Poetica lui Mircea Cărtărescu. O tipologie

Radu VANCU

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
"Lucian Blaga" University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
Personal e-mail: rvancu@gmail.com

The Poetics of Mircea Cărtărescu. A Typology

The present study examines the cohabitation of four different poetics in the writings of Mircea Cărtărescu. Usually considered a typical and superlative postmodernist writer, Cărtărescu is much more complicated than that; besides being a postmodernist, he is also a mannerist (in the meaning given to the concept by Gustav René Hocke), an ironist (as Richard Rorty defined the concept), and a confessional writer. The study observes how these four poetics mingle and influence each other, creating the unique typology of Cărtărescu's literature.

Keywords: contemporary Romanian literature, Mircea Cărtărescu, mannerism, ironism, confessionalism, postmodernism

1.

În 2013, pe când ne aflam împreună la festivalul de poezie din Novi Sad (în Serbia, pe Dunăre), Mircea Cărtărescu mi-a spus că reușise să facă un fel de „traducere în proză" a *Levantului*, transpunându-i așadar metrica și ritmurile multiforme și complicate în narațiune pură. Era o traducere română-română, desigur – însă implica două versiuni radical diferite ale limbii române, ceea ce făcea traducerea extrem de dificilă. Însă dificultatea cea mai mare, din punctul meu de vedere, era adaptarea intertextelor masive din istoria poeziei române – „traducerea" în proză era făcută la cererea unor agenți literari, care voiau să traducă (de data aceasta de adevărat, fără ghilimele) mostre din versiunea românească în proză în câteva limbi europene. Așadar, versiunea aceasta narativizată a *Levantului* era destinată unor cititori străini, care ignorau complet poezia română; dar natura exemplar postmodernă a *Levantului* depindea decisiv de jocularitatea acestor intertexte. Odată ce ele deveneau complet invizibile pentru cititorul străin, mi se părea că nu mai e sesizabil aproape nimic din subtilitățile hipnotice ale acestor intertexte infinite, în care întreaga istorie a poeziei române se oglindea în ea însăși.

În chip cât se poate de surprinzător, nu mai puțin de șase edituri importante au fost încântate de această traducere în proză a unui poem epic hiper-intertextual, ultra-postmodern; două traduceri au fost deja publicate – cea spaniolă, *El Levante*, la Impedimenta din Madrid, în traducerea lui Marian Ochoa de Eribe; și cea franceză, *Le Levant*, la P.O.L., în traducerea lui Nicolas Cavaillès. Iar ceea ce e cu adevărat remarcabil e că amândouă s-au bucurat de o primire critică zgomotoasă și entuziastă – arătând că, până și în absența esențialelor și masivelor intertexte românești, cartea aceasta delicios de imaginativă continuă să vorbească cititorilor ei.

Lucru care, în sine, e un paradox: cartea aceasta postmodernă continuă să vorbească cititorilor ei occidentali postmoderni chiar și amputată de natura ei intertextual-postmodernă. Probă empirică a faptului că în eposul acesta postmodern e ceva care trece dincolo de postmodernism.

Voi încerca în cele ce urmează să arăt că, deși e un scriitor postmodern exemplar și admirabil, Cărtărescu

e, de fapt, mult mai complicat de atât. Conștiința lui artistică polimorfă „contains multitudes", cum ar spune Walt Whitman, cu toate că unele dintre aceste „multitudes" ar trebui să fie, sub raport teoretic, reciproc incompatibile. Două dintre aceste patru trăsături fundamentale care-i compun intricata conștiință artistică nu au fost niciodată sesizate și discutate de critică în relație cu literatura lui Cărtărescu. Le voi discuta pe rând, pe fiecare, în subsecțiunile acestui mic eseu. În cele din urmă, va reieși o imagine tomografică integrală a eului creator al lui Mircea Cărtărescu. Și a literaturii produse de el, bineînțeles.

2.

Întâi de toate, ar trebui să înțelegem de ce trăsătura considerată cândva esențială în literatura lui Cărtărescu, anume postmodernismul, e acum una secundară sau chiar terțiară. Va fi nevoie de o discuție teoretică ceva mai lungă, fără legătură directă cu literatura autorului *Levantului*, însă e importantă pentru a putea merge apoi mai departe în discutarea ei. Dincolo de faptul empiric care o confirmă (succesul „traducerii" în proză a *Levantului*), e vorba aici de o tendință mai generală a relaxării opoziției radicale dintre modern și postmodern, sesizabilă la o anumită parte a criticii occidentale. În cartea ei din 2006 despre evoluția poeziei și teoriei literare americane de la modernism la postmodernism, Jennifer Ashton pleacă, de la bun început, adică încă din pagina inițială, de la observația lui Marjorie Perloff privitoare la slăbirea acestei separații cândva radicale:

> "As we move into the twenty-first century," observes Marjorie Perloff in a recent book, "the modern/postmodern divide has emerged as more apparent than real." Coming not only from a distinguished critic, but also the foremost academic champion of an avant-garde that – whatever disagreements its individual members have about their place in postmodernism – has defined itself against modernism, this observation is a striking one. After all, the divide once seemed crucial to many literary historians, including Perloff herself. Why now does it seem irrelevant, or perhaps more to the point, why did it use to seem so fundamental?[1]

Acum, Ashton nu prea dă un răspuns explicit privind slăbirea fostei dihotomii; și, de fapt, nici Perloff n-o prea face[2]. În ce mă privește, am găsit patru răspunsuri posibile ale acestui fenomen, unul dintre ele privind literatura lui Cărtărescu *per se*, celelalte trei având un caracter general și derivând din însăși natura postmodernismului.

i.) Natura postmodernă a literaturii lui Mircea Cărtărescu pare mai puțin relevantă acum decât cu 20 sau 30 de ani în urmă fiindcă poetica și tehnicile ei postmodern, fundamental inovatoare la vremea apariției lor, și-au pierdut între timp aura revoluționară. În anii '80, când Cărtărescu se afla în plină postmodernizare a literaturii noastre, scrisul lui ficțional părea o ilustrare strălucitoare a articolelor lui teoretice pe tema postmodernismului; acum, cînd postmodernizarea e un proces deja istoricizat, începem să înțelegem că ceea ce găseam atât de hipnotic și de atașant în literatura lui are prea puțin de-a face cu natura ei postmodernă. Aceasta explică și de ce *Levantul*, carte profund postmodernă, vorbește atât de seducător cititorului occidental chiar și după ce a fost lipsită de intertextualitatea ei postmodernă: fiindcă există în ea ceva dincolo de postmodernism care o face traductibilă și delectabilă. Ce anume e acest „ceva", vom vedea imediat.

ii.) Lăsând pentru moment deoparte cazul particular al literaturii lui Mircea Cărtărescu, relaxarea acestei opoziții radicale modern/postmodern vine din fragmentarea extremă a discursului teoretic postmodern. După decenii întregi de teorie, doldora de conjecturi inteligente și *distinguo*-uri arhisubtile, discursul postmodern a devenit pur și simplu prea lax pentru a mai putea crea și menține o opoziție radicală față de modernism – sau față de orice altceva. Există prea multe postmodernisme, fiecare reacționând la o altă formă specifică a modernismului înalt, după cum observa deja Fredric Jameson în *Postmodernism and Consumer Society*:

> Most of the postmodernisms mentioned above emerge as specific reactions against the established forms of high modernism, against this or that dominant high modernism which conquered the university, the museum, the art gallery network, and the foundations. Those formerly subversive and embattled styles – Abstract Expressionism; the great modernist poetry of Pound, Eliot or Wallace Stevens; the International Style (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies); Stravinsky; Joyce, Proust and Mann – felt to be scandalous or shocking by our grandparents are, for the generation which arrives at the gate in the 1960s, felt to be the establishment and the enemy dead, stifling, canonical, the reified monuments one has to destroy to do anything new. This means that there will be as many different forms of postmodernism as there were high modernisms in place, since the former are at least initially specific and local reactions against those models.3

Nu există postmodernism, ci o entropie de postmodernisme, fragmente de teorii postmoderne generate ca reacții la fragmente de teorii moderne; iar o entropie fragmentară nu poate crea și menține o dihotomie totalitară. Separația e fracturată pentru că teoria care o generează e fracturată, așa cum observă

Simon Malpas în *The Postmodern*, într-un capitol intitulat chiar *Postmodernisms and Postmodernities*: „postmodernity is itself already a discourse that is fractured and fragmentary"[4] [„postmodernitatea e deja ea însăși un discurs care e fracturat și fragmentar"].

Ergo, postmodernismul nu e o teorie radicală unificată, ci un *mixtum compositum* de postmodernisme care, în cele din urmă, se reduc la un fel de „emphatic relativism (in all spheres of knowledge and value)" [„relativism emfatic (în toate sferele cunoașterii și ale valorii)"], cum brutal, dar adecvat sintetizează Paul Crowther în paragraful de deschidere al cărții lui din 2003, *Philosophy after Postmodernism*.[5]

iii.) O a doua explicație generală ar putea fi aceea că dihotomia radicală nu mai există fiindcă n-a existat niciodată; a fost doar o linie de separație trasă arbitrar la un anumit moment în timp, însă repede invalidată de realitatea însăși a literaturii și a artei. Din perspectiva aceasta, postmodernismul nu poate fi radical opus modernismului, fiindcă el *este* modernism arbitrar redenumit. Nu există nici o separație între ele, și nu poate exista vreuna; o probă empirică a unității lor e dată chiar de faptul că postmodernismul nu a reușit să pună modernismul definitiv în obsolescență. E o teză care, deloc întâmplător, are susținători mai ales printre scriitorii și artiștii care au participat la revoluția modernistă și erau încă activi atunci când a început cea postmodernistă – precum Guy Davenport, de exemplu, care scria într-un articol din 1978 astfel: „The term 'Post-Modern' is curiously *ad hoc,* as if a line had to be drawn somewhere, no matter how arbitrary. The line was drawn with increasing futility for some years; modernity refused to be outdated"[6] [„Termenul 'postmodern' e curios de *ad hoc*, ca și cum ar fi trebuit trasă undeva o linie, indiferent cât de arbitrară. Linia a fost trasă cu o futilitate crescândă vreme de câțiva ani; modernitatea a refuzat să se lase depășită"].

Această conjectură după care postmodernitatea e o modernitate care refuză să se sfârșească e împărtășită și de Jürgen Habermas, care o spune net: „In sum, the project of modernity has not been fulfilled"[7] [„Una peste alta, proiectul modernității nu a fost încă îndeplinit."]. (Nu e lipsit de semnificație că, retipărindu-și articolul din 1981 în 1997, Habermas alege să-i dea un titlu mai incisiv, exact în sensul discutat aici: *Modernity – An Incomplete Project*[8].)

La două decenii și jumătate distanță, în istoria postmodernismului a lui Hans Bertens, poziția lui Habermas e văzută drept redevabilă, la fel ca și în cazurile lui Lyotard și Jameson (Bertens îi consideră pe cei trei exponenți ai teoriei postmoderne radicale, „radical postmodern theory"), schemelor reprezentaționale marxiste, care-i fac foarte atașați de modernitatea „reprezentațională". Iar două pagini mai departe, Bertens afirmă tranșant că ceea ce considerăm a fi „the postmodern" e un tablou de simptome auto-distructive ale modernității.[9]

iv.) Ultima explicație teoretică stipulează că nu poate exista nici o dihotomie fiindcă ambii ei termeni virtuali (modernismul și postmodernismul) sunt istoricizați. Sau, mai simplu spus, sunt morți. Pentru a exista cu adevărat, o dihotomie are nevoie de opoziția a doi termeni activi; tensiunea ei internă e generată de acțiunile contradictorii ale acestor doi termeni. Ori măcar unul dintre ei e nevoie să fie activ, pentru a menține tensiunea opozițională. Însă, atunci când ambii termeni ai unei dihotomii sunt inactivi, ea nu se mai ține. Poziția aceasta teoretică, de dată mai recentă, e reprezentată cel mai vizibil de Josh Toth în cartea lui din 2010, provocator intitulată *The Passing of Postmodernism* [„Moartea postmodernismului"], unde radicalizează de la bun început o idee enunțată în termeni ceva mai moderați de Linda Hutcheon, declarând că preferă să înțeleagă propoziția profesoarei canadiene după care postmodernismul „has passed" [„a trecut"] în sensul metafizic după care postmodernismul a murit[10]. Pentru gânditori precum Hutcheon sau Toth, postmodernismul e mort și îngropat. Ca atare, el nu poate în mod evident menține o dihotomie radicală (adică *vie*) cu modernismul – care și el, la rândul lui, e mort și îngropat.

3.

Rezumând, postmodernismul e fie prea fragmentar, fie prea incomplet, fie prea *completed* pentru a mai putea avea forță de seducție la cititorii contemporani. E, prin urmare, cu totul surprinzător că o literatură exemplar postmodernă precum cea a lui Mircea Cărtărescu se dovedește a fi, cu fiecare traducere, atât de magnetică pentru aceiași cititori; tradusă recent în americană de către Sean Cotter, prima parte a trilogiei *Orbitor* a atras imediat atenția, ba chiar a stârnit entuziasme – cum e, de pildă, acela al lui James Meek, prozator proeminent el însuși, care exclamă în *The Guardian*:

> I read the first volume of *Blinding* (Archipelago), Mircea Cărtărescu's fevered summoning of Bucharest, in the conventional way of reading a novel, from beginning to end, which is a bit like saying you've visited Earth from beginning to end. Miraculously heaved up from Romanian into English by Sean Cotter, *Blinding* is a world, a deliberate hallucinatory incantation, sometimes a dream, sometimes a nightmare, which seems more appropriate to land on – to read in no particular order – than to travel through in a straight line. Not that it lacks stories: stories of a poet and his mother, of the city and the village, and, on page 49, the best Orthodox Christian rural zombie tale you are ever going to read.[11]

Se simte aproape instinctiv că admirația din aceste rânduri, la fel ca și aprecierea pentru traducerile *Levantului*, e trans-ideologică, nu are nimic de-a face cu ideologia postmodernă, atât de frecvent și de fățiș afecționată de Cărtărescu. Are, în schimb, de-a face cu natura halucinatorie și coșmarescă a scrisului său, originând într-un solipsism extatic și vizionar, înrudit și sub raportul calității viziunii, și sub cel al intensității cu acela al lui Ernesto Sábato din *Despre eroi și morminte*; are de-a face cu narațiunile fantasmatice, imaginativ-paranoice și totuși atât de hiperreale, pe care proza lui le pune în pagină, având un aer de familie și cu García Márquez, și cu Thomas Pynchon (e o performanță în sine să ai gene comune cu amândoi deodată); are de-a face cu intertexualitatea enormă, inflaționară, galopantă pe care literatura lui are forța s-o coaguleze, comparabilă numai cu aceea aluvionară a unui Borges ori a unui Joyce; are de-a face cu sentimentul devastator de singurătate și de părăsire absolută, de *Abgeschiedenheit* total, în același timp kafkian și beckettian și meister-eckhartian; are de-a face, în fine, cu imaginile recurente până la obsesie ale păianjenului gigantic, ale fluturelui umanoid, ale domului cosmic, tropisme onirice comunicând direct cu experiența onirică a cititorului. Toate aceste surse au, evident, ramificații ample care ies de sub juridicția ideologiei, canonului și corpusului literar postmodern. Geminarea lor generează, însă, un efect auratic similar cu cel al altor opere de artă postmoderne, construite de asemenea în căutarea unui efect halucinatoriu; una dintre izomorfiile non-literare cele mai exacte și mai sugestive pentru proza lui Cărtărescu din *Orbitor* e reprezentată de celebrul Westin Bonaventura Hotel din Los Angeles, pe care Fredric Jameson îl consideră „entirely symptomatic" pentru condiția postmodernă[12], și despre care Christopher Butler crede, în monografia lui despre *Postmodernism*, că, prin extraordinarele complexități ale intrărilor lui, prin mutațiile pe care le produce în spațiu, depășește „the capacities of the human body to locate itself, to find its own position in a mappable world" [„capacitățile corpului uman de a se localiza pe sine, de a-și găsi poziția într-o lume cartografiabilă"] – fiind, prin aceasta, un analogon al condiției noastre psotmoderne, și al postmodernismului însuși.[13]

Nu cred că e doar o simplă coincidență amănuntul că Butler vorbește despre imposibilitatea de a identifica „propria poziție într-o lume cartografiabilă", în vreme ce Meek admite că a citi *Orbitorul* de la un cap la celălalt „ce e cam totuna cu a spune că ai vizitat Pământul de la început la sfârșit". La nivelul de suprafață, acest fapt pare a defini *Orbitor* ca o ficțiune postmodernă tipic non-topologică, imposibil de cartografiat și de epuizat, în același fel în care e imposibil de cartografiat și de epuizat un fractal sau un labirint perfect; în aparență, aceasta este o calitate definitorie *par excellence* a unei opere de artă postmoderne. Însă, la o privire mai atentă, vedem că această calitate se regăsește și în unele opere moderne – de exemplu în *Ulise*, sau în *Iosif și frații săi*, sau în *În căutarea timpului pierdut*; ba chiar și în romane romantice, precum *Elixirele diavolului*, sau pre-moderne, precum *Tristram Shandy*. Prin urmare, chiar dacă e într-adevăr definitorie pentru operele de artă postmoderne, această calitate inepuizabil-labirintină nu e *exclusiv* postmodernă – ci definește și opere literare care aparțin altor epoci și curente literare. Ceea ce înseamnă, în fapt, că e nespecifică pentru postmodernism – după cum tot nespecifică e pentru toate epocile și curentele literare pe care le traversează.

Opera de artă ca labirint inepuizabil vine, bineînțeles, din înțelegerea lumii ca labirint, specifică tuturor artiștilor manierişti, așa cum a dovedit Gustave René Hocke în două cărți foarte influente acum mai bine de o jumătate de veac (*Die Welt als Labyrinth*, 1957, și *Manierismus in Literatur*, 1959[14]). Literatura labirintică a lui Cărtărescu e o capodoperă a artei manieriste – non-topologică la suprafață, asemeni tuturor marilor ficțini postmoderne, ea explorează în adâncime infinitele labirinturi subterane ale psihicului, cu voluptatea stilistică tipică tuturor artiștilor manierişti. E una dintre explicațiile pentru eficiența forței ei de seducție chiar și în absența unor intertexte esențiale, precum în cazul traducerii *Levantului*: în pofida faptului că cititorul străin nu poate prinde aluziile, referințele, citatele sau parafrazele la poezia română, în pofida faptului că nu poate vedea rețeaua intertextuală labirintică, poate totuși să exploreze alt labirint – cel al psihicului uman (propriu). Teoria postmodernă recentă nu ar putea explica de ce literatura *postmodernă* a lui Cărtărescu poate stârni entuziasme și fascinații chiar și după ce traducerea i-a amputat natura postmodernă; vechea teorie a literaturii manieriste poate. Iar acest fapt este cu putință deoarece postmodernismul reprezintă doar o trăsătură secundară a scrisului lui Cărtărescu – în vreme ce manierismul ei e una primordială.

Acesta e primul răspuns la ceea ce paginile de față și-au propus să afle: *înainte de a fi un postmodern, Cărtărescu e un manierist*. Toate trăsăturile postmoderne ale literaturii lui sunt subordonate celor manieriste; sau, spus ceva mai simplu: tot ce e postmodern în scrisul lui e secundar față de ceea ce e manierist. Iată de ce caracteristicile formale postmoderne ale literaturii lui nu îndeplinesc întotdeauna funcții postmoderne. Tehnicianul postmodern e, înainte de orice, un artist manierist; cele mai multe dintre aporiile aparente ale poeticii lui postmoderne sunt explicate de acest simplu fapt.

Acum, ciudățenia pe care această structură duală (manierist-postmodern) o aduce cu sine e aceea că, în vreme ce gândirea postmodernă e una *debole*, generată și structurată de „valori slabe", scriitorul manierist are, cu totul dimpotrivă, o gândire artistică tare, ba chiar totalitară, fiindcă el înțelege frumusețea într-o manieră soteriologică, drept unica lui posibilitate de salvare,

coagulându-i așadar întreaga gesticulație artistică și intelectuală. A fi simultan postmodern și manierist înseamnă, de fapt, a opera simultan cu o gândire dublă, „slabă" și „tare" în același timp.

E o situație schizofrenică, definind o structură artistică rară și complicată; și nu e câtuși de puțin vorba despre „experiența schizofrenică" tipică a postmodernismului, descrisă undeva pe larg de Fredric Jameson – și ducând, în opinia criticului american, la dispariția sentimentului identității personale, la dizolvarea sentimentului de persistență în timp a eului propriu.[15] Într-un studiu ulterior și chiar mai influent, Jameson se arăta convins că această natură schizofrenică a postmodernismului e specifică întru totul capitalismului târziu, și că va aduce cu ea, în mod necesar, „the 'death' of the subject itself – the end of the bourgeois monad or ego or individual"[16] [„'moartea' subiectului însuși – sfârșitul monadei sau ego-ului sau individului burghez"]. Însă cazul lui Cărtărescu, așa cum se vede, contrazice eclatant și strălucitor aserțiunea lui Jameson: departe de a duce la „moartea subiectului", această natură schizofrenică generează o literatură *orbitoare* obsedată de propriile pulsiuni și tropisme psihice abisale, „o incantație deliberat halucinatorie, uneori vis, uneori coșmar,", cu cuvintele lui James Meek, în care subiectul e mai central decât niciodată. Simultan postmodern și manierist, Cărtărescu e în același timp un scriitor care se are pe sine și spațiul lui cel mai privat drept subiect primordial.

4.

În timp ce pentru un gânditor marxist precum Jameson postmodernismul, ca fază culturală a capitalismului târziu, putea să genereze numai un tip de schizofrenie sterilizantă și anihilatoare a subiectului, alții au văzut în această derealizare și virtualizare a lumii specifică postmodernismului chiar motivul pentru care artistul postmodern trebuie să-și continue creația. Simon Malpas, în *The Postmodern*, afirmă explicit: „The postmodern desire to claim that history is over, that nothing original can be said, that the Real is an illusion, becomes the very reason to continue writing"[17] [„Dorința postmodernă de a pretinde că istoria s-a sfârșit, ă nimic original nu mai poate fi spus, că Realul e o iluzie, devine rațiunea însăși pentru a continua să scrii"]. Iar pentru Baudrillard această derealizare a lumii e sinonimă cu pierderea spațiului privat și public, deopotrivă; misiunea artistului ar fi aceea de a regăsi acest spațiu privat în literatura lui (care este, așa cum am anticipat în paragraful anterior, exact ceea ce face Cărtărescu în literatură): „It is the same for private space. In a subtle way, this loss of public space occurs contemporaneously with the loss of private space. The one is no longer a spectacle, the other no longer a secret."[18] [„Același lucru se petrece și cu spațiul privat. Într-un mod subtil, această pierdere a spațiului public se întâmplă simultan cu pierderea spațiului privat. Cel dintâi nu mai e un spectacol, cel de-al doilea nu mai e un secret."]. Această negociere permanentă între spațiul public și privat, încercând necontenit să hibridizeze spectacolul public cu secretul privat (sau să transforme secretul într-un spectacol), e tipică artistului postmodern.

Probabil cea mai articulată teorie despre relația dintre spațiul privat și spațiul public e aceea a lui Richard Rorty din *Contingency, Irony, and Solidarity*; în „cultura liberală ironică", cum preferă să numească postmodernitatea, cel mai relevant lucru este tocmai această negociere între „speranța socială" (adică interesul pentru spațiul public) și „perfecțiunea privată". Iar în cultura ironică, literatura e cea care trebuie să recupereze spațiul privat și să îl articuleze în interiorul celui public[19]. Așa cum arată Rorty aici, principala sarcină a ironistului liberal este aceea de a fuziona permanent „speranța socială" cu „perfecțiunea privată"; dar, având în vedere că aceste două sfere generează fiecare un vocabular specific, sarcina poate fi descrisă ca un efort de a hibridiza două vocabulare. Ceea ce este mai dificil decât pare la o primă vedere, pentru că natura lor e teoretic nemiscibilă; pentru a face acest lucru, ironistul trebuie să rețină că nici un vocabular nu primează înaintea altuia; că nu există un „vocabular final" care să ofere soluții definitive pentru toate problemele private și publice; că nu există un „vocabular final" transcendent, ba chiar dimpotrivă, toate vocabularele sunt contingente (vezi întregul capitol despre *Contingența limbajului* din cartea admirabilă a lui Rorty).

Exact ca un ironist rortyan acționează Cărtărescu în poemul său epic, *Levantul*; pastișează cu o ironie blândă toți poeții esențiali ai literaturii române, din secolul al XIX-lea până în prezent, mimând limbajele lor poetice și idiosincraziile lor stilistice, fuzionându-le și integrându-le într-o epopee care practic reconstruiește o istorie alternativă a poeziei române – sau, mai degrabă, aceeași istorie generată de o serie de texte apocrife. Fiecare dintre aceste idiolecte poetice a crezut la un moment dat că reprezintă „vocabularul final" al poeziei române; de fapt, în istoria națională a oricărei poezii există o sumă de „vocabulare finale" precedente; în manieră rortyană, Cărtărescu reușește să negocieze cu ele, făcând pasibil de ironie ceea ce la un moment dat fusese considerat a nu fi cu nici un chip pasibil de ironie, făcând contingente toate aceste limbaje transcendente anterioare. Nu există prea multe realizări similare în alte literaturi; iar Cărtărescu se dovedește astfel a fi nu numai un tehnician impresionant al literaturii, ci și un ironist exemplar.

Iar un asemenea ironist exemplar nu se poate abține de la a-și exercita ironia și pe propria persoană; nu doar prin mimarea și pastișarea propriului limbaj poetic (face acest lucru în *Cântul șapte*), ci și prin auto-inserarea ca personaj în propriul poem epic. Își scrie poemul – iar în poem se descrie pe sine scriind că scrie poemul. Nu

e doar uzuala *mise en abyme* a scriitorilor moderni; e o specularitate caracteristică unei conștiințe postmoderne (schizofrenică *per se*, așa cum am văzut mai devreme), radicalizând specularitatea unor scriitori moderni emblematici pentru afinitățile elective postmoderne, precum Nietzsche și Proust, de exemplu. Comentând studiul despre Nietzsche al lui Alexander Nehamas, Rorty observă că amândoi înțelegeau literatura ca pe o chestiune de creație de sine; și studiază comparativ individuația celor doi, observând că, în vreme ce Proust devine cel ce era reacționând la și redescriind oameni pe care-i întâlnise în carne și oase, Nietzsche reacționa la și redescria oameni pe care-i întâlnise în cărți[20]. În bună tradiție postmodernă, Cărtărescu își arată natura duală și sub acest aspect; pe de o parte, e proustian în proza din *Nostalgia* sau *Orbitor*, unde descrie „oameni reali, vii, pe care i-a întâlnit în carne și oase", ca mama lui, câțiva prieteni și colegi din copilărie, locuri reale din Bucureștiul anilor '60-'80 etc. Ba chiar și în unele dintre poemele lui descrie câțiva „oameni reali, vii" – câțiva colegi scriitori, de exemplu, în poeme precum *Femeile*, sau pe soția și fiica lui, în poeme precum *Câteva cuvinte despre Ioana*. Pe de altă parte, e nietzschean în epopeea *Levantul*, unde „reacționează la și redescrie" o persoană pe care o întâlnise numai în cărți – iar acea persoană e poezia română *per se*, în progresia ei diacronică și dialectică.

La un moment dat, Rorty observă că vocabularele pe care le discută Nietzsche sunt dialectic legate unul de celălalt, sunt conectate după o logică internă, care anulează hazardul și contingența, descriind împreună viața cuiva care nu e Friedrich Nietzsche, ci cineva mult mai mare (o entitate superioară pe care Nietzsche o numește, cel mai adesea, „Europa"). Același lucru poate fi foarte bine spus și despre „vocabularele poetice finale" discutate de Cărtărescu în *Levantul*: sunt conectate dialectic și relaționează intern unul cu altul; nu sunt o colecție aleatorie, ci o progresie dialectică, servind nu la a descrie viața lui Mircea Cărtărescu (chiar dacă viața lui e și ea descrisă în epopee), ci la a descrie ceva mult mai mare – și anume poezia română. În viața căreia, spre deosebire de a lui Cărtărescu, hazardul nu își are locul.

Exemplar ca postmodern și manierist, Cărtărescu e în același timp un ironist exemplar, reușind să ironizeze și să hibrideze „vocabularele poetice finale" ale limbii române într-o singură construcție, înlăuntrul căreia hazardul nu își are locul. Însă natura sa poetică este chiar mai complicată de atât, așa cum vom vedea imediat.

5.

Amănuntul că discuția se poartă despre creare de sine și despre „a deveni cine ești (*Werde was du bist*, „devino cine ești" a fost motto-ul lui Nietzsche – împrumutat, firește, de la Goethe) arată, în mod evident, că discuția este și despre individuație. Care e, în termenii lui Jung, construcția sau sinteza sinelui. Încercând să evite metafizica și vocabularul ei final autosuficient, Rorty e, din acest punct de vedere, periculos și neașteptat de aproape de ea. Pe de altă parte, înțeleasă în context postmodern, contiguitatea dintre efortul de a relaxa „vocabularele finale" și generarea unei noi metafizici (cu un nou vocabular final) nu e atât de surprinzătoare. Unii cercetători au observat deja că postmodernitatea vine cu un nou *Wiederverzauberung der Welt,* o re-vrăjire a lumii. Barry Smart a arătat undeva că postmodernitatea produce „the resurrection of the 'sacred' as a sphere of experience pertinent to modern forms of life"[21] [„resurecția 'sacrului' ca sferă a experienței specifică formelor moderne de viață"] – „modern" fiind aici folosit pentru a indica perioada modernității de la începutul secolului al XX-lea până azi. Unii teologi care au analizat metodic relația dintre postmodernitate și sacru au ajuns la concluzia că, după evacuarea sacrului din modernitate, mișcarea de contrabalansare a postmodernității constă într-o recuperare a acestuia. Christos Yannaras, de exemplu, ține recunoașterea unei „posibilități a metafizicului" drept o condiție obligatorie pentru a fi încadrat în paradigma postmodernă[22]. Mai mult decât atât, după o lungă, aprofundată și pasionantă discuție a efectelor pe care fizica cuantică le are asupra acestei revrăjiri a lumii, Yannaras ajunge la concluzia că postmodernitatea aduce cu ea o nouă „versiune a conștiinței", cât se poate de similară cu vechiul concept metafizic al sufletului, așa cum era el înțeles de idealismul transcendental[23]. Prin urmare, în vreme ce unii teoreticieni cred că tipic postmodernă e disoluția oricărei forme stabile a eului sau a sinelui[24], Yannaras ține drept adevărat tocmai opusul, anume că postmodernii sunt reinventatorii sufletului – în sensul tare, transcendentalist și idealist al conceptului. Ceea ce înseamnă că, pentru versiunea postmodernă a conștiinței, individuația e mai mult decât construcția unui sine – reprezintă sinteza unui *suflet*, în cel mai pur sens metafizic al cuvântului.

Așadar, când Rorty vorbește despre „creare de sine" în context postmodern, individuația pe care o preconizează este, cu sau fără știința lui, nu doar o individuație a sinelui, dar și una a sufletului. Literatura e „creare de suflet" în aceeași măsură în care e „creare de sine"; și, așa cum arată Catherine Malabou în excelentul ei studiu despre modul în care Heidegger l-a citit pe Augustin, confesiunea e „one more metaphysical gesture, complicit in the philosophical enterprise of the auto-fabrication and auto-verification of the ego"[25]. Ce spune Malabou aici e că, atunci când un ego (pe care, în alte paragrafe, îl numește alternativ *sine* sau *suflet*) e auto-fabricat și auto-verificat, e mereu prezentă o confesiune. Negociind între „speranța socială" și „perfecțiunea privată", literatura generează un sine/ego/suflet – și e în același timp și agentul propriei confesiuni. De asta, în vremuri ironice, literatura și confesiunea geminează

atât de ușor și de consistent; nu e un accident faptul că nașterea poeziei postmoderne în Statele Unite a coincis cu apariția așa-numiților „poeți confesivi", anume John Berryman, Robert Lowell și Anne Sexton, înainte de toți ceilalți. Există o legătură directă între apariția poeziei confesive în anii '50 și apetitul enorm pentru invadarea și expunerea a tot ce e privat în mass-media de la începutul secolului al XXI-lea, așa cum arată Miranda Sherwin în *Introducerea* cărții ei excelente despre scrierile confesive: „Far from being a new trend unique to the 1990s and 2000s, shock-jocks, reality television and sensionalist memoirs all have their roots in a genre of writing that first appeared fifty years ago, also, not coincidentally, to immediate popular acclaim and critical anxiety: confessional poetry".[26]

În mod cu totul surprinzător, Cărtărescu nu a fost discutat până la momentul actual ca un scriitor confesiv, cu toate că literatura lui oferă destule argumente pentru această conjectură: abundă în biografie și biografeme, e obsedată de crearea de sine și de auto-verificarea ego-ului, e un corpus ideal pentru instrumentele analitice ale hermeneuticii confesiunii. Cu toate acestea, el a fost întotdeauna văzut ca *Idealtypus* al postmodernului – mai ales pentru că a declarat mereu că își dorește să fie un scriitor pur postmodern. Cărtărescu nu a creat doar literatura sa hipnotică; în articole și interviuri, dar mai ales în monumentala sa teză de doctorat, *Postmodernismul românesc*, a creat și expectanța (*Erwartungshorizont,* așa cum o numea vechea critică jaussiană) în conformitate cu care literatura lui trebuie analizată. Rorty ne spune undeva sarcina generică a ironistului e aceeași cu sarcina generică a poetului, așa cum o formula Coleridge – adică să creeze gustul după care va fi judecat.[27] Ironist exemplar, poet extraordinar, Cărtărescu a reușit să se achite simultan de ambele sarcini.

Dar literatura lui e confesivă nu numai datorită saturației de biografeme; e confesivă pentru că surprinde principala funcție a literaturii confesive, conform lui Heidegger (sau conform lecturii lui Catherine Malabou din Heidegger) – anume pentru că *generează chiar forma eului care face confesiunea*:

> Now, between the moment before and after confession, what the subject gains, according to Heidegger's strange declaration, is a *form,* the very form of the self, the *form of an I.* This is how he interprets the "very late did I love you": "*aber ich selbst war nicht in der Form, ich hatte nicht das Sein, das echtes Sein eines Selbst ist"* (but I myself was not in the form, I did not have being, the authentic being which is a self). Heidegger opposes this form to *deformis,* an adjective used by Augustine, who declares: "*deformis irruebam*" (disgraced, I threw myself about). *Deformis* means "disfigured, disgraceful, deformation," but also "without form." Thus, the authentic form of the Self, for Heidegger, is that of Being. God *gives to the self who confesses its form, that is, the very form of its facticity*.[28]

Obsedat de figura naratorului Mircea, descrisă din copilărie (sau chiar din perioada intra-uterină) până la anii de maturitate (în același fel în care Proust era obsedat de naratorul lui absent), literatura lui Cărtărescu își generează „forma eului său", „însăși forma facticității sale", în același fel în care Ființa lui Heidegger își imprimă forma în materia Sinelui. Ca în cazul oricărui mare scriitor confesiv, literatura lui și sinele lui se oglindesc una în celălalt în buclă infinită; așa cum Cărtărescu însuși spune într-un interviu dat lui David Hugendick pentru *Die Zeit*, „cărțile mele sunt hărți ale creierului meu"[29]. Cărțile lui au forma creierului lui – „forma unui eu"; iar creierul lui e și el, cu siguranță, o hartă a cărților lui. Această relație reciprocă între confesiune și individuație, în care forma eului devine coincidentă cu forma cărților cuiva, se regăsește chiar în nucleul dur al literaturii confesive. E materia din care sunt făcuți scriitorii confesivi majori.

6.

Considerat de regulă un scriitor pur postmodern, Mircea Cărtărescu are, de fapt, o natură mult mai complicată: e, într-adevăr, un tehnician postmodern, dar natura lui artistică primordială e aceea a unui manierist solipsist; în același timp, chiar dacă e dominat artistic de un instinct totalitar al frumuseții (ca toți marii manieriști), el e, din punct de vedere intelectual, un ironist liberal în sensul rortyan al conceptului, relativizând și ironizând toate pretențiile oricărui „vocabular final"; și, în sfârșit, substructura acestor fațete care ar trebui să se excludă una pe alta e aceea a unui scriitor confesiv, ale cărui scrieri sunt strict izomorfe cu creierul său.

Postmodern, manierist, ironic, confesiv – iată cele patru straturi fundamentale ale eului creator al lui Mircea Cărtărescu. Și ale literaturii lui. (Eul lui și literatura lui sunt conaturate, ca la orice scriitor confesiv major). Chiar dacă unele dintre ele ar trebui, în teorie, să se excludă reciproc, ele reușesc să coexiste într-un echilibru intermitent, a cărui dinamică generează chiar dinamica literaturii lui Cărtărescu. Iar această natură pluristratificată, complicată, nu doar strict postmodernă a scrisului său e cea care asigură supraviețuirea eclatantă, *en beauté* literaturii lui chiar și după postmodernismul, ca epistemă artistică, e depășit. Mircea Cărtărescu e, astfel, nu doar unul dintre primii mari scriitori postmoderni care au depășit postmodernismul; ci, prin faptul că cere literaturii să gemineze calități atât de contrarii, că reușește să contragă în ea Totul și Nimic – el e un maximalist. Maximalistul exemplar al literaturii de azi.



Mircea Cărtărescu
Sursă foto: http://www.cotidianul.ro//upload/images/original/mircea-cartarescu.jzq3bxnku6.jpg

Note:

1. „Intrând în secolul al douăzeci și unulea', observă Marjorie Perloff într-o carte recentă, 'separația modern/postmodern ni se dezvăluie drept mai degrabă aparentă decât reală'. Venind nu doar de la un critic remarcabil, ci de la cel mai important susținător academic al unei avangarde care – dincolo de toate neînțelegerile pe care membrii ei individuali le-au putut avea privind locul lor în postmodernism – s-a definit împotriva modernismului, această observație e una izbitoare. În fond, separația a părut cândva crucială multor istorici literari, inclusiv Perloff însăși. De ce pare acum irelevantă, sau, poate chiar mai important, de ce a părut cândva atât de fundamentală?" Jennifer Ashton, *From Modernism to Postmodernism. American Poetry and Theory in the Twentieth Century*, Cambridge University Press, Cambridge, 2006, p. 1.
2. v. Marjorie Perloff, *21st-Century Modernism: The "New" Poetics*, Blackwell, Malden, 2002, pp. 164 *et passim*.
3. „ Cele mai multe dintre postmodernismele menționate mai sus apar ca reacții specifice împotriva formelor instituționalizate ale modernismului înalt, împotriva cutărui modernism înalt dominant care a cucerit universitatea, muzeul, rețeaua galeriilor de artă și fundațiile. Acele stiluri cândva subversive și belicoase – expresionismul abstract; marea poezie modernistă a lui Pound, Eliot sau Wallace Stevens; stilul internațional (Le Corbusier, Frank Lloyd Wright, Mies); Stravinsky; Joyce, Proust și Mann – resimțite drept scandaloase sau șocante de către părinții noștri sunt, pentru generația care ajunge la porți în anii '60, identificate drept *establishment*-ul și dușmanul, moarte, sufocante, canonice, monumente reificate care trebuie distruse ca să poată fi construit ceva nou. Aceasta înseamnă că vor fi atâtea forme diferite de postmodernism câte modernisme înalte au existat în locul lor, de vreme ce primele sunt, măcar inițial, reacții specifice și locale *împotriva* acestor modele". Fredric Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, în Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington, 1983
4. Simon Malpas, *The Postmodern*, Routledge, Londra și New York, 2005, p. 5.
5. Paul Crowther, *Philosophy after Postmodernism. Civilized Values and the Scope of Knowledge*, Routledge, Londra și New York, 2003, p. 1.
6. Articolul lui Davenport e citat în monografia lui Andre Furlani, *Guy Davenport. Postmodern and After*, Nortwestern University Press, Illinois, 2007, p. 147.

7. Jürgen Habermas, Seyla Ben-Habib, *Modernity versus Postmodernity*, în *New German Critique*, nr. 22, număr special despre modernism (vara lui 1981).
8. Jürgen Habermas, *Modernity – An Incomplete Project*, în Maurizio Passerin d'Entrèves, Seyla Ben-Habib (ed.), *Habermas and the Unfinished Project of Modernity*. *Critical Essays on the Discourse of Modernity*, MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 1997. Articolul e o reluare, ușor rescrisă, a celui citat anterior, *Modernity versus Postmodernity*.
9. „This takes place in a confusing social situation that mirrors the universalizing and simultaneously self-destructive tendencies of modernity whose clash we now think of as the postmodern". [„Acest lucru se întâmplă într-o situație socială derutantă, care oglindește acele tendințe globalizante și totodată auto-distructive ale modernității a căror ciocnire o considerăm acum drept postmodernismul."] Hans Bertens, *The Idea of the Postmodern. A History*, Londra și New York, Routledge, 2005, p. 235. Discuția despre Lyotard, Habermas și Jameson e la pagina 233.
10. Josh Toth, *The Passing of Postmodernism. A Spectroanalysis of the Contemporary*, State University of New York Press, New York, 2010, pp.1-2.
11. „Am citit primul volum din *Orbitor* (editura Archipelago), evocarea febricitată pe care Mircea Cărtărescu i-o face Bucureștiului, în felul convențional în care citim un roman, de la început la sfârșit, ceea ce e cam totuna cu a spune că ai vizitat Pământul de la început la sfârșit. Realcătuită miraculos din română în engleză de către Sean Cotter, *Orbitor* e o lume, o incantație deliberat halucinatorie, uneori vis, uneori coșmar, pe care e mai adecvat să aterizezi – adică s-o citești fără o ordine anume – decât s-o parcurgi în linie dreaptă. Nu că i-ar lipsi poveștile: povești despre un poet și mama lui, despre oraș și sat, și, la pagina 49, cea mai bună poveste cu un zombie rural creștin ortodox pe care o veți citi vreodată". James Meek, „[*I read the first volume of* Blinding...]", în *The Guardian*, 11 iulie 2015.
12. Pentru descrierea ekphrastică (intermedială) pe care Jameson o face hotelului Westin Bonaventura („Bonaventure", scrie el), v. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, Londra, 1991, pp. 38-42.
13. Christopher Butler, *Postmodernism. A Very Short Introduction*, Oxford University Press, Oxford, 2002, p.3.
14. Traduse în română ca *Manierismul în literatură. Alchimie a limbii și artă combinatorie esoterică. Contribuții la literatura comparată europeană*, Univers, București, 1998; și *Lumea ca labirint*, Meridiane, București, 1973. În eseurile și intervențiile lui publice, Cărtărescu face adeseori trimitere la cele două cărți, subliniind uneori importanța pe care au avut-o în formarea lui artistică.
15. Fredric Jameson, *Postmodernism and Consumer Society*, în Hal Foster (ed.), *The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture*, Bay Press, Washington, 1983, pp. 113-119.
16. Fredric Jameson, *Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism*, Verso, Londra, 1991, p. 15.
17. Simon Malpas, *The Postmodern*, Routledge, Londra și New York, 2005, p. 128.
18. Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, în Hal Foster (ed.), The Anti-Aesthetic. Essays on Postmodern Culture, Bay Press, Washington, 1983, p. 130.
19. Richard Rorty, *Contingency, Irony, and Solidarity*, Cambridge University Press, Cambridge, 1993, p. 94.
20. *idem*, pp. 98-100.
21. Barry Smart, *Postmodernity*, Routledge, Londra și New York, 1993, p. 89.
22. Christos Yannaras, *Postmodern Metaphysics*, Holy Cross Orthodox Press, Brookline, Massachusetts, 2004, p. 182.
23. *idem*, p. 134.
24. E o poziție pe care o sintetizează Stuart Sim în synopsisul lui amplu despre postmodernism: „[for] postmodernists, the subject is a fragmented being who has no essential core of identity, and is to be regarded as a process in a continual state of dissolution rather than a fixed identity or self that endures unchanged over time" [„pentru postmoderni, subiectul e o ființă fragmentată care nu are un nucleu esențial al identității, și trebuie să fie privit ca un proces aflat într-o continuă stare de disoluție mai degrabă decât ca o identitate sau un sine fix care rezistă neschimbat de-a lungul timpului"]. Stuart Sim (ed.), *The Routledge Companion to Postmodernism*, Routledge, Londra, 2001, pp. 366-367.
25. „încă un gest metafizic, implicit în întreprinderea filozofică a auto-fabricării și auto-verificării ego-ului". Catherine Malabou, *The Form of an 'I'*, în John D. Caputo, Michael J. Scanlon (ed.), *Augustine and Postmodernism. Confession and Circumfession*, Indiana University Press, Bloomington și Indianapolis, 2005, p. 128.
26. „Departe de a fi un nou *trend* specific anilor '90 și 2000, emisiunile de tip tabloid, emisiunile de tip *reality TV* și memoriile senzaționaliste își au, toate, rădăcinile într-un gen de scris care a apărut pentru prima oară acum cincizeci de ani, stârnind și atunci, deloc întâmplător, un imediat succes popular și anxietăți critice: poezia confesivă." Miranda Sherwin, *„Confessional" Writing and the Twentieth-Century Literary Imagination*, Palgrave Macmillan, Londra, 2011, p. 1.
27. Richard Rorty, *op. cit*., p. 97.
28. „Acum, între momentul dinainte și cel de după confesiune, ceea ce subiectul obține, conform declarației stranii a lui Heidegger, e o *formă,* forma sinelui însuși, *forma unui eu.* Acesta e felul în care el interpretează acel 'târziu te-am iubit': '*aber ich selbst war nicht in der Form, ich hatte nicht das Sein, das echtes Sein eines Selbst ist*' (însă eu însumi nu eram o formă, nu aveam ființă, ființa genuină care e un sine). Heidegger opune această formă lui *deformis,* un adjectiv folosit de Augustin, care declară: '*deformis irruebam*' (desfigurat mă zvârcoleam). *Deformis* înseamnă 'desfigurat, dizgrațios, deformat', dar și 'fără formă'. Astfel, forma autentică a Sinelui, pentru Heidegger, e cea a Ființei. Dumnezeu *dă sinelui care se confesează forma lui proprie, adică însăși forma facticității lui*". Catherine Malabou, *op. cit.*, p. 130. Sublinierea cu italice din ultima propoziție este a mea.
29. Mircea Cărtărescu, „Foame cu Kafka, frig cu Mann", interviu dat lui David Hugendick, în *Observator cultural*, ianuarie 2008, nr. 406.