Biografia romanțată ca proiect editorial recent – Constantin Brâncuși în contextul life writing

Andreea AMZICĂ

Universitatea „Lucian Blaga" din Sibiu, Facultatea de Litere și Arte
Lucian Blaga University of Sibiu, Faculty of Letters and Arts
E-mail: andreeamihaela.amzica@ulbsibiu.ro

Romantic Biography as Recent Editorial Project – Constantin Brâncuși in Life Writing Context

Abstract: This paper aims to explore what might be the limits of what we call today Biographical Novel, framed as Biographical Fiction or Life Writing, research that has as its central objective to find an answer to questions such as: what might be the features of the genre and what purpose do they serve today? How do we relate to past personalities in the present context and what can we extract from their lives – can we talk about censorship/ attributing an unrealistic context to a public personality? But more importantly, what is the relationship between fact and fiction constructed, given that the boundary between these is very vulnerable? All these questions are meant to guide the readers throughout the study. Even if the genre is not so much in demand among writers today, probably for reasons related to the economy of time, such writing can become interesting to study how the author chooses to present someone's life, a choice that must first be well documented, and then fully assumed, with full responsibility for the facts shown. The points on which the paper will focus are related to the novel of Moni Stănilă Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare, the biography Constantin Brancusi by Sanda Miller and the „On Constantin Brancusi" study written by Dore Ashton, where the construction of Constantin Brâncuși's personality, as it appears in their works, will be contextualized in World Literature.
Keywords: bio-fiction, life-writing, reality vs. fiction in biography, national/international context on Brâncuși.

Citation suggestion: Amzică, Andreea. "Biografia romanțată ca proiect editorial recent – Constantin Brâncuși în contextul life writing." *Transilvania*, no. 5-63 (2023): 95-105.
https://doi.org/10.51391/trva.2023.05-06.11.

Autobiografia s-a dezvoltat încă din cele mai vechi timpuri ca relatare a propriei povești de viață, surprinsă din perspectiva celui care scrie. Începând cu scrierile istorice ale lui Sima Qian, primul mare istoric chinez care a inclus în lucrarea *Shiji* mici referințe despre propria persoană; continuând în primele secole creștine cu *Epistolele* Sf. Apostol Pavel și *Confesiunile* Fericitului Augustin; în epoca umanismului, când aveau loc „marile călătorii", iar proza de călătorie includea pasaje de natură autobiografică; până la Benjamin Franklin, Jean-Jacques Rousseau, Lord Byron[1], în toate perioadele istoriei, conștient sau nu, s-a scris autobiografie. Poate din nevoia de a ne împărtăși principiile ori aspecte despre lucrurile importante pentru noi, clipele în care eram în pericol, dorința de a face propagandă politico-socială în anumite cazuri sau poate chiar de a scrie în memoria cuiva[2], motivele pot fi diverse, însă ce poate fi observat este faptul că genul stârnește curiozitate și astăzi, chiar dacă are o popularitate moderată[3], iar raportarea la acesta rămâne încă în discuție.

Pe lângă autobiografie, genul care lucrează tot cu expunerea vieții intime a cuiva, dar de data aceasta a unei persoane diferite de propriul sine[4] este biografia. Astfel, se face tranziția dinspre eul personal – în care realitatea are un singur criteriu (propria persoană), spre celălalt, acolo unde a scrie despre viața cuiva înseamnă asumarea unei responsabilități mult mai mare, fiindcă realitatea trece de filtrul individual al gândirii, se extinde, capătă noi granițe spre lumea din afara noastră.

De altfel, ideea de „celălalt" în cazul unei biografii este destul de vagă, căci nu putem formula un tipar anume: se poate scrie despre cineva contemporan cu autorul, despre cineva care nu mai este în viață, despre o persoană cu viață publică sau pe care nu o știe decât autorul etc.

Aceste două moduri de a scrie au făcut posibilă apariția unui gen literar care a prins contur odată cu anii 1930 sub vânzările masive ale operelor lui Robert Graves, Thomas Mann, Irving Stone sau Lion Feuchtwanger, sub numele de „Biographical Novel" (roman biografic)[5]. În cele din urmă, unul dintre cele mai complexe și interesante puncte în care a ajuns genul a fost denumit „Fictionalized Biography", în ideea de „Ficțiune biografică/ Biografie romanțată". În actul de a scrie despre o personalitate istorică (termenul de „istoric" referindu-se aici la o persoană care a existat în viața reală) sunt implicate pasaje de natură ficțională, biografia romanțată punându-și la încercare limitele. Și ea este inclusă, ca toate celelalte specii (memorii, jurnale, scrisori, testimonii), în categoria scrierilor de „life writing", termen discutabil tocmai pentru că acoperă mult prea multe arii[6]. Definiția relativă impusă acestui termen de Astrid Erll ar fi: „atunci când modurile diferite de a spune o poveste – memorii, autobiografii, biografii, jurnal, scrisori, ficțiune autobiografică – sunt discutate împreună"[7]. Tocmai de aceea, o distincție clară nu se poate face între aceste genuri, însă putem marca cel puțin la nivel teoretic trăsături distincte în ceea ce le privește.

În următoarele rânduri se va încerca evidențierea unei radiografii a diferitelor aspecte cu privire la conceptul de „biografie romanțată" în contextul de World Literature, plecând de la analiza comparativă a trei astfel de scrieri, respectiv cartea lui Moni Stănilă, *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare*,[8] care va fi reprezentativă pentru spațiul (contextul) național și articolul lui Dore Ashton, „On Constantin Brancusi"[9], alături de monografia *Constantin Brancusi* de Sanda Miller[10], sugestive pentru spațiul internațional. Într-un comunicat de presă din 2019, cei de la editura Poliom au anunțat apariția unui proiect editorial care avea ca scop publicarea unor biografii romanțate „ce se adresează tuturor celor interesați de viețile marilor personalități culturale române"[11]. Proiectul a debutat cu apariția a trei volume: *Caragiale. Scrisoarea pierdută* de Bogdan-Alexandru Stănescu, *Enescu. Caiete de repetiții* de Dan Coman și *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare* de Moni Stănilă. Ultima dintre acestea oferă publicului larg un personaj cunoscut pe plan internațional, care și astăzi mai stârnește controverse, și anume Constantin Brâncuși.

Volumul semnat de Moni Stănilă începe cu povestea unui tânăr rebel din Craiova ce primește întreaga susținere financiară din partea lui Grecescu-Perieru, consilier și enoriaș al bisericii din comună, pentru a studia la București arta sculpturii. Băiatul îi fermecase pe cei din jurul său prin realizarea unei viori, astfel că acest început de carieră pare deja promițător. Însă cum talentul său trebuia lucrat mult mai în profunzime, Brâncuși pleacă în Franța, începând o nouă etapă din viața lui. De aici Moni Stănilă va relata povestea vieții artistului și în ce a constat truda artei sale, lui Brâncuși creându-i-se imaginea unui reprezentant al culturii române care, în contact cu lumea internațională, el ajută la redefinirea artei moderne, dar și reprezentarea ideii de „specific național" în context extranațional. În comparație cu această biografie, Dore Ashton propune o analiză a subtilităților stilului artistic al lui Brâncuși și a discuțiilor provocate de apariția sa în mediul cultural de peste hotarele țării sale de origine. Îl va pune în oglindă pe sculptor cu alți mari artiști din epocă pentru a înțelege cum se adaptează acelui nivel, acelei clase de maeștri, realizând totodată analogii cu alte tipuri de arte precum muzica și pictura. Astfel, Ashton conturează cititorilor săi un mediu interdisciplinar între arte și pune în lumină originalitatea artistului român. Tot din spațiul internațional, Sanda Miller propune o viziune de ansamblu asupra artistului prin etapizarea momentelor celor mai importante din viața sa. Însă unul dintre cele mai importante concepte pe care le abordează încă din introducere[12] și care marchează toate etapele vieții artistului este acela de „otherness" într-un context transcultural. Întâlnit în fenomenologie, termenul de „celălalt" („otherness") constituie raportul dintre propria persoană cu o alta[13].

Astrid Erll în *Cultural Memory* propune un concept care ar putea oferi un răspuns la întrebările anterioare. „Cultural memory" („ars memoriae" ori „memorativa") este un concept utilizat în antropologia socială europeană, întâlnit adesea în tradiția culturală occidentală, cu precădere în cea franceză și germană, ce definește ideea de „memorie" nu doar ca una individuală, ci servind unui domeniu colectiv mai larg, dincolo de experiența privată. Originile sale se presupune că ar fi în poemele poetului grec Simonides, înainte de era noastră[14]. În istoriografie și în studiile culturale expresia este des întâlnită, manifestându-se și în mediul beletristic atunci când ne referim la autobiografii, biografii și toate celelalte specii care derivă din ele, înglobate în ceea ce numim „life-writing". Prin „cultural memory" ni se propune modelarea viitorului prin înțelegerea trecutului. Astfel, problemele ce pot fi abordate în cazul lui Brâncuși, plecând de la acest concept, sunt legate de modul în care este el astăzi receptat la nivel național și internațional, având în vedere posibilele mutații ale canoanelor literare în contextul „World Literature" și dimensiunea etică a acestora, aspecte care vor fi abordate în cele ce urmează.

Cultural memory și biografia ca mod de a citi

Erll definește domeniul de „life-writing" ca fiind fundamental intertextual[15] și afirmă că „(auto)biografia nu ține neapărat de un gen în literatură, ci mai mult de un «mod de a citi»"[16] și automat un mod variat de a înțelege. Efectul este „de a fundamenta narațiunea într-o mărturie imediată"[17], de a construi o poveste care să vorbească despre trecut, însă un trecut apropiat de momentul prezent. Este vorba de o reactualizare a unei realități de mult uitate, de a crea o punte între dimensiunile temporale a ceea ce numim (poate abstract) trecut-prezent-viitor. Ce este important de văzut este modul în care se pune accentul pe ceea ce descriem din trecut, ca în cazul textelor suport, mai exact cum ne raportăm astăzi la arta lui Brâncuși și la imaginea creată în jurul său.

Ideea de „cultural memory" definește toate cele trei scrieri, dar putem identifica direcții diferite în ce privește focusul. Având în vedere că „life-writing-ul" este în legătură directă cu experiența subiectivă și individuală a memoriei[18], el este definit ca un domeniu al înțelegerii complexe și aprofundate, extinsă în afara limitelor temporale și spațiale concrete[19], fiecare având libertatea de a alege ce anume să prioritizeze din ceea ce înseamnă Brâncuși, însă aplecând atenția asupra posibilelor probleme pe care le-ar putea pune atât personalitatea bine cunoscută a lui Brâncuși, cât și genul literar în sine. Atât în lucrarea lui Moni Stănilă, cât și în cea a lui Miller, se subliniază faptul că, în ciuda prejudecăților și a stereotipurilor create la nivel internațional legate de locul de proveniență al sculptorului[20], el trece indiferent peste toate acestea și își păstrează portul, obiceiurile zilnice, felul de a se purta și de a fi după bunul plac, contrar lumii cu care intră în contact[21]. Aici intervine conceptul de „otherness", dar și ideea procesului de mitizare la care este supus sculptorul; Miller afirmă că acest fel de a fi al lui Brâncuși, „țăranul-artist" ajuns în Parisul în plină dezvoltare și modernizare, atrage o varietate de categorii sociale, colecționari, scriitori, prieteni[22], impresionați tocmai de acest amestec ciudat între o anume sensibilitate „primitivă" și manifestarea avangardistă la nivel de artă. Cultura vestică intră în raport cu cea estică, contrariile sunt tot mai evidente și au impact asupra publicului. Se confirmă cumva ceea ce inițiatorul conceptului de „the other"/ „otherness", și anume Georg Wilhelm Friedrich Hegel, transmitea: „celălalt" este o componentă esențială a conștiinței de sine, iar procesul introspecției nu poate fi redat decât prin raportare la altă ființă umană[23]. De aceea, în contextul sociologic descris de Stănilă ori Miller, discuțiile despre Brâncuși trebuie evaluate pe scară mai largă, poate chiar dintr-o persepctivă comparată.

În cazul lui Dore Ashton, Brâncuși este prezentat din momentul în care ajunge în Franța, găsind un mediu propice pentru desfășurarea activității sale de artist, dar și pentru intrarea în contact cu o cizilizație foarte diferită față de cea din care el provine, deschizând noi orizonturi asupra propriilor idei în artă. Procesul intrării în contact cu civilizația franceză însemna o eliberare de propriul sine[24] și îmbrățișarea desăvârșită a artei. Totodată, pentru francezi ori pentru reprezentanții altor națiuni, venirea lui Brâncuși a însemnat o reevaluare a actului artistic. El era asemănat de esteticianul britanic Clive Bell ca fiind „un artist desăvârșit precum Bach ori Poussin"[25]. Dore Ashton va alege în articolul său să analizeze arta modernă a artistului din perspectivă analogică, cu referințe la marile personalități din arta modernă de orice fel, precum James Joyce[26], James Johnson Sweeney[27], Barbara Hepworth[28] și mulți alții. Toate cele trei scriitoare îl contextualizează pe Brâncuși, demonstrând practic influența multiculturalismului în cazul memoriei colective, mai exact, cum „consacră" contactul cu alte națiuni (și evident cu perspectiva unică despre artă a acestora) o personalitate, mai mult decât dacă ar rămâne de influență doar la nivel național, viziune propusă de exemplu de Pascale Casanova în *Republica Mondială a Literelor*[29]. Din această perspectivă, se poate vorbi despre o practică delocalizată a artei? Felul de a fi al unui individ care, mai mult sau mai puțin, este influențat de contextul patriei în care trăiește, se poate „altera" atunci când devine influențat de extranațional?

Vorbind de felul în care Brâncuși este văzut drept „celălalt" în cultura franceză contemporană lui, acest lucru capătă contur într-o discuție privind procesul (de)mitizării prin care sculptorul trece. Această mitizare pleacă din același punct în cazul tuturor scriitoarelor, și anume de la imaginea sa „exotică" dinăuntrul lumii cu care vine în contact. Imaginea se materializează având ca sursă chiar locul de proveniență al lui Brâncuși, și anume un spațiu balcanic „umil, ai cărui locuitori erau săraci"[30]. Ipostaziat astfel, sculptorul este poziționat asemănător unei figuri mitologice adusă în contemporaneitate, poziție ce este adaptată atât contextului național (la Stănilă), cât și internațional (Miller și Ashton) în înțelegerea procesului de mitizare. La Stănilă, Brâncuși este reprezentat drept o figură național-istorică ce poate deveni un simbol pentru poporul român, asemenea unei perspective romantice adusă în post-modernitate. Îi sunt particularizate trăsăturile care îl deosebeau de celelalte comunități cu care ajunge să conviețuiască la Paris, vizând totodată diferența dintre viața așa cum era ea trăită în România secolului XX și ritmul modern al lumii pariziene de atunci. Artistul rămâne fidel stilului de viață pe care îl avea și în România, stârnind dezbateri numeroase. Astfel, pare a fi un „erou" prin intermediul căruia, cultura din care provine este reprezentată în Occident.

În ceea ce privește lucrarea Sandei Miller, direcția pe care o abordează este actualizată propriei sale realități, având în vedere că proiectarea personalității lui Brâncuși se realizează în funcție de poziționarea personală a fiecărei autoare în parte („cunoaștere situată"). Brâncuși este de data aceasta reprezentantul „unei părți a societății din Orient, sobră și pitorească, sărăcăcioasă și bogată în culoare"[31]. Exotismul oriental al personajului creat de Miller stârnește admirație, dar totodată și suspiciune. În cartea sa intitulată *Orientalism*, criticul Edward Said abordează impactului colonial și imperial al spațiului vestic asupra celui estic[32], chestiune ce este observabilă în cartea lui Miller. Cu toate că artistul aparține spațiului oriental, așa cum este poziționat de autoare, el intră în contact cu civilizația modernizată a Bucureștiului de secol XX, care, încă de la sfârșitul secolului trecut, prezenta o mare influență franceză[33]. Școlile de artă erau croite după canoanele sistemului francez, iar toată lumea urbană părea să se asemene enorm de mult Parisului[34]. Ipostaza culturală surprinsă prin sculptor este cea a influenței franceze asupra acestei lumi cu un istoric în mare parte rural[35]. De aceea, Brâncuși poate fi privit drept un liant între cele două medii geografice, trecând dintr-o cultură periferică în una „centru" fără a se rupe de tradiția celei periferice.

La Moni Stănilă în schimb, se poate vorbi despre procesul mitizării lui Brâncuși plecând chiar de la metodele de creare a procesului: pentru a crea un mit, individul cu funcția de „erou mitic" devine un „personaj-umbrelă" în spatele căruia se dorește a fi ilustrat un set de valori colective poporului de proveniență[36] (de exemplu, aura mitică a lui Brâncuși ca

metamorfozare a conștiinței naționale la nivel de principii, valori sau a portretului de „țătan-artist" cu care se înfățișează naționalul în fața internaționalului). Este posibil ca această imagine construită sculptorului să fie o strategie literară pentru a întâmpina așteptările și credințele publicului-țintă; nevoia publicului (considerat/ luat ca „popor") de a-și găsi identitatea și a se afirma prin diferite personalități care s-au făcut remarcate într-un spațiu mai cuprinzător, care să preia funcția de „erou" pentru „a salva" acel istoric – povestea unei nații pentru care se dorește clarificare. Continuând ipoteza, nevoia de afirmare, de a fi văzut internațional poate fi înțeleasă în contextul românesc actual, ca o nevoie de redescoperire a adevărului istoric de după perioada comunismului, în care distincția ficțiunii de realitate era greu de realizat[37]. Tocmai din acest motiv, în perioada post-comunistă a existat o adevărată inflație a genurilor biografice, întâmpinate totuși cu o oarecare suspiciune de public[38], având în vedere propaganda și falsa informare comunistă de-a lungul anilor, fapt paradoxal, având în vedere că însuși genul ridică probleme în ce privește veridicitatea realității descrise.

Dacă observăm bibliografia Sandei Miller[39], ori declarațiile lui Moni Stănilă privind documentarea pentru roman, ca sursă de inspirație – prin însemnările și corespondența lui Brâncuși, „scrierile biografilor care l-au cunoscut direct"[40], sau chiar albumele sculptorului[41] – un lucru este cert, informarea autoarelor s-a realizat din documente veridice, verificabile- deci din surse ce reflectă un adevăr istoric. Și totuși, se vorbește despre scrierile lor ca aparținând genului biografic, de domeniu literar, dar mai ales ficțional. Însă, tocmai că epica biografică, asemeni celorlalte din domeniul „life-writing" reflectă „efortul obiectivării prin două modalități predilecte de prelucrare literară a materialului diegetic: 1. reconstituirea memorialistică «ușor romanțată»; 2. proiectarea propriei psihologii «într-un șirag de eroi ce se pot reduce ușor la aceeași untitate sufletească» [...] Amintirile personale (sau datele reale despre Brâncuși) nu constituie decât o sursă de inspirație, și nu un model epic demn de urmat: pentru a se transforma într-un veritabil «roman», reconstituirea memorialistică se cere acum «romanțată»/ mitizată"[42].

Pe scurt, autoarele pleacă de la informațiile reale despre sculptor, însă prin procesul mitizării/„romanțării" lor, se creează ficțiunea de domeniu literar, delimitându-se de studiul strict istoric. Pe de o parte, mitizarea devine metodă de obiectivare a discursului. Antonio Patraș în *Literatura lui E.Lovinescu, de la autobiografie la ficțiunea romanțată*[43] explică faptul că, „abia cu nașterea memoralisticii ca gen se poate vorbi de constituirea unei tradiții estetice și de apariția conștiinței istorice"[44].

Pe de altă parte, mitizarea unei personalități din spațiul public, pe lângă convențiile obișnuite ale ilustrării eroului care poartă amprenta unui posibil specific național, după cum s-a arătat anterior, poate fi abordată și din perspectiva selecției individuale a autoarelor, ce anume aleg ele să spună plecând de la faptele reale, ce elemente din viața sculptorului sunt selectate pentru biografie și ce efecte au asupra omogenității „poveștii" spuse; dar și felul în care fiecare cititor în parte alege să-l perceapă pe artist. Aceasta este amprenta subiectivă care poate pune probleme romanelor cuprinse în acest gen, chiar dacă vorbim, în fond, de obiectivitatea scrierilor chiar prin procesul de mitizare[45]. Ambele dimensiuni, atât perspectiva proprie a autoarelor, cât și a cititorilor asupra artistului, aduc în discuție și categoria etică a acestui „fel" de a privi o personalitate atât de bine cunoscut

Perspectiva etică. Controverse

Având în vedere istoria școlilor de literatură și a principalelor ideologii prin care ele vedeau raportarea la instanțele implicate în operă și a raporturilor dintre ele, se poate construi un demers evolutiv prin care să se urmărească felul în care se dezvoltă canoanele genului biografiei romanțate de-a lungul istoriei literare recente (a doua jumătate a secolului XX), analizând și spațiul etic propus în diferite perioade până astăzi, când genul poate fi examinat în contextul World Literature.

Unul dintre aspectele importante pe care le propune World Literature este contextualizarea la nivel de rețele arborescente, alături de evaluarea fluidității anumitor principii literare („valul"), așa cum este propus de școala lui Franco Morreti. De aceea, o analiză asupra modului în care cititorii se pot raporta la personalitatea lui Brâncuși – în raport cu ideea de „cultural memory" anunțată anterior, pe baza unor mișcări literare din a doua jumătate a secolului XX și până astăzi, ajută la trasarea unor granițe privind eticul. Totodată, având o perspectivă de ansamblu, se ilustrează practic și mutațiile genului abordat pe textele suport pentru a ne apropia de vizualizarea spațiului literaturii mondiale pe subiectul propus.

Ralph Waldo Emerson, precizează Erll, afirmă că „istoria devine subiectivă, iar cu alte cuvinte, nu există concret nicio istorie, ci doar biografie"[46]. Sigur, această afirmație a dus la nenumărate controverse și exagerări, dar plecând de la acest sistem de gândire cu precauție, Erll impune o nouă schemă de raportare la biografie, și anume face legătura între „cultural memory" și „universalized individualism", între o identitate colectivă și cea personală care percep un transfer reciproc. Biografia va deveni un mod de relaționare între persoanele implicate în actul citirii (autor, cititor și personalitatea transformată în personaj), având o influență una asupra celeilalte, într-o substituție reciprocă reflexivă[47]. Cu alte cuvinte, într-o (auto)biografie textul este interiorizat în mod diferit de către fiecare instanță implicată în actul lecturii (autor, cititor, personaj). Cauza acestui fenomen, explică Paul de Man citându-l pe G. Genette, este faptul că granița dintre realitate și ficțiune în acest gen este foarte greu de definit, aproape imposibil[48]. Mai departe, spune Genette, scopul într-o astfel de scriere merge dincolo de investigarea amănunțită a ceea ce este sau nu real, cititorul eliberându-se de „autoritatea transcendentală" a judecării operei[49]. Acest raționament poate fi aplicat în cazul biografiei lui Moni Stănilă, înțelegând irelevanța căutărilor obsesive a ceea ce a făcut sau nu Brâncuși ori ce ar fi trebuit să ne spună în plus despre povestea sa. Biografia autoarei este doar una dintre posibilitățile de a împărtăși publicului larg o istorisire care

îl are în centru pe Brâncuși, sub amprenta stilului specific. De altfel, pentru rigurozitatea argumentului, Paul de Man precizează teza lui Lucien Febvre din *History and Psychology* (1938) în favoarea delimitării lumii ficționale de cea reală: „autorii de (auto)biografii nici nu pretind să le ofere cititorilor o lume nealterată istoric ori un adevăr biografic”[50], teză ce poate oferi continuitate discuției lui Erll. Moni Stănilă creionează o întreagă narațiune în jurul unui personaj cu origini reale, dar care acum se desprinde, la nivel strict literar, de persoana reală; cititorii ajung să primească o poveste despre o personalitate celebră așa cum a fost înțeleasă și percepută de autoare, iar mai departe așa cum noi o vom înțelege; iar la Dore Ashton se pun în lumină producțiile artistice ale sculptorului din perspectiva analizei artistice a artei moderne, din nou, din perspectiva a ceea ce vede ea în Brâncuși și prin prisma legăturii lui interdisciplinare cu alți artiști din alte domenii, legătură formulată din experiența sa îndelungată ca cercetătoare în domeniu. Și noi avem această libertate de a-l înțelege pe Brâncuși în propriul nostru fel, este adevărat. Însă, chiar dacă ideea că, atât autorul biografiei, cât și lectorul au dreptul să înțeleagă în mod diferit o așa-numită „poveste” a lui Brâncuși, lucru care se întâmplă în mod firesc naturii umane (fiecare individ fiind unic, cu o înțelegere subiectivă); perspectiva propusă de Paul de Man asupra adevărului și realității din biografie sunt specifice contextului teoriilor deconstructiviste apărute în jurul anului 1960. Chiar Paul de Man împreună cu Jacques Derrida sunt cei doi reprezentanți majori ai acestei mișcări culturale. Deci de la viziunea acestora până astăzi au existat mai multe turnuri în teoria literară, fiind puse în contrast și minusurile teoriei.

Deconstructivismul se plasează pe alte poziții decât cele ale romantismului, ca paradigmă ce nu se mai potrivea cu specificul omului modern de multă vreme. Dacă viziunea romantică favoriza „mitul scriitorului/geniului”, unde opera devine sugestia geniului, adică o autocreație[51]; deconstrucția discursului de după jumătatea secolului XX are rădăcini în paradoxul romantismului: încercarea de a împăca ideea de geniu cu autonomia esteticului[52]. Este proclamată „moartea autorului” ca „icoană națională, erou moral sau performer al sentimentelor”[53], pentru că el nu mai reprezintă „o cauză a operei, ca individ a cărui experiență de viață conduce la elaborarea textului literar, ci este doar ocazia pentru materializarea unor jocuri ale limbajului prin scriitură, jocuri ale căror finalitate, inevitabil, îi scapă”[54]. Contextualizând astfel, biografia romanțată, ca cele propuse, pot fi privite din acest unghi de vedere cu o notă subiectivă atât de pronunțată, cititorul și autorul având o libertate extinsă asupra modului de înțelegere și proiectare a poveștii surprinse în biografie. Dar în condițiile actuale de existență, trebuie înțeles faptul că odată cu extinderea libertății, se extinde totodată și responsabilitatea pentru actul artistic. Intervine aici chestiunea eticului. Cu precădere, având în vedere experiența regimurilor politice extremiste ale secolului XX, se pot interoga limitele interpretării subiective asupra unei personalități expuse într-un gen literar, iar dacă aceasta poate deveni „un instrument” pentru discursurile politice[55].

De la perspectiva deconstructivistă propusă de Paul de Man, Roland Barthes aduce în atenția domeniului teoriei literare prin cartea *Sade, Fourier, Loyola* (1971) o așa-numită „întoarcere a autorului”, însă „nu ca entitate civilă și morală, ci înțeles sub raportul «corporalității» sale”[56], unde corpul este înțeles drept o metaforă pentru particularitățile („biografemele”) individului din viața reală care joacă rolul de personaj literar în în opere, și mai cu seamă în genurile ce aparțin „life writing-ului”. Pe scurt, aplicat scrierilor suport, autoarele biograf, „prietenoase și detașate”[57], evidențiază detalii, chiar mărunte, din viața lui Brâncuși, însă „fără să instituie o personalitate a cărei importanță să fie măsurată cu instrumente străine literaturii, îi aparțin și nu îi aparțin”[58]. Faptul că artistul e văzut cu fața luminoasă, acoperită de barbă ca un înțelept din Vechiul Testament[59] sau ca un adevărat cercetător mistic al artei africane și egiptene[60] sunt alegeri în biografiile lor, care nu fixează neapărat acest portret ca fiind unul absolut, universal. De la „moartea autorului” se trece la „întoarcerea” lui. Însă, turnura importantă sub care poate fi privit genul este teoria ce marchează secolul XXI, și anume ,,constructalismul”[61].

În România, noul val de înțelegere al analizei literare pornește odată cu anii 2010-2015[62]. În *Theory in the “Post” Era*[63], Teodora Dumitru propune „modelul constructalist ca premisă «postumană»”[64], ce alcătuiește un design multiscalar, o iererhie a „arborilor suprapuși”(concept inspirat din școala lui Franco Morreti) între literaturile centrale și cele periferice, viziunea de ansamblu fiind cea a unei „geopolitici literare” studiată ca arhitectură, și nu arheologie[65]: „Această evoluție cu sens nu recunoaște totuși un telos final în mișcarea ei ierarhizantă”[66]. Plecând de la această premisă, se poate analiza dimensiunea pe care o capătă personalitatea lui Brâncuși în ceea ce privește spațiul (inter)național și etica acestuia. În virtutea a ceea ce afirma Doris Mironescu[67], „biografia trebuie să-și propună mai mult decât să fie un instrument de legitimare a breslei scriitorilor și a celor care se ocupă cu literatura. Ea trebuie să evite deturnarea ideologică [...], iar una dintre obișnuitele deturnări este aceea naționalistă. [...] Biografia trebuie să poată ocoli «naționalimul metodologic» care preconizează progresul național drept finalitate implicită a oricărei investigații științifice sau culturale și subordonează performanța literară semnificației naționalist-culturale”[68]. Având în vedere granița atât de fragilă între patriotism și naționalism, experimentat agresiv și în perioada comunistă, subiectul trebuie abordat cu o atenție deosebită asupra nuanțelor exprimate. Cum putem recepta arta lui Brâncuși, o artă cu specific național (ca dimensiune exclusivă) sau una globalizată și globalizantă? Ne putem apropia de răspunsul la această întrebare prin articolul lui Andrei Terian „Mihai Eminescu: From National Mythology to the World Pantheon” din *Romanian Literature as World Literature*[69].

Conform teoriei lui Mads Rosendahl Thomsen, atunci când autorii naționali intră în competiția literaturii globale, ei nu trebuie să-și schimbe identitatea sau să joace un alt rol, însă aceștia intră într-o rețea („network”) mai largă, adică pe o piață acolo unde canonul se schimbă și „regulile jocului” de

asemenea, urmând o nouă ierarhie, una internațională[70]. Statutul artistului este integrat în instituții transnaționale, însă el urmează a se face cunoscut și apreciat prin anumite mecanisme literar-cultuale pe care trebuie să le activeze pentru a se include în acele lumi extinse, dincolo de factorul teritorial izolat[71]. Aceste mecanisme sunt legate de ideea centrală de „celălalt" abordată anterior. Tocmai pentru că Brâncuși era un „celălalt" atât de diferit față de culturile cu care venea în contact (deci nu practica o artă delocalizată), iar în același timp un temperament mixt între civilizația estică și cea vestică – înglobând și practici și arte ancestrale precum cea africană și egipteană – a permis sculptorului să creeze o artă unică într-o rețea arborescentă.

În ceea ce privește perioada în care Brâncuși s-a manifestat artistic, prima jumătate a secolului XX, trebuie luate în calcul schimbările radicale ale felului în care Brâncuși era receptat, căci au existat modificări alternative al modului în care el era prezentat din partea surselor oficiale (ziare, reviste, anunțuri etc) în toată perioada comunistă în România[72]: dacă „după instaurarea Guvernului Petru Groza în martie 1945, prin diverși intermediari, autoritățile procomuniste de la București au încercat o apropiere de Constantin Brâncuși, manifestându-și disponibilitatea pentru achiziționarea unor lucrări plastice ale maestrului de la Hobița"[73], în perioada 1948-1949 situația se schimbă drastic. În acest interval de timp – „epocă de apogeu a combaterii cosmopolitismului și a nonrealismului în artă"[74] – Brâncuși este prezentat drept o figură care „nu mai are nimic comun cu specificul țării sale"[75]. În epoca de destinderea relativă a regimului totalitar însă s-a revenit la imaginea pozitivă a lui Brâncuși. Mărturie stau „expoziția retrospectivă" din decembrie 1956 (Muzeul de Artă din București), sau „expoziția omagială" din august 1956 (Muzeul de Artă din Craiova), deschise pentru „valorizarea sculptorului român", cu care Ministerul Culturii greu se împăca, de fapt[76]: „în presa culturală – Contemporanul, Arta, Tânărul scriitor etc. – se putea vorbi în cheie favorabilă despre Brâncuși. Era o perioadă de destindere, de încercare de cucerire a unor segmente ale exilului românesc, în special din Franța"[77]. Însă toate acestea aveau legătură cu propaganda regimului comunist, și nu cu arta în adevăratul ei sens. Schimbarea poziției comuniștilor din România față de receptarea lui Brâncuși – de la imaginea pozitivă, la cea negativă, este subliniată atât în cartea lui Moni Stănilă, cât și în cea a lui Sanda Miller.

Așadar, informațiile despre artist sunt manipulate cu ușurință dintr-o extremă în alta, de la admirație la acuze, contribuind în construirea discursurilor publice de propagandă comunistă. Având în vedere acestea, dimensiunea etică a felului în care gestionăm „povestea" despre Brâncuși devine foarte importantă, iar în acest sens teoriile moderne pot oferi un sprijin. Pentru a delimita contextul literar în care este creionat sculptorul de propaganda politică, de exemplu, este nevoie de a reafirma principiile care stau la baza unei astfel de propuneri editoriale. Descoperindu-l pe artist ca devenind „consacrat" pe scena culturală internațională printr-o artă ce ajunge să întrupeze anumite valori universale, aplecate mai degrabă spre inovație estetică, decât spre o funcție socială/ politică, semnifică un pas major în înțelegerea din perspectivă World Literature. Chiar dacă Brâncuși aduce în Franța secolului XX o moștenire „națională", un fond românesc în ceea ce privește stilul și ritmul vieții, al obișnuințelor etc., acesta nu respinge influența occidentală, ci îi observă valorile, și le încorporează propriei personalități. De asemenea, tiparele și schemele modelelor din sculptură, chiar dacă pleacă de la principiile țării de proveniență- deci nu se renunță la statutul național al artistului așa cum descria și Andrei Terian[78], el este interesat de o depășire a limitelor de până atunci pentru ceea ce însemna arta și dorește să facă următorul pas spre ce numim „arta modernă". Pentru a adera la această „inovație estetică", Brâncuși dezvoltă modelele sale adăugând scheme artistice ale altor arte privite drept „primitive/ancestrale", cum era arta africană sau cea egipteană, concomitent cu integrarea în noul val avangardist din vreme, formând prietenii cu promotori ai acestui curent[79]. Poate tocmai din această pricină artistul a ajuns atât de cunoscut până astăzi, pentru faptul că sensul artei sale era definit de întoarcerea artei moderne la formele primordiale de creație pentru a redescoperi universalitatea[80], dincolo de un specific național care se dorește a fi proiectat într-o dimensiune exclusivistă. Chiar dacă această concepție este formulată în cheie aproape platoniciană (Stănilă și Miller se raportează la filosofia greacă pentru a crea un spațiu artistic[81], iar Dore Ashton anunță studii care compară sculptura avangardistă a lui Brâncuși cu principii de filosofie ale triadei grecești), concepția a fost prelucrată de sculptor astfel încât să trezească interes unui public extrem de larg – unul mondial. În acest fel, el se înscrie într-o rețea globală a tendinței culturale avangardiste care răspunde la o sensibilitate a timpului respectiv.

„Historical Novel" vs „Biofiction". Convențiile genului în sine

Ceea ce trebuie enunțat încă de la început este că discuția privind relația dintre romanul istoric („historical novel") și biografia romanțată („fictionalized biography"/ „biofiction") pleacă de la afirmația lui Astrid Erll enunțată anterior: (auto) biografia este mai mult un mod de a citi decât un gen propriu-zis. Michael Lackey de la Universitatea din Minnesota va construi în introducerea la *The Agency Aesthetics of Biofiction in the Age of Postmodern Confusion*[82] o mică istorie a romanului istoric – cum a apărut el, ce efecte a avut și cum a determinat apariția biografiei romanțate, urmărind implicațiile biografiei. Originea romanului istoric o regăsim în secolele XII-XVIII, însă el și-a definit estetica abia în secolul al XIX-lea. După Revoluția Franceză și odată cu apariția programelor politice de la începutul secolului al XIX-lea, s-a urmărit identificarea unor metode mai concrete, chiar științifice, de abordare a acestei specii. Totodată, au fost abordate și în literatură teme istorice, elogiind anumite evenimente sau anumite personalități. O lucrare amintită de Lackey în cercetarea sa este *The Historical Novel*, unde autorul ei, Georg Lukács, va încerca să explice apariția romanului istoric printr-o nevoie a literaturii de a propune o imagine sistematizată a istoriei, privită în mod

realist, fidel adevărurilor istorice. Însă în această abordare pot fi identificate problemele de ordin literar, evidențiate de Lackey: ceea ce nu specifică Lukács și ceea ce romanul istoric tinde să ignore este faptul că forma literară se construiește separat de ritmul adevărului istoric de necontestat, iar tocmai din această cauză va apărea ceea ce numim astăzi biografia romanțată[83]. Literatura nu se ocupă cu datele precise, pentru acest lucru existând alte domenii[84].

Apariția biografiei romanțate are alte cauze față de apariția romanului istoric. Aceasta apare din dorința de a corecta, redefini limitele și eventualele pericole pe care le presupunea romanul istoric în acea vreme[85]. Dacă ne gândim la biografie ca la un subgen al romanului istoric și aplicăm criteriile acestuia de interpretare, „forma estetică [a biografiei] este una sortită eșecului literar"[86], mai ales că în perioada post-iluministă, romanul istoric a fost de multe ori folosit drept o metodă pentru progresul politic și social, alături de impunerea unei viziuni aplecate către determinism literar și fatalism[87]. Biografia romanțată nu se va identifica cu astfel de principii, tocmai pentru că își are originile în romanul istoric; va păstra anumite trăsături specifice lui (de exemplu, dorința de a tabloidiza adevărul – adevăr care capătă alte dimensiuni, fiind vorba de adevărul literar și nu de cel istoric; utilizarea unor nume/evenimente reale, datate istoric etc.), însă metoda de lucru, scopul, cauzele și efectele pe care le are sunt cu totul altele. Michael Lackey delimitează romanul biografic de cel istoric și în privința istoricității; între cele două nu se mai identifică un raport de subordonare[88].

Pentru a înțelege mai bine diferențele dintre cele două specii, Lackey a apelat la mai multe exemple de autori și cercetători în domeniul literar care vin să clarifice situația. Nuvela *The Tory Lover* de Sarah Orne Jawett a fost intens discutată în corespondența scriitoarei cu Henry James, cel din urmă subliniind că în loc să pună mai mult accent pe viziunea interioară, profundă a individului, chiar dacă istorisirea și personajele au rădăcini reale, ea oferă cititorilor săi date care pot fi găsite și în manuscrise, pentru cei interesanți[89]. Estetica ei este una înșelătoare, impostoare, care sub „conștiința condiționată a romanului istoric"[90] arată neputința genului învăluit de „the fatal cheapness"[91]. Colm Tóibín în *The Master*[92] ne demonstrează că romanul istoric urmărește integrarea unui punct cheie din istorie în viața cititorilor, dintr-o perspectivă fatalistă (oamenii sunt condiționați de forțe externe și personajele preiau acest „stigmat"), fără creativitate (se copiază, se imită ceea ce este), dar și prioritizează evenimente istorice. În același sens, sunt mulți cei care nici măcar nu au acceptat termenul („I hate the idea of the term «the historical novel»" – Synne Rifbjerg ori Egon Schiele care preferă să denumească genul drept „speculative biographies"[93]). Toți acești gânditori ne invită să redefinim biografia romanțată, care trebuie disociată de romanul istoric. Ea se naște pentru a împlini o altă funcție în literatură, dar mai ales, se dorește a fi literatură.

Principiul esențial pentru biografie este categoric extinderea orizontului cititorului și integrarea lui într-un univers al creației ce nu este încorsetată de regulile fixe ale altor domenii. De aceea, și cititorul trebuie să înțeleagă că se află la marginea unui fenomen în plină desfășurare – actul artistic, iar conștientizarea atitudinii și poziției sale vizavi de fenomen este indispensabilă. Astfel, „în bio-ficțiune ai posibilitatea să visezi mai mult, mai larg. Visele tale ca autor de «bio-fiction» sunt mai extinse decât ale unui autor de «historical fiction»"[94]. Posibilitățile multiple care se răsfrâng din aceste „vise" duc la lărgirea orizontului și „ne ajută să înțelegem lumea în complexitatea ei" (Rosa Montero)[95]. Se conturează niște „hărți existențiale" în care se evidențiază capacitatea umană pentru înțelegerea simbolică[96], personajele devenind simboluri menite să ne înalțe mintea către idei și discuții, și nu adevăruri absolute. Vorbim deci despre ce poate fi personajul, nu despre ceea ce este, fiindcă un autor talentat nu se oprește doar la a fotografia trecutul printr-un protagonist reprezentativ, ci el își alege strategic personajul (chiar bazat pe o personalitate reală) tocmai ca să-l reactualizeze, ca să reia prin dinamica lui teme și viziuni pentru perspectiva prezentului și a viitorului prin intermediul unei voci din trecut. Ideile pot chiar să nu fie conforme cu timpul autorului, dar asta îl „va face o persoană creativă și nu un simplu copiator"[97]. Perspectiva enunțată este specifică unui alt autor invocat de Lackey, Oscar Wilde – în *The Decay of Lying*. Wilde punctează poate cel mai eficient bazele pe care se construiește o biofictiune: autorul se apropie de personalitatea în cauză, dar nu îi reprezintă viața cu exactitate, căci intervine propria viziune creatoare, și ar fi bine, cel puțin, să „se laude cu niște creații, nu cu niște copii din realitate"[98]. Ipoteza lui sună, poate, clișeic, însă este de ajutor atunci când dorim să găsim cel mai potrivit mod de a ne uita la o biografie de acest fel. Intervine ideea de simbol și creație independentă, construite cu ajutorul limbajului, definindu-se prin toate acestea „spațiul (auto)biografic". De aceea, convențiile biografiei romanțate pot fi altele decât cele ale altor genuri literare pentru că protagonistul în cauză chiar există în realitate, într-o formă sau alta (în sensul că în literatură, individul real este mitizat pentru ca el să devină personaj literar – aceasta este convenția propusă), iar acest lucru are mari șanse să fie problematic prin modul în care este pus în lumină protagonistul „inspirat" din persoana istorică. În condițiile de față, este necesar un pact între autor și cititor, un contract pentru cum se poate citi o astfel de scrier

Un gen contractual în esență

Conceptul de „spațiu autobiografic", specifică Philippe Lejeune în lucrarea *On Autobiography*[99], apare prin intermediul lui André Gide și François Mauriac. Gide afirma că „amintirile nu sunt niciodată mai mult de jumătate adevărate, dar cu toate astea ar putea exista preocuparea pentru adevăr, totul este mult mai complicat decât spunem că este. Poate chiar ne apropiem de adevăr prin roman"[100]; iar Mauriac continuă ipoteza: „doar ficțiunea nu minte: ea deschide pe jumătate o ușă ascunsă din viața omului, prin care alunecă necontrolat către propriul său suflet necunoscut"[101]. În virtutea acestor idei, Lejeune explică de fapt că ei creează „spațiul autobiografic" în care vor să invite cititorii. Acest spațiu conferă în esență

„cheia" de citire a romanelor lor, presupuse de mulți ca fiind autobiografice[102]. Dacă cititorii acceptă și accesează acest loc ipotetic, înseamnă că vor semna un „pact autobiografic" cu autorul prin care vor crede povestea spusă de el, părtași fiind universului ficțional care nu funcționează după regulile obișnuite ale lumii noastre[103]. Cititorii sunt conștienți că este un pact doar la nivel teoretic („the phantasmatic pact"), însă intrinsec operelor literare, fiind specific autobiografiei sau biografiei, care se încadrează în această lume imaginară. „Realitatea" unei opere literare este tocmai irealitatea ei, de aceea atât Gide, cât și Mauriac înțelegeau acest pact ca fiind fragmentar și incomplet, pentru că sunt expuse publicului larg doar niște posibilități de adevăr ale căror lipsuri trebuie completate de cititor. Aici înțelegem rolul cititorului în cazul (auto)biografiei: el vine să adauge propria perspectivă viziunii autorului, autor care nu-l constrânge pe lector să analizeze opera doar din perspectiva lui. Este o invitație adresată acelei lumi „beyond-the-text[104]" (cititorul) să relaționeze cu lumea textului propriu-zis. Protagonistul dintr-o scriere nu va mai fi, astfel, într-o relație de identitate cu personalitatea reală din care s-a născut ideea conturării sale, ci una de asemănare; protagonistul în (auto)biografie nu este același cu persoana din viața reală, ci doar seamănă și este propus în text ca prin intermediul său orizonturile ficțiunii să se deschidă tot mai mult[105]. Lejeune va face diferența majoră între autobiografie și biografie, cu toate că cele două au un parcurs extrem de asemănător: în biografie, identitatea personajului este o asemănare individului real, în autobiografie individul real se aseamănă cu personajul creat[106].

În cazul biografiei, ce contează foarte mult în raportul contractual între autor și cititor este modul în care acel „spațiu" este creat. Paul de Man vorbea despre reprezentarea personajului ca simbol/ imagine prin intermediul limbajului ce capătă „forma" unei metafore, a unei prozopopee. Autorul se poziționează în spatele personajului pe care îl surprinde în biografie, el acționând ca o mască, și transmite lectorilor un sistem de idei proprii lui și timpului/ spațiului din care provine[107] („lumea exterioară a fost de fapt dintotdeauna o carte, o succesiune de opriri fără voce-mute"[108] – Dalesman, amintit în cartea lui Paul de Man). Limbajul este cel care va face delimitarea între lumea reală și ficțiune, de aceea nu mai este nevoie să ne întoarcem în „the world beyond the text", căci textul are ultimul cuvânt[109]. Funcția retorică a unei biografii este evidentă, ea poate fi percepută numai printr-o formă privată a înțelegerii contextului (conform lui Paul De Man) sau spațiului (conform lui Philippe Lejeune), deoarece are drept cauză a apariției dezintegrarea realității (în sens literar) și reformularea ei într-o lume a posibilităților[110]. Astfel, moralitatea este relativizată, vorbim deja de alte canoane morale aplicabile unui text biografic, însă în limitele eticului specific genului, în sensul că o bio-ficțiune nu poate fi judecată după niște convenții sociale de morală, spre exemplu, în schimb ea trebuie proiectată într-un plan care să respecte anumite condiții etice.

Așadar, discuția privind contextul biografiilor romanțate rămâne de interes astăzi din perspectiva unei analize critice asupra felului în care ea s-a dezvoltat în timp și a modului în care se poate dezvolta în continuare. Urmărind cartea lui Moni Stănilă, este vizibil cum genul se extinde și își pune la încercare limitele, încercând să depășească dezbaterile privind romanul istoric și romanul biografic și mai ales participând la procesul definirii „spațiului" biografic din perspectiva alternanței contextului românesc cu cel internațional în cazul lui Constantin Brâncuși.

Note

1. „Autobiography", *Encyclopedia Britannica*, 10 noiembrie 2022. https://www.britannica.com/art/autobiography-literature.
2. Astrid Erll, Ansgar Nünning, Sara B. Young, ed., *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook* (Berlin: Walter de Gruyter, 2008), 321.
3. Paul Murray Kendall, „Biography", Encyclopedia Britannica, 18 martie 2023.
4. „Autobiography", *Encyclopedia Britannica*.
5. Michael Lackey, *The American Biographical Novel* (New York: Bloomsbury Publishing, 2016), 1.
6. Erll et al., *Cultural Memory Studies*, 321.
7. Ibid., „when different ways of telling a lifestory – memoir, autobiography, biography, diary, letters, autobiographical fiction – are being discussed together", traducerea mea.
8. Moni Stănilă, *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare* (Iași: Polirom, 2019).
9. Dore Ashton, „On Constantin Brancusi", *Raritan* 25, nr. 4 (2006): 20-38.
10. Sanda Miller, *Constantin Brancusi* (Londra: Reaktion Books, 2010).
11. În *Observator Cultural* (8 noiembrie 2019).
12. Miller, *Constantin Brancusi*, 7.
13. Alan Bullock și Stephen Trombley, *The New Fontana Dictionary of Modern Thought* (Londra: HarperCollins, 1999), 620.
14. Jan Assmann, *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance and Political Imagination* (Cambridge: Cambridge University Press, 2012).
15. Erll et al., *Cultural Memory Studies*, 321.
16. Ibid.

17. Ibid.
18. Ibid., 322.
19. Ibid.
20. Miller, *Constantin Brancusi*, 7.
21. Ibid.
22. Ibid., 8.
23. Ted Honderich, *The Oxford Companion to Philosophy* (Oxford: Oxford University Press, 1995), 637.
24. Miller, *Constantin Brancusi*, 7. „riding myself of myself".
25. Ibid., 21. „as pure an artist as Bach or Poussin".
26. Ibid., 27.
27. Ibid., 29.
28. Ibid., 35.
29. Pascale Casanova, *Republica Mondială a Literelor*, trad. Cristina Bizu (București: Art, 2016).
30. Ibid., 12. „[...] was humble and its inhabitants were poor".
31. Miller, *Constantin Brancusi*, 13. „a corner of society in the Orient, sombre and picturesque, miserable and rich in colour".
32. Edward W. Said, *Orientalism. Concepțiile occidentale despre Orient*, trad. Ana Andreeescu și Doina Lică (Timișoara: Editura Amarcord, 2001), 30.
33. Miller, *Constantin Brancusi*, 31.
34. Ibid.
35. Ibid.
36. Elena Prus, „Poetica mitului", *Limba Română* XIV, nr. 4-6 (2004).
37. Andrei Terian, „On the Romanian Biographical Novel: Fictional Representation of Mircea Eliade and Ioan Petru Culianu", *Transilvania*, nr. 12 (2014): 6.
38. Ibid.
39. Miller, *Constantin Brancusi*, 151.
40. „Interviu cu scriitoarea Moni Stănilă: «Țestoasa e Brâncuși, care de-a lungul unei vieți a învățat să zboare»", interviu de Dan Burcea, *Suplimentul de Cultură*, 22 iulie 2020. https://suplimentuldecultura.ro/32329/interviu-cu-scriitoarea-moni-stanila-testoasa-e-brancusi-care-de-a-lungul-unei-vieti-a-invatat-sa-zboare/.
41. Ibid.
42. Antonio Patraș, „Literatura lui E. Lovinescu, de la autobiografie la ficțiunea romanțată", *Philologica Jassyensia*, nr.2 (2011): 113.
43. Ibid., 113.
44. Ibid., 117.
45. Ibid.
46. Erll et al., *Cultural Memory Studies*, 325.
47. Paul de Man, *The Rethoric of Romanticism: Autobiography as De-Facement* (New-York: Columbia University Press, 1984), 70.
48. Ibid.
49. Ibid.
50. Ibid.
51. Doris Mironescu, „Condițiile de existență ale biografiei critice actuale", *Transilvania*, nr. 2 (2018): 2.
52. Ibid., 2.
53. Ibid., 3.
54. Ibid.
55. Andrei Terian, „On the Romanian Biographical Novel", 6.
56. Ibid.
57. Ibid.
58. Ibid.
59. Moni Stănilă, *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare.*
60. Miller, *On Brancusi*, 64-65.
61. Chiță, „Teoria globală și literatura română locală". Vezi Alexandru Matei, Christian Moraru, Andrei Terian, ed., *Theory in the "Post" Era* (New York: Bloomsbury, 2022).
62. Ibid.
63. Ibid.
64. Ibid.
65. Ibid.
66. Ibid.
67. Doris Mironescu, „Condițiile de existență ale biografiei critice actuale", 4.

68. Ibid.
69. Mircea Martin, Christian Moraru, Andrei Terian, ed., *Romanian Literature as World Literature* (New York: Bloomsbury Academic, 2019).
70. Ibid.
71. Ibid.
72. Cristian Vasile, „Comuniştii şi receptarea lui Brâncuşi", *Dilema Veche*, nr. 645, 30 iunie–6 iulie, 2016. https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/comunistii-si-receptarea-lui-brancusi-597764.html.
73. Ibid.
74. Ibid.
75. Ibid.
76. Ibid.
77. Ibid.
78. Martin, Moraru, Terian, ed., *Romanian Literature as World Literature*, 36.
79. Miller, *Constantin Brancusi*, 123-124.
80. Ibid., 65.
81. Miller, *Constantin Brancusi*, 71. Moni Stănilă, *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare*, 28-29.
82. Michael Lackey, *Conversations with Biographical Novelists: Truthful Fictions across the Globe: The Agency Aesthetics of Biofiction in the Age of Postmodern Confusion* (New York: Bloomsbury Academic, 2018).
83. Ibid., 2.
84. Ibid.
85. Ibid., 3.
86. Ibid.
87. Ibid.
88. Ibid.
89. Ibid.
90. Ibid.
91. Ibid.
92. Colm Tóibín, *The Master* (PICADOR, 2019).
93. *Ibid.*
94. Unigue, *Conversations with Biographical Novelists*, 6.
95. Ibid.
96. Ibid.
97. Ibid., 6.
98. Ibid.
99. Philippe Lejeune, *On Autobiography*, trad. Katherine Leary (Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989).
100. Ibid.
101. Ibid., 27. „Only fiction does not lie: it half-opens a hidden door on a man,s life, through which slips, out of all control, his unknown soul".
102. Ibid.
103. Ibid., 27.
104. Lejeune, *On Autobiography,* 24.
105. Ibid., 29.
106. Ibid., 24. „In biography, it is resemblance that must ground identity; in autobiography, it is identity that grounds the resemblance".
107. de Man, *The Rethoric of Romanticism*, 80.
108. Ibid.
109. Lejeune, *On Autobiography*, 24.
110. de Man, *The Rethoric of Romanticism*, 80.

Bibliography

Alexandru Matei, Christian Moraru, and Andrei Terian, eds. *Theory in the "Post" Era*. New York: Bloomsbury, 2022.
Ashton, Dore. "On Constantin Brancusi." *Raritan* 25, no. 4 (2006). https://raritanquarterly.rutgers.edu/issue-index/all-volumes-issues/volume-25/volume-25-number-4.
Assmann, Jan. *Cultural Memory and Early Civilization: Writing, Remembrance and Political Imagination*. Cambridge: Cambridge University Press, 2012.
Bullock, Alan, and Stephen Trombley. *The New Fontana Dictionary of Modern Thought*. London: Harper Collins, 1999.
Casanova, Pascale. *Republica Mondială a Liiterelor.* Translated by Cristina Bizu. Bucharest: Art, 2016.

Chiță, Dan Alexandru. “Teoria globală și literatura română locală.” *Anthropos* (2023). https://anthropos.ro/dan-chita-teoria-globala-si-literatura-romana-locala/.
de Man, Paul. *The Rethoric of Romanticism: Autobiography as De-Facement.* New-York: Columbia University Press, 1984.
Erll, Astrid, Ansgar Nünning, and Sara B. Young, eds. *Cultural Memory Studies: An International and Interdisciplinary Handbook.* Berlin: Walter de Gruyter, 2008.
Honderich, Ted. *The Oxford Companion to Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 1995.
Kendall, Paul Murray. “Biography.” *Encyclopedia Britannica*, March 18, 2023. https://www.britannica.com/art/biography-narrative-genre.
Lackey, Michael. *Conversations with Biographical Novelists: Truthful Fictions across the Globe. The Agency Aesthetics of Biofiction in the Age of Postmodern Confusion*. New York: Bloomsbury Academic, 2018.
Lackey, Michael. *The American Biographical Novel.* New York: Bloomsbury Publishing, 2016.
Lejeune, Philippe. *On Autobiography.* Translated by Katherine Leary. Minneapolis: University of Minnesota Press, 1989.
Levy, Michael. “Autobiography.” *Encyclopedia Britannica.* November 10, 2022. https://www.britannica.com/art/autobiography-literature.
Martin, Mircea, Christian Moraru, and Andrei Terian, eds. *Romanian Literature as World Literature*. New York: Bloomsbury Academic, 2019.
Miller, Sanda. *Constantin Brancusi*. London: Reaktion Books, 2010.
Mironescu, Doris. “Condițiile de existență ale biografiei critice actuale” [The Conditions for a Contemporary Critical Biography]. *Transilvania*, no. 2 (2018): 1-6.
Patraș, Antonio. “Literatura lui E. Lovinescu, de la autobiografie la ficțiunea romanțată” [E. Lovinescu’s Literature, from Autobiography to Romantic Fiction]. *Philologica Jassyensia* 14, no. 2 (2011): 113-119.
Said, Edward W. *Orientalism*. Translated by Ana Andreeescu and Doina Lică. Timișoara: Amarcord, 2001.
Stănilă, Moni. *Brâncuși sau cum a învățat țestoasa să zboare* [Brâncuși or how the Turtle Learned to Fly]. Iași: Polirom, 2019.
Terian, Andrei. “On the Romanian Biographical Novel: Fictional Representation of Mircea Eliade and Ioan Petru Culianu.” *Transilvania*, no. 12 (2014).
Tóibín, Colm. *The Master*. Picador, 2019.
UN Cristian, “Editura Polirom: lansarea colecției ‘Biografii romanțate’.” *Observator Cultural*, November 8, 2019. https://www.observatorcultural.ro/stire/editura-polirom-lansarea-colectiei-biografii-romantate/
Vasile, Cristian. “Comuniştii şi receptarea lui Brâncuşi”. *Dilema Veche*, June 30 – July 6, 2016. https://dilemaveche.ro/sectiune/tema-saptamanii/comunistii-si-receptarea-lui-brancusi-597764.html.

