, D-Doamna T). Aceasta, într-o societate modernă, eşuează ontologic, degenerând

în iubirea-vanitate, descendentă a amorului stendhalian *l'amour vanité*. Prin Hortensia Papadat-Bengescu, romanul impune erotologia modernă a „iubirii-manipulare", care se insinuează inclusiv în cuplurile adulterine.

Iubirea neoromantică (ca formă de tranziţie de la iubirea-pasiune la iubirea simbiotic-corporală) e caracteristică personajelor lui Paul Goma, romanele lui ilustrând o detensionare mistică a pasiunii şi o încărcare ideologică a acesteia. Goma impune o erotologie trecută prin filtrul ideologiei anticomuniste. O degradare a erosului este o oglindă a degradării morale a omului într-o societate de tip totalitar.

Romanul postbelic se desprinde de erotologia unitivă a iubirii-pasiune și privilegiază iubirea ca destrămare, ca transgresiune violentă a interdictelor. Dovadă sunt iubirile demonice, stihiale, din *Princepele* de E. Barbu și *Cronică de familie* de P. Dumitriu, în care „turbarea simțurilor" și întunecarea judecății fac posibilă rezolvarea dilemei erotice doar prin moarte. Erosul violent şi destrămător va exhiba nevroze provenite din turbulenţe sociale și în romanele lui Dumitru Crudu.

O nouă paradigmă erotică a postmodernității o constituie iubirea simbiotic-corporală, care aduce în prim-planul comunicării corpul, nu sufletul. O expresie nouă conferă acestei forme amoroase mediatorul hibrid, deopotrivă livresc şi carnal, din romanul lui D. Coman *Căsnicie*. Şi acest roman se situează sub semnul iubirii-destrămare, întrucât, în pofida didacticii livreşti şi corporalizante a iubirii, singurătăţile actorilor erotici nu pot concilia ontologic.

Felul în care s-au configurat vectorii imaginarului erotic într-o polaritate de substanță: unire/disoluție, încuviințare/damnare, ordine/dezordine etc. ilustrează implicit o evoluție a mentalităților colective, a reprezentărilor sociale și a noilor forme de sensibilitate umană și artistică. Aceste concluzii și-au găsit reflectarea în Capitolul 3. Împlinirea prin iubire, destrămarea prin iubire. Recurența modelelor, din monografia *Imaginarul erotic în literatură* [50], p. 83-135.

5. Cercetarea formelor de manifestare ale impulsului erotic a condus la concluzia că în cadrul cuplului amoros are loc o permanentă competiție războinică, o erotomahie, care ţine de „inegalitatea sexelor" (G. Lipovetsky) şi de caracterul contradictoriu al iubirii, în care împlinirea erotică e o cucerire perpetuă a celuilalt, cu instrumente din recuzita războiului.

Personajele canonice ale erosului sunt *Don Juanii*, atleții pasiunii, şi *dandy*-ii care, sterili şi reci, sunt deopotrivă atractivi şi repugnanţi. Angajat într-o relație de iubire, *dandy* împinge

sentimentul spre exces, situând erosul în orizontul thanaticului violent, aşa cum procedează *dandy*-ul literaturii române postbelice: messer Ottaviano, din *Princepele* de Eugen Barbu.

La celălalt pol al seducției fatale se află curtezanele, lolitele, femeile-vampe, purtătoarele de patimi, seducătoarele bovarice, personajele *bordeline* ale literaturii erotice. *Femeia fatală* a literaturii române postbelice este, fără îndoială, Leontina din *Pupa russa* de Gh. Crăciun, un personaj scindat ontologic (Leon/Tina), în imaginea căruia se citesc toate semnele vicioase ale societății comuniste. Leontina este *ființa bovarică a comunismului*, impunându-se să reziste cu orice preț într-o societate anchilozantă, cu efecte reificatoare. Deosebit de dotată erotic, Leontina nu va reuși niciodată să ridice sexualitatea la demnitatea erotismului. Va trezi însă forța instinctului, va subjuga pofte, va conduce stihia simțurilor pe cele mai nebănuite căi.

O ipostază deformată a imaginii lui Tristan este personajul oedipian al lui Alexandru Robot, din romanul *Music-Hall*. E unul din puţinele romane româneşti care ilustrează obsesia incestuoasă, de natură psihotică, a fiului pentru mama sa. Iubirea nu este proiecţie a sufletului, ci o „jertfă a refulării" (Freud), declanşatoare de reprezentări obsesive şi nevroze.

Don Juan, celebrul personaj mitologic al seducției, își face intrarea în literatura română prin moș Nichifor Coțcariul, seducătorul arhetipal, cu o didactică a plăcerii bazată pe organic şi natural, prin care reactivează impulsurile vitale şi resemantizează erotic lumea.

Un alt Don Juan al literaturii române, Rogulski, personajul lui Breban, e figura livrescă a prototipului, angajat într-un dialog cu memoria mitului. Arhetipul donjuanesc suportă o reactualizare, dar și un proces de deconstrucție, prin *recurs la realitatea* care relativizează orice tipar. Miza lui, e ca şi cea a lui Julien, seducătorul lui Kierkegaard, una estetică: de trezire a feminității, penetrând cu tandreţe violentă coconul puberei. Împlinirea erotică nu poate avea loc, întrucât procesul estetic se încheie odată cu declanşarea mecanismelor feminității în femeia-pradă.

Arhetipul prostituatei capătă în literatura postmodernă ceva din vechea aură metafizică, ea fiind un simbol al căderii în multiplicitate, dar şi o promisiune de reînsufleţire a transcendenţei moarte. Personajele feminine ale romanelor Doinei Postolache *Vicii + 18* şi a lui Ghenadie Postolache, *Pastorală*, aduc prostituţia şi desfrânarea într-un dialog cu vechile transcendenţe. În final, literatura română postbelică se arată o producătoare de personaje ale erosului, cu instrumentele politicului (ființa bovarică a comunismului, Leontina) ideologicului (femeia în creația lui Goma), culturii și literaturii (Rogulski, Cici, Tonia), ilustrând o tendință de transgresare a imaginarului erotic literar spre politic și social.

Concluzii respective sunt valorizate în Capitolul 4. Personaje ale erosului, din monografia *Imaginarul erotic în literatură* [50], p. 136-192.

6. Percepția erotică a postmodernului a suferit modificări radicale, pornind mai întâi de la felul în care e perceput și trăit corpul uman. Societatea performanței, care obligă la autodepășire, înfrumusețare, la hedonism și senzualitate a situat pe un plan secund sufletul, supus corpului dictatorial și omnipotent. „Transparența obscenă" (B. C. Han), diversificarea plăcerii și „mulțimea de fericiri" (G. Lipovetsky) a transpus percepția corporalității din zona metafizică în cea utilitară și a golit iubirea de transcendență. Iubirea câștigă în varietate și intensitate, dar pierde în profunzime şi durată, esențiale în logica iubirii-pasiune. De la filozofia unitivă a sufletelor se trece la ideologia unitivă a corpurilor, în numele „tiraniei orgasmului" (Robert Muchembled). Erotologia actuală mizează pe iubirea ca un „calcul hedonistic" (B. C. Han), pe varietatea și diversificarea plăcerilor, pe sexualitatea mecanică. Se înmulțesc relațiile de cuplu, dar dispare sensul mistic al iubirii, înlocuit de sensul „farmaceutic" al pasiunii (iubirea ca siguranță existențială, nu ontologică, iubirea ca plăcere, iubirea ca seducție, ca o confirmare de sine prin celălalt).

În cercetarea specificului intimității, mai cu seamă în erotologia simbiotic-corporală a postmodernității, se impune evaluarea modurilor în care au evoluat reprezentările corpului. În contextul cultural și social al noii „corporeității ca întreprindere" (Pascal Bruckner), accentul se deplasează pe funcţii şi procese ale corpului, pe o mecanicizare progresivă a intimităţii acestuia (în literatură apare corpul cibernetic, tehnicizat în *Orbitor* de Mircea Cărtărescu, în *Femeia în roşu* de Mircea Nedelciu, la Adriana Babeţi și Mircea Mihăieș sau corpul textualizat, scriitura corporalizată, pornind cu romanele lui Gheorghe Crăciun, Mircea Cărtărescu, Simona Popescu, Emilian Galaicu-Păun). Corpul devine o imensă oglindă de reprezentare a lumii, reprezentare deopotrivă existenţială şi livrescă, culturală.

Literatura își propune recuperarea interogativă a vechilor arhetipuri erotice, resuscitarea parodică, intertextualizantă a acestora, transbordând patternurile erotice, prin rescrierea și regândirea lor, direct în dimensiunea metaficțională. Inițiatorii cu program ai dialogului cu memoria genului sunt scriitorii de la Târgoviște. *Matei Iliescu,* de R. Petrescu, nu mai este un roman de dragoste, ci despre dragoste, e dialogul dintre coduri erotice și eroticoane canonice. De la vechiul eroticon al balconului/ferestrei se trece la eroticonul livresc al oglinzii și la eroticonul vizual al binoclului, pentru o înscenare a ceea ce numește Mihaela Ursa „teatru al seducției".

În ficţiunea postmodernistă erotismul trece peste marginile textului şi vizează relaţiile dintre autor-text-cititor. Romanul lui Em. Galaicu-Păun, *Ţesut viu. 10x10* adoptă perspectiva lingvistică şi filozofică a lui Kristeva, Lacan, Derrida, Barthes, insistând pe erotismul limbajului şi mecanismele plăcerii textului, la fel ca şi romanul lui Emmanuel Carrére, *Un roman rus,* care mizează pe aceleaşi mecanisme ale lecturii erotizante. Scriitura se corporalizează, corpul este, deopotrivă, unul de senzaţii (o contrareplică a literei), dar şi unul textualizat, corelând vocile memoriei culturale cu cele existenţiale. *Ţesut viu* deţine toate indiciile unei erotologii livreşti, impunând raporturi complexe între corp-literă, natural-cultural, plăcere erotică şi iubire.

În erotologia română postmodernistă, putem vorbi de noi eroticoane ale *discursului îndrăgostit* şi de noi erotologii livreşti, în care textul este în acelaşi timp element pasiv – „budoar" pentru experimentele erotice ale autorului şi cititorului, dar şi agent erotic activ, generând mecanismele nucleare ale lecturii erotice. Concluziile respective au fost valorizate în Capitolul 5 Deconstrucţia erosului. Erosul de peste marginile textului (p.193-235) din monografia Imaginarul erotic în literatură [50] şi în cartea *Cărţile care mă iubesc* [49], în textul: *Emilian Galaicu Păun. Ţesut viu 10x10. Geometriile corintice ale pasiunii*, p. 140-152.

Cercetarea noastră a ţinut să configureze în datele ei esenţiale o istorie a romanului postbelic românesc sub aspectul erotismului şi al relaţiilor de cuplu, în coabitările şi disjuncţiile lor cu spaţiul social, cultural şi istoric al epocii respective.

Rezultatele ştiinţifice obţinute în procesul cercetării erotismului în romanul postbelic impun următoarele recomandări:

- cercetarea erotologiilor literaturii în postcomunism prin depăşirea dimensiunii estetice a fenomenului, prin extrapolări transdisciplinare în spaţiul politic, economic, social;
- cartografierea erotismului în literatură din perspectiva studiilor de gen;
- unele concepte abordate şi dezvăluite în lucrare pot constitui importante repere pentru alte cercetări de literatură computatională şi poetici ale cyborg-ului, cum ar fi „erotism computerizat" (Heim Michael), erotologie livrescă etc.
- includerea în curricula universitară a unui curs despre literatura erotică;
- elaborarea unor proiecte de cercetare a literaturii ca reprezentare a universului intim uman într-o perspectivă de cercetare transgeografică şi interculturală.

BIBLIOGRAFIE

1. Aderca F. Domnişoara din strada Neptun. Bucuresti: Minerva, 1982, 283 p.
2. Aderca F. Zeul iubirii (Ţapul). Femeia cu carne albă. Bucuresti: Nemira, 1993, 292 p.
3. Aniţoi G. Inadaptatul în proza românească interbelică (Structura tipologică şi valoarea lui estetică). Chişinău: Elan Poligraf, 2007, 152 p.
4. Antonesei L. Despre dragoste. Anatomia unui sentiment. Ed. a II-a, corectată şi adăugită. Iaşi: LiterNet, 2004, 108 p.
5. Aricescu C. D. Misterele căsătoriei, partea I, Bărbatul predestinat. Bucureşti, 1861. În: Pionerii romanului românesc. Bucureşti: Editura Minerva, 1973, 414 p.
6. Babeţi A. Dandysmul. O istorie. Iaşi: Polirom, 2004, 432 p.
7. Bachelard G. Poetica reveriei. Piteşti: Paralela 45, 2005, 217 p.
8. Barbu E. Princepele. Bucureşti: Curtea Veche Publishing, 2011, 410 p.
9. Barthes R. Eseuri critice. Chisinau: Cartier, 2006, 320 p.
10. Barthes R. Plăcerea textului. Roland Barthes despre Roland Barthes. Lecţia. Chişinău: Cartier, 2006, 226 p.
11. Bataille G. Literatura şi răul. Bucureşti: RAO, 2008, 219 p.
12. Bataille G. Madame Edwarda. Mortul. Istoria ochiului. Iaşi: Polirom. 2004, 180 p.
13. Bataille G. Erotismul. Bucureşti: Nemira, 2005, 302 p.
14. Baudelaire C. Pictorul vieţii moderne şi alte curiozităţi. Bucureşti: Meridiane, 1992, 428 p.
15. Baudrillard J. Strategiile fatale. Iaşi: Editura Polirom, 1996, 216 p.
16. Baudry P. Erotismul şi pornografia. Bucureşti: Eurosong & book, 1998, 158 p.
17. Barbu C. Rostirea esenţială. Eseu despre reamintirea Fiinţei. Craiova: Scrisul Românesc, 1985, 188 p.
18. Beauvoir S. Al doilea sex, vol. I. Bucureşti: Univers, 1998, 455 p.
19. Beck Hans-Georg. Erotikon bizantin: ortodoxie-literatură-societate. Bucureşti, Nemira, 2011, p. 193.
20. Bengescu H P. Concert din muzică de Bach. Bucureşti: Litera Internaţional, 2010, 215 p.
21. Bologne J. C. Istoria cuceririi amoroase. Din antichitate până în zilele noastre. Bucureşti: Nemira, 2009, 349 p.
22. Botezatu E. Al nostru şi al tuturor. În: Fenomenul artistic Ion Druţă. Academia de Ştiinţe a Moldovei, Tipografia Centrală, 2008, 756 p.

23. Brabant – M. S., Sease V. Femininul arhetipal în curentul misterial al umanității. București: Univers Enciclopedic Gold; Cluj-Napoca: Triade, 2011, 112 p.
24. Breban N. Confesiuni violente. Dialoguri cu Constantin Iftimie. Bucureşti: DU STYLE, 1994, 294 p.
25. Breban N. Don Juan. Bucureşti: Editura Fundaţiei Culturale Române, 1996, 325 p.
26. Breban N. Sensul vieţii (Memorii I). Iaşi: Editura Polirom, colecţia EGOgrafii, 2003, 520 p.
27. Breton D. Antropologia corpului şi modernitatea. Chişinău: Cartier, 2009, 427 p.
28. Bruckner P., Finkielkraut A. Noua dezordine amoroasă. București: Trei, 2005, 21 p.
29. Bruckner P. Paradoxul iubirii. București: Editura Trei, 2011, 317 p.
30. Busuioc A. Singur în faţa dragostei. Chişinău: Cartier, 164 p.
31. Burlacu Alexandru, Texistențe II. Scara lui Osiris, Chișinău: Tipografia centrală, 2008, 232 p.
32. Burţa-Cernat B. Fotografie de grup cu scriitoare uitate: proza feminină interbelică. Bucureşti: Cartea Românească, 2011, 332 p.
33. Calvino I. Dacă într-o noapte de iarnă un călător. București, Univers, 1999, 305 p.
34. Camus A. Dandismul. În: Omul revoltat. Arad: Editura Sophia, 1994, 326 p.
35. Carrère E. Un roman rus. București: Trei, 2008, 305 p.
36. Cartea din Mâna lui Hamlet, Andrei Țurcanu de vorbă cu Nina Corcinschi. Chișinău: Cartier, 2017, 201 p.
37. Călinescu G. Domina bona. În: Principii de estetică. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1968, 395 p.
38. Călinescu M. A citi, a reciti. Către o poetică a (re)lecturii. Iaşi: Polirom, 2017, 408 p.
39. Cărtărescu M. Solenoid. Bucureşti: Humanitas, 2015. 840 p.
40. Cimpoi M. Perspectivă estetică, în Fenomenul artistic Ion Druță. Academia de Științe a Moldovei, Tipografia Centrală, 2008, 756 p.
41. Cimpoi M. Sinele arhaic. Ion Creangă: dialecticele amintirii și memoriei. Iași: Princeps Edit, 2011, 175 p.
42. Ciobanu V. M. Deziluzii necesare. Chișinău: Arc. 2014, 318 p.
43. Ciocanu I. Autenticitatea „ruralismului" în „Povestea cu cocoşul roşu" de Vasile Vasilache. În: Literatura română postbelica: Integrări, valorificări, reconsiderări. Tipografia Centrală, 1998, 813 p.
44. Ciupală A. Femeia în societatea românească a secolului al XIX-lea. Bucureşti:

Editura Meridiane, 2003. 173 p.
45. Ciocoi Tatiana. Anotimpurile Persefonei. Proza feminină din Italia secolului al XXlea. Chișinău: CEP USM, 2011, 250 p.
46. Ciocoi T. Romanul feminin italian din secolul al XX-lea. Teză de doctor habilitat în filologie, 2012, 316 p.
47. Codoban A. Amurgul iubirii. De la iubirea pasiune la comunicarea corporală. Cluj-Napoca: Idea Design and Print, 2004, 123 p.
48. Coman D. Căsnicie. Iași: Polirom, 2016, 230 p.
49. Corcinschi N. Cărțile care mă iubesc. Iași: Junimea, 2016, 188 p.
50. Corcinschi N. Imaginarul erotic în literatură. Chișinău: Tipocart Print, 2017, 250 p.
51. Cornea P. Delimitări și ipoteze. Comunicări și eseuri de teorie literară și studii culturale, Iași: Polirom, 2008, 316 p.
52. Cheianu C. Sex & Perestroika. Chişinău: Cartier, 2010, 315 p.
53. Cotruş O. Opera lui Mateiu I. Caragiale. Bucureşti: Minerva, 1977, 107 p.
54. Crăciun G. Doi într-o carte (fără a-l mai socoti pe autorul ei): Fragmente cu Radu Petrescu și Mircea Nedelciu. Ediție îngrijită de Carmen Mușat și Oana Crăciun. Polirom, Cartea Românească, 2016, 307 p.
55. Crăciun G. Pupa russa, ed. a II-a, București: Grupul Editorial Art, 2007, 467 p.
56. Crăciun G. Trup și literă. În: Competiția continuă. Generația 80 în texte teoretice. Pitești: Paralela 45, 1999, 420 p.
57. Creangă I. Opere. Bucureşti: Editura Univers Enciclopedic, 2016, 382 p.
58. Crețu B. Literatura scrisă de femei. Moduri de utilizare. În: Cum citesc bărbații literatura femeilor. Volum coordonat de Lia Faur și Șerban Axinte. Iași: Polirom, 2017, 241 p.
59. Crețu B. Iluziile și deziluziile criticii. Noi coduri de lectură între estetic și ideologic. București: Contemporanul, 2015, 422 p.
60. Crudu D. Măcel în Georgia. Iaşi: Polirom, 2008, 340 p.
61. Crudu D. Oameni din Chișinău. București: Tracus Arte, 2011, 160 p.
62. Crudu D. Un american la Chișinău. Bucureşti: Casa de pariuri literare, 2013, 316 p.
63. Cornea P. Introducere în teoria lecturii. Iaşi: Polirom, 1998. 256 p.
64. Cuibus M. Daghetip cu Emma la fereastră. Bovarismul. Jocurile ficțiunii bovarice. Cluj-Napoca: Casa Cărții de Știință, 2011, 378 p.
65. Deleuze G., O prezentare a lui Sacher-Masoch. În: Sacher-Masoch. Coordonatori: Adriana Babeți și Cornel Ungureanu, Polirom, 1999, 336 p.

66. Delumeau J. Frica în Occident (sec. XIV-XVIII), O cetate asediată. București: Univers, 1986, 356 p.
67. Dicționar de psihanaliză. Semnificații. Concepte. Mateme. Coord. de Roland Chemama. București: Editura Univers Enciclopedic, 1997, 384 p.
68. Dinescu L. S. Corpul în imaginarul virtual. Iași: Polirom, 2007, 292 p.
69. Dobrescu C. Un Bertrand Russel de respirație wagneriană. Prefață la Pupa russa (ed. a II-a, revăzută). București: Grupul Editorial Art, 2007, 467 p.
70. Dubar C. Criza identităţilor. Interpretarea unei mutaţii. Chișinău: Ştiinţa, 2003, 231 p.
71. Dumitriu P. Cronică de familie, vol I. București: Litera, 2009, 524 p.
72. Durand G. Aventurile imaginii. Imaginaţia simbolică. Imaginarul. Bucureşti: Nemira, 1999, 208 p.
73. Duțu C. Masculin-feminin în romanul postpașoptist: o abordare de gen. Timișoara: Brumar, 2011. 226 p.
74. Druţă I. Frunze de dor. Chişinău, Hyperion, 1990, 140 p.
75. Eco U. Marginalii şi glose la Numele trandafirului. În: Secolul 20, 8-9-10, 1983.
76. Eco U. Limitele interpretării. Constanța: Pontica, 1996. 411 p.
77. Eco U. Şase plimbări prin pădurea narativă. Constanţa: Pontica, 1997. 189 p.
78. Eliade E. Arta de a muri. Iași: Editura Moldova, 1993, 164 p.
79. Eliade M. Memorii I (1907-1960). București, Humanitas, 1990, 203 p.
80. Eliade M. Mefistofel și androginul. Bucuresti: Humanitas, 1995, 210 p.
81. Eliade, Maitreyi. București: TANA, 2007, 176 p.
82. Enciclopedie de filosofie și științe umane. București: Ed. ALL , 2007, 1208 p.
83. Evola I. Metafizica sexului. Bucuresti: Humanitas, 1994, 409 p.
84. Evseev I. Simboluri folclorice. Lirica de dragoste și ceremonialul de nuntă. Timișoara: Facla, 1987, 222 p.
85. Flaubert G. Ispitirea Sfântului Anton. București: RAO, 2009, 167 p.
86. Foucault M. Istoria sexualității, vol. I-III. București: Univers, 2004.
87. Foucault M. Cuvintele și lucrurile. București: RAO, 2008, 536 p.
88. Foucault M. Istoria sexualităţii. vol I. Voinţa de a şti. Bucureşti: Univers, 2004, 154 p.
89. Freud S. Masochismul și sadismul prin complexul Nirvanei. În: Sacher Masoch. Ediție coordonată de Adriana Babeți și Cornel Ungureanu. Colecția „Noua Europă”. Iași: Polirom, 1999, 336 p.
90. Freud S. Psihanaliza şi sexualitate. Bucureşti: Editura Ştiinţifică, 1994, 309 p.

91. Fromm E. Arta de a iubi. București: Trei, 2016. 180 p.
92. Fromm E. Mecanismele evadării. Autoritarismul. În: Sacher Masoch. Ediție coordonată de Adriana Babeți și Cornel Ungureanu. Colecția „Noua Europă”, Polirom, 1999, 336 p.
93. Galaicu-Păun E. Țesut viu. 10x10 (ediție revăzută și remake-tată). Chișinău: Cartier, 2014, 346 p.
94. Gasset O. Studii despre iubire. Trad. Sorin Mărculescu. Bucureşti: Humanitas, 1995, 235 p.
95. Gaultier J. Bovarismul. Iași, Institutul European, 1993, 203 p.
96. Gavrilov A. Structura tipologică și caracterologică a eroului în romanul „Singur în fața dragostei” de A. Busuioc. În: Literatura română postbelica: Integrări, valorificări, reconsiderări. Tipografia Centrală, 1998, 813 p.
97. Giddens A. Consecinţele modernităţii. Bucureşti: Univers, 2000, 175 p.
98. Girard R. Minciuna romantică și adevăr romanesc. București: Univers, 1972, 317 p.
99. Goma P. Din calidor. O copilărie basarabeană. Oradea, Ratio et Revelatio, 2015, 303 p.
100. Goma, Bonifacia. Ed. a IV-a. Chișinău, Gunivas, 2015, 284 p.
101. Goma, Roman intim, ed. a II-a,. București: Curtea veche, 2009, 309 p.
102. Gourmont R. Fizica dragostei. Eseu asupra instinctului sexual. București: Nemira, 2010, 231 p.
103. Grati A. postfaţă la romanul lui Paul Goma. Roman intim (ed. a III-a), Chişinău, Gunivas, 2015, 284 p.
104. Grati A. Romanul ca lume postbabelică. Despre dialogism, polifonie, heteroglosie și carnavalesc. Chișinău: Gunivas, 2009, 252 p.
105. Han Byung-Chul. Agonia erosului și alte eseuri. București: Humanitas, 2014, 178 p.
106. Hegel G. W. Fr. Știința logicii. București: Ed. Academiei RSR, 1966, 860 p.
107. Holban I. Profiluri epice contemporane. București: Editura Cartea Românească, 1986, 383 p.
108. Horney K. Direcții noi în psihanaliză. În: Sacher Masoch. Ediție coordonată de Adriana Babeți și Cornel Ungureanu. Colecția „Noua Europă”. Iași: Polirom, 1999, 336 p.
109. Huiban V. Feminitate şi erotism în literatură. Bacău: Alma Mater, 2010, 316 p.
110. Huizinga J. Amurgul Evului Mediu: Studiu despre formele de viaţă şi de gîndire din secolele al XIV-lea şi al XV-lea în Franţa şi în Ţările de Jos. Bucureşti: Humanitas, 2002, 474 p.
111. Ibrăileanu G. Adela. Chișinău: Cartier, 2000, 159 p.

112. Ionescu N. Curs de metafizică. București: Humanitas, 1995, 259 p.
113. Iovănel M. Ideologiile literaturii în postcomunismul românesc. Bucureşti: Editura Muzeului Literaturii Române, 2017, 252 p.
114. Jankélévitch V. Pur şi impur. Trad. Elena-Brânduşa Steiciuc. Bucuresti: Nemira, 2000, 256 p.
115. Kierkegaard S. Jurnalul seducătorului. Bucureşti: Scripta, 1992, 131 p.
116. Kristeva J. Geniul feminin II. Melanie Klein. Pitești: Paralela 45. 2004. 309 p.
117. Lalo C. Frumusețea și instinctul sexual. Timișoara, 2001, 193 p.
118. Laqueur T. Corpul şi sexul. De la greci la Freud. Bucureşti: Humanitas, 1998. 296 p.
119. Leahu N. Erosul postmodern. În: Poezia generației 80. Chișinău: Cartier, 2000, 315 p.
120. Lemny Ș. Sensibilitate și istorie în secolul XVIII românesc. București: Editura Meridiane, 1990, 239 p.
121. Lévinas E. Totalitate și infinit: Eseu despre exterioritate. Iași: Polirom, 1999, 288 p.
122. Liiceanu G. Despre limită. București: Humanitas, 2004, 200 p.
123. Liiceanu G. Despre seducţie. Bucureşti: Humanitas, 2010, 260 p.
124. Lipovetsky G. Fericirea paradoxală. Eseu asupra societăţii de hiperconsum. Iaşi: Polirom, 300 p.
125. Lombardo M.L. Erotica magna. O istorie a literaturii române dincolo de tabuurile ei. Timişoara: Editura Universităţii de Vest, 2004, 204 p.
126. Lumei A. Apologia virilității. În: Gândirea, an VII, nr. 8-9, august-septembrie 1928, reluat în Virilitate și asceză. Scrieri de tinerețe. 1928. Bucuresti: Humanitas, 2008, 492 p.
127. Maingueneau D. Literatura pornografică. Iași: Institutul European, 2011, 174 p.
128. Manolescu N. Arca lui Noe. Eseu despre romanul românesc. Vol. II. Momente şi sinteze. Bucureşti: Minerva, 1981, 254 p.
129. Manolescu N. Istoria literaturii române pe înțelesul celor care citesc. Pitești: Paralela 45, 2014, 365 p.
130. Marcuse H. Scrieri filozofice. Bucureşti: Editura Politică, 1977, 532 p.
131. Marino A. Biografia ideii de literatură. Vol. IV. Bucureşti: Univers, 1996. 195 p.
132. Maschino M. T. Pornostroika. Dragostea la sovietici. București: Nemira, 1996, 228 p.
133. Mavrodin I., O mereu sporită uimire, prefață la Marcel Proust. În căutarea timpului pierdut. Swann. Bucuresti: Editura Univers, 1996, 420 p.
134. May S. Istoria iubirii. București: Nemira, 2004, 365 p.
135. McHale B. Ficţiunea postmodernistă. Iaşi: Polirom, 2009, 406 p.

136. Mihăescu G. Donna Alba, vol. I. Bucuresti: Editura Erc Press, 2009, 510 p.
137. Mihăieș M. Cărțile crude. Jurnalul intim și sinuciderea. Iași: Polirom, 2005, 209 p.
138. Mihăilescu C. D. Epica gonflabilă. În: Literatura română în postceaușism. II. Proza. Prezentul ca dezumanizare. Iaşi: Polirom, 2006, 388 p.
139. Mihăilescu Ș. Emanciparea femeii române. Antologie de texte 1815-1918. Bucureşti: Editura Ecumenică, 2001. 459 p.
140. Miller H. Sexus. Iași: Polirom, 2000, 462 p.
141. Manfred Sh. , Sease V. Femininul arhetipal în curentul misterial al umanității. Cluj: Triade, 2011, 112 p.
142. Moraru A. Turnătorul de medalii. Chişinău: Prut internaţional, 2008, 289 p.
143. Muchembled R. O istorie a diavolului. Civilizaţia occidentală în secolele XII-XX. Chişinău: Cartier, 2002. 384 p.
144. Muchembled R. Orgasmul și Occidentul. O istorie a plăcerii din secolul al XVI-lea până în zilele noastre. Chișinău: Cartier, 2006, 465 p.
145. Mușat C. Strategiile subversiunii. Incursiuni în proza postmodernă. Ed. a II-a. Cartea Românească, 2008, 386 p.
146. Naso P. O. Heroide; Amoruri; Arta iubirii; Remediile iubirii; Cosmetice. București: Minerva, 1977, 304 p.
147. Nedelciu M., Babeti A., Mihăieș M. Femeia în roșu. Iași: Polirom, 2011, 497 p.
148. Nicolau F. Agonii beatnice. În: Anticanonice. Cronici stresate. București: Tritonic, 2009, 243 p.
149. Nicolau F. Estetica inumană: de la postmodernism la Facebook. București: Tracus arte, 2013, 260 p.
150. Noica C., Povestiri despre om. După o carte a lui Hegel. Bucureşti: Cartea Românească, 1980, 253 p.
151. Oişteanu A. Sexualitate şi societate. Istorie, religie, literatură. Iaşi: Polirom, 2016, 664 p.
152. Onfray M. Scurt manifest hedonist. Bucureşti: Humanitas, 2013, 82 p.
153. Oțoiu A. Trafic de frontieră. Proza generației ’80. Strategii transgresive. Vol. I. Pitești: Paralela 45, 2000, 259 p.
154. Pasincovschi M. Paul Goma. Biografie şi literatură. Floreşti-Cluj: Editura Limes, 2012, 307 p.
155. Patapievici H.-R. Omul recent. Bucureşti: Humanitas, 2001. 488 p.

156. Patraș A., Ibrăileanu. Către o teorie a personalității. Eseu despre literatura criticilor (I). Bucureşti: Cartea Românească, 2007, 242 p.
157. Pavel T. Gândirea romanului. Bucureşti: Humanitas, 2008, 462 p.
158. Pavlicenco S. Receptare şi confluenţă. Studii de literatură universală şi comparată.
159. Pavlicenco S. Tranziţia în literatură şi postmodernismul. Braşov: Editura Universităţii Transilvania, 2002. 133 p.
160. Paz O. Dubla flacără: dragoste şi erotism. Bucureşti: Humanitas, 1998, 200 p.
161. Păun E.G. Țesut viu. 10 X 10. Ed. a II-a, Chişinău: Cartier, 2014, 344 p.
162. Pecie I. Phallusiada sau epopeea iconolastă a lui Creangă. Pitești: Paralela 45, 2011, 278 p.
163. Petraș I., Feminitatea limbii române. Genosanalize. Cluj-Napoca, 2002, 240 p.
164. Petrescu C. Noua Structura și opera lui Marcel Proust. În: Teze și antiteze. București: Minerva, 2002, 250 p.
165. Petrescu C. Patul lui Procust. Bucureşti: 100 + GRAMAR, 2003, 259 p.
166. Petrescu R. Matei Iliescu, ed. a III-a. București: Editura Fundației Culturale Române, 1996, 403 p.
167. Platon. Banchetul sau Despre iubire. București: Humanitas, 2006, 185 p.
168. Popescu S. Autorul, un personaj. Pitești: Paralela 45, 2015, 336 p.
169. Postolache D. Vicii 18+. Bucureşti: Tracus Arte, 2016, 201 p.
170. Protopopescu A. Romanul psihologic românesc. ed. a I-a. Piteşti: Paralela 45, 2000, 279 p.
171. Proust M. În căutarea timpului pierdut 1. Swaan. București: Art, 2011, 420 p.
172. Postolache Gh. Pastorala. Chişinău: Elan Poligraf, 2016, 166 p.
173. Prus E. Literatura universală: transcendere a capitalului cultural. Bucureşti: Editura Fundaţiei România de Mâine, 2014, 208 p.
174. Prus E. Pariziana romanescă: mit şi modernitate. Iaşi: Institutul European, 2006. 260 p.
175. Quignard P. Sexul şi spaima. Bucureşti: Univers, 2000, 188 p.
176. Raețchi O. Scurt tratat despre iubire, București, Nemira, 2017, 168 p.
177. Rebreanu L. Ciuleandra. Bucureşti: Editura pentru Literatură, 1967, 141 p.
178. Richard J.P. Literatură și senzație. București: Univers, 1980, 313 p.
179. Rotilă V. Tragicul în filosofia existențialistă franceză. Editura Lume, 2009, 360 p.
180. Rougemont D. Iubirea și occidentul. Bucureşti: Editura Univers, 1987, 481 p.

181. Robot Al. Îmblânzitorul de cuvinte. Bucureşti/Chişinău: Litera Internaţional/Litera, 2003, 416 p.
182. Rousset J. Mitul lui Don Juan. Bucureşti: Editura Univers, 1999, 112 p.
183. Sade M. Justine. București: Doris, 1990, 130 p.
184. Sângeorzan Z. Monahul de la Rohia: Nicolae Steinhardt răspunde la 365 de întrebări. București: Humanitas, 1998, 176 p.
185. Simion E. Dimineața poeților. Eseu despre începuturile poeziei române. Iași: Polirom, 2008, 357 p.
186. Simion E. Ion Creangă, cruzimile unui moralist jovial, ed. a doua revăzută și adăugită. Iași: Princeps Multimedia, 2014.
187. Simion E. Scriitori români de azi, vol II. București/Chișinău: David/Litera, 1988.
188. Simmel G. Cultura filosofică. București: Humanitas, 1998, 274 p.
189. Sitaru-Tăut D. Don Juan – mitografia unui personaj. Baia Mare: Editura Universităţii de Nord, 2003, 270 p.
190. Sora S. Regăsirea intimității. Corpul în proza românească interbelică și postdecembristă. Bucureşti: Cartea Românească. 2008, 290 p.
191. Souzenelle A. Femininul ființei. Pentru a sfârși cu coasta lui Adam. Iași: Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza”, 2013, 363 p.
192. Spiridon M. Melancolia descendenței. O perspectivă fenomenologică asupra memoriei generice a literaturii, ed. a II-a. Iași: Polirom, 2000, 261 p.
193. Stănilă M. *Al 4-lea*. Bucureşti: Tracus Arte, 2013, 103 p.
194. Stekel W. Psihologia eroticii masculine. Bucureşti: Editura Trei, 1999, 278 p.
195. Stendhal. Despre dragoste. Iasi: Polirom, 2013, 460 p.
196. Süskind P. Despre iubire și moarte. București: Humanitas, 2016, 81 p.
197. Șklovski V. Arta ca procedeu. În: Teoria literaturii. Orientări în teoria şi critica literară contemporană. Bucureşti: editura Universităţii din Bucureşti, 2005, 565 p.
198. Șleahtițchi M. Romanul generației'80. Construcție și reprezentare. Chișinău: Cartier. 2014, 247 p.
199. Teampău P. Corpul – metaforă perenă. Repere pentru o istorie culturală. În proiectul de cercetare: The Body as a Contemporary Cultural Project. Theoretical Challenges, Artistic Reactions/ Corpul ca proiect cultural contemporan. Provocări teoretice, replici artistice, Editura / Published by: UNArte, 2008, 78 p.

200. Terian A. Cuvinte şi lucruri. În: Dosar de receptare critică. Pupa russa. Ed. a II-a, revăzută, Bucureşti: Grupul Editorial Art, 2007, 421 p.
201. Troyes C. Yvain – cavalerul cu leu. Bucureşti: Albatros, 1977, 266 p.
202. Ungureanu C. La Vest de Eden: O introducere în literatura exilului.Timişoara: Amacord, 1995, 256 p.
203. Ursa M. Eroticon. Tratat despre ficțiunea amoroasă. București: Cartea Românească, 2012, 212 p.
204. Ursa M. Gheorghe Crăciun. Braşov: Aula, 2000, 100 p.
205. Vartic I. Clanul Caragiale. Cluj-Napoca: Biblioteca Apostrof, 2002, 276 p.
206. Vartic I. Un veac de singurătate boierească, prefață la Petru Dumitriu, Cronică de familie, vol I. București: Litera, 2009, 524 p.
207. Vattimo G. Gândirea slabă. Constanța: Pontica. 1998, 238 p.
208. Verdon J. Dragostea în Evul Mediu. Trup, sexualitate şi sentiment. Bucureşti: Humanitas, 2009, 293 p.
209. Vigarello G. O istorie a frumuseții. Corpul şi arta înfrumusețării până în zilele noastre. Chişinău: Cartier, 2006, 391 p.
210. Wilde O. Intențiuni. Bucureşti: Editura Univers, 1972, 230 p.
211. Yung C. G. Despre fenomenul spiritului în artă şi ştiință. București: Trei, 2003, 175 p.

În limba rusă:

212. Батай Ж. Ненависть к поезий. Порнолатрическая проза. Сост. С. Н. Зенкина, Москва: Ладомир 1999, 617 p.

În limba franceză:

213. Baudrillard J. De la séduction. Paris: Denoël, 1979, 256 p.
214. Blanchot M. Lautréamont et Sade. Paris: Editions De Minuit, 1963, 272 p.
215. Clenien-Serghiev E. Dictionnaire de Don Juan. Paris: Éditions Robert Laffont, 1999, 324 p.
216. Foucaut M. Ethics. Subjectivity and Truth, vol, I. Ed. Paul Rabinow, Allen Lane, The Penguin Press, 1997, 334 p.

217. Jeanneret M. Éros rebelle. Littératures et dissidence a l ’âge classique. Paris: Éditions du Seuil. 2003, 319 p.
218. Kristeva J. Histoires d'amour. Paris: Denoël, 1983. 476 p.
219. Perrot P. Le travail des apparences. Ou les transformations du corps féminin XVIII^{e}-XIX^{e} siècle. Paris: Seuil, 1984, 281 p.
220. Roy-Reverzy E. La mort d eros. La mésalliance dans le roman du second XIX e siècle. Paris: Editions SEDES, 1997, 361 p.
221. Thibaudet A. Réflexions sur le roman, Paris: Gallimard, 1983, 357 p.
222. Travaillot Y. Sociologie des pratiques d’entretien du corps. L’évolution de l’attention portée au corps depuis 1960. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, 235 p.

În limba engleză

223. Dvorkin A. Pornography: Men Possessing Women. N. Y.: A Perigee Book, 1981, 251 p.
224. Heim M. The Metaphysics of Virtual Reality. New York, Oxford University Press, 1993, 175 p.
225. Kristeva J. Tales of Love. Columbia University Press, 1987, 422 p.
226. Lem S. „Metafantasia: The Possibilities of Science Fiction”, translated by Etelka de Laczay and Istvan Csicsery-Ronay, Jr., în Stanisław Lem, Microworlds. Writings on Science Fiction and Fantasy, Edited by Franz Rottensteiner, San Diego, Harcourt Brace & Company, 1984, 380 p.

În reviste de limbă română şi surse electronice:

227. Bârna N. O înnoire mai pregnantă decât a nouăzeciştilor. În: Vatra, Nr. 3. 2009.
228. Botnaru V. în dialog cu Emilian Galaicu Păun. Cuvântul care generează lumi. http://www.europalibera.org/content/article/24410883.html (Văzut, 4 august 2016).
229. Iovănel M. Textualism atroce. În: http://revistacultura.ro/nou/2014/11/textualism-atroce/ (Văzut, 5 aprilie 2017).
230. Leahu N. Amor, liubov, dragoste, iubire. În: Revista Literară, nr. 7, 2007.
231. Manolescu N. Ia te uită ce Don Juan. România Literară, nr. 3, 1982.
232. Plămădeală I. Critica literară feministă și tentațiile ideologiei. În: Metaliteratură, anul XII, nr. 5-6 (31), 2012.
233. Simuț I. Savoarea impudorii. România literară, 2007, nr. 24 . http://www.romlit.ro/savoarea_impudorii (Văzut, 13 august 2016).

234. Tofan A. Autobiografia ca eseu. Constantin Cheianu despre Perestroika la moldoveni. În: Contrafort, nr.1-2, 2010.
235. Ursa M. Despre erotomahie: Imaginarul în conjuncţie, iubirea şi lupta. Published in „Euphorion" 9-10/ 2006, Imaginarul Issue.
236. Ursa M. Înainte de romanul de dragoste: constituirea unui imaginar erotic canonic. http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=2567 (Văzut 20 dec. 2015)
237. Wunenburger J. Imaginarul, o categorie flexibilă http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/?p=3620 (Văzut, 13 august 2016).
238. Libis J. Către o metafizică a sexualității. http://phantasma.lett.ubbcluj.ro/? p=3716 (Văzut, 3 iunie 2016).

Declarația privind asumarea răspunderii

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctor habilitat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice.

Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

8 septembrie 2017 Nina Corcinschi

CURRICULUM VITAE

Nume, prenume: **Corcinschi Nina**

Data, locul naşterii: 20.09.1979, or. Orhei, s. Dişcova, R. Moldova
Cetăţenia: Republica Moldova; România
Studii:

- 2016 – Diplomă de conferenţiar universitar
- 2012 – Diploma de conferenţiar cercetător
- 2009 – Diplomă de doctor în filologie
- 2002 – Diplomă de licenţă în filologie, limba şi literatura română / latină, Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă"

Domenii de interes ştiinţific: literatura română
Activitatea profesională:

- Din 2015 – prezent – director adjunct al Institutului de Filologie al AŞM
- Din 2016 – prezent – conferenţiar universitar la Catedra de Istorie şi Teorie Literară a UPS „Ion Creangă".
- Din 2012 – prezent – cercetător ştiinţific coordonator la Institutul de Filologie al Academiei de Ştiinţe a Moldovei.
- 2009-2012 – director al Centrului de Literatură şi Folclor din cadrul Institutului de Filologie al Academiei de Ştiinţe a Moldovei.
- 2011-2012 – lector superior la Universitatea Academiei de Ştiinţe a Moldovei.
- 2007-2009 – lector superior la Universitatea de Stat din Tiraspol
- Din 2007 – lector superior la Universitatea Pedagogică de Stat „Ion Creangă".
- 2006-2008 – cercetător ştiinţific la Institutul de Filologie al AŞM
- Participări la foruri ştiinţifice: „Limbajul erotic în romanul postmodernist. De la cuvintele plăcerii la plăcerea cuvintelor", Conferința internațională *Clasic şi modern în filologia românească actuală*. Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide", 2017; „Romanul basarabean postbelic. Revelațiile dorice ale intimității". Conferința internațională *European values of contemporary romanian studies*. Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide", 2016; „Dincolo de conștiința morală: libidoul". Colocviul internațional *În oglinzile democrației: Literatura europeană și etica societară*. USM, 2015; „Îndrăgostitul în postmodernitate. De la absolutul iubirii la absolutul plăcerii". *Contacte lingvistice şi culturale în spaţiul românesc – contacte lingvistice şi culturale româneşti în spaţiul European*. Iași, Institutul de Filologie Română „A. Philippide", 2015; „Corpul ca filtru semantic al lumii în romanele lui Paul Goma". Colocviul național cu participare internațională *Lecturi in memoriam acad. Silviu Berejan,* Institutul de Filologie al AŞM, Chișinău, 2015.
- Dintre cărțile publicate monoautor: Cărțile care mă iubesc, Iași, Junimea, 2016; Arcul voltaic. Textul ca realitate (i)mediată. București, Eikon, 2016; Procesul literar contemporan. Generaţia 2000+ (note de curs), Chişinău, Garamont Studio, 2014; Soarele şi păunul. Schimbare de paradigmă. Chişinău, Profesional Service, 2013.
  Cunoaşterea limbilor: l. română (materna), rusa (fluent), franceza (fluent), engleza (mediu).

Date de contact: Chișinău, s. Ghidighici, str. Tricolorului, 16; tel.: 069323866