

**CĂTĂLIN DORIAN FLORESCU AND DOINA RUȘTI. FEMININE AND
MASCULINE IN THE POST-COMMUNIST EPIC DISCOURSE**

Oana Larisa Oanea

PhD Student, "Transilvania" University of Brașov

Abstract: In Cătălin Dorian Florescu's literature, there is a tendency to dress the character's clothes so strong that the entire novel takes the feminine, in Zaira, or masculine, in Jacob decides to love, both situations wearing the mask of irony, specific to post-communist literature and, more obviously, the footprint of the migration literature, the literature about Dana Bizuleanu speaks in her paper-work, Transfer-images in migration literature. On the other hand, in Doina Ruști's novels, we can easily observe the same trend, therefore, what this paper tries to delimitate, through the comparative study of their representative works, on this line - from the point of view of the author -, the contentious theme, more and more frequently today, namely female literature – male literature dichotomy. We are talking, therefore, about a female flair, for a man writer, or about a masculine verve, in women writers' case, i.e. The Phanariot manuscript, which seems to bear the signature of a male writer. We will try to establish which elements can be considered and respected related to the post-communist literary discourse, taking into account Harold Bloom's vision, too.

Keywords: post-communist literature, male/ female footprint, animus, anima, irony

Abordarea de față vine în întâmpinarea unei cercetări în desfășurare, având ca temă metamorfozele experienței feminine în discursul epic postdecembrist. Întrucât au fost făcute o serie de remarci referitoare la interpretarea sexistă pe care ar putea-o avea tema, am considerat că e nevoie de o orientare a discursului către ceea ce doresc să relev. Așadar, nu latura feministă este cea care va fi cercetată, cât re-inventarea scriitoarei după era comunistă în spațiul literar est-

europăean, cu ajutorul principalului instrument deţinut şi reţinut de cele care au trăit experienţa: trecutul. Re-umanizarea se produce în mod evident, fie prin ironie sau auto-ironie, mitizare sau demitizare, jovialitate sau tragism, mărturie stând direcţia urmată de prozatoarele noastre. Iar aceste caracteristici ale scriiturii nu sunt specifice, vom vedea, discursului epic feminin, ci sunt independente de sex. Prin exerciţiul propus, vom descoperi, astfel, femininul din vocea scriitorului şi masculinul din vocea scriitoarei.

Este cunoscut faptul că eliberarea de sub regimul comunist românesc a produs şi în literatură o defulare a ceea ce fusese acumulat în tot acest timp, libertatea ideologică resimţită fiind în acord cu cea a evadării dintr-un spaţiu clausturant, dar şi cu redescoperirea lui „Altul” (l’Autre) despre care vorbeşte studiul Rodicăi Ilie, pe larg şi punctual, aplicat şi în (con)textul românesc (Ilie 2008). Această dorinţă de vest-europenizare rapidă a mentalităţii scoate la iveală arhetipurile jungiene ale celui care semnează textul - *persona*, *umbra*, *anima* şi *animus* - concepte aplicabile în discuţia de faţă pentru că ce se mulează foarte bine pe discursul românesc al scriitorilor post-decembrişti. Bagajul arhetipal al unui individ formează inconştientul colectiv, a cărui autoritate şi forţă aparţin unui nucleu ce integrează esenţa personalităţii, nucleu pe care Jung îl numeşte Sine (Jung 2003).

Potrivit lui Jung (1990), individul uman se opune atitudinii sale interioare, adică modului personal în care se raportează la lumea sa internă, subiectivă, această raportare fiind numită *anima* şi *animus*. Cele două noţiuni prezintă concepţia autorului conform căreia natura umană este una duală, singurele care diferă în funcţie de sex fiind numai aşteptările sociale. Pe scurt, *anima* reprezintă aspectul feminin întâlnit în inconştientul masculin, în timp ce *animus* reprezintă latura masculină a inconştientului feminin. În acest sens, Jung vorbeşte despre raporturile de interdependenţă dintre *persona*, *anima* şi *animus*: cu cât *persona*, adică atitudinea exterioară, are mai multe tare masculine (agresivitate, dominanţă, persuasiune, raţionalitate), cu atât trăsăturile feminine (*anima*) sunt mai prezente în inconştient (Macsinga 2003). Jung explică: „După cum la bărbaţi, în general, în atitudinea exterioară, logica şi obiectivitatea precumpănesc sau sunt, cel puţin, considerate ideale, la femei acest rol îl are sentimentul; pe plan inconştient, însă, raportul se inversează, în interior bărbatul simte, iar femeia reflectează.” (1990).

Umbra, pe de altă parte, reprezintă inconștientul instinctual personal, toate acele dorințe și emoții refulate, ascunse în noi, incompatibile cu standardele sociale și cu imaginea unei personalități ideale. Umbra este, în realitate, latura noastră primitivă, troglodită, întunecată, adică natural-instinctuală cu care trebuie să încercăm să trăim, pentru că de ea depinde, până la urmă, sănătatea noastră psihică și fizică (Jung 2003).

Cât privește *persona*, psihologul și psihiatrul elvețian vorbește despre masca socială pe care o poartă individul pentru realizarea compromisului dintre sine și societate, scriitorul purtând deseori această mască, tărâmul ficțional, paradoxal, fiind cel care îi permite să se „descopere”.

În această ordine de idei, continuând discuția cu termenul care definea odinioară masca purtată de către actorii din Antichitate, scriitorul devine, așadar, un „personaj”, prin intermediul căruia își rostește mesajul, discursul, *le récit*. Etimologia cuvântului ne trimite la un câmp semantic de o largă deschidere, pe același tărâm regăsind personajul, rolul, actorul, funcția, demnitatea, caracterul, personalitatea, persoana. Așadar, personajul este o persoană prezentată ca realitate sau ca rod al ficțiunii, care apare într-o operă literară, fiind integrat prin intermediul limbajului în sistemul de interacțiuni al acesteia. Au existat multe definiții date de teoreticieni, în funcție de aria lor de studiu; astfel, pentru formalisti și structuraliști, termenul era pus în legătură cu noțiunile de relație și funcție. În viziunea lui Wolfgang Kayser, de exemplu, personajul este un element structural, alături de spațiu și acțiune, pe când V.I. Propp vede în personaj o entitate subordonată subiectului, un semn al grupării unor funcții. Toate aceste interpretări ajută în discuția propusă, întrucât scriitorul-personaj trebuie să se supună artei perfecțiunii, să „își facă rolul” în funcție de instrumentele de care dispune sau cu care a fost înzestrat ereditar, social, cultural, istoric și personal. Așadar, teritoriul geografic, spațiul de desfășurare al acțiunii, temporalitatea și limba, mai ales limba¹, fac din personaj un tip uman semnificativ, o individualitate cu trăsături fizice și morale distincte, puse în lumină într-un șir de întâmplări situate într-un anumit cadru temporal și social. Personajul-scriitor poate fi definit din perspectivă sociologică (raportul dintre individ și colectivitate), morală (raportul dintre om și el însuși),

¹ Mircea Martin aduce în discuție, pe bună dreptate dezamăgit, subiectivitatea de care dă dovadă Harold Bloom în Canonul occidental atunci când alege canonicii est-europeni, literaturii române (și nu numai), din cauza neajunsurilor limbii noastre „mici”, nefrecventate, necirculate și neavând pașaportul limbii lui Shakespeare sau a lui Goethe, făcându-i-se o mare nedreptate la nivel occidental.

filosofică sau ontică (raportul dintre individ și univers) și estetică (raportul dintre realitate și convenția literară). (Anghelescu 1995)

Observând scriitorul prin prisma rolului pe care îl joacă pe scena literaturii, putem identifica *persona* lui, dar, conducând discuția către direcția dorită de noi, și aspectul inconștientului colectiv și al celui personal/ subiectiv reprezentat de feminin și de masculin, de anima și de animus, transferate prin vocea naratorului din spațiul ficțional către cel real și invers, al cititorului, pentru că vocea este cea care face rolul. Un astfel de joc al vocilor întâlnim în polifonia discursului românesc al lui Cătălin Dorian Florescu, în romanele *Zaira* și *Jacob se hotărăște să iubească*, și cel al Doinei Ruști, maestru păpușar când vine vorba de dirijarea „marionetelor” sale preferate – textele epice (*Manuscrisul fanariot*, *Patru bărbați plus Aurelius*, *Mămica la două albăstrele*).

Pentru a reveni la literatura postdecembristă și a ne deplasa atenția către specificitatea ei, este necesară recunoașterea și afirmarea unor elemente existente în canoanele literaturii universale. Unul dintre acestea este autoficțiunea, o mai nouă veche mutație a autobiograficului în proza de după 1989, definită de Florina Pîrjol (2014) ca ambiguitate între realul recognoscibil și realul românesc, între eul real și eul ficțional, legătura dintre ele realizând-o însăși ficțiunea. Fie că vorbim despre memoriile de tip dezumanizare, fie că menționăm ficțiunea de tip re-umanizare, folosind termenii lui Dan C. Mihăilescu, metamorfozele experienței comuniste aduc în peisajul literar românesc imaginea dihotomiei feminin-masculin: scriitorul anima/ animus și scriitura anima/ animus. Aplecarea noastră se face asupra celui de-al doilea aspect², *Zaira* lui Florescu fiind un roman din care răzbate anima, în timp ce *Jacob se hotărăște să iubească* fiind predominant animus. *Manuscrisul fanariot*, pe de altă parte, este o scriitură puternic animus, *Mămica la două albăstrele*, foarte anima, iar *Patru bărbați plus Aurelius* persona anima îmbrăcând animus, adică un ton feminin ce introduce sub mască un chip masculin. Criteriile

² Din interviurile celor doi scriitori reiese foarte clar și anima și animus-ul, Doina Ruști având o personalitate de amazoană, o femeie puternică, stăpână pe situație atunci când își face apariția în public, aparent neidentificabile în chipul blând, tineresc, jovial al scriitoarei, în timp ce de la Cătălin Dorian Florescu, foarte bun cunoscător al psihologiei umane, absolvent de școli în domeniu, transpare o aură a sensibilității feminine, nevoia parcă de protecție sau o anumită slăbiciune, motivul fiind poate problemele de sănătate cu care se confruntă de atâta timp sau dorința de confesiune a autorului elvețian de origine română din romanul autobiografic „Vremea minunilor” apărut la numai 34 de ani.

avute în vedere sunt, așa cum am specificat mai sus, tonul discursului, vocea naratorului și a personajelor, limbajul - ca dominante ale stilului textelor amintite.

Îndepărtându-ne, aşadar, de pledoariile feministe ale lui Simone de Beauvoir sau de cele care o susțin pe Virginia Woolf, deci de studiile de gen, voi încerca să trasez câteva linii ale evoluției creative și creatoare ale celor doi aleși spre exercițiul meu. Criteriul ales nu este neapărat cel al valorii esteticii, cât mai curând al esteticii valorii, o estetică dominant feminină, vizibilă în operele lui Cătălin Dorian Florescu, și una masculină, în penița Doinei Ruști. Cât despre valoarea estetică, unul dintre principalele criterii în stabilirea textelor canonice și a ierarhiei canoanelor, Bloom explică: „Autorii predați acum în școli nu sunt în nici un caz scriitori dintre cei mai buni care se întâmplă să fie și femei, africani, sud-americieni sau asiatici, ci mai degrabă scriitori care nu au de oferit decât resentimente crescute ca pasta integrantă a felului cum își înțeleg ei propria identitate.” Vehemența tonului continuă și când vorbește despre afirmațiile referitoare la valoarea estetică condiționată de clasa socială: „Ori există valori estetice, ori numai determinății ale rasei, clasei sociale sau sexului.” Or, pentru Bloom, „sinele individual este singura metodă și unicul standard pentru înțelegerea valorii estetice” (Bloom 1998). Deschidem, astfel, capitolul identității și al identitarului, lăsând în urmă „armonia socială” și „repararea nedreptăților istorice” - cum le numește creatorul „canonului occidental” cultural, am putea spune.

Cătălin Dorian Florescu este un scriitor de origine română cu cetățenie elvețiană, care a avut șansa unei recunoașteri imediate grație limbii lui Goethe, literatura română asumându-și-l numai după ce este distins cu o serie de premii, cel mai important fiind „[Schweizer Buchpreis](#)“, pentru romanul *Jacob beschließt zu lieben* (*Jacob se hotărăște să iubească*), acordat de Uniunea Editorilor și Librarilor din Elveția în 2011. Avantajul autorului este că, folosind limba germană pentru operele sale, Occidentul a fost atras de mirajul spațiului periferic românesc, întâmplările și personajele sale fiind „plimbate” prin ambele lumi, atât prin cea europeană, cât și prin cea autohtonă, jocul alternării dimensiunii spațio-temporale fiind o caracteristică a scrierilor sale.

Jacob se hotărăște să iubească este, după cum însuși autorul mărturisește, pură ficțiune, axa centrală a povestirilor rămânând aceeași ca în celelalte scrieri ale sale: căutarea unui spațiu în care omul să poată trăi demn. Memoria colectivă obligă la reamintirea istoriei prin retrăirea

luptei date, în perioada comunistă, fie împotriva foamei, fie pentru libertate. Romanul are dimensiuni spațio-temporale europene diferite, începând în Banat, în anii '20, continuând prin Lorena, Alsacia și sudul Germaniei, în secolele al XVII-lea și al XVIII-lea, revenind în România invadată de comuniști, în anii '50, și este un omagiu adus puterii de a supraviețui a șvabilor din satul din câmpia bănățeană, veniți din vest, pentru a căuta o viață mai bună în est (paradoxul zilelor noastre). Iar istoria lui Jacob și a familiei lui se întinde în „marea” istorie europeană a ultimilor 400 de ani. Astfel, încă din primele rânduri, răzbate animus-ul vocii care dictează textul, o voce puternică, primitivă, hotărâtă:

„În orice furtună se ascunde un diavol. Într-una trecătoare, de vară, dar și în cele care se lasă greu pe pământ, zile de-a rândul. El se ascunde de Dumnezeu. Cu cât e mai înfricoșat, cu atât mai aprig răscolește aerul și țărâna. Dar nici asta nu-l prea ajută. Apoi, când furtuna chelălăie afară, pe câmpii, oamenii știu că Dumnezeu l-a găsit pe diavol. Dacă are noroc, reușește să fugă. Iese din uragan, vântul se potolește și norii se topesc, ca și cum n-ar fi fost niciodată acolo. Dar încă e prea devreme să răsuflă ușurat, prea grabnică e nevoia hăituitului să-și găsească un nou ascunziș” (Florescu 2012, 8).

Prezența autoritară a lui Jakob, tatăl personajului-narator, impune respect prin simpla apariție³. Vigoarea tonului se observă și din rândurile de mai jos, limbajul care redă imaginea bărbaților neputând fi decât de tip animus:

„În cronica satului stă scris că ea (prima nuntă, s. m.) a avut loc din motive de împreunare neîngăduită. Nu că în partea aceea de lume oamenilor nu le plăcea să se împerecheze. Bărbații nesimțitori, supuși poftelor, străpungeau des și năvalnic trupurile femeilor lor. (...) Împerecherea animalică, atunci când erau întărâțați și potopiți de poftă, rămânea singurul lucru care era numai al lor și îi despăgubea. Ea și rachiul de la cârciumă. Adesea împreunarea se petrecea înainte de răsăritul soarelui, nu ca să se ascundă de Dumnezeu, ci pentru că doar atunci nu erau osteniți. Amețiți de izul de grajd, de scârna și urina din oala de noapte, de aerul stătut, de mirosul gurii și de duhoarea picioarelor acoperite cu cruste de noroi și a trupurilor nespălate, pișcați de purici și

³ „Neper s-a repezit la fereastră. L-a văzut pe străin stând la poartă, cu picioarele depărtate, ca și cum ar fi prins rădăcini, unit cu ploaia și furtuna. Un om încă tânăr, pe care și-l putea închipui bine ca argat în grajdul lui. Dar nu știa la ce să te aștepti de la el. Nu era lămurit ce căuta acolo, dar nu prevestea nimic bun.” (Florescu 2012,12)

„*«Dați-mi voie»* , a zis Neper și a încercat să se ridice.

«Nu dau voie nimic. Ți-am păzit gospodăria, tu-mi datorezi mâncarea.» " (Florescu 2012,16)

de tânțari, se foiau pe sub rogojinile de paie și găseau repede trupul la fel de urât mirositor al celuilalt.” (Idem, 19-20).

„Cererea” în căsătorie este asemenea unui ritual de împerechere, atunci când masculul este în adulmecarea femeiei; ritmul tonului este brut, primitiv, dar hotărât; femeia este inferioară valoric pământului („Voi, femeile, sunteți niște ființe deosebite, dar pământul e și mai și.”), iar nou-născutul și nașterea nu sunt decât, cum se putea altfel, niște imagini dizgrațioase, percepute ca niște monstruozi: „Eram o creatură zbârcită și hidoasă care, zbierând și urlând, era nevoită să îndure primul chin al vieții: pe acela al muștelor care se așezau pe mine, sâcâitoare și încăpățânate, cum nu fac decât bolile fără leac sau moartea.” (Ibidem, 81).

Un alt aspect interesant de observat în romanul premiat al lui Florescu este devenirea lui *Jacob cu c.* Fiul lui Jakob Obertin, urmaș al unei dinastii de aproape un veac, este în căutarea menținerii identității, amenințate de atâta timp, de atâtea generații încoace, care după o curbă a lui Gauss de-a lungul existenței sale, mai întâi *anima*, apoi după deportarea care îl transformă într-un veritabil *animus*, încheie romanul prin, probabil, cele mai sensibile și profunde cuvinte, într-o notă *anima*, specifică unei voci feminine pentru ceea ce transpare din mesaj (grijă, protecție, unitate). Replica finală, „Am să fac o casă pentru noi la capătul lumii”, adresată tatălui său, transformă omul prin iubire, sufletul devine, paradoxal, însăși rațiunea de a fi și de a trăi, Jacob învingându-și, astfel, tatăl și destinul.

Romanul *Zaira*, pe de altă parte, aduce în prin plan arhetipul jungian *anima*, tonul care ne transportă de-a lungul călătoriilor amețitoare aparținând personajului principal eponim. „Ghidul” în noua aventură literară este fermecătoarea și talentata moștenitoare a familiei aristocratice Izvoreanu, cea care ține ritmul acestui drum pe care Cătălin Dorian Florescu ne poartă prin aceeași metaforă a deplasării, motiv recurent al scrierilor sale datorită dorinței de apartenență și de re-găsire a identității (autorul a emigrat în Elveția, la vârsta de 15 ani).

Pe *Zaira* o cunoaștem încă din primele rânduri:

„Prima *călătorie amețitoare* (s.m.) din viața mea a fost aceea prin mama. Când m-a văzut în brațele mătușii, cleioasă și cu țeasta ascuțită, a țipat: „Da’ e foc de urâtă!”. Mătușa a potolit-o, și-a pus mâinile pe capul meu și mi l-a modelat cu atenție. A nimerit-o. E meritul ei că mai târziu

toți bărbații pe care i-am cunoscut au vrut numaidecât să se însoare cu mine. Poate că unele lucruri ar fi fost mai puțin complicate dacă aș fi avut capul ca un ou. Aș fi acum o fată bătrână, pe deplin împăcată. Sau neîmpăcată, dar asta n-aș recunoaște-o nicicum.” (Florescu 2012, 10).

Incipitul stă sub semnul farmecului, simțul umorului și tonul autoironic conferind echilibru discursului. Stilistica frazei, eufonia discursului din perspectiva celei care își rememorează aventura vieții este specifică femeii luptătoare, învingătoare, o amazoană, în termenii Adrianei Babeți, arhetipurile jungiene ce răzbat fiind ale unui *personaj animus in persona anima*, adică spirit masculin în trup de femeie. Zaira este „o femeie scundă și subțire (...), cu doi cărbuni în loc de ochi și cu șolduri late.” (Florescu 2012, 191) cum se autocaracterizează, deci, nu neapărat „une femme fatale”, farmecul ei stând în talentul cu care se joacă cu păpușile, cucerind, în egală măsură, publicul format din copii și adulți, precum și în priceperea la arta culinară, arma secretă moștenită de la mătușa Zsuzsa. Deplasările minionei Izvoreanu se realizează, așadar, din copilăria petrecută în Strehăia interbelică, cea mai frumoasă perioadă a vieții, poposind, la 19 ani, pentru scurt timp, în Bucureștiul umilințelor și al ororilor comuniste, continuând să simtă pulsul aceluiași regim în Timișoara, pentru ca la puțin peste 40 de ani să fugă în Statele Unite ale Americii, târâm de pe care se întoarce la făgăduința sufletului, după alți 30 de ani, pentru a-l regăsi pe Traian, singurul pe care, în ciuda tuturor impedimentelor, a distanțelor spațiale și temporale, l-a iubit.

Citit și ca un roman senzorial, senzațiile din *Zaira* sunt receptate la nivelul tuturor elementelor constitutive ale triadei lecturii: autor, cel care dictează *anima*-tic scriitura, text și cititor – parte a actului scrierii și al lecturii; olfactivul este resimțit prin aromele parfumate care câștigă în fața celor primitive⁴; vizualul⁵ (totul este înțeles prin priviri) este îmbinat cu tactilul (atingerea mâinilor), trezind cele mai profunde sentimente. Imaginea războiului este redată

⁴ „Exista un hotar invizibil unde înceta mirosul de animale (...) și începea mirosul de copac sau poate că mirosurile treceau dintr-unul într-altul. Undeva înceta și mirosul de pomi fructiferi și începea cel al aleii cu nuci și platani și, mai departe, în spate, era și mirosul de pădure. Dar mai puternic decât toate mirosea apa de colonie a lui Zizi, de la Paris.” (Florescu 2012, 30-31).

„După ce se trezea, își prindea părul cu agrafe, își săpunea subsuorile, umerii, gâtul și fața, apoi se ștergea cu un prosop jilav pe care i-l ținusem eu la-ndemână tot timpul. Apoi venea parfumul. Totul se petrecea în tăcere, era o îndeletnicire serioasă, chiar dacă după aceea se ducea numai până în bucătăria Zsuzsei sau în grajd, la bunica. Asta era războiul ei cu mirosul de grajd și cu bucătăria; cu pământul care îi intra pe sub unghii; cu noroiul care îi stropea picioarele; cu țânțarii care îi înțepau pielea.” (Florescu 2012, 110).

⁵ „Orașul ăsta e *atât defermecător*, nici nu pot să-mi *imaginez* că aici ar putea să aibă loc o lovitură de stat. (...) Toți *poartă* la costum o insignă verde, *arată* ca niște complotiști sau ca adepții unei secte. (s.m.) (Idem, 62)

printr-un amestec de tristețe, deprimare, visare și duioșie, construită oximoronic printr-o melancolie fermecătoare a șoptelor⁶. Capitala este și ea fermecătoare, iar ororile războiului, văzute prin ochii mamei, asemenea. Superficialitatea și naivitatea feminină sunt instrumentele de care dispune *persona anima* (mama Zairei) în lupta pentru rezistență în fața războiului, împotriva degradării exterioare ce încearcă să pună stăpânire pe interior pentru a ivi *umbra* jungiană. Armele Zairei sunt altele. Jocul dedublării, prin măști și păpuși și prin educația specifică unei Izvoreanu, scoate la iveală alter-ego-ul talentatei păpușărese și bucătărese. *Persona anima* jonglează cu latura *animus*, aparent, întrucât, așa cum am mai spus-o deja, Zaira este puternică, o amazoană a vremurilor, o învingătoare a destinului, o *a treia femeie*, deci o *animus* în trup de *anima*, dar, în definitiv, feminină în toate experiențele și metamorfozele ei, de unde valoarea estetică pe care o oferă scriiturii reușita celui care semnează textul. Caruselul care o poartă prin viață scot la suprafață frumusețea spiritului feminin în condiții istorice dintre cele mai dificil de depășit.

Și în *Jacob...*, și în *Zaira*, iată, Cătălin Dorian Florescu împletește femininul cu masculinul, animus cu anima, persona cu umbra, ținând ritmul scriiturii prin vocea care rostește discursul, deplasarea, prin intermediul vehiculului trecutului, realizându-se prin imagini-transfer ambigene: feminine, masculine, transpuse artistic prin personaje anima și animus. Investigarea interiorității autorului nu poate oferi întotdeauna un specific al genului, ci, eventual, unul ideologic. Ceea ce dictează este limbajul, tonul discursului epic, surprins în oralitatea textului, complexitatea narativă sau jocul dedublării (alteritatea). Corporalitatea, explicată de Gheorghe Crăciun prin *pactul somatografic* (Crăciun 2002), ne-ar îndepărta în acest punct de tema propusă, prin faptul că investighează raportul exterior dintre scriitură și scriitor. Iar pentru a înțelege și mai bine, am încercat să mă apropiu, în acest sens, de proza Doinei Ruști în care regăsim instrumentele literare pe care le-am avut în vedere și la scriitorul elvețian: trecutul, rememorarea, iubirea, senzorialul, metafora identității sau a deplasării, pentru a numi numai câteva.

Trebuie să reamintesc, însă, că abordarea de față nu face loc clasificării sau echivalării prozei celor doi, ci dorește să elimine dihotomia scriiturii/ literaturii feminine – masculine,

⁶ „Hitler continua să aibă crize de țipete în surdină, guvernul de la București asmuțea în surdină împotriva a tot ce nu era românesc, în surdină se luau alte măsuri împotriva evreilor. Domol sunau vorbele *evreu împușcat* și tot cu glas domol se insista pe glorioasa luptă dusă de armata noastră alături de victorioasa armată germană”. (Florescu 2012, 106) sau „De ce vorbești în șoptă?” „Tu ai șoptit pe balcon, iar eu șoptesc aici.” (Florescu 2012, 247)

pentru că Doina Ruști este, de această dată, din tonul discursului său epic, un scriitor (sic!) post-decembrist *mutatis mutandis*, eliminând „procesul de personalizare” lipovetskian. De altfel, la decernarea unui premiu cu care a fost distinsă, nu mai departe de octombrie 2015, Ruști declara: „Niciodată n-am apreciat școlile de fete sau de băieți. Adică separate pe sexe. N-am avut texte cu activistele intelectual grizonante și i-am urât pur și simplu pe bărbații care mi-au spus „domnișoară”, storcând între dinți bobul de ironie.” (Ruști 2015).

Primul roman asupra căruia mă voi apleca este și cel mai recent, *Manuscrisul fanariot* (Ruști 2015) neavând nimic din „l’écriture féminine” specific post-colonialismului. Plasat în Bucureștii secolului al XVIII-lea, autoarea reconstituie prin fascinantul și enigmaticul manuscris atmosfera întâlnită la Budai-Deleanu, de care a reușit să se apropie, tot în 2015, și regizorul Radu Jude în *Aferim!*. Animus-ul autoarei este Ioanis Milikopu, un tânăr care își pierde, printr-o întâmplare nefericită, identitatea și devine, astfel, Leun, dar care, de-a lungul peripețiilor sale, prin abilitate și inteligență, reușește să-și câștige un nume respectabil.

Olfactiv, prin parfumul de mosc și miresmele săpunurilor orientale, dar și prin mirosurile pestilențiale ale ciurmaților și ale mahalalei, carnal, prin scenele încărcate de erotism consumate în public sau în alcovuri, dar și pățimaș sentimental⁷, romanul are și o dimensiune lexematică prin forța, magia, autoritatea cuvântului:

„... întrucât Bucureștiul, pentru cine nu știe, este un oraș mănăitor de cuvinte, o gaură hrănită cu șoapte, un depozit de șuierături și de cântece. Este un oraș sugativă. Nu contează de unde vin, dacă sunt nemțești, grecești sau chiar dintr-o limbă moartă. Orice cuvânt e o scânteie, un combustibil care ține orașul în viață. Cine vrea să scotocească după cuvinte pierdute, cine are mania acelor dulci vechituri trebuie neapărat să înceapă cu Bucureștiul.” (Ruști 2015, 33).

⁷ „Tot orașul era ocupat de fața Maiorăi. Pe toate ferestrele fluturau cozile ei colorate. În fiecare gang se auzea glasul ei de gânsac, în fiecare trăsură se ascundeau brațele ei lungi, pe toate străzile tropăiau picioarele ascunse în târșogii purtați de trei generații. Maiorca îi stăpânea creierul. Coborâse în sângele lui ca o colonie de fânțari și-i încuiase bărbăția într-un toc de tumbac, ale cărui muchii tăioase le simțea la fiecare pas. Maiorca era în mintea lui, multiplicată. I se foia în toți porii pielii, îi chicotea în urechi și mai ales își ridica fustele în ochii lui albastriți de durere, încât oricine se uita cu atenție la Leun era imposibil să nu-i observe privirea învăluită în perdele.” (Ruști 2015, 105)

Explicațiile unor cuvinte, cel puțin uzuale, este redată de un farmec cuceritor, iremediabil⁸. Undeva, poate, geneza romanului stă în etimologia cuvintelor, limbajul fiind pașaportul sinelui, al interiorității, dar și al manierei în care (ne) comunicăm. Naturaletă pragmatică a discursului (de) comunicat este o altă tare a scriitoarei, tonul, ritmul frazei creând magia din care cu greu reușești să te desprinzi. Reușita provine numai dintr-o documentare istorică (perioada a trei domnii fanariote), geografică (întinderea Imperiului Otoman), etnică (greci, țigani, români, turci, francezi etc., un Babel al spațiului balcanic cuprinzând Bucureștii fanarioți), lingvistică etc. riguroasă.

Verva de care dă dovadă scriitoarea este de un animus care o transformă din instanță exterioară a textului într-una interioară, personajul Ruști confirmând prin acest roman valoarea estetică a scriiturii. Măștile pe care le poartă în periplul ei literar, alternează, coboară, ridică, sondează ipostaze și roluri ale unei personalități literare multiple, ceea ce nu poate fi decât un caz fericit de „scriitură feminină” postcomunistă, păstrând ironia subtilă specifică celei care semnează Opera. Deci, nu putem spune și nici măcar nu ne putem gândi la o apreciere *gender type* în ceea ce privește *Manuscrisul fanariot*.

Alte texte, precum, *Mămica la două albăstrele* sau *Patru bărbați plus Aurelius* (apărute invers cronologic), au în comun aceeași ironie a tonului, construcția de tip cinematografic și... cuvintele. În *Mămica...*, discursul se concentrează pe câte un detaliu al scenei care la final creează cinematografic întregul, iar subiectul este inspirat din actualitatea social-politică românească (Facebook, prim-ministrul Ponta), surprinsă cu fler prin lentila, nu a cameramanului - personaj principal, ci a scriitoarei. Chiar dacă nu este o capodoperă, cartea este scrisă cu nerv și cu o intuiție ce nu dă greș, concretizându-se într-un antrenament relaxat, dar corect literar pentru lectură. Păstrând liniile avute în vedere până acum, am putea recunoaște nota casnică a tonului, a vocii și a ritmului, cu toate că tehnica amânării sau cea a puzzle-ului, identificabile și în celelalte texte ale autoarei, sunt o amprentă devenită deja marcă înregistrată.

⁸ În niciuna dintre limbile pe care le învățase nu exista atâta tărie, nici măcar în dialectul tribului său, cum se revărsa din sonoritatea cuvântului *pizdă*. Avea aspreală de țuică și dulceață de afion, era împăclit de fumul celor mai parfumate ierburi. Avea ecou. Făcuse o călătorie lungă prin gurile lumii. Era bătrân. Era rezistent. Era cuvântul lui preferat dintre cuvintele rele.” (Ruști 2015, 131).

În *Patru bărbați plus Aurelius*, Ruști e din nou Ruști, persona anima este doar persona, îmbracă doar trupul, pentru că Licia este femeia-bărbat: poartă mărimea 40 la picior și are o forță de care nici ea nu este conștientă (îi dă o palmă lui Bogdan, dar acesta moare având vertebrele rupte). Personajul-narator își începe mărturisirea despre eșecul în dragoste în aceeași notă ruștiană deja bine-cunoscută: „Drama mea se leagă de cărți. Unii își pierd auzul. Alții își pierd pofta de mâncare. Eu nu mai am niciun chef să citesc. Iau o carte în mână, mă uit la ea și o pun la loc. Nu dați vina pe timpuri, pe televizor și pe stupidocrație! În cazul meu este vorba despre patru bărbați, patru creaturi ieșite de sub pulpanele mantalei lui Aurelius. Până nu demult îmi plăcea să citesc romane, să intru în fibra lor nevăzută și să mă transform în plăcintă, în vierme, în moluscă, ascunsă în buzunarele călduțe ale altei minți. Astăzi am pierdut această bucurie. Mi s-a tăiat, mi-a murit impulsul și am uitat nu doar mâinile cele frumoase ale lui Remedios, dar și saliva fierbinte a lui Leopold Bloom, pulpa caldă a vacii lui Isaac Snopes, ochii obloniți ai lui Charles Bovary, gustul gurii lui Rastignac, șerbetul alexandrin al lui Balthazar, chiar și urechile înroșite ale unui matroz despre care am citit anul trecut. Iar această transformare a mea, în om agil și necititor, nu este una total naturală. Cum spuneam, constrângerile istoriei nu au nicio legătură. De starea mea sunt responsabili numai și numai cei patru bărbați și Aurelius însuși.” (Ruști 2011, 6).

Limbajul frust, masculin va da și ritmul acestei aventuri, Licia fiind vocea care va porni imaginația cititorului în rememorarea traseului erotico-sentimental al masterandei, fostă studentă la Filologie, o man-type girl erudită, cu vaste cunoștințe despre literatura autohtonă și cea universală, un muzeu Ruști. Descrierile clare care curg cinematografic, cu flashback-uri atent punctate, îți dau senzația că trebuie că ești și tu acolo, că, la un moment dat, îți aparțin, că ești TU. Roman-puzzle, autoarea se joacă cu alteritatea, nu doar a ei, a cititorului, ci și cu cea a personajelor, întrebându-te în final dacă nu cumva personajul feminin suferă de schizofrenie sau, cel puțin, este bipolară, dorindu-ți să nu fii și tu acolo. Finalul este deschis, dar urmărind traseul comportamental al Licie, acesta poate fi intuit.

Văzut ca o scrisoare deschisă adresată necititorilor sau celor care tind să renunțe la literatură, *romanul cu bărbații* dorește să defibrileze starea de sănătate a literaturii actuale tocmai prin literatură. „Inabordabili” din carte, cei patru plus motanul Aurelius, devin alter-ego-ul literaturii, rocada, asexuat vorbind, producându-se prin răsturnarea rolurilor. Personajul iese din

carte și devine cititorul, bărbatul este muza, puterea suferă o mutație, femininul este masculin, iar umbra jungiană apare (prezentă în umbră).

În concluzie, delimitarea de scriitura feminină despre care vorbește Cixous sau Kristeva ține doar de corpul critic dispus în a-și feminiza discursul sau nu, de a trasa limite sexiste sau a stârni alte discuții gustate de domeniul pseudo-literar de astăzi. Pentru că individul nu este în Sine singular, ci o pluralitate de voci, un tot, închei prin aprecierile „politically corect” ale lui Gheorghe Crăciun:

„În realitate nici nu există eu. Sau și mai exact: eul ca entitate continuă nu există. Reale și funcționale sunt doar secvențele lui. Secvențele, nu ipostazele. Eul nu este plural, nu este polimorf, nu este o unitate descentrată. El este întotdeauna o sumă. Eul este un spațiu pe care îl locuiesc. Însă tragic (adică fără scăpare) e faptul ca acest spațiu e unul disputat de forțe contrare. Eul e locuit nu doar de mine (cel care scrie acum și gândește sau simte sau face ceva – întotdeauna acum), ci și de ființa mea care nu știu de unde vine și care nu știu unde se duce. Ființa, omul etern din mine, așa cum ocupă el corpul meu, cu fiziologia, anatomia, pulsionile și fantasmalele sale. Iată de ce nu există eul. Pentru că el este altcineva, trecutul speciei mele, trecutul formulei mele genetice, energia pulsională din mine, antigândirea, antiindividualitatea. Obiectul delict: creierul.” (Crăciun 2000).

Polifonia discursului, jocul vocilor țin de talentul scriitoricesc de a îmbrăca orice haină, indiferent de sex (Bloom), drama macro-cosmosului este în raport cu cea a micro-cosmosului artistic, iar monstrul creației se află în pluralitatea entității, care este autorul.

Bibliografie:

Anghelescu, Mircea (coord.). 1995. *Dicționar de termeni literari*, București: Editura „Garamond”.

Bloom, Harold. 1998 (1994). *Canonul Occidental. Cărțile și Școala Epocilor*, traducere de Diana Stanciu. București: Editura „Univers”.

Crăciun, Gheorghe. 2002. Pactul somatografic în *Observator cultural* nr. 133 (septembrie), arhiva *on-line*.

Crăciun, Gheorghe. 2000. Eu - Eul în *Observator cultural*, nr. 22 (iulie), arhiva *on-line*.

Florescu, Cătălin Dorian. 2012 (2011). *Jacob se hotărăște să iubească*, traducere de Mariana Bărbulescu. Iași: Editura „Polirom”.

Florescu, Cătălin Dorian. 2012 (2008). *Zaira*, traducere de Mariana Bărbulescu. Iași: Editura „Polirom”.

Ilie, Rodica. 2009. Altul în *Repertor de termeni postmoderni*, coord. Andrei Bodiu și Caius Dobrescu, 15-18. Brașov: Editura Universității „Transilvania”.

Jung, C.G. 2003. *Opere Complete I. Arhetipurile și Inconștientul colectiv*. București: Editura „Treii”.

Kayser, Wolfgang. 1979. *Opera literară*, București: Editura „Univers”.

Macsinga, Irina. 2003. *Psihologia diferențială a personalității*. Timișoara: Editura „Mirton”.

Martin, Mircea. 2001. Lista lui Bloom. *România literară* nr. 24 (20-26 iunie): 12-13.

Pîrjol, Florina. 2014. *Carte de identități*. București: Editura „Cartea românească”.

Ruști, Doina. 2011. *Patru bărbați plus Aurelius*. Iași: Editura „Polirom”.

Ruști, Doina. 2013. *Mămica la două albăstrele*. Iași: Editura „Polirom”.

Ruști, Doina. 2015. *Manuscrisul fanariot*. Iași: Editura „Polirom”.