

GHEORGHE CRĂCIUN'S BLUE WOMEN: AN ANALYSIS FROM AN INTERTEXTUAL PERSPECTIVE

Alexandra Ungureanu-Atănăsoaie, PhD Candidate, "Transilvania" University of Braşov

Abstract: The present paper aims at analysing Gheorghe Crăciun's last novel, published posthumously in 2013, Blue Women, an examination centred upon identifying the intertextual elements which can be found in this novel, and beyond this, establishing the types of intertextuality present here. This investigation inserts itself in a paradigm of intertextuality, as it was built upon Crăciun's previous novels. Blue Women is thus the final point (so far) in the map of intertextual relationships established by Crăciun's novels with texts belonging to other authors or even amongst themselves. The image that the critics have built for Blue Women as a commercial book, inconsistent in terms of theme, character and plot, and evidently disconnected from the previous titles, will certainly be questioned with the help of terms such as internal intertextuality and external intertextuality, terms which are originally interpreted and re-defined in the context of Crăciun's fictional creation. The working hypothesis, fully verified in the case of the previous novels, is that Blue Women is by no means an isolated island but rather that there are connections, subtle or more evident, not only with texts belonging to other authors but even ones within Crăciun's creation.

Keywords: intertextuality, internal intertextuality, external intertextuality, intertextuality paradigm, web of connections

Intertextualitatea: cadru teoretic

Relativ nou în teoria literaturii, cu o vechime de aproximativ 40 de ani, conceptul de intertextualitate şi-a câştigat într-o perioadă scurtă un statut de necontestat, datorat într-o bună măsură importanţei care i-a fost atribuită de literatura postmodernă, cel puţin într-una din laturile sale.

Pentru a vedea însă cum este încorporat acest concept în opera romanească a lui Gheorghe Crăciun şi cum se defineşte el, este nevoie de o scurtă istorie a intertextualităţii, începând cu prima sa ocurenţă, la Mihail Bahtin şi terminând cu unele din cele mai recente accepţiuni. O astfel de prezentare diacronică a evoluţiei acestui concept e realizată de însuşi Gheorghe Crăciun, în a sa *Introducere în teoria literaturii*, în capitolul dedicat metaliteraturii. Înainte de a descrie etapele pe care termenul *intertextualitate* le-a parcurs, autorul (aici teoretician al literaturii şi profesor totodată) începe prin a sublinia necesitatea tot mai acută de a institui un concept cum este *intertextualitatea*. Această necesitate e identificată în „(c)onştiinţa modernilor că orice text e rezultatul derivării, transformării, reutilizării sau continuării altor texte”¹, conştiinţă caracterizată de autor ca fiind „acută”. În plus, se adaugă un alt argument, care ţine de data aceasta de domeniul evidenţei, acela că „literatura trăieşte din literatură”, argument cât se poate de uşor de probat în peisajul literar românesc şi nu numai..

Conceptul a fost folosit pentru prima dată de Mihail Bahtin în cartea sa din 1929 care trata problematica poeziei lui Dostoievski. Este vorba doar de conceptul în sine de *intertextualitate*, nu şi de denumirea sa ca atare, de conţinutul propriu-zis al termenului, care va apărea ulterior, introdus de Julia Kristeva în anii '60. Bahtin defineşte intertextualitatea în

¹ Gheorghe Crăciun. *Introducere în teoria literaturii*, p. 46

cadru unei opere, ca „relație a unui enunț cu alte enunțuri”², relație ce „constituie o caracteristică a oricărui discurs literar”³. Evoluția termenului continuă cu un alt moment important, marcat de Julia Kristeva, care reia și rafinează teoria lui Bahtin. Ea adaugă acestei teorii ideea că un text nu intră în relație doar cu propriile sale componente, ci și cu alte texte: „Orice text se construiește ca un mozaic de citate, orice text este o absorbție și transformare a unui alt text”⁴. Graham Allen, în cartea sa *Intertextuality*, descrie pe larg acest moment marcant în evoluția conceptului. Astfel, el explică modificarea adusă de Julia Kristeva:

„Kristeva incorporates Bakhtin’s dialogism, his insistence on the social and double-voice nature of language, into her new semiotics. She defines the dynamic literary word in terms of a *horizontal dimension* and a *vertical dimension*. In the horizontal dimension <<the word in the text belongs to both writing subject and the addressee>>; in the vertical dimension <<the word in the text is oriented toward an anterior or synchronic literary corpus>>”^{5,6 7}

Esențializând, dimensiunea orizontală privește relația dintre creator și receptorul operei, relație internă până la urmă în cadrul textului. Dimensiunea verticală se referă la relația, de data aceasta externă textului, pe care acesta o stabilește cu alte texte, fie ele anterioare sau contemporane. Cele două dimensiuni coexistă în interiorul aceluiași text și sunt interdependente la un nivel ontologic. Julia Kristeva ajunge la definirea conceptului de intertextualitate atât în ceea ce privește forma cât și conținutul:

„[The] horizontal axis (subject-addressee) and [the] vertical axis (text-context) coincide, bringing to light an important fact: each word (text) is an intersection of word (texts) where at least one other word (text) can be read. In Bakhtin’s work, these two axes, which he calls dialogue and ambivalence, are not clearly distinguished. Yet, what appears as a lack of rigour is in fact an insight first introduced into literary theory by Bakhtin: any text is constructed as a mosaic of quotations; any text is the absorption and transformation of another. The notion of intertextuality replaces that of intersubjectivity, and poetic language is read at least double.”^{8 9}

În același volum, *Terminologie, poetică și retorică*, apare o dezvoltare și o nuanțare a definiției Juliei Kristeva:

² apud Gheorghe Crăciun. *Introducere în teoria literaturii*, p. 46

³ Gheorghe Crăciun. *Introducere în teoria literaturii*, p. 46

⁴ Apud *Terminologie, poetică și retorică*, p. 85

⁵ Julia Kristeva. *Desire in Language: a semiotic approach to literature and art*, p. 66

⁶ Graham Allen. *Intertextuality*, pp. 38-39

⁷ „Kristeva încorporează în semiotica sa dialogismul lui Bahtin, accentul pe care el îl pune pe natura socială și cu voce dublă a limbajului. Ea definește cuvântul literar dinamic în termenii unei dimensiuni orizontale și a uneia verticale. În dimensiunea orizontală, <<cuvântul din text aparține atât subiectului care scrie cât și cititorului >>; în dimensiunea verticală <<cuvântul din text e orientat spre un corpus literar anterior sau contemporan >>” (trad. mea)

⁸ Julia Kristeva *Desire in Language*, p. 66

⁹ „Axa orizontală (subiect-cititor) și axa verticală (text-context) coincid, aducând la lumină un fapt important: fiecare cuvânt (text) este o intersecție de cuvânt (texte), unde cel puțin un alt cuvânt poate fi citit. În lucrarea lui Bahtin, aceste două axe, pe care el le denumește *dialog* și *ambivalență* nu sunt clar distinse. Totuși, ceea ce pare la prima vedere lipsă de rigoare reprezintă de fapt o perspectivă introdusă pentru prima dată în teoria literaturii de Bahtin: orice text e construit ca un mozaic de citate, orice text e absorbție și transformare a unui alt text. Noțiunea de intertextualitate o înlocuiește pe cea de intersubiectivitate, și limbajul poetic poate fi citit cel puțin în două moduri.” (trad. mea)

„Limbajul poetic apare ca un dialog de texte, orice secvență se face în raport cu o alta, provenind dintr-un alt corpus, astfel încât orice secvență e dublu orientată: către actul de reminiscență (evocarea unei alte scriituri) și către actul de somație (transformarea acestei scriituri)”¹⁰

Următorul moment esențial în evoluția conceptului de *intertextualitate* este reprezentat de volumul *Palimpsestes* (1982), al lui Gerard Genette. Subintitulat *La littérature au second degré*, *Palimpsestes* oferă o sistematizare în șase puncte a intertextualității, concept pe care Genette îl subsumează celui de *transtextualitate*, care nu a făcut însă carieră. *Transtextualitatea* pare să fie un fenomen mai general decât *intertextualitatea* așa cum o concepe Genette, și în niciun caz nu se confundă cu acesta. Astfel, prin *intertextualitate* Genette înțelege ceva mai particular decât înțelesese Julia Kristeva. *Intertextualitatea* este prima formă de *transtextualitate*. Genette recunoaște filiația termenului de la Julia Kristeva însă îi conferă o altă definiție:

„Je le définis pour ma part, d’une manière sans doute restrictive, par une relation de coprésence entre deux ou plusieurs textes, c’est-à-dire, eidétiquement d’un texte dans un autre. Sous sa forme la plus explicite et la plus littérale, c’est la pratique traditionnelle de la citation (avec guillemets, avec ou sans référence précise); sous une forme moins explicite et moins canonique, celle du plagiat [...] qui est un emprunt non déclaré, mais encore littéral; sous forme encore moins explicite et moins littérale, celle de l’allusion.”¹¹¹²

În comparație cu definiția Juliei Kristeva, accepiunea lui Genette e mult mai mai restrânsă și cumva specializată, în sensul în care nu privește literatura în general și eventualele relații dintre texte și cele din interiorul acestora, ci se referă la prezența efectivă a unui text în altul, chiar dacă acest lucru se poate întâmpla în grade diferite, determinate de doi parametri: literaritatea și gradul de explicitare al textului. Pe de altă parte, din punctul de vedere al complexității relației dintre texte, intertextualitatea, așa cum e ea definită de Genette, pare a fi cea mai simplă relație ce se poate stabili între două texte.

Nicolae Manolescu formulează propria sa definiție pentru intertextualitate: „subordonarea textului față de gen”¹³. Aceasta este fără îndoială o definiție care pune accentul pe caracterul formal dar și pe conținutul unei opere literare. Această *însușire*, cum o numește Manolescu, are două modalități de manifestare. Prima este una generală, numită de E. Vasiliu *vagă*, și s-ar suprapune peste ceea ce Genette definește ca paratextualitate și arhitextualitate. Cea de-a doua, intertextualitatea particulară, care leagă o operă de alte opere și e definită ca fiind „un raport între <<indivizii artistici>>”¹⁴. Această modalitate coincide cu o parte din fenomenele pe care Genette le-a numit hipertextuale și de intertextualitate restrânsă. Mai

¹⁰ Pentru o teorie a textului. *Antologie Tel-Quel*

¹¹ Gerard Genette. *Palimpsestes*, p. 8

¹² „Din punctul meu de vedere, definesc intertextualitatea într-o manieră restrictivă fără îndoială, printr-o relație de coprezență între două sau mai multe texte, adică în general și cel mai frecvent, prin prezența efectivă a unui text în alt text. Sub forma sa cea mai explicită și cea mai literală, este vorba de practica tradițională a citatului (cu ghilimele, cu sau fără referință precisă); sub o formă mai puțin explicită și mai puțin canonică, practica plagiatului [...] care este un împrumut nedecarat, deși literal totuși; sub o formă încă și mai puțin explicită și mai puțin literală, practica aluziei.” (trad. mea)

¹³ Nicolae Manolescu. *Despre poezie*, p. 87

¹⁴ Idem, ibidem, p. 88

precis, este vorba de „o coprezență a două sau mai multe texte, prin urmare de un raport direct”¹⁵. Acest raport cunoaște trei forme de manifestare: reluarea textuală fără prelucrare (citatul și autocitatul), reluarea prin prelucrare textuală (pastișa, parodia) și reluarea textuală prin prelucrarea unor motive, scheme etc. Manolescu conchide această secvență teoretică prin ideea că intertextul nu este atât o problemă exclusiv lingvistică, cât mai degrabă una integrată cultural, deci dependentă de cultura în care apare și se dezvoltă, avându-și rădăcinile în ea.

După cum Gheorghe Crăciun observă în *Introducere în teoria literaturii*, s-a ajuns la un consens printre cercetători în privința existenței a trei forme diferite de intertextualitate. Există un tip de *intertextualitate internă*, care se situează în interiorul textului literar și se referă la „interrelaționarea elementelor care-l alcătuiesc”¹⁶. O a doua formă ar fi cea a *intertextualității propriu-zise*, care se referă la relațiile existente între textele literare. Cea de-a treia formă, *intertextualitatea externă*, privește raportul textului literar cu „textul lumii”, raportarea acestuia „la orice formă de textualitate, indiferent de natura ei.”¹⁷ Gheorghe Crăciun continuă cu mențiunea că intertextualitatea internă e considerată de unii autori ca fiind de fapt *intratextualitate* sau *autotextualitate*, „ea desemnând relațiile pe care textul le întreține cu sine însuși prin refrene, laitmotive, rescrieri ale propriilor sale secvențe constitutive sau prin puneri în abis (mise en abyme) sub forma imaginilor speculare.”¹⁸

Această taxonomie tripartită a constituit punctul de plecare al unei dihotomii ce a fost aplicată în cazul operei românești a autorului Gheorghe Crăciun, cu scopul de a identifica elementele intertextuale și modul lor de articulare. În subcapitolul următor, această dihotomie va fi expusă pe larg, cu sublinierea modificărilor apărute în urma unei ușoare rafinări a termenilor, rafinare necesară însă în contextul acestei opere românești.

Intertextualitatea: rafinări necesare

Scurtând destul de mult traseul hermeneutic, trebuie spus că niciuna din definițiile mai sus menționate nu s-a pliat adecvat pe materia romanelor lui Crăciun. A apărut astfel nevoia unei redefiniri a conceptului, sau mai degrabă, a unei reconfigurări de sens în scopul de a surprinde specificul acestui fenomen așa cum îl înțelege și îl ilustrează Gheorghe Crăciun în romanele sale (cu mențiunea faptului că această paradigmă a fost concepută pe baza primelor patru titluri ale autorului, de unde și nevoie ulterioară de a vedea în ce măsură aceasta se pliază pe cel din urmă roman).

Pe de o parte, un prim termen al acestei clasificări ar fi *intertextualitatea externă* iar pe de alta, cel de-al doilea, reprezentat de *intertextualitatea internă*. Se poate vedea cu ușurință că acești doi termeni păstrează denumirea formală a doi dintre termenii clasificării consacrate, însă la nivelul conținutului se operează modificări dictate de însăși opera și specificul său. O serie de observații justifică această afirmație.

Prima observație, capitală, se referă la viziunea pe care am adoptat-o în cazul operei lui Gheorghe Crăciun. Este vorba de o perspectivă totalizantă și totalizatoare, care privește opera românească a lui Gheorghe Crăciun ca pe un tot unitar, un ansamblu pe care cele patru romane antume îl formează. Dacă legătura dintre primele trei opere (*Acte originale/Copii*

¹⁵ Ibidem, p. 87

¹⁶ Gheorghe Crăciun *Introducere în teoria literaturii*, p. 47

¹⁷ Idem, ibidem

¹⁸ Ibidem

legalizate, *Compunere cu paralele inegale* și *Frumoasa fără corp*) este mai evidentă și apare clar și distinct, ultimul roman, *Pupa russa* se leagă de acestea la un nivel mai subtil dar totuși evident la analiză. Viziunea nu conduce însă și la ștergerea diferențelor existente între cele patru romane. Întrebarea care apare în acest moment, *În ce fel se leagă Femei albastre de titlurile anterioare?* își va primi răspunsul în cadrul acesti paradigme. Trebuie spus că această viziune își are rădăcinile într-o idee a lui Carmen Mușat, exprimată în prefața celei de-a doua ediții a romanului *Frumoasa fără corp*, cu termeni cheie ca „perfecta lor continuitate” sau „dialog intertextual neîntrerupt”¹⁹

„Ceea ce frapează de la bun început în cărțile lui Gheorghe Crăciun este perfecta lor continuitate, dialogul intertextual neîntrerupt dintre romanele, jurnalele și studiile sale teoretice, centrate, fără excepție, pe problematica relație a eului cu lumea și a corpului cu litera, pe «relația limbajului cu corporalul, cu erotica, cu lucrurile»^{20 21}

Astfel, în contextul prezentei paradigme, *intertextualitatea internă* e definită ca fiind orice legătură existentă între romanele scriitorului, cu mențiunea că mai pot exista astfel de legături și cu jurnale (cum este *Trupul știe mai mult*) sau cu studii teoretice. Se poate vedea cum această viziune totalizantă își are ecou și în redefinirea (sau, mai precis, nuanțarea) termenului de *intertextualitate internă*. Această nuanțare poate fi văzută ca o extindere a definiției inițiale de intertextualitate internă, în sensul că aici textul ale cărui componente se află în relație e constituit de scrierile văzute ca un tot, fără ca acest lucru să le afecteze însă identitatea fiecăreia luată separat. Am preferat acest termen de *tot* pentru a ilustra ideea că în opere se poate identifica aceeași viziune asupra lumii, a literaturii și a scrisului, putându-se vorbi însă în același timp și de nuanțe sau completări, elemente specifice unei evoluții.

Se poate spune că semnificația dată aici termenului de *intertextualitate internă* se suprapune cu cea pe care o are termenul de *intertextualitate propriu-zisă*. Acest lucru este adevărat doar până într-un anumit punct. Prin *intertextualitate propriu-zisă* se înțelege relația existentă între texte literare. Nu este însă foarte clar dacă textele sunt ale aceluiași autor (și se poate deduce foarte ușor că nu). De aceea, termenului de *intertextualitate propriu-zisă* i s-a preferat cel de *intertextualitate internă*, care are un prim avantaj de a trimite cu gândul la manifestarea de relații în cadrul unui întreg, aici cel constituit de romanele lui Gheorghe Crăciun. Se poate vedea clar cum, prin extindere, se poate face referire la *intertextualitatea internă* ca la un *ansamblu de relații existente între textele aceluiași autor*. Este evident că situația diferă de la autor la autor, la unii acest tip de relație fiind absent cu totul. Intertextualitatea internă, deci, va fi orice legătură ce se stabilește între textele lui Gheorghe Crăciun. textele romanești ale autorului, în principal, facându-se apel, colateral și numai dacă este cazul, cu alte tipuri de scrieri (jurnal sau eseu teoretic).

Și în cazul conceptului de *intertextualitate externă* se poate vorbi de o modificare de conținut, sau cel puțin de o rafinare. Definit de teoria literaturii ca *raport al textului literar cu un alt tip de text sau textualitate*, termenul pe care îl voi folosi în continuare operează modificări la nivelul acestei definiții. Prin *intertextualitate externă* voi înțelege nu relația

¹⁹ Carmen Mușat *În căutarea scrisului încet*, prefață la *Frumoasa fără corp*, Grupul Editorial Art, p. 5

²⁰ Gheorghe Crăciun. *Trupul știe mai mult*, Editura Paralela 45, p. 17

²¹ Carmen Mușat *În căutarea scrisului încet*, prefață la *Frumoasa fără corp*, Grupul Editorial Art, p. 5

textului literar cu orice alt tip de text, ci *relația textului lui Crăciun cu alte texte, aparținând în general literaturii, însă cu alți autori decât el însuși, aparținând literaturii române sau universale, indiferent de perioadă*.

Totuși, în perechea formată cu intertextualitatea internă, intertextualitatea externă își găsește un corespondent foarte clar, pentru că se poate crea opoziția *relație cu un alt text al lui Crăciun (sau chiar același) – relație cu un alt text literar, aparținând unui alt autor*.

Intertextualitatea externă

Pentru a vedea, însă, în ce fel se raportează *Femei albastre* la această paradigmă, este nevoie de o survolare a tipurilor de intertextualitate expuse mai sus, așa cum pot fi ele regăsite în titlurile antume ale scriitorului. În ceea ce privește intertextualitatea externă, prima observație care trebuie făcută se referă la inegalitatea citatului și a trimiterilor, alături de diversitatea lor pe alocuri uluitoare. În mod cert, campioanele acestui tip de trimitere sunt *Acte originale/Copii legalizate*, dar și *Compunere cu paralele inegale*, pentru că în aceste romane există o multitudine extraordinară și în același timp extrem de complexă a instanțelor de intertextualitate externă. Nu se poate vorbi tot timpul de o unitate a lor sau măcar de o unitate a intențiilor acestora și însăși forma și claritatea acestor trimiteri variază de la citat până la aluzie.

Frumoasa fără corp deschide un drum pe care *Pupa russa* îl va continua, și anume acela al răririi considerabile a citatului ca formă principală de intertext extern în favoarea alegerii unui singur intertext major (*Frumoasa fără corp* relaționează, din acest punct de vedere, cu *Miron și frumoasa fără corp* ca bază a construcției ideatice pentru arhetipul femeii ca *frumoasă fără corp* iar *Pupa russa* de deschide unui dialog multistratificat cu *Madame Bovary*). Citatul nu dispăre cu totul, însă se consemnează o diminuare a fluxului legăturilor cu literatura lumii, de fapt o voită și matură alegere, care apelează la niște texte consacrate pentru a le rescrie într-un anumit fel, până la urmă o dovadă de curaj creator și în același timp de maturitate artistică.

Femei albastre continuă acest traseu al renunțării la intertextualitatea externă marcată în favoarea uneia mai subtile dar mai bine ancorate. Deși programatic concepută ca „o carte mai ușoară, cu care să mă destind, inclusiv stilistic[...], un discurs masculin pe un ton șmecheresc, deși superior intelectual, care să înainteze în pagină fără nici un fel de calcul compozițional, în funcție de dispozițiile mele de moment”²², romanul se sprijină, pe unul din pilonii săi esențiali, pe o referință externă eminesciană. Este vorba de *floarea albastră*, albastrul-violet al florii de gențiană (în varianta crăciuniană), o referință cu o dublă ascendență de fapt: pe de o parte, cea eminesciană (*Floare albastră, floare albastră/Totuși este trist în lume* ar putea rezuma una din fațetele romanului) și, pe de alta, albastru ca obsesie și ca element comun pentru haine, nuanțe ale pielii sau ce trimit, în general, la obiectul celeilalte obsesii majore din roman, cea pentru Nicole, sau, din când în când, la Ada, substitutul acesteia în viața reală:

„rochia pe care am văzut-o pe Ada în ziua în care am cunoscut-o avea culoarea aprinsă și blândă a florilor de gențiana cultivate în grădină. [...] Gențiana sălbatică face o floare mica,

²² Gheorghe Crăciun, interviu în *Vatra*, 2005, inclus în Carmen Mușat, *Un roman inedit*, prefață la *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 17

de un albastru întunecat, aproape violet. Cu mai mulți ani în urmă, într-o primăvară, după ce terminasem de încheiat socotelile cu fosta mea nevastă și să retrăsesem pentru p vreme la țară, ieșisem pe câmpul din apropierea casei părintești, dincolo de cantonul părăsit. Pur și simplu aveam nevoie de aer. Privisem de mii de ori acel câmp. [...] Același peisaj de zeci de ani. [...] Am văzut pâlcul de gențiane de la marginea unei tufe de alun. Culoarea lor tactilă, vârtoasă, m-a curentat. Era ceva cu totul neobișnuit pentru privirea mea desensibilizată de cenușiul orașului în care trăisem până atunci, câteva pete chimice, strident de umede și dense, de parcă cineva ar fi spart fără să vrea acolo o sticlă cu tuș violet.

Naratorul transplantează o floare de gențiana în curtea casei părintești și are surpriza să constate că floarea, implicit și culoarea ei, s-a domesticit, a rămas fără atributul ei de bază, motivul curentării naratorului. Exact aceeași este și relația Nicole-Ada pentru nenumitul narator, o relație diluată, în care copia e mai ștearsă decât originalul și nu mai constituie decât un substitut diluat, pusă fiind în joc dihotomia natură-cultură. Dacă floarea albastră îl șochează pe locuitorul orașului gri (în pur stil postmodern), natura impunându-se senzorial în fața culturii, în relația Nicole-Ada este tocmai invers: constructul hollywoodian care este Nicole devine arhetipul iar Ada, modesta actualizare care nu se ridică niciodată la înălțimea idealului.

Ipostaza *florii albastre* devine, pentru prima dată în creația romanescă a lui Gheorghe Crăciun, un moment în premieră pentru paradigma intertextualității, așa cum a fost ea descrisă până în acest punct. Poate mai pregnant ca în alte rânduri (și indubitabil mai clar ca în cazul aluziilor sau citatelor aparent aleatorii din primele două volume), referința externă literară este actualizată în prezentul postmodern, oferindu-se nu numai corporalitate, schelet și carne, dar și o profundă înrădăcinare în *forma mentis* al acestui roman, aparent ușurel în comparație cu anterioarele. Niciunul din cele două aspecte, cel al trimiterii la floarea albastră eminesciană și cel al referinței la contemporaneitatea postmodernă ca modalitate de a filtra realitatea, nu poate lipsi, cele două fiind îngemănate.

Cea de-a doua referință externă clară la Eminescu este însuși numele personajului Ondina, nume mult prea exotic în peisajul onomasticii în literatură pentru a fi pur și simplu accidental. Ca substantiv comun, conform *DEX*, ondina este *personaj din basmele și legende germane sau scandinave, închipuit ca o fată frumoasă, seducătoare, care trăiește în apă*.²³, deci tot o ilustrare a *frumoasei fără corp*, personaj himeric prin definiție. Pe de altă parte, nici această trimitere nu scapă de o dublă ascendență, iar relația cu poemul eminescian *Ondina* îi dă, din nou, corporalitate și concretețe: „Ondină,/Cu ochi de dulce lumină,/Cu bucle ce-nvăluie-n aur/Tezaur!//Idee,/Pierdută-ntr-o palidă fee/Din planul Genezei/, ce-aleargăNentreagă!”²⁴

Cum se translatează aceste notații în personajul Ondina din roman? Conform lui Alex Goldiș, ea este „Ondina, cea capabilă să-i asigure liniște și confort, substitut excelent de soție”²⁵, „într-atât de accesibilă încât se autoanulează emotional”²⁶, aparent un personaj menit să ofere sprijin emotional și atât. Totuși, naratorul îi colorează portretul celei care, nu

²³ <http://dexonline.ro/definitie/ondina%C4%83>

²⁴ Mihai Eminescu, *Ondina*

²⁵ Alex Goldiș, *Bovarism masculin*, în Revista România Literară, nr. 22/2013, http://www.romlit.ro/bovarism_masculin

²⁶ Idem, *ibidem*

întâmplător, are drept culoare preferată tot albastrul, ca și Ada Comenschi de altfel: „Ondina e născută în zodiac peștilor, o femeie de apă, de privit în oglindă, de pus în rama de porțelan a unei căzi. Ondina se spală tot timpul ca o pisică. Se gătește, se aranjează, se dă cu creme și loțiuni, își lustruiește fără încetare pielea și nu e mulțumită”²⁷ De fapt, Ondina este o nouă *frumoasă fără corp*, dar a cărei farmec rezidă tocmai în această valoare de trup făcut pentru a fi iubit. Este vorba de o instanță, cu totul nouă, de personaj în care intertextualitatea externă și cea internă se topesc atât de fericit (intertextualitatea internă referindu-se la legătura cu alte personaje feminine, exemplificări ale aceluiași arhetip de *frumoasă fără corp*). La o analiză mai atentă, în seria *frumoaselor fără corp* poate fi inclusă cu succes chiar și inaccesibila Nicole.

O observație fundamentală aici, cu statul de concluzie parțială, este aceea că *textul exterior* ca principală referință a intertextualității externe nu mai este, pur și simplu, *textul literar* (aparținând unor autori diverși și unor epoci literare la fel de variate). El devine *textul lumii*, al lumii contemporane, cu tot ce presupune ea, realitate exterioară sau realitate compensatorie (carte, film- mai ales film- și muzică). Astfel se poate explica aparenta absență a trimiterilor intertextuale externe pur literare, asta dacă nu luăm în calcul intertextul major (și unic, la fel ca în *Pupa russa*) cu un singur autor, de data aceasta, clasic român.

Intertextul extern major al *Femeilor albastre* este, deci, însăși lumea postmodernă pe care naratorul fără nume încearcă să o surprindă într-o perioadă de transformare. Există referiri la filme (în general, titluri din filmografia actriței Nicole Kidman): *Cold Mountain*, *Eyes Wide Shut*, *Dogville*, *The Hours*. Încă pentru *Orele*, naratorul cedează o clipă locul minuțiosului analist și teoretician (fragmentează trădând un talent real pentru analiza de film):

„În *Orele* lui Stephen Daldry, din Nicole n-a rămas decât o încordare uscată, nervoasă, de femeie cu mersul grăbit, somnambulic. Ea poartă rochii oarecare, cu flori mici, întunecate, palide, coboară scările într-un fel de plutire gânditoare și fața ei cu nas fals e o coajă strălucitoare de voință și nebunie [...] Adevărul e că prima frază a romanului, felul în care ea a fost rezolvată cinematografic mi-a plăcut teribil. De mult. Virginia cobora sau urca scările, n-are nicio importanță [...] pentru că ea trăiește această stare de posesie și așteptare, de nemulțumire și căutare care înseamnă prima frază a cărții.”²⁸

Trimiterile la materiale publicitare (revista Blu, editată de lanțul de farmacii Sensiblu), la filme sau la melodii (Kylie Minogue, *Slow* sau *Led Zeppelin*, *Sweet Child in Time*, însoțite de obicei de micro-analize relevante), realități contemporane, sunt, pe de o parte, mult mai ușor verificabile decât un citat din Marcus Aurelius, de exemplu, din *Pupa russa*, iar pe de cealaltă, mult mai apropiate de un cititor poate mai puțin familiarizat cu marea literaturii a lumii. Ideea aceasta ar susține deschiderea lui Crăciun către un roman mai puțin sofisticat, cu o capacitate de adresare mult mai largă și, în același timp, ar justifica renunțarea la artificii textualiste care uneori îngreunează lectura și descurajează cititorul neantrenat. Dacă în *Pupa russa* mai existau încă mici urme ale acestor artificii, aici se poate remarca foarte ușor absența lor totală, fiind preferate, în schimb, episoadele de profundă imersie în cotidian. Trebuie observat însă că ceea ce nu poate fi trecut cu vederea sub nicio formă sunt acele notații

²⁷ Gheorghe Crăciun, *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 53

²⁸ Idem, ibidem, pp. 139-140

autoreferențiale, având în centru tema scrisului, chiar și din perspectiva unui non-profesionist, cum se prezintă naratorul-avocat.

Relevant este de asemenea punctul de pornire al romanului, experiența revelatoare ontologic creatoare, așa cum a fost ea analizată anterior. Este vorba de o imagine din revista *Blu*, a lanțului de farmacii Sensiblu, care ilustrează o femeie care îi evocă autorului simultat atât pe Nicole cât și pe Ada. Dacă ar trebui găsit momentul de maximă punere în abis, acesta ar fi: totodată punct de plecare pentru romanul pe care abia l-am terminat de citit, dar și unul din momentele sale finale:

„[După întoarcerea de la Bruzelles, criză de anxietate. Naratorul intră într-o farmacie Sensiblu să cumpere aspacardin și calciu. Revista *Blu* pe care o răsfoiește. O tipă care seamănă în același timp cu Ada și Nicole. Considerații despre femeile sensiblu. Cuvântul prezentat ca logo.]²⁹

Paragraful rămas doar schițat esențializează momentul în care un obiect comercial devine sursă a unei inspirații creatoare. Nu mai este literatura, Cartea, cea care inspiră, ci realitatea cotidiană, pur exterioară livrescului. Este vorba poate de o ultimă stație pe traseul redeșteptării simțurilor și valorificării la potențialul maxim a trupului și a posibilităților sale creatoare. *Trupul știe mai mult*, iată frază confirmată încă o dată într-un mod aproape camilpetrescian: doar ceea ce trece prin simțuri poate deveni scris. Ipoteza este verificată de o mărturisire auctorială a felului de a concepe *Femei albastre*, dar și a originii pur obiectuale a ideii: „Așa am început să scriu *Femei albastre* – carte care în prima ei variantă s-a numit *Blue(s)*. Totul a fost declanșat de o fotografie cu Nicole Kidman văzută într-un ziar austriac”³⁰, moment cu care se și deschide romanul. De fapt, sunt două fotografii, una total nereușită, în care Nicole nu este decât „o blondină cât se poate de comună”³¹ iar cea de-a doua, „s-o tot privești și să nu te mai sature”³², nu întâmplător ilustrând-o pe Nicole „într-o rochie albastră cu gulerul transparent, mare și ascuțit, brodat cu flori”³³ și afișând o amărăciune visătoare. Obsesia pentru Nicole, cea pentru florile albastre sau pentru surprinderea fotografică a realității se topesc aici într-o imagine de început de roman la fel de reușită ca cele care deschideau titlurile anterioare.

Intertextualitatea internă

Definită ca *relație a unui text aparținând lui Crăciun cu orice alt text al aceleiași autor sau ansamblu de relații instituit în cadrul operei lui*, intertextualitatea internă la nivelul romanului *Femei albastre* continuă tiparul din *Pupa russa* (se pot observa chiar similitudini marcate) dar, în același timp, se remarcă o conexiune internă inexistentă până în acest punct. Dacă titlurile anterioare („trilogia” *Acte originale/Copii legalizate – Compunere cu paralele inegale – Frumoasa fără corp* are în comun personaje care migrează dintr-o carte în alta, teme și obsesii recurente, situații care se continuă de la un titlu la altul și „cuplul” *Pupa russa-*

²⁹ Gheorghe Crăciun, *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 262

³⁰ Gheorghe Crăciun, interviu în *Vatra*, 2005, inclus în Carmen Mușat, *Un roman inedit*, prefață la *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 17

³¹ Gheorghe Crăciun, *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 21

³² Idem, ibidem, p. 22

³³ Ibidem, p. 22

Trupul știe mai mult, unde intertextul intern capătă valențe metatextuale și autoreferențiale) erau extrem de fertile din acest punct de vedere, trebuie analizat atent în ce măsură o carte ca *Femei albastre*, aparent total ruptă de acest context anterior, se situează în acest context și în această paradigmă analitică.

În recenzie sa pentru acest titlu postum, Marius Chivu identifică și valorifică pozitiv „felul în care Gheorghe Crăciun a renunțat, cu foarte mici scăpări, la autoreferențialitate și metanarativ”³⁴ însă este vorba de o renunțare la formele „clasice”, din volumele anterioare, unde erau folosite programatic (și) în favoarea tezei textualiste. Instanțele de autoreferențialitate și metatextualitate, după cum spuneam, nu lipsesc nici în *Femei albastre*, dar se schimbă felul în care ele sunt investite cu sens. De fapt, ele sunt motivul principal pentru care naratorul anonim, intenționat construit ca non-scriitor, nu este total credibil. Scrisul, obsesia scrisului, notațiile despre scris (*Copilul cu fruntea crestată* și *Ecorșeul de tigr*) sunt cele două romane polițiste publicate sub pseudonim, rapid expediate ca „o joacă a mea fără pretenții”³⁵, chiar la nivel stilistic („Iată o propoziție care nu-mi place deloc. Cred că am obosit”³⁶), trădează un personaj creat de o mână incapabilă, chiar și într-un roman aparent fără pretenții, să lase deoparte componenta pur existențială și ontologică reprezentată de scris. Din acest punct de vedere, la un alt nivel, evident, naratorul anonim stabilește legături cu precedentele personaje-scriitor ale lui Crăciun, putând fi identificate aceleași dominante majore în ceea ce privește travaliul scrisului și scrisul ca prevalență ontologică a ființei. Naratorul anonim este un autor de romane polițiste, un doctorand preocupat de scris și, în final, conform convenției, cel care scrie rândurile *Femeilor albastre*, exact ca într-un roman psihologic tipic interbelic.

Femei albastre intra în relație de intertextualitate internă esențială cu două titluri anterioare semnate tot Gheorghe Crăciun. Este vorba, pe de o parte și la nivelul personajelor și al tramei, de conexiunea cu *Pupa russa* iar, pe de alta, în ceea ce privește sursa, tipul de experiență de creație și relația cu realitatea contingentă postmodernă, de legătura cu *Viciile lumii postmoderne* (oglundind, într-o anumită măsură, în pur spirit postmodern, relația *Pupa russa-Trupul știe mai mult*).

Personajul narator din *Femei albastre* pare să fie corespondentul perfect al Leontinei din *Pupa russa* atât pe latura eroică (cititorul nu poate să nu remarce că, cel mai probabil, cei doi reprezintă unul pentru altul partenerul perfect) cât și pe cea a bovarismului pe care îl afișează („Personajul masculine e cea mai completă reprezentare a bovarismului masculin”³⁷, notează Alex Goldiș). Culmea bovarismului naratorului din *Femei albastre* este chiar obsesia acestuia pentru Nicole, care devine reper feminin arhetipal pentru toate relațiile din viața lui.

Relația cu *Pupa russa* se mai stabilește și la nivelul contextului istoric prezentat în roman, dincolo de aparenta lipsă a tramei. În carte se întâmplă totuși o serie de evenimente care pot să o lege de titlul anterior. Este vorba de panoramarea unei epoci (comunismul, în *Pupa russa*, momentul revoluției – la care Crăciun intenționa să revină și să îl completeze în

³⁴ Marius Chivu *Femei private*, în revista *Dilema Veche*, nr. 480, 24 aprilie-2 mai 2013, <http://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/femei-private>

³⁵ Gheorghe Crăciun, *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 148

³⁶ Idem, ibidem, p. 142

³⁷ Alex Goldiș, *Bovarism masculin*, în *Revista România Literară*, nr. 22/2013, http://www.romlit.ro/bovarism_masculin

roman- și tranziția, în *Femei albastre*), ca fundal al existenței unui personaj care nu se poate sustrage acestui context. S-ar putea spune chiar ca *Femei albastre* vine în continuarea *Pupei rusa*, momentele de suprapunere fiind extrem de limitate. Momentul decembrie '89 este surprins fotografic, aproape jurnalistic, chiar dacă dintr-o perspectivă personală:

„Iar în 21 decembrie pe la prânz eram cu toții în cabinetul juridic și ne uitam la televizor. Eu, Liviu, Mia, Otilia, Barbu, dar și Gorgan, șmecherul ăla de secretar de partid. Că situația era urâtă de tot. De aproape o săptămână era așa. Păi, toată România asculta Europa liberă, toți știam ce se întâmplă la Timișoara, dar oricât de mult ne-am fi gândit la un deznodământ care să arunce totul în aer, nu prea aveam curajul să ne vorbim deschis.”³⁸

Foarte interesant e că momentul tensionat, descris cu foarte mare finețe, este corelat cu revelația unei relații între doi colegi de birou și cu notația ușurinței cu care poți ascunde o relație în mediul profesional. Pe de altă parte, o analiză comparativă a modului în care Crăciun ilustrează momentul decembrie '89 în cele două romane, *Pupa rusa* și *Femei albastre*, ar fi foarte interesantă și ar scoate, probabil, la iveală și mai multe similitudini, dintre care una ar putea fi tocmai această relație între istoria mare a unui popor și istoria mică a unui individ. Mai mult, pasul pe care îl face înainte *Femei albastre* din perspectiva epocii și spațiului ilustrate este în totală concordanță cu intenția, nemărturisită până acum, ca romanul să surprindă cât mai cu acuratețe societatea românească și, într-o anumită măsură europeană a momentului postdecembrist. Pasul acesta înainte este chiar depășirea graniței, pentru că naratorul anonim are parte de relativ frecvente călătorii în străinătatea interzisă până la Revoluție.

Relația cu *Viciile lumii postmoderne* este esențială, mai ales din perspectiva privirii acestor titluri ca expresii ale ultimului Crăciun. Amândouă, și poate în *Viciile lumii postmoderne* mai acut ca oriunde până atunci, marchează o foarte clară tendință de întoarcere la realul contemporan ca sursă fertilă pentru scriitor. Nu mai este Cartea cea care inspiră autorul să continue demersului *cărților făcute din cărți*, pentru că în cazul acesta *Femeile albastre* ar fi fost o rescriere, e adevărat valoroasă și perfect valabilă, a unui titlu anterior, cum s-a întâmplat în *Compunere cu paralele inegale* cu *Dafnis și Cloe* sau cum s-a întâmplat, ce-i drept în alt fel și la alt nivel, în *Pupa rusa* cu *Madame Bovary*. Așa cum spuneam mai sus, intertextul major al acestui roman postum este realitatea postmodernă ca text, cu toate attributele sale: reclame, lanțuri de farmacii, filme, piese muzicale, realități cu o durată de viață mult mai redusă și, cu toate acestea, la fel de fertile pentru creație.

O mostră de cultură comercială contemporană este sursa declicului revelator cu consecințe pe planul creației atât în cazul *Viciilor lumii postmoderne* cât și în acela al *Femeilor albastre*. Dacă în cazul romanului postum, o revistă editată de un mare lanț de farmacii, împreună cu fotografiile unei actrițe cunoscute sunt cele care declanșează creația, în *Viciile lumii postmoderne*, resortul este un panou publicitar de mari dimensiuni:

„(16 iulie 2006) Eram pe peronul unei stații de metrou, dimineața, după un drum la gară, când mi-a venit ideea unei cărți care să se numească, eventual **Viciile lumii postmoderne** (știu că există o carte de poezie sud-americanului Nicanor Parra care se cheamă **Viciile lumii moderne**, dar cartea mea nu va fi o suită de eșantioane, ci o fenomenologie de valori). De fapt, ideea mi-a venit în timp ce priveam un

³⁸ Gheorghe Crăciun, *Femei albastre*, editura Polirom, 2013, p. 43

panou publicitar care-mi spunea că la magazinele Media Galaxy se pot cumpăra aparate de filmat de o mare **diversitate** (peste 30 de modele). M-a frapat cuvântul **diversitate** și am început să mă gândesc la el. E unul din cuvintele-cheie ale lumii de azi. Iar lumea de azi e o lume de **produce**. O lume serializată. Și așa mai departe. Cartea la care mă gândesc ar fi un fel de repertor de concepte vicioase sau, mai bine spus, de concepte viciate de însuși modul de funcționare al acestei lumi. (...) Simpla înșiruire a acestor termeni îmi arată însă că aici există un pericol: conceptualizarea omoară, usucă, îngheață tot ce atinge. Iar eu vreau o carte vie, în care să se vadă faptul că conceptele provoacă crize, absorb în conținutul lor crize ale umanului. Să mai adaug și că mă gândesc la o carte fără bibliografie, ieșită din propria mea schizofrenie”³⁹

Nu este deloc lipsit de sens faptul că realitate înconjurătoare, analizată cu toate simțurile, devine punct de plecare pentru creație. Ancorarea aceasta în real, vizibilă în ambele titluri extrem de pregnant (cele două aproape că se cer citite ca pereche, completându-se reciproc, una la nivel ideatic și teoretic și cealaltă, la nivel românesc), reprezentând, după cum spuneam, ilustrarea clară a *forma mentis* crăciuniană din ultima perioadă a vieții autorului. Nu este deloc întâmplătoare această suprapunere (la o analiză atentă se pot identifica chiar și elemente stilistice comune, ca de exemplu, preferința pentru enumerații lungi în cadrul aceluiași paragraf sau predilecția pentru formulări condensate), cum de altfel nu este arbitrară nici o anume condescendență a criticii care s-a grăbit să marșeze pe caracterul incomplet al celor două titluri.

Concluzii

Analiza desfășurată până în acest punct poate confirma ipoteza de lucru, și anume aceea că *Femei albastre* nu este un titlu izolat și total lipsit de legături cu operele anterioare. Cadrul teoretic și conceptual reprezentat de paradigma intertextualității, așa cum a fost ea redefinită pentru a servi analizei operei românești a lui Gheorghe Crăciun, a facilitat circumscrierea corectă a ultimului titlu semnat de autorul optzecist ca roman aflat în centru unei complexe rețele de legături atât din punctul de vedere al legăturilor cu exteriorul (opere semnate de alți autori) cât și al celor cu interiorul (creația crăciuniană în ansamblul ei). Mai mult, analiza a relevat faptul că, o dată cu cele două titluri postume, se poate observa o clară evoluție de la un moment de favorizare a intertextualității externe (specific unui moment început al creației), în paralel cu valorificarea Cărții ca sursă la un moment în care intertextualitatea internă devine predominantă, legăturile între titluri devin mult mai strânse într-un moment final al creației (sau cel puțin așa cum este el cunoscut publicului în prezent) iar ochiul și mâna creatoare sunt redirecționate în real, în contingent, în simțuri.

Înștiințare: Această lucrare este realizată cu sprijinul Programului Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane (POSDRU), ID 134378 finanțat de Fondul Social European și de Guvernul României.

Bibliografie:

*** Pentru o teorie a textului. *Antologie Tel-Quel*, București, Editura Univers, 1980
 Allen, Graham. *Intertextuality*, Editura Routledge, Londra, 2000
 Chivu, Marius. *Femei private*, în revista *Dilema Veche*, nr. 480, 24 aprilie-2 mai 2013, disponibil la adresa <http://dilemaveche.ro/sectiune/carte/articol/femei-private>

³⁹ Gheorghe Crăciun, *Viciile lumii postmoderne*, Editura Tracus Arte, 2012, pp. 90-91

- Crăciun, Gheorghe. *Acte originale/ Copii legalizate*, Editura Cartea Românească, București, 1982
- Crăciun, Gheorghe. *Compunere cu paralele inegale*, ediția a doua, Editura Allfa, București, 1999
- Crăciun, Gheorghe, *Femei albastre*, Polirom, Iași, 2013
- Crăciun, Gheorghe. *Frumoasa fără corp*, ediția a doua, Grupul Editorial Art, București, 2007
- Crăciun, Gheorghe. *Introducere în teoria literaturii*, Editura Cartier Educațional, Chișinău, 2003
- Crăciun, Gheorghe. *Pupa russa*, ediția a doua, Grupul Editorial Art, București, 2007
- Diamant, Cristina. *Incertitudini*, în Revista Cultura, nr. 439/2013, disponibil la adresa <http://revistacultura.ro/nou/2013/09/incertitudini/>
- Genette, Gérard. *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Editions du Seuil, Paris, 1982
- Kristeva, Julia. *Desire in Language: A Semiotic Approach to Literature and Art*, Editura Columbia University Press, New York, 1980
- Manolescu, Nicolae. *Despre poezie*, Editura Aula, Brașov, 2002
- Mușat, Carmen. *În căutarea scrisului încet*, prefață la *Frumoasa fără corp*, ediția a doua, Grupul Editorial Art, București, 2007
- Goldiș, Alex. *Bovarism masculin*, în Revista România Literară, nr. 22/2013, disponibil la adresa http://www.romlit.ro/bovarism_masculin
- Stan, Adriana. *Cu ochii larg închiși*, în Revista Cultura, nr. 426/2013, disponibil la adresa <http://revistacultura.ro/nou/2013/06/cu-ochii-larg-inchisi/>